

Jesús Fernández Santos: novela y cine

SUSANA PASTOR CESTEROS
Universidad de Alicante

Jesús Fernández Santos es conocido fundamentalmente por su obra narrativa, en la que destacan títulos como *Los bravos*, *La que no tiene nombre*, *Extramuros* o *Cabrera*. Aunque escribió, entre 1954 y 1987, un total de doce novelas y siete recopilaciones de relatos, así como tres libros que recogen su actividad ensayística, trataremos a continuación, sin embargo, precisamente de uno de los aspectos de su obra que ha sido menos estudiado: su vinculación con el medio cinematográfico, a través, primero, de su formación académica en el mismo, segundo, de la producción de documentales y un largometraje, tercero, de su actividad crítica de reseña de películas, cuarto, de la adaptación de algunas de sus novelas al cine y quinto, del modo en que todo ello se refleja en su creación propiamente narrativa.

Como preámbulo al comentario de las relaciones entre cine y novela en la obra de Jesús Fernández Santos, comenzaremos comentando brevemente la importancia del medio cinematográfico en el contexto literario y cultural español de los años cincuenta, que es la época en que comienza a publicar nuestro escritor, en la medida en que puede ayudarnos a entender la interacción de ambos modos de expresión artística en aquellos momentos.

Uno de los críticos que más claramente ha establecido la importancia de las relaciones existentes entre cine y literatura a la hora de configurar las coordenadas propias de ambos medios en los años en que aparece la llamada generación del Medio Siglo (en la que nuestro escritor, en su primera época, se incluye) ha sido Santos Sanz Villanueva, en cuya opinión:

El cine ha ejercido una influencia decisiva en la forma novelesca del medio siglo, pero su trascendencia creo que es todavía mayor porque no se trata sólo de determinar influencias directas, sino de las profundas relaciones existentes entre los cultivadores del cinematógrafo y los narradores¹.

¹ S. Sanz Villanueva, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Madrid, Alhambra, 1980, t. I, p. 99.

Sanz Villanueva comenta las actividades paralelas en ambos medios por parte de algunos miembros de la generación del Medio Siglo, citando a aquéllos que trabajaron como guionistas (como Daniel Sueiro o Juan Marsé) o señalando determinadas novelas que en su origen fueron guiones (como *La isla*, de Juan Goytisolo), para concluir que “incluso un escritor que los narradores de medio siglo consideran un predecesor, Fernández Santos, es profesionalmente director de cine”². Pero junto a estas circunstancias personales, hay una base profunda que explica las estrechas relaciones existentes entre cine y literatura durante esta época, y que resumimos, siguiendo a Sanz Villanueva, en los siguientes puntos:

– En primer lugar, destacamos que el interés y la progresiva inquietud por los temas cinematográficos hallaron cabida en ciertos medios de difusión de evidente influjo entre los jóvenes novelistas, como las revistas *Objetivo*, *Cinema Universitario*, *Nuestro cine*, *Cinestudio* o *Film Ideal*.

– En segundo lugar, es evidente que existía una cierta concomitancia entre los postulados del neorrealismo cinematográfico y la estética narrativa de los escritores del Medio Siglo: temas extraídos de la vida rural, protagonistas que no han de ser forzosamente actores profesionales, predominio del espacio real mediante el rodaje en exteriores, huida del lenguaje convencional y escaso contraste de la técnica cinematográfica³.

– En tercer lugar, puede afirmarse que el cine comenzó prácticamente antes que la novela a retratar críticamente la realidad: *Esa pareja feliz*, de Juan Antonio Bardem y J. Luis Berlanga y *Surcos*, de Juan Antonio Nieves Conde, estrenadas en el 53, muestran ya la dureza de la vida rural y el problema de la emigración y de la vida y el trabajo en las ciudades, temas que la literatura retomaría posteriormente⁴.

– Y finalmente, en los años cincuenta tuvieron lugar algunos acontecimientos cinematográficos que contribuyeron a crear un ambiente favorable al creciente interés por el tema entre los escritores de la época; nos referimos a la I Semana de Cine Italiano, en 1951, que se encargó de difundir el neorrealismo;

² *Ibid.*

³ Para una profundización en el tema del neorrealismo cinematográfico, *vid.* P. Caro Baroja., *El neorrealismo cinematográfico italiano*, México, Alameda, 1955; AA.VV., *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano*, I, II y III, Valencia, Fernando Torres, 1983 y F. Forini, *Cinema e letteratura del neorealismo*, Roma, Marsilio, 1983.

⁴ Fernando Méndez Leite corrobora esta opinión: “*Esa pareja feliz* es una comedia neorrealista salpicada de detalles que la alejan del naturalismo y que revelan una imaginación fresca, atenta a la realidad, pero también a la deformación cotidiana de esa realidad. Se ha dicho una y mil veces que *Esa pareja feliz* supone la aparición por primera vez en el cine español de posguerra de una película con planteamientos críticos, lo que sin duda es cierto”; del mismo modo, afirma respecto a *Surcos* que “aborda con valentía y sin contemplaciones un estado de cosas que jamás se había visto reflejado en el cine español y que tardaría mucho a ver descrito con tanta lucidez” (*Historia del cine español*, Madrid, Jupey, 1975, pp. 125 y 130, respectivamente).

a la creación y proliferación de numerosos cine-clubs; y, sobre todo, a las I Conversaciones Cinematográficas Nacionales de Salamanca, celebradas en 1955.

Así pues, puede hablarse de una cierta simultaneidad entre determinados acontecimientos cinematográficos y literarios durante esta década. Algo que podemos ver más concretamente en el hecho de que, en 1955, por ejemplo, coincidieran la publicación de *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio y el estreno de *Muerte de un ciclista*, de J. A. Bardem (siempre crítico para con el cine español) sobre la que afirmaba Sanz Villanueva que “era el equivalente en el celuloide de las novelas antiburguesas de los hermanos Goytisolo y [que] guarda cierto parecido con los libros de García Hortelano”⁵. También Bardem, esta vez en *Calle mayor*, retrata perfectamente el ambiente provinciano y el miedo a la soltería que aparece en algunas de las primeras novelas de Carmen Martín Gaité⁶.

Por último, no podemos dejar de remarcar que el cine español renace, internacionalmente hablando, en esta época, y que el efecto provocado durante todo este tiempo por la censura y la autocensura en el cine fue un fenómeno paralelo al literario⁷. Como tampoco puede olvidarse la inmensa frecuentación cinematográfica en nuestro país a lo largo de estos años. La cinefilia de los cincuenta en España era un hecho innegable. Primero, pues, como meros espectadores, y después ya como creadores, es evidente la importancia que en la formación cultural del escritor de la generación del Medio Siglo tuvo el medio cinematográfico⁸, un hecho generalizado que ha sido aceptado por la crítica y

⁵ S. Sanz Villanueva, *Historia de la novela social...*, t. I, p. 103. Las palabras de Méndez Leite, de nuevo, confirman esta opinión: “En los límites de lo tolerable en la España de 1955, *Muerte de un ciclista* describe los distintos estamentos sociales (alta sociedad, intelectuales parásitos e inoperantes, burocracia del Régimen, Iglesia, proletariado...) y cuenta una historia de insolidaridad y culpa. El punto de vista marxista de Bardem, con las correcciones que la censura y la prudencia impusieron, convive con un discurso moralista” (*Historia del cine español...*, p. 190).

⁶ *Calle mayor*, durante cuyo rodaje fue detenido su director, supone un minucioso retrato de la sociedad provinciana en los tiempos del franquismo a partir de un análisis marxista de la realidad que pretendía, por encima de la estructura melodramática que la sustentaba, hacer un cine crítico. La descripción que Méndez Leite hace del plano con que se cierra la película, en el que la protagonista se resigna a su triste destino, demuestra plásticamente las concomitancias con la obra de Martín Gaité, como decíamos, y particularmente con su novela *Entre visillos*: “Cae una lluvia torrencial que empapa los cristales de la casa de Isabel. Tras ellos, la solterona contempla el agua que resbala por la ventana. En segundo término, dentro de la habitación, distinguimos el bastidor, que ya nunca vestirá un traje de novia. Sobre un primer plano de Betsy Blair se sobrepone la palabra ‘Fin’” (*Historia del cine español...*, p. 228).

⁷ En este sentido, es de consulta obligatoria el estudio de Román Gubern y Domènec Font, *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Euros, 1975.

⁸ Unas declaraciones tan sólo, a modo de ejemplo, que ilustran el reconocimiento por parte del mismo escritor, en este caso Juan García Hortelano, de tal impronta en la configuración de la propia obra: “...yo tomo bastante en este sentido [el de la novela como género totalizador] de las técnicas narrativas del cine. En mis novelas la gente se mueve cinemato-

del que el caso de Fernández Santos, del que nos ocuparemos a continuación, puede resultar ilustrativo. Así lo enfoca Carmen Peña:

...en el contexto español de estos años, va a tener especial significación el capítulo de las referencias cinematográficas en la medida en que, más allá de la actitud individual de los escritores ante el cine, son todo un síntoma de ciertas "actitudes generacionales" y del lento aprecio estético otorgado al nuevo arte en nuestro país⁹.

Con lo cual, a la hora de abordar el estudio de la obra de cualquiera de ellos y de la relación de ésta con el cine, constituye una valiosa aportación la explicación de los contactos directos o indirectos que pudiera haber mantenido con el cine o con los profesionales del medio, los ensayos dedicados al tema, su formación cinematográfica o su conocimiento teórico o práctico de los procedimientos fílmicos.

Por lo tanto, el comentario de la vinculación de Fernández Santos con el cine nos ofrece algunas pautas para la interpretación del influjo del mismo en su obra.

Jesús Fernández Santos, una vez superada la experiencia universitaria, se matriculó en 1952 en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, cuando la institución tan sólo llevaba cinco años funcionando. En ella obtuvo el título de director cinematográfico, que fue el que le permitió con posterioridad dedicarse a la profesión. A pesar de que finalmente constituyó su principal medio de vida, Fernández Santos siempre confesó que sus inicios en el cine fueron motivados por su precaria situación económica¹⁰ y, al mismo tiempo, consideraba su dedicación al mismo como una profesión secundaria respecto a su vocación novelística. Ello, no obstante, no le impidió reconocer que las claves de su obra narrativa debían mucho al conocimiento de la realidad que le proporcionó su actividad cinematográfica y, en especial, la que se desarrolló en el ámbito del cine documental. El propio escritor reconocía en una entrevista la deuda que lo ataba al cine:

gráficamente, casi nuevo la cámara; incluso cuando estoy contando procesos interiores, no sólo movimientos de personajes o diálogos, sino también procesos psíquicos" (entrevista publicada en F. Campbell, *Infame turba*, Madrid, Cincel, 1971, p. 262).

⁹ C. Peña-Ardid, *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 100.

¹⁰ Del siguiente modo respondía nuestro autor a las preguntas sobre el tema: "¿Por qué optó Ud. por hacer cine y televisión durante los cincuenta y los sesenta en vez de concentrarse en la novela?— Fue por motivos puramente económicos. El cine fue mi segundo oficio y la televisión vino después, un paso lógico" (D. K. Herzberger, "Entrevista con Fernández Santos", *Anales de la novela de posguerra*, III, 1978, p. 119); "Yo, entonces [a mediados de los cincuenta], atravesaba unos momentos difíciles, unos tiempos de economía doméstica desastrosos. Así que me puse a hacer cine, cortometrajes, documentales. No podía escribir, era imposible" (B. Prado, "Grandes historias de pequeñas derrotas. J. Fernández Santos", *Olvidos de Granada*, n. 13, 1984, p. 39).

Vas a terminar por preguntarme por la influencia del cine en mi obra y te diré que toda. El cine americano y el neorrealista, es evidente¹¹.

No en vano, Fernández Santos, además de pertenecer a la generación literaria del Medio Siglo, y por lo que a su actividad como cineasta se refiere, puede considerarse miembro de la promoción fílmica de Carlos Saura, José Luis Borau, Julio Diamante y E. Martín, entre otros. Así lo interpretaba en las siguientes declaraciones:

Creo que soy de la generación posterior a Berlanga y Bardem, los que estudiamos en aquella escuela disparatada que era como un club de cine. Conseguimos, eso sí, ver algunas películas difíciles entonces, hablar mucho y apasionarnos con ello y, de vez en cuando, poder rodar algunos metros¹².

De hecho, unía a todos ellos una amistad que compartían especialmente Fernández Santos y José Luis Borau. Paralelamente, en la monografía que sobre éste último ha escrito Agustín Sánchez Vidal se viene a afirmar que Borau participa de muchos de los rasgos que caracterizan a la generación del Medio Siglo, en la que podría incluirse en calidad de cineasta, opinión que es también compartida por Carmen Martín Gaité cuando afirma que

En eso (el hecho de que los personajes ocupen situaciones marginales y exista un abismo entre sus aspiraciones y lo que llegan a conseguir) se parece también a Jesús Fernández Santos, del que era muy amigo y con el que llegó a colaborar, de ahí ese escepticismo, con un sentido del humor sordo¹³.

Borau, además de su labor como director, había escrito varios guiones en colaboración con Fernández Santos, entre ellos *Via muerta* (que contaba la historia de un opositor) y *Cien dólares al mes* (sobre una chica que decide casarse con un soldado americano y las repercusiones familiares de tal decisión). Los guiones se hicieron, pero no así las películas. Lo mismo sucedió con otro proyecto que no llegó a cuajar, que había de titularse *Félix*¹⁴. Por lo general, las iniciativas de Borau con Fernández Santos fracasaron. En cambio, Enrique Torán, que también formaba parte del equipo de Borau, sí llegó a trabajar como director de fotografía en el primer largometraje que dirigió nuestro autor, *Llegar a más*, de 1963, del que luego hablaremos.

¹¹ B. Prado, "Grandes historias...", p. 40.

¹² Declaraciones concedidas en una entrevista de R. M.^a Pereda para *El País*, 4-III-78, p. 25.

¹³ A. Sánchez Vidal, *Borau*, Zaragoza, CAI, 1989, p. 52.

¹⁴ Algo similar ocurrió con un proyecto original de Fernández Santos de 1954 titulado *Venta por pisos*. La sinopsis cinematográfica del mismo se encuentra registrada en la S.G.A.E. y está recogida en la Biblioteca Nacional, aunque sin la ficha técnica correspondiente, lo cual indica que el corto no llegó a realizarse.

Con anterioridad, en 1959, Fernández Santos ofrecía un documental, *España 1800*, que llevaba por subtítulo “Un ensayo cinematográfico sobre Goya y su tiempo”¹⁵. Lo que con él había pretendido hacer era en realidad un homenaje a Goya, dando a conocer su obra y los lugares en que ésta y la vida del pintor se desarrollaron. *España 1800* obtuvo el premio del Círculo de Escritores Cinematográficos y el del Sindicato Español del Espectáculo. Sin embargo, poco después fue secuestrada por la Dirección General de Seguridad por motivos de censura y hubo de ser retocada hasta conformar una nueva versión que pasó a llamarse *Goya y su tiempo* y que obtuvo a su vez el Premio del Festival de Montecarlo en 1960.

Del mismo año que este primer documental son también los titulados *España. Fiestas y castillos* y *El Greco*, el último de los cuales consiguió el Premio de la Bienal de Venecia de 1959.

Después de estos tres documentales, Fernández Santos acometió la tarea de realizar su primer y único largometraje. Rodado en los exteriores de Madrid, y con diálogos breves y sencillos, *Llegar a más* relata las aspiraciones truncadas de un joven madrileño a principios de los sesenta que, soñando con “llegar a más”, acaba delinquiendo y cerrándose así las puertas de un futuro ya de por sí inalcanzable¹⁶.

El título de la película coincide curiosamente con el de uno de los relatos incluidos en *Cabeza rapada*, circunstancia que ha llevado a Carmen Peña a

¹⁵ La ficha técnica del mismo era la siguiente:

- Guión, comentario y dirección: Jesús Fernández Santos.
- Fotografía: Rafael de Casenave.
- Montaje: Juan José de Casenave.
- Narrador: Francisco Valladares.
- Jefe de producción: J.M^a Ramos.
- Música: Alberto Blancafort y Orquesta Sinfónica de Madrid.
- Estudios: Chamartín (Tarfe Films)
- Laboratorios: Fotofilm, S.A.E.
- Duración: 32 minutos.

¹⁶ La ficha técnica de la película es la siguiente:

- Director: Jesús Fernández Santos.
- Ayudante de dirección: José Ulloa.
- Secretario de rodaje: Jesús Yagüe.
- Jefe de producción: J. M.^a Ramos.
- Ayudante de producción: Marino Méndez.
- Director de fotografía: Enrique Torán.
- Segundo operador: Luis Cuadrado.

En cuanto a la ficha artística:

- Daniel: Manuel San Francisco.
- Amparo: M.^a José Alfonso.
- Carmen: Carmen Sáez.
- Tía Amparo: M.^a Luisa Ponte.
- Dueño del bar: Antonio Ferrandis.
- Julita: Elisa Ramírez.
- Luis: Francisco Valladares.

citar, equivocadamente, a Fernández Santos, junto con Gonzalo Suárez, como ejemplos de autores españoles que han realizado versiones cinematográficas de sus propias obras, cuando en realidad la película no es una versión del cuento, sino que posee un argumento diferente¹⁷.

Llegar a más, aunque le llevó a Fernández Santos cuatro años de trabajo, no obtuvo ningún tipo de resonancia crítica y además supuso un fracaso económico para la productora. No obstante, C. Santos Fontela, en su estudio del 66, *Cine español en la encrucijada*, hablaba de la película y de su realizador al referirse a los “jóvenes directores” en los que se centraba, entonces, la esperanza del cine español del futuro:

Un primer intento de retorno a un neorrealismo tardío, del que pudieran ser muestras films como los de Fernández Santos *-Llegar a más-* o Julio Diamante *-Tiempo de amar-* parece estar en vías de abandono, al propio tiempo que se anuncia en el extremo opuesto un acercamiento a un realismo no naturalista del que podrían considerarse piezas claves los dos films realizados a partir de obras de Gonzalo Suárez, *De cuerpo presente* (Eceiza) y *Fata morgana* (Aranda). Entre estas dos tendencias opuestas se sitúa *La tía Tula*, de Picazo¹⁸.

A pesar de todo, tras escribir el guión y dirigirla, su autor se lamentaba de lo difícil de la empresa acometida. En la parte introductoria a la monografía que sobre Fernández Santos escribió Rodríguez Padrón, se citan algunas declaraciones suyas sobre la película y sobre su dedicación al cine en general, que reproducimos a continuación:

Yo dirigí *Llegar a más*, una película que no fue un éxito estrepitoso, pero que me costó casi cuatro años, entre 1960 y 1964 y la verdad es que me cansé. A mí me gusta *Llegar a más*, pero la película quizá se perjudicara del clima de aquella generación nuestra –la de Picazo, la de Borau, la de Diamante– que luego se vino, más o menos, abajo¹⁹.

En esta misma entrevista, insistía en la dificultad de compatibilizar la labor de realizar un largometraje, que absorbe al autor en exceso, con la literatura. Por ello Fernández Santos tuvo que elegir y optó por no continuar dirigiendo largos, aunque sí seguir con el cine corto, respecto al que reconoce una enorme deuda en varios sentidos: en el sentido de que le ha permitido conocer y

¹⁷ Estas son las palabras de C. Peña: “Sin ser exactamente adaptaciones, el cortometraje en 16 mm., *Ditirambo vela por nosotros* (1965) y el primer film en 35 mm, *Ditirambo* (1967), de Gonzalo Suárez, están directamente inspirados en su novela *Rocabruno bate a Ditirambo* (1966) [...] Jesús Fernández Santos, autor de numerosos documentales, realizó un solo film de ficción *-Llegar a más* (1963)– a partir de su cuento del mismo título recogido en *Cabeza rapada*” (*Literatura y cine...*, p. 29).

¹⁸ C. Santos Fontela, *Cine español en la encrucijada*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966, p. 93.

¹⁹ J. Rodríguez Padrón, *Jesús Fernández Santos*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, p. 19.

descubrir España, pero también en la medida en que le ha proporcionado el tiempo necesario para dedicarse a escribir y, lo que es más importante, “una infinidad de ideas para concebir cuentos y novelas que luego desarrollaría”²⁰. De este modo se entiende que Fernández Santos no considere el cine como una actividad menor, sino que, por el contrario, acuda a él como un medio que le aporta la tranquilidad y el respaldo económico que le permiten dedicarse a su auténtica vocación, que es la literatura. Así, en opinión de Rodríguez Padrón:

No existe divorcio alguno entre ambas actividades, literatura y cine alternan perfectamente en su trabajo y materiales de una y otro le sirven indistintamente a su autor²¹.

Como hemos dicho, son numerosos los documentales realizados por nuestro autor²² y muchos de ellos fueron, a partir de un determinado momento, fruto de la colaboración de Fernández Santos con televisión española, para la que trabajó entre finales de los cincuenta y los sesenta. Su vinculación con el medio televisivo fue más estrecha sobre todo a partir de la fundación de la Segunda Cadena, en 1966, en la que colaboró dirigiendo el espacio *La víspera de nuestro tiempo*, una serie de trece documentales sobre escritores contemporáneos y museos y ciudades españoles, que consiguió el premio a la mejor serie de televisión; entre ellos merece especial atención el cortometraje titulado *Elogio y nostalgia de Toledo*, de 1966, basado en textos de Gregorio Marañón, que obtuvo el Premio Riccio d'Oro de la televisión italiana²³.

Fernández Santos se movió siempre en el campo del documental de inspiración literaria y se mantuvo fiel a su vocación de animador cultural, que fue la que le impulsó a idear otra serie como *Los libros*.

De todos modos, a pesar de su dilatada experiencia cinematográfica, o quizá precisamente a causa de ella, siempre que Fernández Santos ha hablado sobre su dedicación al cine, ha insistido en la dificultad que entraña dedicarse a él en España, por la falta de recursos económicos²⁴. Y, sobre todo, por lo que respecta a la compatibilidad del cine con la literatura, se ha reafirmado siempre

²⁰ J. Rodríguez Padrón, *Ibid.*

²¹ J. Rodríguez Padrón, *Ibid.*

²² Acerca del documental como género cinematográfico pueden consultarse los artículos de A. M. Torres, “Problemas del cortometraje” (*El País*, 30-IV-78) y de D. Galán, “El documental cinematográfico: después de NO-DO, nada” (*El País*, 28-VIII-80).

²³ La ficha técnica del mismo es la siguiente:

Locución: Fernando Rey. Montaje: Magdalena Pulido. Laboratorios: Madrid Films. Sonorización: Fono-España. Operadores: José Luis Alcaín y Vicente Minaya. Ayudante de cámara: Diego Úbeda. Jefe de producción: Miguel Ángel M. Prohar. Ayudante de producción: Mario Méndez. Dirección: Jesús Fernández Santos.

²⁴ En 1969, para cuando ya Fernández Santos había realizado su único largometraje y cerca de noventa cortos, constataba en unas declaraciones el hecho de que los directores españoles debutaran a una edad en que los extranjeros habían podido hacer ya dos o tres películas.

en una opinión que esbozábamos anteriormente y que corroboran las siguientes palabras:

Desde el punto de vista literario, el cine mediatiza, te mete en su mundo; o estás dentro de él o estás fuera. No hay términos medios. Hacer cine largo y novela de forma continuada es imposible; en cambio, realizar cortometrajes y escribir novelas –al menos para mí– no sólo no son incompatibles, sino que se complementan. Yo hago fundamentalmente documentales de arte y en ellos me ayuda mi condición de escritor y a su vez, mi trabajo como documentalista me ayuda a conocer el país donde he nacido, vivo y pienso morir [...] cosa fundamental para un escritor, cualquiera que sea su técnica o estilo²⁵.

Es evidente, por tanto, y el propio Fernández Santos así lo ha reconocido, que fue precisamente el puntual conocimiento que de la realidad le proporcionó su trabajo en el mundo del cine el que le permitió hallar las claves de su universo novelesco. Y la novela surge así como el medio más idóneo para reflejar e interpretar esa realidad vista y vivida a través de la cámara.

Fernández Santos ha desarrollado también una importante tarea como crítico de cine, en la que habría que deslindar por un lado la obra crítica periodística, de reseña de películas, de la serie de artículos que con relación a temas cinematográficos fue publicando en diversos medios y recopilando en sus libros de ensayo.

Respecto a la primera de estas dedicaciones, desde que el diario *El País* apareció en España, en mayo de 1976, Jesús Fernández Santos se convirtió en asiduo colaborador del mismo como crítico de cine, hasta 1982, en que hubo de abandonar por motivos de salud.

En su conjunto, la labor de Fernández Santos como crítico cinematográfico, con un total de cuatrocientas cincuenta y cuatro reseñas escritas, ofrece una importancia nada desdeñable en la conformación de su particular visión del mundo cinematográfico²⁶; un repaso de todas ellas nos puede dar idea de la heterogeneidad de los films reseñados, así como de la variedad de los temas tratados paralelamente al comentario de la película en cuestión. De un modo similar, aunque sin la premura y los condicionamientos que la escritura de toda crítica impone, sea literaria o cinematográfica, Fernández Santos también ha ido esparciendo sus opiniones acerca del hecho fílmico a lo largo de diversos artículos, el primero de ellos precisamente titulado “Cine y literatura”, que apare-

²⁵ A. Núñez, “Encuentro con J. Fernández Santos”, *Ínsula*, n. 275-6, Oct.-Nov. 1969, p. 20.

²⁶ Evidentemente, no es el primer ni el único escritor que se ha dedicado a la crítica cinematográfica; se trata además de un género que tiene gran interés para el público, como lo demuestran los recientes libros, recopilaciones de críticas, publicados por Guillermo Cabrera Infante (*Un oficio del siglo XX*, Madrid, País-Aguilar, 1993) y Vicente Molina Foix (*El cine estilográfico*, Barcelona, Anagrama, 1993).

ció en el primer año de la emblemática *Revista Española*²⁷, y el resto que fue incorporando en sus libros de ensayo *Palabras en libertad* (1982) y *El rostro del país* (1986).

Así pues, la labor crítica de Fernández Santos no se limita a la de un mero espectador que escribe su columna previamente acordada; hallamos en él sobre todo un interés profundo por el medio cinematográfico y algunas reflexiones que revelan un gran conocimiento del mismo, así como una preocupación por su vinculación particular con él como escritor ante todo, pero también como director y como crítico.

Hemos hablado hasta aquí de la vinculación personal de Fernández Santos con el cine como director, colaborador y crítico, es decir, de su interés por el medio cinematográfico. Hablemos ahora del interés que el cine ha mostrado por su obra. En este sentido, uno de los aspectos clave en las relaciones entre cine y literatura ha sido siempre el de la adaptaciones cinematográficas. Pues bien, dos novelas de J. Fernández Santos han sido adaptadas al cine: *Extramuros* y *Los jinetes del alba*. La primera de ellas, *Extramuros*, que había sido publicada en 1978, interesó algunos años después al cineasta Miguel Picazo Dios, compañero y amigo de Fernández Santos, quien, tras largas conversaciones, le concedió total libertad para la confección del guión.

En *Extramuros*, la principal transformación que ha sufrido el relato inicial en su versión fílmica ha sido sin duda el paso de una única voz narradora a partir de la cual se nos cuenta la historia en la novela, a una multiplicidad de voces a través del diálogo y la voz en *off* en la película. En ésta, efectivamente, el diálogo, que reproduce fielmente el espíritu y el lenguaje de la obra, ha sustituido el carácter autobiográfico de la narración original; pero quizá precisamente para no dejar de lado la subjetividad de que aquélla se veía imbuida gracias al uso de la primera persona, el director ha incorporado, como decíamos, el recurso a una voz en *off* de una de las hermanas protagonistas, que si en algunas ocasiones sirve para expresar sus sentimientos y temores, en otras es utilizada también con una función meramente narrativa.

La película introduce otro aspecto novedoso respecto a la novela; si en ésta todos los personajes eran anónimos, en aquélla se ha optado por dar nombre a las dos hermanas protagonistas, interpretadas en la pantalla por Carmen Maura y Mercedes Sampietro, para facilitar la referencia a las mismas. Por lo demás, la película ha seguido fielmente la estructura narrativa inicial, la evolución temporal de la acción, cronológicamente lineal, y la representación del espacio; en este último aspecto, contrariamente a lo que sucede en algunas adaptaciones de relatos que se desarrollan siempre en un mismo escenario y en que el director introduce episodios que permitan ubicar la acción en otros distintos para dar movilidad al conjunto, Picazo opta por respetar en todo momento el espacio de la novela y así la acción transcurre íntegramente en el interior

²⁷ N. 4, Noviembre-Diciembre de 1953, pp. 457-459.

del convento, a excepción del viaje que las dos hermanas realizan a la Hospedería del Santo Oficio, con motivo del proceso inquisitorial a que se ven sometidas y que permite un cambio de escenario, presente también en la novela.

Se ha respetado, en definitiva, y ello es lo realmente importante, el espíritu de la novela en lo que constituían sus dos ejes principales: por un lado, la evolución de la trama y su significación (el tipo de relación amorosa entre las hermanas y los falsos estigmas divinos en la figura de "la santa" y sus implicaciones) y, por otro, el preciosismo del lenguaje que, a pesar de su aparente sencillez y espontaneidad, denota una madurez estilística por parte del escritor que el director ha sabido trasladar a la película, mediante la transcripción en forma dialogada de fragmentos prácticamente íntegros de la novela.

En 1990, por su parte, Vicente Aranda llevó a cabo la adaptación cinematográfica para una serie de televisión de la novela de Jesús Fernández Santos *Los jinetes del alba*²⁸, publicada en 1984. En este caso, el carácter de serie y no ya de película, como en el caso anterior, fue el que determinó su duración y el modo en que fue adaptada. En este último sentido, puede afirmarse que la versión de Aranda está realmente conseguida; y ello es así por varias razones. En primer lugar, no se efectúa reducción de los personajes (esto es, que aparezcan en la serie personajes que no aparecieran en la novela o viceversa, o bien que algunos de ellos vieran mermados o aumentados en exceso sus rasgos de caracterización); en segundo lugar, el espacio representado en la película coincide con el descrito en la novela; en tercero, se respeta, en esencia, la estructura temporal del relato; y, por último, la perspectiva narrativa del mismo, en tercera persona, se ha visto eficazmente traducida a través de los diálogos, con escasas intervenciones de una voz en *off*, al inicio y al final de la serie, respectivamente, que intentan reproducir el subjetivismo de la protagonista, eje alrededor del cual se desarrolla la historia.

Así pues, aunque al margen completamente de la intervención del propio Fernández Santos, una nueva circunstancia amplía la perspectiva del estudio de las relaciones entre cine y literatura en su obra; en este caso, un tipo de adaptación cinematográfica que no desvirtúa el origen literario de la misma.

Por último, cuando la crítica se ha enfrentado al análisis del influjo del medio cinematográfico en la narrativa de Fernández Santos, se ha limitado, por lo general, a constatar la existencia de tal hecho, sin especificar en qué aspectos concretos se manifiesta. Se suele afirmar que el cine le ha proporcionado

²⁸ Las fichas técnica y artística de la misma son las siguientes: FICHA TÉCNICA: Director: Vicente Aranda. Guión: Joaquín Jordá y Vicente Aranda. Productor ejecutivo: José Luis Tafur. Director de producción: Marisol Carnicero. Director de fotografía y cámara: Juan Amorós. Ingeniero de Sonido: Jim Willis. Director artístico: Josep Rosell Palau. Figurinista: Javier Artiñano. Maquillador: Miguel Sese. Peluquera: Francisca Guilloz. Montaje: Teresa Font. Música: José Nieto. FICHA ARTÍSTICA: Marian: Victoria Abril. Martín: Jorge Sanz. Adamina: Gloria Muñoz. Dña. Amalia: Graciela Borges. Dña. Elvira: Claudia Gravi. Froilán: Antonio Iranzo. D. Erasmo: Fernando Guillén. Ventura: Joan Miralles. Quincelibras: Carlos Tristancho. Raquel: Maribel Verdú. Juan: Nacho Martínez.

temas, ambientes y técnicas que se reflejarían después en sus relatos, pero pocos han sido los que han explicado con detalle tal paralelismo. Efectivamente, el trabajo de Fernández Santos en el medio determinó muy directamente la elección de los posteriores temas de sus novelas, como el propio escritor ha aceptado y explicado, así como determinadas equivalencias entre las técnicas fílmica y narrativa en sus algunas de sus obras.

Sin embargo, también es cierto que el primero en mostrarse singularmente escéptico respecto a la equiparación de cine y novela ha sido el mismo Fernández Santos²⁹; y dicho escepticismo lo pone de manifiesto especialmente en el marco de su obra narrativa, por lo que respecta a una impronta directa de las imágenes en aspectos como el esquema dialogal o el modo de expresión de sus novelas³⁰. No obstante, en el texto de una conferencia inédita del escritor, podemos leer una afirmación como la que sigue, en la que parece aceptarse en cierta medida, al amparo de la opinión de los críticos, dicha influencia:

Eugenio de Nora ha visto en *Los bravos* la primera obra plenamente representativa de la generación de los cincuenta. A ello añade Gonzalo Sobejano que su técnica se utiliza más tarde en *El Jarama* y que se trata justamente de una técnica cinematográfica. Dicha forma de narrar vendría dada por la elisión de transiciones, la complacencia visual con que se exponen ciertos detalles y por las perspectivas fragmentarias a través de las cuales se va componiendo la visión total.

Conviene, por tanto, matizar cualquier afirmación que dé por supuesta la plena participación o consciencia del escritor en el empleo de técnicas cinematográficas en la composición, la estructura o el lenguaje de sus novelas. Otra cosa es que, una vez ya escritas, el crítico pueda rastrear y observar en ellas determinadas huellas cinematográficas, que pueden existir, ciertamente, pero no siempre por la intención expresa del autor. En este mismo sentido, Rodríguez Padrón considera evidente el hecho de que Jesús Fernández Santos parte de lo visual, de un primer contacto con la realidad, y que ello proporciona a los per-

²⁹ En efecto, aunque considera que algunos directores han hecho del cine un fenómeno nuevo con el planteamiento de los mismos problemas que la novela (y se refiere a Bergman o Antonioni), sigue pensando que se trata de dos medios con dificultades y posibilidades distintas, hasta el punto de llegar a sugerir la superioridad de la literatura respecto al cine: "Desde que el cine se inventó, o al menos desde que tomó conciencia de sí mismo como arte, ha sido comparado asiduamente con la literatura, de la que en numerosas ocasiones tomó prestados argumentos o héroes. Sin embargo, la palabra, al expresar conceptos, con su capacidad de síntesis, siempre fue superior a la imagen" (J. Fernández Santos, "Merlín, el rey Arturo y los demás", *El País*, 28-X-1981, p. 34).

³⁰ En la misma entrevista realizada por el novelista Javier García Sánchez que citábamos anteriormente, nuestro autor llegaba a afirmar que "en ese sentido, no creo que la imagen me haya sido crucial" y continuaba explicando el hecho de no tener en esos momentos ningún tipo de proyecto cinematográfico por lo difícil que resultaba rodar en España, debido a cuestiones económicas, pero también por lo mediatizado del sistema.

sonajes y ambientes de sus novelas una peculiar corporeidad, pero matiza acertadamente:

No me parece exacto identificar esto –como se suele hacer– con una aplicación de la técnica cinematográfica al lenguaje de la narración. Tampoco el autor lo cree así: al menos, tiene sus dudas; dicha técnica [...] no está utilizada, al menos de modo consciente, como técnica cinematográfica, aunque el cine puede haber dejado alguna influencia, pues entre los protagonistas principales del medio ambiente que influye en el escritor se haya el cine³¹.

Así pues, la impronta cinematográfica que puede apreciarse en la obra narrativa de Jesús Fernández Santos se establece, por un lado, de un modo claro y explícito, en la configuración de un universo temático con el que nuestro escritor ha ido tomando contacto gracias a su trabajo en el medio; y, por otro, en las apreciaciones en lo referente a la estructura yuxtapositiva de algunas de sus novelas, la importancia concedida al contraste de luces y sombras en las descripciones y a la perspectiva desde la que observan los personajes, así como a la expresión de la interioridad de los mismos mediante los aspectos no verbales del relato, que nos permiten hablar de equivalencias entre aspectos muy concretos de la obra narrativa de nuestro autor y los procedimientos paralelos aprendidos del relato fílmico. Insistiendo, de nuevo, en un aspecto que ya señalábamos anteriormente: que tales paralelismos pueden aislarse y explicarse aun cuando no haya existido, como parece evidente por las declaraciones del autor, una voluntad explícita por su parte a la hora de construir la estructura y perfilar el estilo de sus novelas.

³¹ J. Rodríguez Padrón, Introducción a *La que no tiene nombre*, Madrid, Espasa Calpe, 1982, p. 19.