Las «nivolas» en el cine

Es bastante escaso el número de filmes basados en obras de Miguel de Unamuno y el hecho no parece casual: tanto el lenguaje como los temas de sus novelas y relatos rehuyen el trasvasamiento; pese a la angustia existencial y los interrogantes trágicos de sus personajes, la sustancia de sus libros se resiste a esa forma de expresión que él mismo consideraba, en el mejor de los casos, incompatible con la literatura. En correspondencia, Unamuno se interesaba poco por el cine, al que aludió algunas veces en sus artículos y ensayos. No lo ignoraba, sin embargo, pero a menudo lo juzgó de manera despectiva.

Entre todos los autores del 98, sólo Azorín (tardíamente) se dedicó apasionadamente al estudio y la frecuentación del fenómeno cinematográfico, pero tampoco fue ignorado por estos literatos (de Baroja a Machado) que por razones cronológicas habían asistido a su nacimiento. El mismo Unamuno se refiere en un temprano artículo al kinetoscopio, antecesor inmediato del cinematógrafo. En su ensayo *La regeneración del teatro español,* publicado en 1896, escribe: «Hoy es muy conocido el cinetoscopio..., aparato en que fundiéndose en la retina las imágenes sucesivas de un curso rápido de instantáneas representativas de sucesivos momentos del movimiento complejo de un objeto cualquiera, se engendra con maravillosa verdad la impresión de tal movimiento, impresión más psíquicamente real que cada una de las instantáneas». Los resultados posteriores de este descubrimiento técnico no deben haberle parecido estéticamente positivos, cuando en las décadas posteriores, el cine adquiere magnitud de industria y entretenimiento universal. Por lo menos en relación con la literatura.

Rafael Utrera, en su excelente libro *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo* [1] rastrea minuciosamente las opiniones de Unamuno sobre cine, dispersas en muchos artículos periodísticos, entre 1907 y 1936. Algunos contienen referencias ocasionales, pero otros, como *Literatura y Cine,* publicado en el diario argentino *La Nación* en 1923, Unamuno planteaba ya (en plena época muda), la dificultad de transformar literatura en expresión cinematográfica (un problema que aún ahora hace correr mucha tinta), con un agravante esencial: para el autor de *Niebla* el cine no era un arte.

El interés de Unamuno por el cine parece más bien negativo, como una manifestación más de los adelantos técnicos que alienan la cultura en las masas, que oponen naturaleza y artificio mecánico, arte y vida. Así, junto al cinematógrafo, desprecia al automóvil, el telégrafo, el tren... Rafael Utrera *(Op. cit.)* ha recopilado algunos términos que usa Unamuno en sus artículos para enjuiciar al cine: «hórrido, molesto, antiartísti-

[1] *Universidad de Sevilla, Colección de Bolsillo. 1981.*

co, trágico, fatídico, revolucionario, parlamentario»; este último adjetivo está referido, despectivamente, al uso de la palabra, del sonoro. El término *revolucionario* significaba que con su *acción* se impone sobre la *pasión*.

La relación literatura y cine tampoco le resulta posible, como cuando utiliza el término *película-pellejo: película* es lo mismo que *pelleja* y «peliculear» (que usa en lugar de *filmar)* una obra literaria es despellejarla. El artículo más extenso y específico dedicado al cine, precisamente, es el ya citado *Literatura y cine* publicado en *La Nación* de Buenos Aires. Era una réplica a un editorial del mismo periódico que se titulaba *Por qué los literatos no escriben para el cine*. Unamuno responde con una frase irrebatible: «Porque el cine no es literatura». Para él, nada tienen que ver; en todo caso (y en esto se ve que consideraba al cine como vehículo exclusivamente visual), no se debería «escribir para el cine» sino «dibujar». Por lo tanto, deduce que un buen literato puede resultar muy mal cinematografista (algo que la historia del cine ha demostrado repetidamente, aunque hay excepciones). Acerca de las posibles adaptaciones al cine de su obra, dice: «Yo he escrito algunas novelas y cuentos y dramas que no creo que tengan nada de peliculables; pero si algún cinematografista se le ocurriera sacar de alguno de ellos una película —que yo no iría a ver—, no creo que me debía más que un pintor que hiciese un cuadro representando a uno de sus personajes o escenas».

Sin quererlo, quizá, Unamuno reconoce la especificidad del cine como medio de expresión distinta del teatro y la literatura. Si bien no lo considera un arte, observa que su fin propio es «representar las cosas que ocurren sin palabras». Cabe advertir que todos estos juicios son anteriores a la aparición del cine sonoro. Pero éste no modificó sus juicios.

Frente a la pantalla

Puesto que Unamuno, tempranamente, se refirió a la reconstrucción del movimiento en el *kinetoscopio* y reflexionó sobre su gravitación posterior en la sociedad, podría preguntarse si este menosprecio acerca de las posibilidades artísticas del cine se basan en una frecuentación de sus proyecciones. En sus escritos sobre el tema no hay casi nunca referencias concretas a películas vistas, salvo una sola vez, criticando un *Lazarillo de Tormes* no identificado. Tampoco cita directores o actores, salvo a Chaplin. El ya citado Rafael Utrera, en su tan documentado libro *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo,* cuenta que consultó a la hija del autor, María de Unamuno, acerca de su asistencia al cine. Esta le escribió lo siguiente: «Asistió muy contadas veces a este espectáculo y nunca le oí el menor comentario que indicara su interés. Es más, siempre dijo que no le interesaba. En una ocasión fue a ver un filme alemán, *Varieté,* de Emil Jannings, [2] más que nada para complacer a un amigo que se empeñó en llevarle. Comentó y le gustó una de las últimas escenas, en que el protagonista aparece de espaldas, encorvado, alejándose lentamente mostrando la angustia y el remordimiento de

[2] *Se refiere a* Varieté *(1925) de Ewald André Dupont, interpretada por Emil Jannings, Maly Delschaft, Lya de Putti, Warwick Ward, Georg John y Alice Hechy.*

haber matado a su mujer. Del resto del filme no dijo ni una palabra». (Carta fechada en Salamanca el 12 de marzo de 1928.)

En un artículo muy posterior a los ya citados, *Cruce de miradas* (en *Ahora,* 14 de diciembre de 1934) podría descubrirse que su rechazo del cine —esta vez ya sonoro— estaría fundamentado en la asistencia a diversas películas, que sin embargo nunca cita por sus nombres: «... Y en estas contemplaciones, más que meditaciones, lo repito, me arranco de la obsesión del cine, de la sucesión de escenas temporales...»

Estas líneas parecen expresar, ante todo, una frecuentación de las salas cinematográficas, y luego un rechazo mezclado con cierta atracción que trata de dominar. Quizá esta fobia anticine tenga la misma raíz que su desconfianza hacia toda manifestación tecnológica (radio, telegrafía, automóvil...) que distancie al hombre vivo de su comunicación con la naturaleza. Sin embargo, se puede lamentar que Unamuno no haya encontrado en el cine concreto que vio, las posibilidades que sí dedujo de ciertas características de su lenguaje. Por ejemplo en su artículo *La mosca bicentenaria*[3] escribe: «Si una figura permanece inmóvil ante la cinta que corre por la cámara oscura, inmóvil aparece en el cine. Pero, ¿es esa inmovilidad la misma que la de una proyección también inmóvil? El retrato que vemos inmóvil en la pantalla, aunque la cinta corra, porque el retrato se mantuvo ante ésta inmóvil, ¿es acaso lo mismo que el retrato de la proyección de una placa inmóvil? En el primero hay algo de la misteriosa vibración del sucederse de momentos idénticos, de ese vivir de un paisaje inmóvil. Y así, como en un retrato cinematográfico, como en inmovilidad de la fusión, a través del tiempo, de momentos sucesivos idénticos, como en extraña vibratoria quietud cinematográfica cayeron sobre mi alma, al volver a pisar al cabo de siete años y medio, este despacho, estos veintiún años, es decir mi vida, lo más de mi vida pública. Y ello me trajo la pesadumbre de la soledad radical en que todos vivimos».

Puede pensarse que Unamuno, pese a su rechazo visceral del cine espectáculo, podría haber desarrollado interesantes reflexiones sobre su esencia, en el plano teórico. Puestos a especular, podríamos pensar en qué habría dicho de llegar a conocer el cine de Bresson.

Filmes basados en sus obras

Cronológicamente, la primera película basada en un relato de Unamuno se realizó en la Argentina, con dirección del francés Pierre Chenal, exiliado entonces en Buenos Aires. Fue, en 1943, *Todo un hombre,* basada en *Nada menos que todo un hombre.* Pierre Chenal (que había dirigido en Francia una excelente versión de *Crimen y Castigo* de Dostoievski), se basó en una adaptación de los guionistas argentinos Ulyses Petit de Murat y Homero Manzi que respetaba en lo esencial la historia trágica de su protagonista Alejandro Gómez, en su amor absoluto y terrible. Los intérpretes eran Francisco Petrone y Amelia Bence.

[3] *M. de Unamuno,* Obras Completas, *Ed. Afrodisio Aguado, Madrid 1958, XVI, pp. 475. Las citas están tomadas de esta edición, de las Obras Completas publicadas por la Editorial Escelicer (Madrid 1966) o del libro citado de Rafael Utrera,* Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo. *También hemos revisado el archivo de* La Nación.

Otras dos versiones tuvo este relato, evidentemente elegido por sus posibilidades dramáticas: en 1954, el mexicano Julián Soler dirige una adaptación protagonizada por Arturo de Córdoba y Marga López, titulada *La entrega.* Conserva el esqueleto trágico de la relación amorosa, pero tiende decididamente hacia el melodrama. Por fin, el prolífico Rafael Gil, realizará en España una tercera versión interpretada por Francisco Rabal y Analía Gadé. El guión pertenecía a José López Rubio y Rafael J. Salvia. Es un filme respetuoso y bien interpretado, con variantes en la trama. Se estrenó en 1972. Sin embargo, quizá el más imbuido del «sentido trágico de la vida» unamuniano es el filme de Chenal.

En 1947, el teórico y ensayista Carlos Serrano de Osma realizó su primer largometraje enfrentándose a lo más difícil: *Abel Sánchez,* otra «nivola» de Unamuno. Este inquieto cineasta, con poca suerte comercial, trató de desarrollar con austeridad un tema de ardua concreción dramática. Como se recordará, el tema es la envidia (defecto que Unamuno atribuye a los españoles como lacra obsesiva) encarnado en dos amigos —Abel Sánchez, pintor y Joaquín Montenegro, médico— en una relación afecto-odio manifestada simbólicamente. Casi sin descripciones, Unamuno ahonda en los personajes a través de diálogos que los desnudan anímicamente. La apuesta es tan digna como imposible en esos términos casi abstractos, lo cual resiente el filme.

Otro director español exigente, Miguel Picazo, también hace su primer largometraje con *La tía Tula,* en 1964. Es uno de los protagonistas del llamado «nuevo cine español» de los años 60. El relato de Unamuno —la historia del amor de una mujer por su cuñado, que se niega a unirse a él tras la muerte de su hermana y su consagración a los sobrinos— contiene la característica exaltación idealista y provocativa del autor en la creación de un personaje femenino cuya maternidad no material sobrepasa los límites del instinto. Con interpretación de Aurora Bautista y Carlos Estrada, el filme alcanza un vigor poco frecuente y un estilo austero que armoniza con el original.

Más compleja en su estructura, *Niebla* es una novela a la vez onírica y realista que plantea una relación dual entre obra y autor. Unamuno, adelantándose a Pirandello, desnuda la ficción literaria mezclando su dependencia con el creador. Más que la liberación del personaje, como Pirandello, destaca su condición de criatura ligada al escritor que la ha imaginado. Basta recordar, sumariamente, que el protagonista de *Niebla,* Augusto Pérez, un hombre adinerado, se casa con una joven pobre, Eugenia, que no lo ama. Se casan y el matrimonio fracasa. Antes de suicidarse, Augusto va a Salamanca, a consultar con Unamuno y pedirle consejo. Una vez más, Unamuno destaca su original pensamiento ensayístico, que domina también sus ficciones literarias.

Niebla fue llevada al cine en 1975 por José Jara con el título de *Las cuatro novias de Augusto Pérez.* Según las críticas de la época, Jara no pudo captar esa audaz dialéctica entre autor y personaje y convierte la historia en un relato vulgar y volcado al erotismo. El filme estuvo protagonizado por Fernando Fernán Gómez y Charo López.

Por cierto debe contarse, aunque haya sido hecha para la televisión, una seria e inteligente versión de *Niebla* dirigida por Fernando Méndez Leite, este vez con el título original. Protagonistas fueron Luis Prendes y Mónica Randall. Fue emitida en 1976. También fueron adaptadas para el medio televisivo *Abel Sánchez,* con dirección de Pedro Amalio López (1977), en cinco capítulos; *Nada menos que todo un hombre,* con

dirección de Francisco Montoliu (1978), en cinco capítulos; *La difunta,* del mismo director (1980) y *Soledad,* que dirigió Miguel Picazo.

También hay que citar *Acta de posesión,* basado en *Dos madres,* que dirigió Javier Aguirre en 1977. Fue una coproducción hispano-mexicana interpretada por Amparo Muñoz y Patxi Andión junto a los mexicanos Isela Vega, Gloria Marín y Pancho Córdoba.

La generación del 98 y el cine

No es intención de estas notas hacer un análisis del movimiento literario al que perteneció Unamuno, cuya actividad coincidió con el nacimiento del cine. Pero es notorio que éste despertó la curiosidad y el interés de la mayoría de estos escritores. El mismo Unamuno, como se ha señalado, reflexionó sobre el tema de la literatura y el nuevo medio, aunque sus juicios fueron absolutamente hostiles. Sin embargo, aludió a sus esencias y al análisis del movimiento, y halló como único aspecto positivo, que el cine fomenta la imaginación del público «despertándole intereses estéticos».

Entre los demás, hay que subrayar las frecuentes referencias al cine en la obra de Pío Baroja y, sobre todo, el tardío pero vivo interés de Azorín, que no sólo incursionó en el ensayo cinematográfico, sino que incorporó a su técnica novelística algunos recursos del lenguaje fílmico, como la elipsis, el *travelling,* el *tempo* o el *ralenti.* Y no se puede olvidar que en sus novelas y sobre todo en su teatro, Valle Inclán ejerce intuitivamente un vanguardismo que tiene mucho de cinematográfico en el uso del espacio, la angulación y la presentación de los actores en el ámbito escénico.

De todos modos, entre la indiferencia, el desprecio o la curiosidad, los escritores del 98 —como los modernistas—, se vieron enfrentados a un nuevo fenómeno artístico que, desde fines del siglo XIX hasta el XX, tendría una influencia decisiva en la sociedad. Para todos ellos se planteaba, además, un tema polémico que aún subsiste: el difícil trasvase de la literatura al cine, dos medios de expresión distintos, pero que se atraen irresistiblemente, para bien y para mal.

José Agustín Mahieu

Filmografía

1943. **Todo un hombre.** *Producción:* Artistas Argentinos Asociados. *Distribución:* Panamericana. *Dirección:* Pierre Chenal. *Guión:* Ulyses Petit de Murat y Homero Manzi sobre el libro «Nada menos que todo un hombre», de Miguel de Unamuno. *Fotografía:* Bob Roberts. *Escenografía:* Gori Muñoz. *Música:* Lucio Demare. *Intérpretes:* Francisco Petrone, Amelia Bence, Nicolás Fregues, Guillermo Battaglia, Florindo Ferrario, Jorge Lanza, Tilda Thamar. Argentina; *estreno:* 16 de agosto de 1943, cine Ambassador.

1946. **Abel Sánchez** («Historia de una pasión»). *Producción:* Boga Films, Barcelona. *Dirección:* Carlos Serrano de Osma. *Guión:* Pedro Lazaga, sobre la novela «Abel Sánchez». *Fotografía:* Emilio Foriscot. *Intérpretes:* Manuel Luna, Roberto Rey, Fernando Sancho, Alicia Romay, Mercedes Mariño, Rosita Valero, Rafael de Penagos, Arturo de Córdoba, Eugenio Roca, Pedro Portabella y C. Serrano de Osma. España; *estreno:* 10 de marzo de 1947.

1954. **La entrega** («Nada menos que todo un hombre»). *Producción:* México. *Dirección:* Julián Soler. *Intérpretes:* Arturo de Córdoba, Marga López.

1964. **La tía Tula.** España. *Producción:* Eco-Surco, Madrid. *Dirección:* Miguel Picazo. *Guión:* José Miguel Hernán, Miguel Picazo, Luis Enciso y Manuel López Yubero. *Fotografía:* Juan Julio Baena. *Intérpretes:* Aurora Bautista, Carlos Estrada, Irene Gutiérrez Caba, Enriqueta Carballeira, Laly Soldevilla y José María Prada. *Estreno:* 21 de abril de 1964.

1972. **Nada menos que todo un hombre.** *Producción:* Coral Films, Madrid. *Dirección:* Rafael Gil. *Guión:* José López Rubio y Rafael J. Salvia. *Fotografía:* José F. Aguayo. *Intérpretes:* Francisco Rabal, Analía Gadé, Angel del Pozo, José M. Seoane, Mabel Karr, Lola Gaos, Tomás Blanco, Rafael Hernández. *Estreno:* 14 de febrero de 1972.

1975. **Las cuatro novias de Augusto Pérez.** *Producción española:* NG Films, Madrid. *Guión* y *Dirección:* José Jara sobre el libro «Niebla». *Fotografía:* José Luis Alcaine. *Intérpretes:* Fernando Fernán Gómez, Charo López, Máximo Valverde, Norma Karr, María Luisa Ponte, Carmen Martínez Sierra, Manuel Pereiro, Manuel Ayuso. *Estreno:* 29 de abril de 1976.

1977. **Acta de posesión** («Dos madres»). *Producción:* México. Lutus-Pelimex. Coproducción hispano-mexicana. *Dirección:* Javier Aguirre. *Guión:* Javier Aguirre y Juan León. *Intérpretes:* Amparo Muñoz, Patxi Andión, Isela Vega, Gloria Marín, Pancho Córdoba. *Estreno:* 5 de septiembre de 1977.

Filmes para televisión

1976. **Niebla.** *Dirección:* Fernando Méndez Leite. *Intérpretes:* Mónica Randall y Luis Prendes. *Producción:* TVE.

1977. **Abel Sánchez.** *Dirección:* Pedro Amalio López. *Intérpretes:* Fernando Delgado, Roberto Marín, Nuria Carresi, Salomé Guerrero. *Producción:* TVE, cinco capítulos.

1978. **Nada menos que todo un hombre.** *Dirección:* Francisco Montoliu. *Intérpretes:* Julio Núñez, Charo López, José Martín. *Producción:* TVE, cinco capítulos.

1980. **La difunta.** *Dirección:* Francisco Montoliu. *Intérpretes:* Fernando Delgado, Carmen Roldán, Mimí Muñoz, Vicente Cuesta. *Producción:* TVE.

1980. **Soledad.** *Dirección:* Miguel Picazo. *Producción:* TVE.

1981. **Fedra.** *Dirección:* Mercedes Vilaret. *Intérpretes:* Mónica Randall, Pedro M. Sánchez, Francisco Piquer, Juan Borrás. *Producción:* TVE.