

Darío Villanueva, *El Quijote antes del cinema: Filmoliteratura*, Madrid, Visor Libros, 2020, ISBN 978-84-9895-236-0, 356 páginas.

Darío Villanueva nos ofrece, en este libro, un compendio de estudios comparatistas que se sustenta sobre un recorrido minucioso de detección de elementos cinematográficos en obras literarias previas a la aparición y desarrollo del séptimo arte pero solo. Desde un primer capítulo, más extenso y desde luego nuclear, como el mismo título indica, centrado en *El Quijote*, el teórico literario recalca en *Macbeth*, *Muerte en Venecia* o *La colmena* entre otras obras.

El Quijote antes del cinema se articula en nueve capítulos que presentan como nexo de unión la idea de que ciertos literatos poseían una imaginación presumiblemente cinematográfica, en referencia a la plasticidad y el desarrollo técnico de las imágenes que desgranaban en sus obras. De este modo, se nos sorprende con el hallazgo en conocidas obras de la literatura hispánica de técnicas que se encuentran a caballo entre la cinematografía y la literatura, retroalimentándose y conformando nuevos modelos productos de amalgamas narrativas. El uso de la éfrasis quijotesca, el estilo valleinclaniano, o incluso ciertos escritos de Tirso de Molina, por ejemplo, bien podrían asumirse como elementos precinematográficos.

Dentro de los estudios filmoliterarios que abordan en clave comparatista las relaciones entre literatura y cine y, según lo que puede extraerse de este compendio de Villanueva, el precinema podría considerarse, *grosso modo*, como la estética o la poética del cine, la técnica y el desarrollo imagológico cinematográfico antes del inicio del cine mismo. En este sentido es lógico que se mencionen actitudes entusiastas con los avances del cinematógrafo como las de Pardo Bazán o Valle-Inclán para quien era toda una mina artística en la que centrar su observación y valoración alentando a que el teatro español se alimentara del dinamismo y las formas del cine.

El *Quijote* se propone como precursor conceptual de ciertos mecanismos cinematográficos donde los *dijo/respondió* quijotescos pueden considerarse los precedentes del plano/contraplano audiovisual. Las apariciones en pantalla del Caballero de la Triste Figura gozan de vida desde casi los inicios del cine, donde la ocularización, sumando la auricularización con el desarrollo del cine sonoro, han sido explotadas de diversas formas según la época y la tecnología que había al alcance de los cineastas. Estos, desde casi todos los rincones del globo se han interesado en la obra de Cervantes por su eminente «visualidad».

Dejando *El Quijote* a un lado pero sin olvidarse de él, Villanueva nos introduce en el amplio universo de las trasposiciones cinematográficas que ha tenido *Macbeth* entre las que se encuentran las versiones mudas de 1908 y 1922, la de Thomas A. Blair de 1946, la propuesta de Orson Welles, cuyo planteamiento estético así como su peculiar puesta en escena se inserta en la línea del expresionismo alemán o *Trono de sangre* (1957) del insigne cineasta japonés Akira Kurosawa, obra notablemente valorada por la crítica en general y por H. Bloom en particular. No obstante, pese a que el profesor de Yale se decanta por la transducción dolezeliana de Kurosawa, el objeto predilecto de la representación de estas obras para el crítico estadounidense es el teatro. En este sentido, Villanueva recuerda con insistencia a lo largo de este conjunto de estudios la idea de Ingarden respecto al lugar que el teatro y el cine ocupan en el universo artístico: «el teatro resultaba el punto más excéntrico de literatura y el cine era el más próximo desde fuera de ella» (p. 171).

Los capítulos cuarto y quinto sirven, entre otras cosas, para aclarar y defender el enfoque metodológico desde el que el autor, como filólogo y teórico literario, aborda los

estudios cinematográficos, esto es, de la literatura al cine y no al revés. Después de refutar un «pseudo-apocalipsis» artístico donde el cine y la preponderancia de la imagen frente a la palabra vayan a acabar con la literatura, Villanueva nos regala destacados acercamientos narrativos entre literatura y cine poniendo el foco en las constantes aproximaciones que nutren esa relación con autores como Francesco Rosi y García Márquez o Brian de Palma y Eisenstein. En defensa de la hermandad de tan notorios artes narrativos, el autor nos aporta datos sobre la recepción crítica del cine entre espinas para ir fomentando la idea de un lenguaje cinematográfico existente y relevante, pese a las reticencias de ciertas clases académicas. Al pasar directamente al estudio de *Muerte en Venecia* desde su obra literaria original, su guion cinematográfico y su expresión filmica, el filólogo elabora una suerte de ejercicio en aras de la Literatura Comparada. En este ejercicio nos habla de las múltiples diferencias a la hora de la interpretación de las tres formas de significado, contemplando una evidente pulsión hermenéutica a la hora de interpretar el porqué de tal o cual elemento de las representaciones de *Muerte en Venecia*, las de Visconti y la de Mann.

El capítulo seis aborda *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela y Ricardo Franco desde diferentes pero complementarios planteamientos teóricos. Desde el concepto de transducción de Dolezel, pasando por el de hipertextualidad de Genette, el guion cinematográfico emerge, en esta parte del libro, como puente entre la literatura y el cine, dejando a un lado las trasnochadas cuestiones de “fidelidad”. También Cela es el autor de la obra a la que Villanueva se aproxima en el siguiente capítulo. La colmena, llevada al cine por Mario Camus, se convierte en objeto de reflexión que lleva al estudioso a detenerse en temas tangenciales como son los reproductores cinematográficos caseros y su utilidad para la «lectura del cine» por parte de los especialistas o en el respetable concepto que el escritor gallego tenía de los guionistas y directores que trabajaban sus obras.

En el capítulo ocho, «El cine en la generación del medio siglo: el neorrealismo literario español» se nos pone en el contexto de la dictadura franquista donde las expresiones cinematográficas (como cualquier otra manifestación artística) estaban subyugadas por el régimen. En esa tesitura los cineastas y escritores españoles veían con ojos de apetencia cines como el neorrealista italiano, con obras tan relevantes para la historia del cine como *Roma, ciudad abierta* (Roberto Rossellini, 1945) o *El ladrón de bicicletas* (Vittorio de Sica, 1948). A tenor de los diversos encuentros entre intelectuales de la España del momento, Villanueva subraya la ayuda de Cesare Zavattini, guionista de *Ladrón de bicicletas* o *Umberto D* (Vittorio de Sica, 1952) a quien considera uno de los padres del neorrealismo italiano. De nuevo, en este capítulo, se destaca la importancia del guion como pieza fundamental del ensamblaje cinematográfico a tenor de su cultivo por parte de figuras como Juan A. Bardem o Luís García Berlanga, ambos alumnos notables de la Escuela Oficial de Cine o como se conocía en la época la IIEC, el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas donde se reconocía la creatividad de alumnos que vieron en el guion cinematográfico una relación literaria a explotar y en Zavattini alguien de quien aprender.

La obra se cierra con un capítulo dedicado a *Soldados de Salamina*. El exitoso texto de Javier Cercas, llevado a la pantalla por David Trueba, se convierte en la excusa para reflexionar sobre las posibilidades que la literatura y el cine ofrecen en la tarea de reconstrucción de la memoria histórica porque «la posmodernidad ha convertido la guerra civil en una materia maleable para la ficción narrativa y filmica» (p. 317). Las imbricaciones del libro de Cercas y de la película de Trueba con la realidad histórica no puede sino deformarse de cierta forma al construirse como un relato.

RESEÑAS

En definitiva, el trabajo realizado por Darío Villanueva en *El Quijote antes del cinema: Filmoliteratura* hace gala de las distintas formas de abordar las relaciones entre la literatura y el cine, lo que deja ver la gran amistad artística que existe entre ambas formas de expresión. Las distintas maneras de conectar los relatos o la evolución de los códigos por la aproximación de ambas disciplinas no hace más que demostrar que la y que en la relación entre las artes es posible encontrar riqueza intelectual, lúdica y un valor seguro para la salud del negro sobre blanco y de la imagen en movimiento.

Alejandro Becerra Amador
(Universidad de Córdoba)