

*Reescritura cinematográfica y deslegitimación del discurso dominante. Dos adaptaciones de Valle-Inclán en el cine del franquismo**

José Antonio Pérez Bowie
Universidad de Salamanca

bowie@usal.es

Resumen:

Se analizan dos películas españolas pertenecientes al género histórico (*Sonatas*, de Juan Antonio Bardem, 1959 y *Flor de santidad*, de Adolfo Marsillach, 1973) y basadas en sendos textos de Ramón del Valle-Inclán, donde se plantean algunas cuestiones que afectan directamente a las problemáticas relaciones entre el cine y el tiempo pretérito: la visión indirecta del pasado ofrecida por el filme cuando éste procede de un texto literario previo; la disidencia del realizador con la interpretación del pasado que presenta el texto literario elegido (con las consiguientes manipulaciones que ha de llevar a cabo sobre el mismo); la posibilidad de que la visión de los acontecimientos históricos que presenta el filme se oponga (o rectifique) la lectura 'oficial' sobre la misma impuesta por el discurso dominante.

Palabras clave: Ramón del Valle-Inclán; Juan Antonio Bardem; Adolfo Marsillach; Cine histórico; Discurso dominante

Abstract:

Two Spanish historical films are analyzed (Juan Antonio Bardem's *Sonatas*, 1959 and Adolfo Marsillach's *Flor de santidad*, 1973), both based on Ramón del Valle-Inclán's works, in which some issues about the problematic relationship between cinema and past times can be studied: the indirect vision of the past offered by the film when it derives from a literary text; the dissent of the director on the interpretation of the past presented by the literary text itself (and, as a consequence, the manipulations needed); the possibility that the vision on the historical events presented in the film is opposed (or rectifies) the 'official' reading imposed by the dominant discourse.

Key-words: Ramón del Valle-Inclán; Juan Antonio Bardem; Adolfo Marsillach; Historical film; Dominant discourse

PRELIMINARES

Hablar de cine histórico implica necesariamente referirse a las reticencias que frente a dicho género han manifestado algunos teóricos. Baste recordar, por ejemplo, a Kracauer, para quien «el pasado histórico debe escenificarse con un vestuario y unos decorados que lo convierten en algo completamente extraño a la vida presente», por lo que el espectador «se siente inevitablemente incómodo ante esa teatralidad irrevocable» (Kracauer, 1996: 109-110). O a Pasolini, cuando comenta que «buscar en el cine la representación del pasado es una empresa injustificada: porque, o bien tal representación es falsa y totalmente maquillada (películas comerciales), o bien no pretende ser real (en las películas de autor) sino simplemente metafórica» (Pasolini, 1970: 172-173).

Frente a estas opiniones, algunos estudiosos contemporáneos como Marc Ferro o Robert Rosenstone han reivindicado, en su doble condición de cinéfilos y de estudiosos de la Historia, las aportaciones que el séptimo arte puede llevar a cabo ahondando en la interpretación del pasado y contribuyendo al esclarecimiento de su complejidad. En tal sentido, pueden destacarse las reflexiones de Rosenstone, en las que considera cómo la visión simplista y melodramática de épocas pretéritas que ofrecía el modelo hollywoodense, adoptado de modo unánime en virtud de su éxito popular, por las cinematografías de todos los países, ha dejado paso en las últimas décadas a una visión consciente y rigurosa que en lugar de trivializar el pasado lo problematiza, y pone de relieve sus contradicciones subrayando en complejo entramado de las relaciones humanas que constituyen el mapa de cualquier tiempo pretérito (Rosenstone, 1997: 39)¹.

* Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación FFI2011-26511 financiado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad.

¹ Apunta en otro momento, como el modelo hollywoodense ha tratado de implicar al espectador exclusivamente a través del «gancho emocional», en lugar de distanciarlo mediante «una técnica y una interpretación determinadas». «El gancho por excelencia – añade – es el melodrama. La sustitución de hondas realidades personales y sociales por ciertas formas agotadas de emoción. Una manera de cegarnos al análisis y la comprensión social, política, económica y humana» (1997: 175).

En las siguientes páginas me voy a centrar en dos películas españolas adscribibles al género histórico que plantean algunas cuestiones que afectan muy directamente a las problemáticas relaciones entre el cine y el tiempo pretérito:

- a) La visión indirecta del pasado ofrecida por el filme cuando éste procede de un texto literario previo.
- b) La disidencia del realizador con la interpretación del pasado que presenta el texto literario elegido (con las consiguientes manipulaciones que ha de llevar a cabo sobre el mismo)
- c) La posibilidad de que la visión de los acontecimientos históricos que presenta el filme se oponga (o rectifique) la lectura ‘oficial’ sobre la misma impuesta por el discurso dominante.

Los textos literarios son uno más de los testimonios sobre los que se sustenta la existencia textual del pasado (la única, según señalan los teóricos del *New Historicism*, que cuenta para nosotros)²; por ello, cuando el cine los utiliza para hablarnos de épocas pretéritas, hay que tener en cuenta el doble filtro al que ha sido sometida la representación del momento histórico que se nos ofrece: la subjetividad del escritor coetáneo o posterior que se acercó a él y la de los responsables de la producción cinematográfica que utilizaron ese texto como base para su relato. La comparación entre versiones de un mismo texto filmadas en distintas épocas es un ejercicio que demuestra de modo palmario las afirmaciones precedentes. Y es que la elección de un texto literario para su traslado a la pantalla rara vez es del todo gratuita, pues las circunstancias del contexto en que se ha llevado a cabo la producción pesan en mayor o menor medida sobre el producto resultante. Recuérdese al respecto cómo François Vanoye califica toda adaptación de un texto literario a la pantalla de «apropiación», pues el proceso no consiste sólo en una mera transferencia semiótica de un sistema de expresión a otro, sino de la transferencia histórico-cultural, igualmente determinante ya que la obra adaptada lo es, por lo general, en un contexto histórico y cultural distinto de aquél en que se produjo. Y define la «apropiación» como «el proceso de integración, de asimilación de la obra (o de ciertos aspectos de la misma) adaptado a la visión, a la estética y a la ideología propias del contexto de adaptación y de los adaptadores» (Vanoye, 1996: 126-128). A este respecto, puede citarse también a Linda Coremans, quien para referirse a las prácticas adaptativas utiliza el término «transformación» afirmando que el carácter abierto inherente a todo texto literario lo convierte en lugar de múltiples interpretaciones cada una de las cuales es una aproximación a la estructura subyacente. Por ello sostiene que la coherencia de la adaptación es el resultado de un ajuste permanente entre un locutor y un auditorio a través de una cultura variable; lo que implica concebir la transformación filmica de un texto literario como «el resultado de un acto interpretativo que actualiza las estructuras del texto literario situado en unas nuevas condiciones pragmáticas y poniendo en relación al sujeto enunciador, al destinatario y al intertexto» (Coremans, 1990: 34).

EL SIGLO XIX ESPAÑOL EN EL CINE FRANQUISTA

Los dos ejemplos de cine histórico en los que me voy a centrar son dos películas producidas por el cine español durante el periodo de la dictadura de Franco a partir de sendos textos de Ramón del Valle-Inclán: la primera, *Sonatas* (Juan Antonio Bardem, 1959) se basa en los relatos *Sonata de otoño* y *Sonata de estío* mientras que la segunda, *Flor de santidad* (Adolfo Marsillach, 1973), adapta la novela de igual título. Ambas utilizan las respectivas historias, ambientadas en el siglo XIX, para ofrecer una particular visión de determinados sucesos acaecidos en esa centuria que, por una parte, altera sustancialmente los acontecimientos narrados y, por otra, presenta una clara disonancia con la interpretación que de esos hechos pretéritos ofrecía el discurso oficial vigente en la dictadura franquista.

Son numerosos los filmes de esa etapa que eligen como marco de la acción el siglo XIX, una centuria especialmente convulsa cuya permanente inestabilidad política, social y económica, contemplada desde cierta distancia temporal, permitía acercamientos muy diversos en función de la perspectiva ideológica del

² Véase al respecto la antología de textos que sobre esta corriente crítica han editado Antonio Penedo y Gonzalo Pontón, precedida de un clarificador estudio introductorio (Penedo y Pontón, 1998).

observador. La dramática sucesión de acontecimientos que caracterizan ese siglo ofrecía un material de considerable atractivo para la industria cinematográfica; pero, entre las posibles perspectivas desde las que podía ser abordado, el cine del franquismo se decantó por aquella que primaba los elementos reaccionarios abogando por la defensa de los valores ultraconservadores que sintonizaban plenamente con el ideario del régimen instaurado tras la contienda civil: la exaltación del nacionalismo exacerbado, la apología del absolutismo, condena de los ideales liberales en sintonía con la posiciones reaccionarias mantenidas por la Iglesia católica, etc. Si nos atenemos sólo a los filmes de base literaria (textos de la época o escritos con posterioridad), el resultado de esta predilección del cine franquista por el siglo XIX español son 46 filmes los que sitúan su acción esa centuria. Lógicamente, a lo largo de los casi 40 años que abarcó la dictadura, se fue mitigando el radicalismo del Régimen y la actuación de los organismos censores se fue haciendo más permisiva; ello redundaría en el abandono progresivo de los planteamientos doctrinales de la primera y segunda décadas para optar una visión más desdramatizada de la historia decimonónica en la que caben desde el cultivo de la nostalgia y la exacerbación del sentimentalismo acorde con los tópicos de la literatura romántica hasta el tratamiento decididamente humorístico. Baste comparar, por citar dos adaptaciones de un mismo autor, Pedro Antonio de Alarcón, la defensa apasionada la ortodoxia católica que presenta *El escándalo* (Rafael Gil, 1943) con el tratamiento desenfadado del adulterio en torno al que gira trama de *La pícara molinera* (León Klimovski, 1954). Por no hablar de la última década en la que la supresión de la censura previa promovida por la Ley Fraga de 1962, redundó en una considerable permisividad en el terreno sexual (que no tuvo el correspondiente paralelismo en el terreno ideológico) y que permitió llevar a la pantalla textos se movían con libertad en aquel ámbito pero despojados previamente de sus connotaciones progresistas susceptibles de ser interpretadas en clave de disensión con la política del Régimen³.

Quizá resulten aquí necesarias unas líneas explicativas para situar los enfrentamientos entre absolutistas y liberales en el siglo XIX español, que son el marco de las dos películas en las que voy a centrarme. Dichos enfrentamientos se remontan a la decisión del rey Fernando VII, una vez vuelto a España tras la guerra de la Independencia contra las tropas napoleónicas, de abolir la Constitución de 1812. La decisión real favoreció a los partidarios de la monarquía absoluta y desató la persecución de los liberales (defensores de las ideas progresistas de la revolución francesa) muchos de los cuales hubieron de exiliarse. La sucesión de Fernando VII por su hija Isabel II, propició un acercamiento de los gobiernos de ésta a los posiciones de los liberales pero los absolutistas se negaron a reconocer la legitimidad de la reina y apoyaron la ascensión al trono de Carlos María Isidro de Borbón, hermano de Fernando VII; ello desencadenó una serie de enfrentamientos entre ambos bandos, auténticas guerras civiles conocidas como ‘guerras carlistas’ (1833-1840, 1846-1849, 1872-1876) que ensangrentaron buena parte del siglo XIX español.

Las dos adaptaciones mencionadas constituyen, como he apuntado, dos casos especiales por su apartamiento de las lecturas con clara intención doctrinaria o simplemente evasivas que ofrecía el cine español cuando se acercaba a acontecimientos históricos susceptibles de interpretaciones encontradas. Así, esos enfrentamientos civiles que asolaron el país durante la mencionada centuria solían ser presentados en la pantalla desde una óptica favorable a las posiciones antiliberales y absolutistas; o, en el mejor de los casos, se desdramatizaban, desdibujando los componentes ideológicos mediante la potenciación del factor sentimental cuando no, simplemente, se silenciaban, por muy presentes que estuviesen en el texto literario del que se partía. Un ejemplo en este último sentido lo constituye la versión cinematográfica de la novela de Pío Baroja *Zalacain el aventurero*, llevada a la pantalla por Juan de Orduña en 1954 con en título abreviado de *Zalacain*. Una parte importante de la acción se desarrolla en medio de una de las guerras carlistas en la que el héroe se gana la vida comerciando con ambos bandos. En su versión filmica, el conflicto bélico aparece totalmente difuminado y carente de referencias concretas a sus motivaciones; y, del mismo modo, desaparecen por completo las frecuentes intervenciones del narrador, en las que manifestaba explícitamente su

³ Para más información, véase mi trabajo sobre las adaptaciones del cine franquista que toman como marco histórico la citada centuria (Pérez Bowie, 2013).

posición crítica al bando absolutista. Por el contrario, los dos casos que voy a considerar, a pesar de que en los textos de Valle-Inclán que les sirven de base, las alusiones al enfrentamiento civil son prácticamente inexistentes, se aprovecha sus respectivas tramas como pretexto para llevar a cabo un acercamiento crítico a la situación política y social del momento, proponiendo un mensaje ideológico de signo progresista que se convierte en el auténtico objetivo de ambos filmes. En ambos casos, no deja de tratarse de unas adaptaciones que violentan el mensaje de los textos originarios, dado que los relatos de Valle-Inclán elegidos son ajenos por completo a cualquier posicionamiento ideológico liberal-progresista; pertenecientes a su etapa de fascinación por el decadentismo modernista, presentan ambos un pasado idealizado, íntimamente dependiente del preciosismo lingüístico que caracterizaba la escritura del autor en esos momentos⁴.

SONATAS (JUAN ANTONIO BARDEM, 1959)

Esta película, que supone el primer acercamiento del cine español de a la obra de Valle-Inclán, puede considerarse un ejemplo palmario de tergiversación del contenido del texto y de manipulación de los personajes para vehicular un mensaje ideológico muy alejado del original. La trama de los dos relatos en que se basa el filme carecía totalmente de implicaciones ideológicas pues la militancia del protagonista, el marqués de Bradomín, en el bando antiliberal no implicaba en modo alguno la adhesión del autor a esa causa, sino que se explicaba exclusivamente por razones estéticas, en virtud de su fascinación por una nobleza rural y unas formas de vida que consideraba periclitadas. Bardem utiliza dos de los cuatro relatos (*Sonata de otoño* y *Sonata de estío*) que integran la tetralogía protagonizada por el Marqués de Bradomín, el decadente seductor que narra en primera persona, ya en el ocaso de la vida, sus conquistas amorosas en cuatro escenarios diferentes: Italia (Primavera), la Galicia rural (Otoño), la corte carlista de Estella (Invierno) y el México revolucionario (Estío).

El mensaje político que se pretendía con la adaptación a la pantalla de ambos relatos, tan alejados de la lectura a que fueron sometidos, obligó a una considerable reelaboración que trajo como primera consecuencia la alteración de condición del personaje (arquetipo de una aristocracia refinada y decadente pero reaccionaria y muy consciente y ufana de sus privilegios) para ponerlo al servicio de un mensaje de ideario progresista. Por otra parte, ambos textos, pertenecientes a la primera etapa de la producción de Valle-Inclán, responden, a un modelo de narración modernista, estática, pródiga en descripciones voluptuosas y parca en acción⁵; en definitiva, un modelo literario y una trama argumental escasamente idóneos para servir de vehículo al pretendido mensaje progresista, lo cual obligó a Bardem a renunciar a cualquier criterio de fidelidad para poner el texto al servicio de su propio ideario. Puede decirse que se limita a tomar del relato valleinclaniano los escenarios de la acción y su protagonista, pero sometiendo a éste a esa profunda mutación mencionada⁶.

La película se divide en dos partes, la primera de las cuales, la basada en *Sonata de otoño*, se ubica en 1824 en plena represión absolutista contra las huestes liberales que aún resistían a Fernando VII, con lo que se establece un incuestionable paralelismo con la represión franquista sobre las partidas de los maquis, últimos resistentes republicanos tras la Guerra Civil de 1936-1939. Bradomín se ve envuelto a su pesar en la lucha y acaba exiliándose a México donde se sumará a otros desterrados liberales que ayudan a los mexicanos en su lucha revolucionaria. Esas aventuras en tierras americanas, basadas muy libremente en *Sonata de estío*, constituyen la base argumental de la segunda parte. Bardem lleva, pues, a cabo una reelaboración a fondo del material narrativo originario mucho más drástica en la primera parte, pues *Sonata de otoño* se caracteriza por una acción extremadamente morosa abundante en descripciones y excursos reflexivos; de *Sonata de estío* se aprovechan más elementos del relato originario, pues la narración de las aventuras del protagonista en tierras mexicanas (aunque, al igual que en la novela precedente y en las otras dos que componen la tetralogía, están narradas con el mencionado preciosismo lingüístico) permitía un mayor desarrollo de la acción aunque las alteraciones sufridas por el texto original son también considerables.

⁴ Incluso, especialmente en el caso de las *Sonatas*, puede hablarse de una cierta posición del autor favorable al ideario antiliberal por el tratamiento idealizado con que presenta de la facción carlista en la cual milita el héroe. No obstante, esa idealización puede interpretarse en clave estrictamente estética, motivada por la fascinación hacia el mundo arcaico recrea desde una nostalgia sublimadora como marco de las aventuras del marqués de Bradomín.

⁵ La difícil traducción a la pantalla de una escritura caracterizada por su enorme grado de creatividad lingüística ha determinado que gran parte de las adaptaciones cinematográficas de los textos del autor hayan supuesto sonados fracasos. Ni el preciosismo ni la musicalidad de su prosa en las obras de su etapa modernista ni el desgarró y la capacidad de deformación de la realidad que desarrolla en sus esperpentos no han encontrado equivalente en ninguna de las versiones realizadas para la pantalla. Esa potencia lingüística de su escritura es, sin duda, la característica más definitoria del autor, reconocida por todos sus estudiosos. Uno de ellos, Darío Villanueva, lo compara con otro genio del lenguaje como el irlandés James Joyce, estrictamente contemporáneo de don Ramón, afirmando que ambos «fueron, principalmente, dos grandes filólogos, dos genios en el dominio del lenguaje, de donde extrajeron todo lo necesario para su recreación estética de un mundo complejo y nuevo» (Villanueva, 1991: 360).

⁶ Bardem, a raíz del estreno, justificaba estas operaciones manipuladoras en virtud de la libertad del realizador para proponer su lectura personal de los textos literarios a los que se enfrenta; pero, además, aducía en su defensa la evolución ideológica que experimentó el autor de las *Sonatas* para afirmar que la película estaba en plena sintonía con los planteamientos críticos de la sociedad española que Valle-Inclán desarrolló en la segunda etapa de su actividad literaria e, incluso, que aprobaría la versión fílmica de sus *Sonatas*: «Yo lo que he querido hacer es cambiar el signo a este anti-héroe, a este prototipo máximo de egoísta, que es el 'feo, católico y sentimental marqués de Bradomín'. He querido transformarle en un ser humano que se enfrenta a otros seres humanos, hacerle afrontar su realidad, dejar que su conciencia entrase en crisis» (Entrevista en *Film Ideal*, n. 36, oct. 1959).

En una lúcida crítica que publicó Luciano G. Egido en la revista *Cinema Universitario*, se refería a los tres errores fundamentales que lastran el filme: la incongruencia entre los dos personajes que viven en el marqués de Bradomín, la falta de densidad psicológica en el proceso evolutivo del protagonista (pues se escamotean los peldaños previos que conducen a su ‘conversión’ a la causa revolucionaria) y, especialmente, la inconcreción de que aparece rodeado el elemento fundamental del film: la ‘libertad’, invocada continuamente por los personajes; al no explicitarse las razones de la lucha esa libertad resulta una palabra vacía de contenido y todo queda reducido a un enfrentamiento entre ‘buenos’ y ‘malos’, típico de cualquier filme de aventuras (*Cinema Universitario*, n. 11, marzo 1960)⁷.

Esa inconcreción a la que se refiere Egido (y que fue, sin duda, una estrategia para superar la barrera de la censura evitando referencias demasiado explícitas) determinó que la pretendida utilización de unos sucesos del pasado (la represión del gobierno absolutista de Fernando VII, contra los supervivientes del ejército liberal) como metáfora de la situación española presente (la represión franquista de los guerrilleros que, tras el final de la guerra civil, intentaron seguir combatiendo) no quedara suficientemente clara para la mayoría de los espectadores, como tampoco, al parecer, lo quedó para la crítica extranjera de Venecia. Desde las páginas de *Film Ideal*, un crítico tan informado como Pérez Lozano pudo, así afirmar que Bardem se había limitado a trazar «una historia de aventuras que, falta de vibración emocional, de ‘suspense’ y de calibre épico [...] y, por si fuera poco, referida a un tiempo que no nos importa y a unas circunstancias históricas y políticas que nos tienen sin cuidado, se nos queda en un film casi vulgar». Para quienes sí quedó suficientemente explícita la intención de Bardem, fue para los defensores de la ortodoxia del Régimen, que supieron interpretar sin problemas la metáfora que proponía el filme. Puede citarse como ejemplo la crítica aparecida en la revista *Primer Plano*, portavoz oficioso de los sectores falangistas en cuestiones de cinematografía, que, enarbolando el fantasma de la masonería y apoyándose en autoridades como el papa León XIII y Marcelino Menéndez y Pelayo, enumera las «tropelías» cometidas por los liberales en el trienio 1820-1823; más que crítica cinematográfica se trata de un alegato dirigido a demostrar que la actuación de aquellos hombres que se opusieron al absolutismo de Fernando VII fue el origen de todos los males posteriores sufridos por España: la pérdida de las colonias americanas, la expulsión de los jesuitas y la supresión de las comunidades monacales, la política de secularización, «las algaradas, motines, conspiraciones, atentados y rebeldías» que se suceden a lo largo del siglo XIX y que responden a «un plan preciso de comunismo libertario». Y termina afirmando que «cuando una película utiliza un tema novelístico alterándolo hasta significar una peligrosa deformación de nuestra historia, nos vemos obligados a prescindir de su consideración cinematográfica» a la vez que recuerda que sus ‘héroes’ pertenecen a la misma estirpe de los masones condenados por León XIII en la encíclica *Humanum Genus* (*Primer Plano*, n. 992, 18.10.1959).

El propósito de Bardem, militante en esos años del Partido Comunista clandestino, era el de un cine histórico que, rompiendo con la visión edulcorada y evasiva que el cine franquista venía ofreciendo del pasado, fuese capaz de proponer una interpretación crítica del mismo, susceptible, a la vez, de ser leída como una reflexión sobre la situación española del momento. El modelo que tuvo presente fue *Senso*, de Luchino Visconti (1954), un filme que respondía plenamente a ese objetivo de un cine comprometido y a la vez estéticamente atractivo y con posibilidades de éxito comercial: la exaltación de la revolución garibaldina, de la que surge la unidad italiana, se sitúa en el marco fastuoso que rodeaba a la aristocracia en trance de desaparición; y si a ello se le suma el melodrama romántico sobre el que se asienta la trama, el filme reunía los tres objetivos – político, estético y económico – perseguidos por Bardem y sus productores y con un mensaje lo suficientemente tenue para ser tolerado por la censura gubernamental.

No obstante, al contrario que en la película de Visconti, en la de Bardem pesaba la escasa idoneidad del texto base para el mensaje social-revolucionario que quería transmitir; las *Sonatas* de Valle-Inclán presentan un mundo totalmente irreal, producto de una depuración y estilización de motivos literarios y pictóricos y construido a partir de un lenguaje de enorme riqueza, que se perdía necesariamente en su traslado a la

⁷ En su conclusión Egido señala dos aciertos de la película: «una fluidez narrativa que no poseían sus films anteriores» y «un tono popular [...] que representa un leve giro en su posición [...], tratando de encontrar una fórmula de cine destinado a la inmensa mayoría» (*Cinema Universitario*, nº 11, marzo 1960).

pantalla. En cambio, Visconti partía de un relato de Camillo Boito con amplia base histórica y con personajes fuertemente individualizados, con una sólida intriga dramática a la que la revolución garibaldina servía de marco y se conjuntaban ambas facetas a la perfección; la perfecta correspondencia entre el plano dramático y el ideológico que presentaba este filme se traducía en el de Bardem en un chirriante desfase⁸. Cerón Gómez se refiere también a la propia indeterminación genérica del filme, derivada de «conjugar registros tan diferentes como son los del cine de aventuras, el melodrama romántico, el cine de 'qualité' y la parábola política se saldó con un fracaso» por lo que la densidad ideológica del filme y su funcionalidad política distaron de ser satisfactorias. Y comenta, asimismo, cómo las imágenes y los diálogos «parecen transcurrir por vericuetos completamente distintos», pues mientras las primeras se acercan a la prosa de Valle-Inclán, los diálogos, didácticos y excesivos, se aproximan más a la parábola política, «sin que ambas líneas lleguen a integrarse satisfactoriamente» (Cerón Gómez, 1998: 166-167)⁹.

Este autor explica cómo la adaptación de los textos de Valle-Inclán fue una imposición de la productora. A Bardem no le entusiasmaban las *Sonatas* y su intención era adaptar *Tirano Banderas* pero al no ser posible esta opción (que obligaba a realizar todo el rodaje en México) aceptó con la condición de imponer su propio sello e introducir elementos sociales y críticos que mitigaran el tono erótico-decadentista de los relatos valleinclinianos. La distancia temporal en que se situaba la historia narrada permitiría, así, utilizar el pasado para proponer una mirada crítica a la situación española presente. Así pues, ante un trabajo de encargo sobre un texto con el que no se sentía identificado Bardem optó por adecuarlo a su estética y a su ideología propias, a lo que él pensaba que los espectadores esperaban de su cine; su militancia izquierdista y su concepción del cine como instrumento de concienciación política determinaron esa opción (Cerón Gómez, 1998: 162).

De todos modos, hay que poner de relieve la valentía que supuso esta propuesta de Bardem en el enrarecido ambiente de la España franquista. La realización de *Sonatas* estuvo ligada a su programa de llevar a cabo un cine disidente de la producción al uso en la que el doctrinarismo y los intentos de dirigismo político se habían mitigado pero para ceder el paso a un cine evasivo y acético, alejado por completo de la realidad social. Con esta película Bardem reitera su propósito de utilizar la pantalla para llevar a cabo una aproximación crítica a la realidad española como venía haciendo en sus anteriores filmes (*Calle Mayor*, *Muerte de un ciclista*) dentro de los escasos márgenes permitidos por la censura. Pero *Sonatas* supone un paso más, en el sentido de ampliar el alcance de su mensaje vertiéndolo a través de una propuesta filmica en la que se conjugaban moldes de gran éxito popular como el melodrama histórico y el filme de aventuras. Respondía a su plena confianza en que la historia amorosa y las aventuras vividas por el héroe en escenarios tan diversos como brumosa Galicia y la tierra caliente mexicana y narradas en color con un considerable despliegue de medios podían contribuir a concienciar a un público más amplio y hacerlo solidario con el mensaje que proponía, sentando así las bases de un cine en el que lo atractivo de la historia narrada fuera compatible la crítica social y política. Ese empeño lo llevó a apartarse de las propuestas contemporáneas de un cine con vocación minoritaria que se estaban llevando a cabo desde la *nouvelle vague* francesa y desde otros movimientos europeos similares y a apostar por la narración clásica hollywoodense como molde más idóneo para acceder a los públicos mayoritarios¹⁰.

FLOR DE SANTIDAD (ADOLFO MARSILLACH, 1973)

En esta otra versión de un texto de Valle-Inclán, filmada por Adolfo Marsillach 14 años más tarde, encontramos un nuevo ejemplo de intervención del cineasta sobre el texto de partida, el cual es objeto, como en el caso anterior, de una lectura interesada mediante la que la historia narrada sirve de vehículo a una revisión crítica del pasado ajena a las intenciones del texto. Tal revisión supone un cuestionamiento de las tesis del discurso oficial, cuya versión sesgada de los enfrentamientos civiles en la España del siglo XIX queda claramente deslegitimada al ahondar, renunciando a toda pretensión sublimadora, en el auténtico contexto

⁸ Sobre la influencia de *Senso* en el trabajo de Bardem, puede verse también Zunzunegui (2004), quien comenta: «La diferencia entre *Senso* y *Sonatas* tiene que ver con el hecho de que si la primera crece estéticamente con naturalidad sobre la savia nutricia que le ofrece una tradición cultural asumida con diligencia (el ya citado melodrama musical, la pintura veneciana de los siglos XV y XVI, las imágenes decimonónicas de los 'macchiaoli') en el caso de Bardem las referencias aportadas pertenecen al campo de lo folklórico (la Santa Compañía, la brujería o las procesiones de los 'prometidos' de Jesús Nazareno en el episodio gallego) cuando no de la postal turística pura y dura (la Niña Chole mostrada 'a la sombra de una pirámide' como indica el texto de Valle, los danzantes indígenas en el episodio mexicano) [...]. A la hora de la verdad, podría decirse que se echa de menos en *Sonatas* una profundización en el tema de cuáles podrían haber sido los referentes estilísticos (si es que existen) que la película podría haber movilizado de entre los que podría rastrear en la cultura española para llevar a cabo lo que era la preocupación central de Bardem: llevar a cabo 'cierto tipo de trasposición histórica e intentar simplemente hablar claro pero en el lenguaje de hace cien años'» (Zunzunegui, 2004: 92).

⁹ Un análisis más amplio de esta película y de su recepción crítica lo desarrollo en Pérez Bowie-González García, 2010: 329-352.

¹⁰ Sobre esta cuestión, véase Cerón Gómez, 2004.

en que se desarrollaron. Aunque, en este caso, no se trata tanto de una tergiversación de la historia presentada por el relato original como de una amplificación de la misma en el sentido en que se introducen numerosas referencias al contexto histórico para dar cabida a toda una serie de informaciones que contribuyen a dibujar con precisión una compleja realidad social, económica y política soslayada en el relato valleincliniano.

La historia que narra *Flor de Santidad* se sitúa en un mundo rural y arcaico y es la de una pastora, Adegá, quien, después de haber dado cobijo a un peregrino en el establo donde yacía, experimenta una especie de crisis mística confundiendo a aquél con Jesucristo; esa crisis se acentúa cuando el peregrino es muerto por los campesinos (por creerlo culpable de la epidemia que hacía morir a sus ovejas) y Adegá abandona la aldea para recorrer los caminos pregonando que espera un hijo del mendigo muerto, al que sigue considerando una encarnación de Jesucristo, lo que le proporciona entre los supersticiosos campesinos una cierta aureola de santidad. El final es en cierta medida ambiguo pues concluye cuando Adegá acude a la romería de Santa Baya, adonde la condesa de Brandeso (en cuya casa había encontrado trabajo como sirvienta) la envía para que se someta a un ritual de exorcismo.

La historia, tal como la leemos en el relato de Valle-Inclán posee una indudable dimensión intemporal, subrayada por el subtítulo de «historia milenaria» con que se publicó. En efecto, el marco de la acción es una Galicia rural, sin referencia cronológica alguna, cuyos habitantes se rigen por unos hábitos y costumbres seculares y para quienes la religión está vinculada a creencias y a prácticas en gran parte supersticiosas.

Frente a esa intemporalidad, el realizador del filme se propone concretar el contexto ‘real’ en el que pudo desarrollarse una historia de esas características, ahondando en las circunstancias sociales, políticas y económicas que el autor había soslayado. Valle-Inclán, en todos los textos de esa etapa, cuando presenta el mundo rural gallego tiende a hacerlo desde una óptica idealizadora, subrayando su condición de un universo arcaico y ancestral en el que las creencias mágicas ocupan un lugar importante; la potencia y la originalidad de su lenguaje, en donde se combinan de manera admirable la recurrencia a los arcaísmos léxicos, la sorprendente imaginería modernista y la musicalidad conseguida mediante una elaborada sintaxis le permiten construir un universo irreal en el que hasta los elementos más deleznable son transformados por la magia de la palabra.

Adolfo Marsillach, quien debuta con este filme como realizador, gozaba ya de un consolidado prestigio como actor y director teatral así como de un cierto reconocimiento de intelectual crítico con el poder, ganado por la valentía de sus propuestas escénicas que a menudo le habían provocado enfrentamientos con los organismos censores de la dictadura. Su elección del texto de Valle-Inclán para su debut tras la cámara respondió, sin duda, al intento de llevar a cabo una propuesta rupturista frente a las habituales adaptaciones de textos del pasado, que se limitaban a ofrecer una versión literal y aséptica del mismo o, en el peor de los casos, destinada a mitigar de la capacidad crítica del autor cuando sintonía de éste con el poder político no era demasiado evidente¹¹. La amplificación que lleva a cabo del relato originario suponía una clara intervención sobre el mensaje del autor ya que se priva a su historia del carácter intemporal que poseía para situarla en un contexto histórico concreto: el año 1853 en el marco de la Galicia rural, donde continuaban los enfrentamientos entre absolutistas y liberales tras la segunda guerra carlista, para ofrecer una reflexión crítica sobre ese momento de nuestro pasado.

La película se abre con una secuencia en la que la cámara sigue el recorrido del peregrino por un sendero rural y su posterior llegada a una ciudad solitaria mientras una voz *over* va informando sobre las modificaciones que se han llevado a cabo sobre la historia originaria: «Una larga e intermitente guerra civil desola España durante el reinado de Isabel II [...]»; se explican luego los enfrentamientos entre los carlistas defensores de la monarquía absoluta y los isabelinos liberales, recordando que «siempre es el pueblo quien sufre las guerras de los poderosos». A continuación se advierte: «Aunque se trata de una historia milenaria que puede haber ocurrido en cualquier época y lugar, nosotros hemos querido emplazarla aquí y ahora, en una oscura fecha de trágicas consecuencias: Galicia 1853». Se cita luego un testimonio de Rosalía de Castro que se refiere a ese año: «El hambre hizo bajar a nuestras ciudades como verdaderas hordas de salvajes a hombres que jamás habían pisado las calles de una población, mujeres que no conocían otros horizontes que

¹¹ Recuérdense algunas de las adaptaciones de novelas de los grandes autores del siglo XIX que se filmaron en esos años postreros de la dictadura como *Fortunata y Jacinta* (Angelino Fons, 1969) *La Regenta* (Gonzalo Suárez, 1974), *Pepita Jiménez*, (Rafael Moreno de Alba, 1974) o *Tormento*, (Pedro Olea, 1974). Todas ellas, caracterizadas por una realización excesivamente académica, renunciaban a penetrar más allá de la superficie del texto, y se limitaban a ofrecer unas imágenes meramente ilustrativas de la historia. Se trataba, en definitiva, de versiones superficiales desatentas del ingrediente principal de de la narrativa naturalista que es su valor de documento sociológico; todas potenciaban exclusivamente el elemento sentimental obviando la mirada crítica con que los respectivos autores presentaban el entramado social que servía de marco a sus historias, la ironía demoleadora con que se enfrentaban al universo vulgar y provinciano de una burguesía naciente o de una aristocracia en decadencia y la riqueza simbólica de muchos de sus personajes (Pérez Bowie, 2013).

los que se encontraban ante sus cabañas, levantadas en la más apartada soledad». Y se concluye con estas palabras: «Este es el clima que respira el poético mundo de Valle-Inclán: la magia, la violencia, el amor, la esperanza, todo puede ocurrir en este momento; el milagro, la fe, la herejía [...], todo. Es el año del hambre».

Las referencias al contexto histórico descrito en esa introducción se reiteran a lo largo de la película y puede decirse que constituyen el hilo conductor en cuanto que interfieren de modo decisivo en el desarrollo de la fábula originaria. La primera secuencia tras los títulos de crédito ya nos sitúa en un ambiente muy distinto del arcaico mundo rural donde transcurre aquélla: un pelotón de soldados irrumpe desfilando en una plaza urbana; el oficial lee un bando declarando la ley marcial para hacer frente a la sublevación carlista. Clavan el bando en la puerta de la iglesia y un grupo numeroso de personas, cobijándose de la lluvia bajo los paraguas, se agrupa para leerlo. Un hombre se adelanta, arranca el bando y vitorea a don Carlos incitando a la rebelión contra el gobierno liberal de Isabel II. En ese momento aparece el arcipreste y llama a la calma, aunque reconoce la persecución que los liberales están llevando a cabo contra la Iglesia. Luego, dialoga a solas con el ciego Electus sobre los preparativos de la sublevación y le entrega una bolsa de monedas. A lo largo de la película se incluyen otras numerosas secuencias a la con tienda civil que vive el país: un pelotón de soldados carlistas detiene y maltrata al peregrino (después de haberse encontrado éste con Adegá) creyéndolo un agente enemigo. Un grupo de soldados carlistas se divierten en un burdel; cuando llega el ama de Adegá con una oveja enferma uno de ellos le informa del conjuro que ha de hacerse para curar a las ovejas y descubrir al causante de la epidemia. En el ritual que se celebra para realizar el conjuro (arrojando una oveja viva al fuego) participan los soldados carlistas y son ellos también los que acosan y matan al peregrino que aparece mientras se lleva a cabo el ritual y al que identifican como autor del maleficio que ha provocado la epidemia. Por otra parte, los clérigos aprovechan la fama de santa que ha adquirido Adegá entre los campesinos para incitar a estos a la sublevación contra el gobierno liberal; la sacan en procesión en la romería de santa Baya aclamada como «la santiña». Un destacamento del ejército liberal vigila el desarrollo de la romería y decide intervenir cuando el ciego Electus comienza a cantar coplas contra la Reina y se organiza un espectáculo de máscaras en el que se ridiculiza a aquélla. El ataque se produce durante la procesión nocturna cuando el arcipreste está arengando a los campesinos desde un balcón para que se subleven contra el gobierno de los liberales. A continuación tiene lugar una significativa secuencia donde los jefes del ejército liberal exigen al obispo que ponga fin al culto a Adegá que está promoviendo el arcipreste y que éste sea suspendido de sus funciones y entregado para ser juzgado; se discute acaloradamente si es el poder civil o el religioso quien ha de juzgarlo pero en ese momento llega la noticia de que la Reina ha decretado una amnistía general para celebrar que el papa Pío IX la había premiado con la Rosa de Oro por sus esfuerzos en defensa de la fe católica¹². La reunión de cazadores en el pazo de Brandeso, cuando Adegá está al servicio de la condesa, se convierte en la película en una reunión de carlistas que preparan un ataque contra los liberales, pues, el conde de Brandeso es el cabecilla de la sublevación¹³. Durante la cena, Adegá reconoce a uno de los soldados que dieron muerte al peregrino y lo maldice. Sobrecogidos por esa maldición son los carlistas son derrotados en el enfrentamiento con el ejército liberal en el que encuentra la muerte el propio conde. El carácter sobrenatural de esta batalla se subraya una secuencia fantasmal en la que la partida carlista se adentra en un bosque de árboles carbonizados y envueltos por la niebla; mientras silba el viento y la figura del peregrino se yergue amenazante, los soldados, que avanzan sobrecogidos, se dispersan y van cayendo a tierra sin que aparezca en ningún momento el ejército enemigo.

Como puede observarse, se ha llevado a cabo una considerable labor amplificadora sobre los materiales del texto original, con el intento de situar la historia en un contexto histórico concreto y de conectar la peripecia de la pastora con una etapa de nuestro pasado en que la Iglesia católica, aliada con los defensores del absolutismo y en contra del gobierno liberal, no tenía reparo en fomentar las supersticiones derivadas de la incultura popular para conseguir sus objetivos. Al igual que sucedía en el filme de Barden, esta versión cinematográfica de *Flor de santidad* se aparta considerablemente de los contenidos originarios. No obstante,

¹² Este episodio de la condecoración vaticana lo recrea Valle-Inclán en clave irónica en el libro II de *La corte de los milagros* (titulado *La Rosa de Oro*) narrando las intrigas que se llevaron a cabo para convencer al Papa, no muy dispuesto a ello por el apoyo de Isabel II a los liberales. Aunque la concesión tuvo lugar en 1868, 15 años después de la fecha en que se sitúan los acontecimientos que narra la película.

¹³ Barden, en la lectura política que propone de la *Sonata de otoño*, también convierte a este personaje, cuya mujer, Concha, es la amante de Bradomin, en el ejecutor de la persecución de los supervivientes del ejército liberal (que combaten como guerrilleros en los bosques gallegos) decretada por Fernando VII.

la intervención sobre ellos no presenta un planteamiento ideológico tan sesgado ni maniqueo como en el caso del filme de Bardem: la crítica de los absolutistas y de su alianza con el poder eclesiástico para ganarse la voluntad popular no conlleva una idealización del bando liberal, cuyos representantes y objetivos aparecen muy desdibujados. Por otra parte, hay que señalar que el realizador no se ha limitado a utilizar, amplificándola, la trama originaria sino que ha existido la intención de conectar con los presupuestos estéticos del Valle-Inclán modernista, confiriendo al entorno la dimensión poética que transmite a través de su visión estilizada de la Galicia rural pero en la que tampoco falta el contrapunto del ambiente de miseria y brutalidad en que vivían sus habitantes. No obstante, en este caso como sucede en otras adaptaciones posteriores de textos valleinclanianos, la potencia naturalista del cine se impone sobre la estilización de la realidad que, por muy cruel que sea, consigue el autor con la musicalidad de su prosa, y con la riqueza de un léxico que suena a la vez arcaico e intemporal. En la pantalla no llega, pues, a visualizarse el cuadro idealizado que consigue el autor con su preciosismo verbal sino un documento sobre una sociedad miserable que impacta por su veracidad y crudeza. La desaparición del narrador literario, «inmerso en la subjetividad de su protagonista» que «se expresa casi siempre con devota unción (unción estética que se sirve del lenguaje religioso)» (Fernández Roca, 2011: 100) nos deja ante la cruda realidad del documento, aunque la película en determinados momentos pretenda sustituir los hallazgos expresivos del autor por otros procedimientos audiovisuales tan excesivos por su tremendismo y teatralidad como poco afortunados: me refiero concretamente a la penúltima secuencia, donde se escenifica el ritual de exorcismo al que someten a las endemoniadas sumergiéndolas en el mar durante la romería de Santa Baya de Cristamilde. Por el contrario, la secuencia de cierre, sí llega a transmitir, con su sobriedad, una emoción muy acorde con el final ambiguo del relato originario¹⁴: el ciego Electus camina por la playa al amanecer junto a su lazarillo, cantando al son de su vihuela un romance sobre la historia de Adegá y su misteriosa desaparición; a la vez, la vieja ama de llaves del Pazo de Brandeso y la criada Rosalva recorren la arena angustiadas llamando a voces a la pastora.

La lectura historicista propuesta por Marsillach no gozó de una recepción crítica demasiado entusiasta. Los reproches no se dirigieron tanto hacia la validez de esa lectura como hacia la falta de pericia del narrador, al que en algún caso se le reprocha su «insuficiencia narrativa» y una carencia de «los mínimos conocimientos en materia lingüístico-cinematográfica» (Álvaro Feito, *Cinestudio*, 119, abril 1973). Otros reproches van más hacia el lenguaje «grandilocuente» y «tremendista» utilizado por Marsillach, que produce como resultado una «adaptación desmesurada, más efectista que efectiva» (Pedro Crespo, en *Arriba*, 28.3.1973). El anuario *Cine para leer*, se refería también al componente teatral que lastraba la película, como consecuencia de la formación de su realizador, el cual parece ignorar que «en el cine, las personas y las cosas, más que hacerlas hablar, hay que dejarlas estar para que se expresen desde su misma interioridad y cotidianeidad». Y añadía las consideraciones siguientes sobre el trasvase de la literatura al cine:

Admitamos que una base literaria no tiene por qué ser copiada a la letra en una adaptación cinematográfica. Más a favor estamos de la recreación a partir de la inspiración primera, recreación que suele caracterizar a los grandes realizadores de la historia del cine. Pero, claro está, esta recreación o ha de mejorar la obra literaria o al menos equipararse a ella en calidad desde la nueva inspiración en imágenes. (*Cine para leer*, 1973, 127-131)

En esas líneas, se admite, pues, la infidelidad al texto de partida siempre que se trate de una recreación capaz de asimilarse en calidad al mismo. Mientras que otra de las críticas, la de Miguel Rubio en *Nuevo Diario*, desde una postura más radical, pasa por alto la intención de la lectura crítica que el realizador proponía de nuestro pasado y se limita a lamentarse de la confusa exposición que hace de «los intereses políticos entre carlistas y liberales»; critica especialmente la pérdida del «contenido poético, religioso y espiritual» del texto de Valle calificando, además, a la película de «batiburrillo de escenas» en el cual «la figura de la pastorcilla de difumina con tantos intereses que entran en juego, políticos, religiosos, sociales, atávicos» hasta el punto de que «terminamos por no saber qué pinta en el relato» (*Nuevo Diario*, 6.4.1973).

¹⁴ La ambigüedad ha sido señalada por la crítica como uno de las características definitorias de este relato. Fernández Roca señala a este respecto como la calculada distancia que mantiene el narrador no permite adivinar su posición ante la historia que narra (¿santidad verídica o farsa milagrosa?) y el lector se halla ante una ambivalencia sistemática: «ambivalencia de la historia en sí (flor de santidad o piedra de escándalo), subrayada en el discurso (con su carga de sensualidad y misticismo); del espacio (entre la concreción toponímica y la vaguedad idealizante); del tiempo [...]; de los protagonistas (santa-endemoniada y ángel-lobo); en fin, del autor (amor-odio a Galicia, fascinación por el misterio y repudio de la superchería)». (Fernández Roca, 2011: 100-101).

CONCLUSIONES

Los dos filmes analizados suponen dos excepciones en el panorama cinematográfico de la dictadura franquista por su propuesta de una lectura de determinados acontecimientos de la historia española que disientan abiertamente de la ofrecida por el discurso oficial. La concepción totalitaria del Estado y sus posiciones decididamente antiliberales que caracterizaron al régimen de Franco le llevaron no sólo a reprimir toda actividad en defensa de las libertades políticas sino también a condenar los movimientos democráticos que a lo largo del siglo XIX lucharon para dotar de vigencia a la constitución proclamada en Cádiz en 1812 y, consiguientemente, a ensalzar las actividades de las fuerzas represivas, defensoras de la monarquía absoluta y a todos los movimientos de signo antiliberal.

He tratado, a la vez de poner de manifiesto, la incongruencia ambos filmes en su pretensión de elegir para la revisión crítica del pasado unos textos literarios ajenos por completo al mensaje que pretendían transmitir, lo cual obligó a los directores y a sus guionistas a llevar a cabo una intervención a fondo sobre las respectivas historias que aquéllos narraban. Bien es cierto que la evolución ideológica de Valle-Inclán le llevaría en obras posteriores a dibujar un panorama de la realidad española y de su historia enormemente crítico y muy próximo al que Bardem y Marsillach presentaban en las dos películas analizadas. Pero *Sonatas* y *Flor de santidad* son todavía deudoras de su fascinación por la estética modernista y el mundo que presentan es producto de una idealización nostálgica, aunque en absoluto inocente, de un pasado en el que la realidad queda sofocada tras el despliegue de referencias literarias y artísticas y el preciosismo de la escritura.

Puede ser objeto de discusión lo acertado o no de la elección de esos textos, cuestión en la que se centró la mayor parte de la crítica; en unos casos, enarbolando como argumento la fidelidad a la obra literaria y, en otros, manifestando su reticencia a aceptar unas propuestas que disientan con las del discurso dominante. Sólo las publicaciones más alejadas de la órbita de éste manifestaron una acogida algo más cálida a ambos filmes, aunque sin dejar de señalar las deficiencias atribuibles bien al excesivo sometimientos del realizador al modelo hollywoodense del cine espectacular (Bardem), bien a su impericia en el manejo del medio (Marsillach).

En cualquier caso, pienso que se trata de dos ejemplos que ayudan a entender las complejas relaciones entre cine e historia por una parte y entre cine y literatura por otra.

BIBLIOGRAFÍA

- Cerón Gómez, Juan Francisco (1998), *El cine de Juan Antonio Bardem*, Murcia, Universidad y Primavera Cinematográfica de Lorca.
- Cerón Gómez, Juan Francisco (2004), «Militancia y posibilismo», en J.L. Castro de Paz - J. Pérez Perucha (eds.), *El cine a codazos: Juan Antonio Bardem*, Orense, Festival Internacional de Cine, pp. 23-31.
- Fernández Roca, José Ángel (2011), «*Flor de santidad* como historia de historias», *Garoza*, 11, pp. 87-103.
- Kracauer, Siegfried (1996), *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Pasolini, Pier Paolo (1970), «Il sentimento della storia», *Cinema Nuovo*, 205, maggio-giugno.
- Penedo, Antonio - Pontón, Gonzalo (eds.), (1998), *Nuevo Historicismo*, Madrid, Arco Libros.
- Pérez Bowie, José Antonio (2013), «Lecturas cinematográficas del siglo XIX español», en J.L. Hueso Montón (ed.), *Actas del III Congreso Internacional de Historia y Cine. Modelos de interpretación para el cine histórico*, Santiago de Compostela, Universidad (en prensa).
- Pérez Bowie, José Antonio - González García, Fernando (2010), *El mercado vigilado. La adaptación en el cine español de los 50*, Murcia, Filmoteca Regional y Ediciones Tres Fronteras.
- Rosenstone, Robert (1997), *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra*

idea de la historia, Barcelona, Ariel.

Villanueva, Darío (1991), «Valle-Inclán y James Joyce», en *El polen de ideas*, Barcelona, PPU, pp. 340-364.

Zunzunegui, Santos (2004), «El vuelo excede al ala. Espectáculo y política en el cine de Juan Antonio Bardem», en J.L. Castro de Paz - J. Pérez Perucha (eds.), *El cine a codazos: Juan Antonio Bardem*, Orense, Festival Internacional de Cine, pp. 83-97.