

TEORÍAS ACERCA DEL CINE DE MIGUEL DELIBES

THEORIES ON CINEMA BY MIGUEL DELIBES

Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero

Universidad de Valladolid

ABSTRACT

From 1953 to 1999, Miguel Delibes published in different media a series of articles about cinema dealing with different aspects: he reviewed film premieres, reflected on genres, on Spanish and European cinema, on technical advances in the film industry and on some of the adaptations of his literary works to the cinema. All these documents, currently examined and taken together, make up a poetics of cinematographic art scarcely indicated to date and constitute an important contribution to the study of the history of film criticism in Spain. In this investigation I analyze and examine the main contributions of the writer to this poetics of cinema.

Key words: Miguel Delibes, novel, cinema, adaptations, cinematographic poetics

RESUMEN

De 1953 a 1999 Miguel Delibes publica en diferentes medios de comunicación una serie de artículos acerca del cine tratando diversos aspectos: reseña estrenos cinematográficos, reflexiona sobre géneros, sobre el cine español y europeo, sobre avances técnicos de la industria cinematográfica y sobre algunas de las adaptaciones de sus obras literarias al cine. Todos estos documentos, examinados actualmente y en conjunto, conforman una poética del arte cinematográfico escasamente señalado hasta la fecha y constituyen una importante

aportación al estudio de la historia de la crítica cinematográfica en España. En esta investigación analizo y examino las principales contribuciones del escritor a esa poética del cine.

Palabras clave: Miguel Delibes, novela, cine, adaptaciones, poética cinematográfica.

Fecha de recepción: 22 de abril de 2020.

Fecha de aceptación: 26 de mayo de 2020.

Cómo citar: Gil-Albarellos Pérez- Pedrero, Susana (2020): «Las teorías sobre el cine de Miguel Delibes», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Monográfico 4: 1-21.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2020.m4.001>

La relación entre la literatura y el cine ha sido una constante desde la aparición del cinematógrafo en 1885 y desde sus comienzos, el invento de los hermanos Lumière se sirvió de la literatura no sólo para obtener sus tramas y argumentos, sino también para reconocer y aplicar a los códigos visual y sonoro los recursos narratológicos propios del código verbal que organiza el texto literario. En España, la primera proyección cinematográfica tuvo lugar en 1896 y desde ese momento, los escritores en activo pertenecientes en una parte importante al grupo del 98, no se mantuvieron ajenos al fenómeno, lo que revela que siempre ha existido y existe una conexión teórico-crítica, de carácter científico, entre el mundo del cine y el mundo literario. Este primer grupo de escritores, que coinciden cronológicamente con el comienzo de las proyecciones cinematográficas y con el desarrollo de significativos y rápidos avances técnicos e industriales, mantuvieron una relación diversa y cambiante con el mismo:

Unos y otros, más allá de su posterior adscripción a grupos literarios o generaciones, modernistas, noventayochistas, no noventayochistas, coetáneos del 98, etc., se mostraron, desde la literalidad de sus opiniones, más cinematófobos, como Miguel de Unamuno y Antonio Machado, o más cinematófilos como Ramón M^º del Valle Inclán, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Ricardo y Pío Baroja, Azorín, Manuel Machado, Eduardo Marquina, Gregorio Martínez Sierra y Pedro Muñoz Seca, entre otros (Rafael Utrera, 1999: 13).

Años más tarde, los integrantes de la Generación del 27 se mostraron más receptivos al cine y su relación fue más allá de la de puros espectadores o consumidores fílmicos, puesto que, en su caso, dichas relaciones sí oscilaron en las dos direcciones: de la literatura al cine y viceversa. Como afirma Román Gubern (1999: 14), «La generación del 27 y el cine nacieron juntos y vivieron un idilio, porque para aquellos intelectuales el séptimo arte supuso el encuentro entre la máquina y la poesía». Y no sólo ellos, distintas aportaciones de intelectuales fuera de nuestro país contribuyeron sin duda a entender la esencia del cine ya desde sus comienzos, y en este sentido, es obligado referirse al Formalismo ruso y sus ensayos teóricos, principalmente *Poètica Kino*, de 1927, *La literatura y el cine*, de V. Sklovski de 1923 o *La literatura y el film*, de B. Eichenbaum, de 1926. Además, fue muy directa su participación en actividades relacionadas con el cine y fue destacable igualmente su influencia sobre cineastas soviéticos de los años 20 y 30 (François Albèra, 1998).

Volviendo a España, ni escritores ni hombres señalados del ámbito cultural fueron ajenos al nuevo invento, hasta el punto de que la aparición del cinematógrafo suscitó toda

una corriente teórico-científica superior a la del resto de países que con justicia se podrían calificar de más cinematográficos. Afirma Utrera que:

España es adelantada en la valoración intelectual del Cine desde las perspectivas de la crítica cinematográfica. La revista *Esparta*, dirigida por Ortega y Gasset, funda la crítica intelectual española en 1915; se convierte en la primera barricada, quizás de Europa, que defiende intelectualmente al Cine. Los pseudónimos «El Espectador» y «Fósforo», encubrían los nombres de Federico de Onís, Martín Luis Guzmán y Alfonso Reyes, quienes eligieron el Cinematógrafo como tema de sus colaboraciones periodísticas. Se trata de una crítica, nueva literatura, revestida de juicios literarios y comparaciones artísticas que toma como base la actualidad cinematográfica madrileña y se erige en defensora de un asunto entendido como digno de las Musas (2001: 17).

La tendencia a la crítica cinematográfica en España, sostenida tanto por escritores como principalmente intelectuales y estudiosos en general del fenómeno artístico contemporáneo, ha seguido una constante y fructífera vía en la que se sitúan, a partir de los años 50 del siglo pasado, las aportaciones cinematográficas delibeanas. Como es sabido, la vida y la obra del escritor vallisoletano Miguel Delibes ha sido reseñada a través de diferentes publicaciones, libros, capítulos de libro, artículos o monográficos en revistas, así como en congresos, seminarios y demás formas de divulgar la tarea del escritor de forma amplia y documentada, de manera que su talante humano y su actividad profesional no han dejado de ser objeto de atención por parte de investigadores y críticos a lo largo de los últimos 50 años. En 2020, las referencias a la importancia de su labor como periodista, dibujante, profesor y principalmente escritor se han visto subrayadas por la celebración del centenario de su nacimiento, y el interés por investigar su perfil biográfico y por resaltar su talento como figura fundamental de las letras del siglo XX, no han hecho sino aumentar. Sin embargo, dentro de su abundante producción textual, Delibes cultivó otro tipo de discurso, de menor importancia bajo su criterio, que conforman esas otras facetas testimoniales de la conjunción entre literatura y vida que tan intensamente se da en él. Me refiero a escritos de viajes, de fútbol y de diversos deportes, de costumbres y usos, y por supuesto, de naturaleza a los que hay que sumar los referidos al cine. En esta exploración me voy a centrar en la actividad de Miguel Delibes como crítico cinematográfico a través del análisis de sus aportaciones, que fueron vertidas en su mayoría en forma de pequeñas publicaciones.

Como se sabe, Miguel Delibes tuvo una relación directa y cercana con el cine:

Miguel Delibes se ha sentido “fascinado” por el cine -son sus palabras- desde niño. Acude al cine dominical del colegio, a las sesiones dobles del Cine Hispania y del Teatro Pradera, de jovencito, y cuando ingresa en “El Norte de Castilla” se inicia en la brega periodística escribiendo críticas cinematográficas e ilustrándolas

con las caricaturas de los actores o actrices correspondientes. Llega luego a director del periódico vallisoletano y, a instancias suyas, se crea un “Cine forum” que se inaugura, el 2 de febrero de 1966, con la película “Ciudadano Kane”, de Orson Welles. (<http://canales.elnortedecastilla.es/delibes/facetas/faccin.html>. Último acceso: 27/02/2020).

A su asistencia asidua a las salas de cine desde niño: «Como espectador me inicié a los seis años en el cine Hispania de Valladolid, todavía mudo, donde semanalmente se proyectaban películas apropiadas para niños» (Delibes, 1996), se une su relación con la Seminci (Semana Internacional de Cine de Valladolid) que, con el nombre de Semana de Cine Religioso de Valladolid, nació el 20 de marzo de 1956 como festival de cine vinculado a la Semana Santa. En su edición de 1993, Seminci dedicó un apartado especial al autor que se llamó *Ciclo: Miguel Delibes, en imágenes*; asimismo, desde 2010 y en homenaje al escritor, el festival tiene un Premio 'Miguel Delibes' al Mejor Guion. Otra circunstancia que acerca a Delibes al cine tiene que ver con las adaptaciones de sus obras a la gran pantalla, actividad en la que participó de manera activa en numerosas ocasiones. Hasta la fecha, su obra narrativa llevada al cine se compone de las siguientes adaptaciones: *El camino* (Ana Mariscal, 1963), *Mi idolatrado hijo Sisí* (*Retrato de familia*, Antonio Giménez-Rico, 1976), *El príncipe destronado* (*La guerra de papá*, Antonio Mercero, 1977), *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984), *El disputado voto del señor Cayo* (Antonio Giménez-Rico, 1986), *El tesoro* (Antonio Mercero, 1988), *La sombra del ciprés es alargada* (Luis Alcoriza, 1990), *Las ratas* (Antonio Giménez Rico, 1997) y *Diario de un jubilado* (*Una pareja perfecta*, Francesc Betriu, 1998). No es el propósito de este trabajo el análisis de dichas trasposiciones, que han sido examinadas pormenorizadamente por la crítica, pero su cómputo aquí se hace necesario por cuanto tiene que ver con la estrecha relación que con alguna de las filmaciones tuvo el escritor, como luego veremos.¹

Junto a estas actividades relacionadas de una u otra forma con el cine y el hecho cinematográfico, Delibes redactó 32 entradas de diversa extensión y en diferentes medios, principalmente en el diario El Norte de Castilla (Delibes, 2010: 1067-1073)², publicadas en forma de artículos de extensión variada, en las que reflexiona acerca de la totalidad del fenómeno cinematográfico, al que considera industria y obra artística. Se trata de una pequeña pero muy valiosa aportación a la poética del cine que poco o nada ha llamado la

¹ La Fundación Miguel Delibes es una fuente necesaria para cualquier aspecto relacionado con el escritor. En su página se puede encontrar extensa bibliografía del autor y sus múltiples facetas. (<http://www.fundacionmigueldelibes.es/>).

² Todas las citas a dichas entradas utilizadas en este trabajo siguen la edición de sus obras completas, *Obras completas Miguel Delibes (VOL. VI): El periodista. El ensayista*, Barcelona, Destino, 2010.

atención de los estudiosos delibeños hasta la fecha. La sencillez de su continente –pequeños trabajos periodísticos- ha restado importancia a su contenido y leídos en su conjunto, constituyen una excelente aportación a la poética del cine y se suman a la importante crítica cinematográfica en España, que tanto directores como escritores han vertido en numerosos formatos (libros, capítulos de libro, artículos científicos y periodísticos, etc.).

Las contribuciones del escritor al mundo del cine, como espectador, crítico y teórico, fueron divulgadas en 1993 por Ramón García Domínguez quien publicó, a la luz de la 38 Semana Internacional de Cine de Valladolid, un volumen de recopilación y estudio de la relación de Delibes con el cine titulado: *Miguel Delibes. La imagen escrita*. A raíz de esta publicación, se preguntaba Delibes si era un hombre de cine para merecer el estudio, y se centraba entonces en su relación con el cine principalmente gracias a las adaptaciones cinematográficas de alguna de sus obras (Delibes, 2010: 489-490):

Pensando en estas cosas, llego a la conclusión de que quizá hay algo en mis narraciones que las aproxima al cine, que existen prosas que, quizá por estar pensadas en imágenes, encuentran el complemento que las redondea mediante su adaptación cinematográfica.

Tras el análisis de las adaptaciones de la obra del escritor al cine, el libro incluye un apartado «Miguel Delibes: escritos sobre cine» (1993: 257-360), en el que se recogen los textos que voy a tratar en este trabajo, así como numerosas críticas a filmes, actividad que cultivó durante casi veinte años, fruto de su afición como espectador. Igualmente, en su trabajo de 1990 *Pegar la hebra*, el escritor vallisoletano incluye alguna entrada de cine, publicada luego en sus obras completas. Asimismo, el 1996 veía la luz el libro de ensayos del autor *He dicho*, con un capítulo titulado «El cine cumple un siglo», en el que aporta diversos textos acerca de cuestiones cinematográficas variadas. En 2010 estos y otros textos no literarios fueron recogidos en el último volumen de sus obras completas, *Obras completas Miguel Delibes (VOL. VI): El periodista. El ensayista*, publicado por Destino. El objetivo de este trabajo es el estudio de dichas aportaciones a la teoría cinematográfica insertas como capítulo en sus *Obras Completas* con el título «Sobre cine y experiencias cinematográficas» y en el citado capítulo del volumen *Miguel Delibes. La imagen escrita*, con el objetivo de definir una poética del cine en Miguel Delibes. Queda fuera de este primer acercamiento, por razones inexcusables de espacio, el estudio de los textos de crítica cinematográfica acerca de películas concretas. Con ello, pretendo destacar otro aspecto del escritor, no sólo como autor literario y hombre comprometido, sino también como el creador de una teoría cinematográfica que,

aunque algo dispersa en el tiempo y en la forma, se presenta en la actualidad compacta, coherente y única para los estudios teóricos de las relaciones entre las artes.

Cada uno de sus artículos referidos al cine revela al ser humano que disfruta e interpreta el arte de manera singular y convierte su relación con el séptimo arte en una experiencia personal, tanto como le sucede al hablar o escribir de la naturaleza o de la caza. Entre sus intereses cinematográficos está el estado del cine español, las impresiones acerca de géneros cinematográficos concretos, los relativos a los actores y al público, las cuestiones técnicas o aquellos que tratan del traspaso de sus obras al cine. La vivencia del cine lo sitúa no como mero espectador, sino como fino interprete de los elementos semánticos y formales de cada película para proceder a una abstracción más profunda en su consideración del cine, sobre todo cuando se refiere al cine español, como industria nacional que define a un pueblo y su historia.

Los primeros escritos acerca del cine datan de 1953, continúan hasta 1999, y en ellos hay saltos temporales y temáticos. Los trabajos fechados entre 1953 y 1969 son 20 y contienen reflexiones generales acerca del cine, así como algunos referidos al análisis de elementos de carácter técnico-formal, con ejemplos en distintas variantes no solo en España, sino también en la cinematografía de Italia o Francia; a partir de 1969 se van adaptando y estrenando las distintas películas basadas en sus obras literarias, por lo que el tono y contenido de estos últimos trabajos se refieren de forma preferente a la interpretación de dichas versiones fílmicas. Para dar cuenta de la creación de una teoría cinematográfica por parte del escritor, he dividido el análisis de sus trabajos no de acuerdo a un criterio temporal, sino siguiendo un criterio temático que contribuya a la comprensión de todos los aspectos que toca.

Ya en el primero de sus trabajos cinematográficos, datado en 1953, Delibes reflexiona acerca del cine español. De acuerdo con su tesis, los males del cine español del momento provienen de dos carencias: por un lado, su falta de personalidad y por el otro, su poca modestia. Entiende el escritor que suponer que a grandes temas grandes películas ha constituido uno de los problemas principales de nuestro cine, que queriendo abordar empresas imposibles ha fallado en lo fundamental, esto es, dotar al cine de personalidad: «Lo importante, de momento, es dar con la fórmula que imprima al cine español esencia española... Con pandereta o sin ella, pero con sinceridad» (Delibes, 2010: 436). En otro momento, insiste en esa falta de personalidad y relaciona la poca consistencia del cine español en parte por estar subvencionado y premiado. En 1954, se queja el escritor de los premios

otorgados en esa edición por el Sindicato del Espectáculo: *Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953), *La guerra de Dios* (Rafael Gil, 1953), *Jeromín* (Luis Lucia, 1953) y *Carne de borca* (Ladislao Vajda, 1953)³; se trata, como la historia de la cinematografía española ha demostrado, de cuatro films radicalmente distintos cuya gloria posterior también ha sido desigual. Sin embargo, frente a la aclamada cinta de Luis García Berlanga, Delibes afirma que *La guerra de Dios* es «un cajón de tópicos dorado por una técnica brillante aunque fría» (461), y en cuanto a las otras premiadas: «¿Cabe anteponer la película *Jeromín*, prototipo del tan nefando y censurado cine de *barbas*, a *Carne de borca*, que, con todos sus defectos, ofrece en sus escenas de exteriores unos valores plásticos formidables?» (Delibes, 2010: 461). A través del cotejo de películas premiadas en su día y hoy prácticamente olvidadas –a excepción de la de Berlanga, como antes señalé-, no hace sino cuestionar el valor del cine como arte o como industria, o lo que es lo mismo, opone la reflexión acerca de si la valoración y el reconocimiento de una película se basa en su rendimiento en taquilla –*Bienvenido Mister Marshall* y *Jeromín*- o en sus valores estéticos e individuales. Esa duda late todavía hoy, aunque Delibes ya la viera y ejemplificara en 1954.

En el artículo titulado «Cine español: menos cantidad y más calidad», Delibes arremete contra el cine que prolifera gracias a subvenciones y premios, aun siendo de ínfima calidad, y lo interesante de la reflexión es que surge a raíz de la petición del mundo del cine de una exención de impuestos, dada la poca afluencia del público a las salas de cine. En este como en otros casos, Delibes asocia arte e industria, es decir, calidad más beneficio, en una visión globalizadora del séptimo arte. Ya desde sus orígenes, el cine contó con esa doble vertiente porque si bien el cinematógrafo surgió como arte industrial por el cual un objeto deviene en arte mediante métodos industriales, no estuvo exento de su carácter artístico, debido a la necesidad de aportar creatividad en aras de conseguir un producto artístico que llegue al espectador a través de los diferentes códigos que maneja, esencialmente visual, verbal y sonoro. Pero lógicamente, en su condición de industria, el cine, por encima de otras funciones como el placer estético, busca ganar dinero, o al menos, no perderlo y en este sentido, el cine español se sirvió desde época muy temprana de ayuda oficial para asegurar su supervivencia, lo que contribuyó a restar calidad a favor de la cantidad.

Hay que recordar en este punto la situación del cine en la década de los 50 en España, que el escritor conocía bien, pues no era cuestión menor la valoración del cine como

³ <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19540202-39.html> (Último acceso: 05/03/2020).

bien nacional en defensa de los valores católicos, en referencia tanto a las ayudas a la industria cinematográfica, como a la actuación de los censores y a la propia calificación de las películas. Superadas en parte la primera posguerra y los primeros años del franquismo, se produce cierta apertura con respecto a la España de los 40 y el Decreto de 19 de julio de 1951 va a ser el referente del nuevo camino del cine español, que conlleva, entre otras muchas medidas, el cambio de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, que pasa a formar parte de las atribuciones del Ministerio de Información y Turismo a cargo de Gabriel Arias Salgado. Desde esta nueva administración, se establecen tres nuevos organismos: el Instituto de Orientación Cinematográfica, la Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas y el Consejo Coordinador de Cinematografía. Nombrado Director General de Cinematografía y Teatro el polémico José María García Escudero ese mismo 1951, la jerarquía católica no participó de buen grado en la calificación dada por los censores de la Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas, censores por otro lado poco rigurosos, por lo que creó su propio organismo censor a través de la Oficina Nacional Permanente de Vigilancia de Espectáculos, cuyo objetivo fue el ensalzar aquellas películas que, sin tacha, reflejaran el espíritu nacional católico que alimentaba el régimen. De hecho, tanto *La guerra de Dios* (1953) como *El beso de Judas* (1954), dirigidas por Rafael Gil y de temática religiosa, fueron calificadas de Interés Nacional (Cancio Fernández, 2009: 149-183). Delibes, en este sentido, denuncia en fecha temprana uno de los males del cine todavía en la actualidad, la excesiva dependencia del mundo del cine a las pretensiones del poder en cada momento, que dispone subvenciones, pero también su calificación y propaganda:

Ahora ocurre algo semejante con *La guerra de Dios*, un film que juzgaríamos discreto, si una desaforada propaganda previa, al afilar nuestra atención, no nos llevara a encontrar en su desarrollo un cúmulo deplorable de errores. En *La guerra de Dios* hay no solo influencias de *Siguiendo mi camino*, sino de *Cerca de la ciudad*, otra anodina muestra de nuestro cine católico. Esto quiere decir que tampoco en este aspecto calza el cine español zapatos propios y que, sobre ser evidente la buena intención de determinados realizadores, una vez tras otra los tiros se quedan cortos (Delibes, 2010: 444-445).

En 1954 y con el título de «El interés artístico» publica Delibes un pequeño pero muy importante artículo acerca de nuevo del cine nacional. Tras volver a referirse al empeño por parte del cine español de emprender empresas que superan su capacidad, aborda el fundamental asunto de fondo vs. forma que -aplicado a sus orígenes literarios-, desde Horacio suscita las más interesantes diatribas artísticas. Si bien el poeta latino aplicó la máxima de Marco Porcio Catón, «El viejo» *rem tene, verba sequuntur* cuando afirma: *Rem tibi*

Socraticae poterunt ostendere chartae/verbaque prouisam rem non inuita sequentur (vv.310-311), desde el triunfo formal-hedonista del Barroco la consideración de *verba* ha pasado a primer lugar, sobre todo en el arte de vanguardia o en los nuevos avances técnicos aplicados al arte. Desde esta consideración, Delibes insiste en que «el cine, como la literatura, no deben valorarse tanto por el tema que abordan cuanto por la manera de desarrollarlo» (Delibes, 2010: 454); es decir, la propiedad artística del arte, sea cine o literatura, no radica en el qué, sino en el cómo. Un mismo argumento producirá una obra cinematográfica magnífica o un desacierto, como se demuestra en las múltiples versiones que de un mismo tema se llevan a cabo en el cine. Sin embargo, este argumento del escritor puede en ocasiones chocar con el interés por parte del cine de servir como vínculo a otros propósitos, sean estos de reivindicación nacional, religiosa, etc.

Varias de las entradas de Miguel Delibes tienen que ver con pequeñas pero fundamentales reflexiones acerca de distintos géneros cinematográficos, en el que incluyo no solo lo aportado a los géneros propiamente dichos, sino también las opiniones acerca del Neorrealismo italiano, del cine francés o del europeo en general. Atento a las formas de desarrollo del cine, trata en diferentes momentos, aparte de los citados, del melodrama, del cine cómico, del cine infantil, o del western, e incluso incluye un apartado, que parece hoy original dado el auge de la gastronomía y su relación con las demás artes, de cine y gastronomía. De todos ellos propone ejemplos, analiza las constantes de cada género, así como aquellos elementos distintivos que los define.

Relacionado con el cine nacional, incluye Delibes alguna reflexión acerca del género propiamente español, como es el cine religioso. Con el título «El cine católico» (Delibes, 2010: 444-445), el escritor defiende ese tipo de filmes, pero diferenciando unas películas de otras. Tras denostar a la premiada *La guerra de Dios*, junto a *La mies es mucha* y la más conocida *Balarrasa*, alaba *El Judas*, que dirigida por Ignacio F. Iquino y estrenada en 1952, hoy en día una gran desconocida, a pesar de que hay que señalar, como dato curioso, que debido a su tema religioso se exhibió en catalán durante la dictadura franquista. El análisis es pertinente por cuanto la película combina un buen argumento –cómo un hombre malvado luchará por conseguir el papel de Jesús en la representación de la Pasión de Esparreguera, en Cataluña, y no el de Judas que le ha sido asignado-, y además es una buena muestra de cine católico, alejado del cine de *barbas*, como lo llama el escritor. Aquí, sin embargo, admite que una bella idea, aunque poco o mal desarrollada conserva «intacto su halo de grandeza» (445), y entra en cierto modo en contradicción con lo afirmado anteriormente, debido a la condición de

cine católico al que se refiere, en el que el tema se superpone a las cualidades artísticas en ayuda de la transmisión del mensaje que persigue.

Del neorrealismo italiano aporta Delibes cumplida teoría cuando define el género como la reacción lógica del cine italiano frente a dos circunstancias sustanciales a su nacimiento: por un lado, a la miseria derivada de la segunda guerra mundial, y por el otro, de carácter cinematográfico, al mundo ideal pero falso del cine de Hollywood. Frente a estas dos surge un cine diferente, cuya esencia no radica en los temas elegidos ni en el final con el que los termina, sino «en la manera de enfocarlos» (Delibes, 2010: 439). Como se sabe, el neorrealismo fue un movimiento artístico, que tocó principalmente el cine y la literatura, y que se propuso mostrar la pobreza y la tristeza en la que quedó sumida Italia al término de la contienda en 1945. Surge como reacción al cine propagandístico y vacío ejecutado por Mussolini durante la guerra y si bien sus temas no son originales, sí lo es el tratamiento aplicado a los mismos, acercándose a veces al documental a la hora de mostrar la cotidianidad del sufrimiento. Técnicamente, el neorrealismo como estilo cinematográfico es austero, debido a la precariedad de sus medios y también al propósito de no embellecer una realidad oscura y desoladora, lo que no impide que desde el comienzo tenga un marcado tinte didáctico social (la mayoría de los directores pertenecían al Partido Comunista Italiano). En cualquier caso, el neorrealismo propició un cambio absoluto en la dirección del cine italiano, de gran influencia en el cine europeo posterior, pero no siempre entendido en su momento. En el caso de Delibes, compara dos ejemplos de filmes dentro de esta tendencia: *Tres enamoradas*, dirigida por Luciano Emmer y estrenada en 1952, que tuvo un importante éxito en nuestro país, y *El ladrón de bicicletas*, de Vittorio De Sica estrenada en 1948, no entendida por ese mismo público. Este hecho le da pie a considerar que el final feliz de la primera consigue el favor del público frente a la indiferencia hacia el segundo, aunque ambas sean películas enmarcadas en el neorrealismo por su misma factura, por el cómo, sin que el qué importe. Esta circunstancia, además, se relaciona con la forma en que el espectador se pone frente a un filme y la tendencia general a considerar el tema por encima de la forma.

Delibes se acercó, como antes señalé, a otros géneros cinematográficos. Con el título «La resurrección del melodrama» (Delibes, 2010: 458-460), publicado en 1954, el escritor aporta una interesante reflexión de cómo el auge del melodrama literario desde mediados del siglo XIX movido por el talento de escritores, pero sobre todo por el gusto de la masa, pasa al cine en su peor versión, pues abandonando cualquier pretensión artística, tiene como propósito principal dar placer al vulgo. Enlaza este punto con la consideración

del cine como industria por encima de su condición artística y revitaliza una vez más la vieja dualidad entre calidad y gusto, de la que ya Lope de Vega hizo obra canónica en su *Arte nuevo de hacer comedias*, de 1609. En realidad, el melodrama surge como género dramático en el siglo XVIII y su principal objetivo es ganarse, mediante la primordial exposición de los sentimientos, el favor del público. Fue asumido desde sus comienzos por el cine, con una fijación en el espectador femenino, considerado más sensible a las tramas propias del melodrama. Tanto entonces como ahora, el melodrama sigue consiguiendo esa asistencia del público en su sentido más amplio, pues carece de otras pretensiones por cuanto prevalece la emotividad y la emoción por encima de otros requisitos técnicos.

Otros intereses en la crítica cinematográfica delibeana tienen que ver con el cine europeo, del que vierte interesantes afirmaciones y propuestas, sobre todo en su constante cotejo con el cine comercial norteamericano. Así, en 1953 compara *El salario del miedo* con *Duelo al sol* (451). *El salario del miedo* es producción francesa estrenada en 1953 y premiada largamente, pues consiguió la Palma de Oro en el Festival Internacional de Cine de Cannes 1953 (Henri-Georges Clouzot), y Mención especial para Charles Vanel, el Oso de Oro en el Festival Internacional de Cine de Berlín 1953 y el Premio BAFTA a la mejor película 1954. *Duelo al sol*, por su parte, es el título del famosísimo western de King Vidor del año 1946, protagonizado por los galanes de la época Joseph Cotten y Gregory Peck, compitiendo por el amor de Jennifer Jones, quien encarna a una india mestiza. Su conclusión es reveladora del carácter del cine a un lado u otro del Atlántico:

[...] resulta incontestable la mayor sinceridad del cine europeo de la hora presente. Y también su superior fidelidad a la hora que vivimos. Para Hollywood es inoperante la solución que da Clouzot a *El salario del miedo*. A los norteamericanos les cuesta demasiado sacrificar -aunque una mínima y elemental lógica lo exija- a los seres que en el decurso del relato conquistaron nuestras simpatías (Delibes, 2010: 452).

Tal afirmación proviene del distinto tono y sobre todo tema de una y otra cinta, porque la novelización del cine americano se suple con sinceridad en el europeo, de tal forma que el primero se apoya constantemente en la fama de los actores o simplemente en el melodrama y el segundo, en otros factores que tienen que ver, principalmente, con la realidad dura y sombría surgida tras el final de la segunda guerra mundial. En esta línea contraponen *Duelo al sol*, con grandes figuras y final romántico exacerbado a *El salario del miedo*, con el final trágico y nada romántico y, en fin, más franco tanto en su temática como en factura.

Con respecto al cine cómico, la decadencia que observa Delibes en 1954 se debe a la aparición del sonoro. Es interesante el reconocimiento de que un avance técnico como es la incorporación del diálogo, sea el culpable de la pérdida del valor de la comicidad cinematográfica conseguida mediante la imagen a través del gesto y el movimiento. Sin embargo, el traspaso de los medios para conseguir esa comicidad del gesto y la imagen al diálogo, deformado además por el tono, es el responsable de la deriva del cine cómico, como lo demuestra el cine de Cantinflas. La aparición del cine sonoro en 1927 con *El cantor de jazz* (Alan Crosland) no supuso, como se podría imaginar, un gran cambio en la semántica del cine, aunque sí en su apartado técnico y por supuesto, comercial: “Desde un punto de vista artístico, la palabra no añadió nada al cinematógrafo. Desde un punto de vista comercial, ya es otro cantar» (Delibes, 2010: 445). En España, debido al retraso industrial y a la falta de salas capacitadas para la proyección de cintas sonoras, el cine sonoro no llegará hasta dos años después, en concreto hasta 1929 con el estreno de la defectuosa *El misterio de la Puerta del Sol*, de Francisco Elías, con Juan de Orduña, futuro director, encarnando el papel de galán.

Delibes, como en otras ocasiones, menciona a los grandes cómicos del mudo, que conoce desde niño gracias a las proyecciones del colegio: Laurel y Hardy, los hermanos Marx, Buster Keaton, Harold Lloyd o Charles Chaplin, a los que considera verdaderos maestros del cine cómico “sin necesidad de despegar los labios» (Delibes, 2010: 464). En este sentido, la conjunción y tránsito de los cómicos del cine mudo al sonoro está magníficamente representada en el caso de Chaplin, que incluso con una película ya sonora como es *Tiempos modernos*, de 1936, es muestra insuperable de la relación entre el cine cómico y la aparición del sonoro, que, además, aun siendo considerada dentro del género cómico, revela una clara crítica social. Fuertemente influenciada por el cine mudo, sobre todo por Fritz Lang con *Metrópolis*, de 1927, en ella se escuchan sonidos industriales, otros provenientes de una radio y brevemente la voz de Chaplin, en una lengua inventada conocida como «Charabia».

Con relación al sonido en el cine, y en concreto a la incorporación de diálogos a través de un guion, Delibes publica una crítica laudatoria de *El espía*, dirigida por Russell Rouse y estrenada en 1952; se trata de un curioso artefacto cinematográfico que, tratando de espías en plena Guerra Fría, no contiene ningún diálogo. Delibes confiesa haber visto la película en Valladolid en 1954 y no escatima elogios, además de aprovechar para criticar el exceso de verbal de alguna película:

He aquí lo que *El espía* es: un film inteligente. Insistimos en que la poda total de aditamentos, la concreción del tema a una línea escueta, desnuda, la que hace

posible un film de esta naturaleza. Ninguna película actual sería comprendida por nadie omitiendo el sonido, el diálogo (Delibes, 2010: 456).

En definitiva, aun considerando la importancia del código sonoro en el cine, puesto que el sonido tiene que ver no solo con los diálogos, sino también con los ruidos y con la música, toda su argumentación con respecto a los diálogos cinematográficos se resume en la cita siguiente: «La palabra, en cambio, no sólo debería ser utilizada, sino economizada. Un cine al que se le vaya toda la fuerza por la boca, difícilmente podría producir una obra arte» (Delibes, 2010: 447).

Con igual acierto que con géneros ya mencionados, dedica Delibes un pequeño apartado en 1954 al cine infantil con motivo del estreno de *Alicia en el país de las maravillas* (Walt Disney, 1951). Después de infinitos avatares por parte de Walt Disney para rodar una película en torno a las aventuras de Alicia, el estreno en 1951 de la cinta supuso un pequeño fracaso para la productora por la fría acogida del público debido, entre otras razones, a su desviamiento de la obra original de Lewis Carroll. En España se estrena en abril de 1954 y con la misma actitud crítica el escritor la juzga: «Lo más sorprendente de la nueva obra de Disney es su concepción totalmente de espaldas, no ya a la comprensión infantil, sino a sus gustos y a su conveniencia» (Delibes, 2010: 470). Echa de menos la filmación de películas para niños que, más allá del cine de dibujos animados, “conjuguen los valores artísticos con los valores recreativos o estrictamente formativos» (Delibes, 2010: 470). Más tarde volverá a relacionar el cine con los niños al tratar de la filmación de *La guerra de papá*, amable adaptación de *El príncipe destronado*.

Con el título «El cine y la buena mesa» publica en 1990 un excelente artículo acerca de la importancia de la comida y el acto de comer en dos películas únicas: *Dublineses* (John Huston) y *El festín de Babette* (Gabriel Axe), ambas estrenadas en 1987. Son varios los elementos que permiten el cotejo de ambas cintas; por un lado, las dos proceden de originales literarios: el primero es adaptación del relato *Los muertos*, que cierra el volumen *Dublineses* (1914), de James Joyce; por su parte, *El Festín de Babette* procede del relato de Isak Dinesen incluido en el volumen *Anecdotes*, de 1953. Por otro lado, en las dos la gastronomía y su ritual es fundamental y se ve acrecentado, también en ambas, en su plasmación cinematográfica. De hecho, *Dublineses* pone ante las cámaras la fiesta de las señoritas Morkan el día de la Epifanía de 1904 en Dublín, con toda la parafernalia culinaria que exige dicha festividad; en cuanto a *El festín de Babette*, la comida y la bebida se convierten en el centro de la cinta por

encima de su importancia en el texto de Dinesen. Delibes, fino observador y claro espectador, aborda la gastronomía en el cine a través del cotejo de estas dos películas:

En su suma, sin excesos de glotonería ni borracheras estentóreas, sin mutar en orgía un ágape fraternal, Huston y Axel coinciden en considerar el acto de comer como una válvula de escape, una oportunidad para hacer aflorar los sentimientos y rencores que de otro modo se pudrirían indefinidamente en corazones de los hombres (Delibes, 2010: 486).

Y pronto resaltó el escritor la excelencia de estas dos películas, difíciles para el público en general, y hoy convertidas en obras de culto, utilizadas incluso en la docencia.

Otros trabajos cinematográficos de Delibes tienen que ver con la técnica. Ya en 1953 comentaba la poca aceptación del relieve, es decir, del cine en tres dimensiones que comenzaba entonces su andadura. De acuerdo a sus teorías, el relieve no tiene futuro porque un avance técnico no puede suplir la pobreza argumental, y en consecuencia «es el tema y no el modo lo que interesa a los espectadores cinematográficos» (Delibes, 2010: 442). La aparición de diversas formas de renovación del cine a través de sus avances científicos se debe en gran parte a la crisis derivada del auge y popularización de la televisión, de tal manera que la industria cinematográfica necesitó aportar innovaciones de tipo técnico para ganarse el favor del público:

El desarrollo apresurado de la televisión en Estados Unidos ha metido las imágenes vivas en el hogar, hecho que hace reflexionar a los productores cinematográficos sobre la necesidad de introducir las suficientes innovaciones para rescatar a los norteamericanos para las salas de proyección. Esto quiere decir que el cine, como los ejércitos, sólo siente el estímulo del progreso cuando hay un adversario enfrente (Delibes, 2010: 437).

Con igual contundencia el escritor va a tratar de la aparición del color en el cine, valorado en su medida por cuanto al igual que la música, es un «valor subordinado a la causa que sirve» (463), y no un elemento primordial por sí mismo en la configuración de un filme. Esta posición resulta discordante con algunas de realizadores y teóricos que van desde Sergei M. Eisenstein a Siegfried Kracauer en la apreciación del color como elemento semántico y no solo aderezo. Sin embargo, como afirma Iñaki Lazkano Arrillaga (2014: 99):

Pese a la lucidez de dichas meditaciones y de otras certeras aportaciones teóricas que surgieron con el advenimiento del color, la inmensa mayoría de las películas asignan, aún hoy, una función exclusivamente ornamental a su componente cromático. No se plantean, en absoluto, la cuestión de las posibilidades expresivas que ofrece dentro del cine, sino que se limitan a explotar la vertiente estética del color en todas sus manifestaciones.

En otro tipo de textos, Miguel Delibes aporta su peculiar visión no ya de géneros o cuestiones técnicas, sino de directores; en concreto escribe pequeñas reseñas acerca de Julien Duvivier, Alfred Hitchcock y Max Ophüls, francés, inglés y alemán respectivamente, todos activos en la época del mudo y consolidados, tras varias etapas en sus producciones, en el cine sonoro. En el caso de Duvivier, Delibes comenta la lograda *Bajo el cielo de París*, de 1951, en la que alaba la multiplicidad de historias bajo la economía de los medios expresivos, derivada de su retorno al cine francés tras su etapa en el cine americano. De Hitchcock destaca la personalidad con la que el director inglés acomete cualquier empresa, a pesar de no mostrar argumentos extraordinarios. Alaba el hecho de que habiendo entrado de lleno en el cine de Hollywood, no pierde por ello esa original factura de sus películas: «Sin embargo, nunca una película de este director nos dejó fríos en la butaca. Esto quiere decir que Hitchcock tiene su fórmula y que pese a la emigración su fórmula sigue vigente» (Delibes, 2010: 466). En cuanto al director alemán Max Ophüls, Delibes disecciona *Madame de...*, estrenada en 1953. Esta película cuenta la vida frívola y amoral de la sociedad parisina entre 1871 y 1914 a través de condesa Louise de... y unos valiosos pendientes con un diamante en cada uno, de gran tamaño y en forma de corazón que, regalo de su marido, venderá y recuperará siguiendo distintos avatares sentimentales. En este caso, como en otros, el escritor alaba la economía de medios y la visión personal del director:

Ophüls demuestra ser con esta película uno de los pocos directores que en nuestros días saben que el buen cineasta debe hablar con palabras sino con señas, o, si se prefiere, mediante imágenes. Ophüls no se ha dormido con la cámara la mano. Ha hecho de ella un ojo curioso, inquisidor, cuya avidez de novedades nunca se da por satisfecha (Delibes, 2010: 468).

Es destacable que el escritor ya viera, en fecha tan cercana a las producciones que comenta, el valor desde el punto de vista cinematográfico de los tres directores arriba mencionados, puesto que la historia del cine ha demostrado años después, que muchas de sus películas son ya clásicos imprescindibles. Lo difícil es, anulada la distancia temporal, ser capaz de apreciar el valor en el momento de su estreno, con lo que Delibes se muestra aquí, como en tantas ocasiones, un especialista a la hora de apreciar la calidad y la personalidad de las producciones artísticas, precisamente aquellas que le otorgan la canonicidad debido al hallazgo de un rasgo original, bien en el tratamiento de los temas, bien en su forma, que las hace únicas.

Las últimas entradas se refieren a los artículos publicados con relación a las adaptaciones de sus obras. En 1984 y con el título de «Experiencias cinematográficas», el

escritor publica un resumen de la dificultad de las adaptaciones de sus obras hasta ese momento debido a la peculiar característica de cada uno de los textos literarios en los que se basan. Así, en *El camino*, de Ana Mariscal, le sorprende la lentitud y el orden del rodaje; de *Retrato de familia*, adaptación de *Mi idolatrado hijo Sisí*, dirigida por Giménez-Rico, la dificultad reside en que la extensión de la novela requería necesariamente una reducción en pantalla. A *La guerra de papá*, adaptación de *El príncipe destronado*, le dedica otro artículo centrado en el trabajo en el cine con niños, ya que Mercero consiguió que el actor que da vida a Quico, Lolo García, de tan solo tres años, jugara mientras sin saberlo, actúa:

Entonces Mercero le creó un repertorio de juegos paralelo al de la historia, de tal modo que el niño jugaba durante horas y rodaba durante minutos, pero sin salirse de sus juegos. Los personajes de la película formaban parte de su mundo habitual, un poco distorsionados, de manera que levantaran en el alma del pequeño, ya antes de actuar, sentimientos de simpatía o antipatía (Delibes, 2010: 477).

En el trabajo titulado «Novela y cine» publicado en 1985, Delibes repasa de nuevo las adaptaciones de su obra narrativa estrenadas hasta ese momento, e insiste en la necesidad de recortar los originales literarios a la hora de llevar las historias a la gran pantalla, así como de realizar cambios, tanto en el orden como en la trama, para su adecuación a los requisitos cinematográficos. El escritor se muestra, en general, satisfecho con la vida de sus historias en el cine, pero dedica un especial apartado a *Los santos inocentes* y así, en 1999 publica un breve texto «Milana bonita», alabando la feliz relación que entre novela y cine se dio en aquella adaptación. Y lo que es más importante en Delibes, partícipe de una u otra manera en las adaptaciones de sus novelas al cine, se da el respeto mutuo entre ambas manifestaciones artísticas, poco habitual en nuestro país, cuando afirma: «El director de cine no ha de ser más respetuoso con la novela que el novelista con el guion» (Delibes, 2010: 494).

En definitiva, hay en el escritor una poética del cine completa, generalmente ejemplificada en películas y géneros cinematográficos concretos, a través de un lenguaje sencillo, claro y sobre todo vivido, pues toda la teorización cinematográfica deriva de la experiencia personal como espectador y como objeto de atención por parte de la industria del cine a través de las diversas adaptaciones cinematográficas de sus textos literarios. En este sentido, Miguel Delibes aporta una teoría del cine que no ha sido suficientemente reseñada y que se caracteriza por varios elementos: aborda, como antes señalé, diversos puntos relacionados con el cine considerado en su doble vertiente, como arte y como industria. Por otro lado, analiza géneros cinematográficos concretos y presta atención a determinadas películas desde su experiencia como espectador. Aporta consideraciones acerca

de la actuación de actores y de la configuración de tramas, lo que le permite discernir acerca de las diferencias entre el cine norteamericano y el europeo, señalando importantes diferencias entre ambos, y, finalmente, apunta unas líneas fundamentales que justifican alguna de las adaptaciones de sus obras al cine. Desde el punto de vista cinematográfico, su teoría se basa esencialmente en la apreciación de las cualidades técnicas de las películas por encima de los argumentos, en una clara adscripción a la valoración formal por encima de otros elementos semánticos. Desde esta postura, valora la aparición del cine en tres dimensiones, del sonoro o del color. Por todo ello y lejos de las complicadas relaciones que en nuestro país han presidido las relaciones entre los escritores y el cine con respecto a las adaptaciones de sus obras, Delibes aparece como el centro conciliador de tales posturas distantes a través de su atenta mirada como espectador y como crítico.

BIBLIOGRAFÍA

- Albèra, François (1998): *Los formalistas rusos y el cine*, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona.
- Alonso de los Ríos, César (1971): *Conversaciones con Miguel Delibes*, Madrid, Epesa.
- Arbona Abascal, Guadalupe, (2004-2005): «Delibes y el cine, una aproximación sin polémicas», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 28. <http://webs.ucm.es/info/especulo/delibes/cine.html> (último acceso: 14/07/2020).
- Cancio Fernández, Raúl (2009): «La acción administrativa sobre el hecho cinematográfico durante el franquismo», *Revista de Derecho UNED*, núm. 5: 149-183. DOI: <https://doi.org/10.5944/rduned.5.2009.10983> (último acceso: 16/07/2020).
- Corral Castanedo, Antonio (1995): *Retrato de Miguel Delibes*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Delibes, Miguel (1990): *Pegar la hebra*, Barcelona, Destino.
- Delibes, Miguel (1996): *He dicho*, Barcelona, Destino.
- Delibes, Miguel (2010): *Obras completas Miguel Delibes (VOL. VI): El periodista. El ensayista*, Barcelona, Destino.
- Eco, Umberto (1992): *Obra abierta*, Buenos Aires, Planeta.
- Eisenstein, Sergei M. (1989): *Teoría y técnica cinematográficas*, Madrid, Rialp.
- Fernández Fernández, Luis Miguel (1992): *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- García Domínguez, Ramón (1993): *Miguel Delibes: la imagen escrita*, Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Genette, Gerard (1989): *Palimpsestos*, Madrid, Taurus.
- Gubern, Román (1999): *Proyector de Luna*, Barcelona, Anagrama.
- Jaime, Antoine (2000): *Literatura y cine en España*, Madrid, Cátedra.
- Jiménez Lozano, José (1993): *El autor y su obra: Miguel Delibes*, Madrid, Universidad Complutense.
- Kracauer, Siegfried (2009): «Sobre la estética del cine en color», en *Archivos de la Filmoteca*, 62: 170-177.
- Lara García, Antonio (2002): «Del libro al celuloide: algunas reflexiones sobre el fenómeno de la adaptación», en Norberto Mínguez Arranz (coord.): *Literatura española y cine*, Madrid, Editorial Complutense: 1-12.

- Lazcano Arrillaga, Iñaki (2014): «El valor expresivo del color en el cine de Kieslowski e Idziak», *Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual*, 4: 97-121.
- López Gutiérrez, Luciano (2018), *Un paseo por los mundos de Delibes*, Madrid, Los Libros de la Catarata.
- Metz, Christian (2002): *Ensayos sobre la significación en el cine*, Barcelona, Paidós.
- Paz-Gago, José M^a (2004): «Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 13: 199-232.
- Peña-Ardid, Carmen (1991): «La influencia del cine en la novela española del medio siglo: una revisión crítica», *Cuadernos de investigación filológica*, 17: 169-191.
- Peña-Ardid, Carmen (1999): *Literatura y cine*, Cátedra, Madrid.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000): *De la literatura al cine*, Barcelona, Paidós.
- Stam, Robert (1999): *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós.
- Utrera, Rafael (1999): «Los escritores de la generación del 98 y el cinematógrafo. Adaptaciones fílmicas de sus obras», en Rafael Utrera (ed.): *8 calas cinematográficas en la literatura de la generación del 98*, Sevilla, Padilla Libros Editores & Libreros: 5-32.
- Utrera, Rafael (2001): *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, (<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcs75b9>) (último acceso: 16/07/2020).



SOBRE LA AUTORA

Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero

Profesora titular del departamento de Literatura española y Teoría de la Literatura y Literatura comparada de la Universidad de Valladolid

Contact information: correo electrónico: susana.gil-albarellos@uva.es