

RAMÓN J. SENDER Y EL CINE¹

Daniel GASCÓN*
Escritor

EL CINE O LA VIDA

Intimida bastante participar en un ciclo en el que han intervenido tantas personas que admiro y que conocen muy bien la obra del mejor escritor aragonés del siglo XX y uno de los dos o tres narradores españoles más interesantes de ese periodo.

De Sender me atraen la amplitud y la riqueza de su obra, su curiosidad, su vida. Pertenece a la mejor tradición de la narrativa española, que es una tradición irregular, de escritores capaces de lo mejor y de lo peor, y con cierta tendencia al desaliño. También me gusta de Sender que era un escritor que muchas veces partía de lo documental o de lo íntimo, de lo concreto, y llegaba a lo simbólico y lo trascendente.

José-Carlos Mainer ha descrito así la fórmula de la época de sus grandes novelas: parten de

una base sustancialmente realista en la que no faltan elementos de experiencia personal y aun autobiográfica, emplazados a menudo en la utilización de un narrador-testigo, pero hay también una fuerte deriva hacia la reflexión filosófica existencial y una acusada tendencia a insertar elementos fantásticos y alegóricos que configuran una escenografía de acusado carácter expresionista, lo que, con frecuencia, explora los caminos intermedios entre lo narrativo y lo teatral.

Uno de los aspectos más llamativos de Sender es que la suya es una vida del siglo XX. Tuvo una existencia novelesca: fue un chico de pueblo, mancebo de botica,

* danielgascon@gmail.com

¹ Texto de la conferencia impartida en Huesca el 5 de febrero de 2014, organizada por el Centro de Estudios Senderianos para conmemorar el aniversario del nacimiento de Ramón J. Sender (Chalamera, 3 de febrero de 1901).

soldado, periodista, viajero, preso político, militante, desterrado. En algunas cosas me recuerda a Arthur Koestler, que fue prácticamente contemporáneo suyo. Los dos tuvieron vidas trepidantes, fueron hombres del periodismo, pasaron del comunismo al anticomunismo, vivieron experiencias esenciales en la guerra civil española, perdieron el lugar en el que habían nacido (uno por culpa del nazismo y otro por culpa del franquismo) y luego perdieron el interés por la política, atraídos por temas filosóficos, científicos y pseudocientíficos. Los dos son a ratos admirables, atrabiliarios y muchas veces perturbadores. Pero hay también una diferencia fundamental, además de otras más obvias, como el hecho de que Koestler fuera un hombre más voluble, y más aficionado al alcohol y a las mujeres, que Sender. Koestler fue, como decía una siniestra expresión del siglo XX, un cosmopolita sin raíces; Sender, como lo define Mainer, tuvo algo de campesino trasplantado. Al leer *Monte Odina* o *Crónica del alba* o ver la entrevista con Joaquín Soler Serrano se percibe la idea de la infancia rural como paraíso perdido.

Sender participó, pensó y documentó las aventuras, las tragedias y los cambios de su tiempo. Un tiempo, por supuesto, que es el de las dos guerras mundiales, y de las dos grandes ideologías totalitarias, el fascismo y el comunismo. Es el siglo de la Guerra Civil y el exilio. Pero además es el siglo de la ciencia (que interesó a Sender), del periodismo (que fue uno de sus oficios) y, también, del cine.

La relación de Sender con el cine fue curiosa. Ha sido estudiada en varios lugares, entre ellos *Ramón J. Sender y el cine*, un libro publicado por el Instituto de Estudios Altoaragoneses, el Gobierno de Aragón y el Festival de Cine de Huesca que incluía textos de estudiosos como Carmen Peña y Jesús Ferrer y de tres personas que trabajaron en adaptaciones de la obra de Sender: José Antonio Páramo, que dirigió *El rey y la reina*, y Alfredo Castellón y Alfredo Mañas, que escribieron el guion de *Las gallinas de Cervantes* (la película la dirigió el segundo). El cine también dejó su huella en la obra de Sender, como lugar de encuentro y cierto libertinaje, en libros como *Siete domingos rojos*, y en forma de medio, en críticas y alguna reflexión estética.

Hay otros encuentros con el cine: a mediados de los años cuarenta Sender trabajó en Estados Unidos como adaptador de doblaje para la Metro, por recomendación de Luis Buñuel. Jesús Vived Mairal ha contado que un manuscrito de Sender titulado *El Cristo se perdió*; lo mismo ocurrió con la adaptación cinematográfica.

A mediados de los años treinta, cuando se pensaba que el teatro corría peligro por culpa del cine, Sender escribió: «Con el cine se engrandece y enriquece el teatro. Y es el primer elemento de la divulgación y democratización de la emoción poética de gran calidad».

De los años treinta son también unas notas de Sender sobre el cine soviético. La fascinación del novelista habla más de un deslumbramiento temporal por el comunismo que de una idea propia del medio como lenguaje. Más que de un lenguaje artístico, habla de sus posibilidades revolucionarias. Así, dice Sender:

El cine soviético podía ser un elemento de primer orden en la balanza comercial soviética si cuidara más la producción para los mercados de los países capitalistas. Yo he visto obras sencillamente magníficas que no pueden exhibirse fuera de Rusia por razones políticas. Y es una lástima, porque en ellas hay lecciones técnicas a veces formidables.

— De modo general, lo característico, a mi juicio, es que han eliminado los factores eróticos o los han reducido a segundo o tercer término. Coincide con lo que acabamos de decir, la ausencia de lo sentimental en todos los aspectos. Se sustituye por la pasión social y política. Pero también esto está limitado cuidadosamente para evitar el peligro del «monumentalismo». Ya se ha visto que en esa manía de lo monumental cae de lleno el cine fascista.

— Con estos elementos y la casi eliminación del actor profesional, se logran films soberbios en las películas «de composición». En los documentales «de masas» no pueden ser igualados por ningún país, y eso no hace falta explicarlo. Esos dos géneros, en los que el cine soviético como el cine comercial burgués se divide, se consideran en la Unión como un arma más de la lucha de clases. [...]

— Se proyectan también en los cines de Moscú y de las grandes ciudades algunos films de importación. Hemos visto en el cine Udarnic una película americana que hace años vimos aplaudir a la pequeña burguesía madrileña. La película era una «alta comedia». Gentes de frac, salones, conflicto sentimental y boda con los tipos característicos: el viejo soltero y cínico, la dama de alcurnia, el hijo heroico que vuelve de la guerra. El público lo componían obreros, soldados y campesinos —todos son una de esas tres cosas, en la Unión—, y ante las escenas más sentimentales y más patéticas reían como si se tratara de un film de Charlot. Hasta tal punto ha sido educada ya la sensibilidad del espectador de cine por la producción soviética.

Ese comentario recuerda el chiste de Oscar Wilde sobre *La tienda de antigüedades* de Charles Dickens: «Hay que tener un corazón de piedra para no reírse al leer la muerte de la pequeña Nell». En la observación de Sender se ve la idea del hombre nuevo, un concepto característico de la mentalidad revolucionaria que postula que se puede cambiar totalmente al ser humano. Ese cine al servicio de la revolución está en otros lugares del texto.

— Hay una crítica rigurosa de los films desde todos los puntos de vista. Se desperdicia mucho celuloide porque, con justicia, se considera la pantalla como un formidable elemento educador. Las películas documentales son expuestas a una «crítica de masas». Yo recuerdo un documental de la guerra en la frontera china, en donde hubo que cortar todo lo que significaba «composición». El documental debía ser un reflejo fiel de los hechos. Había también cierta fruición heroica que por indicación de los espectadores hubo que suprimir porque se prestaba al «monumentalismo». El sentido crítico de las masas de cine, allí, es cada día más agudo y se le educa técnicamente desde la Prensa profesional. Yo he visto en el cine soviético reflejadas todas las modalidades de la organización social soviética. En especial la altura técnica y el sentido de la eficacia política.

— Dentro de la Unión el cine representa un triunfo artístico que recuerda aquella certera previsión de Lenin: «El cine será el nuevo arte soviético».

Con la ventaja que da la historia, parece que quizá se equivocaron un poco.

Sender elogió a Fritz Lang y a Charles Chaplin, pero no siempre tuvo palabras amables para el medio. Por ejemplo, Pepe Garcés dice:

Siempre he sentido un odio instintivo por esos tipos de teatro o de cine que triunfan por sus atractivos físicos y nos disputan a nosotros la imaginación de las dulces hembras. La imaginación, y también ocasionalmente, como es natural, el lecho.

Pero Sender tenía en *Monte Odina* unas palabras más generosas con el cine:

La ventaja y el privilegio del teatro y del cine sobre la novela consiste en que aquellos no necesitan ser verosímiles, porque son actuales en presencia. La presencia de los actores vivos nos da esa realidad verdadera que nuestra atención de espectadores exige. [...] La desventaja del teatro en relación con la novela consiste en la estrechez de sus leyes genéricas. [...] En el cine, la desventaja en relación con la novela desaparece. Tiene el cine la misma extensión de ámbitos en tiempo y espacio. [...] Porque lo visual acompaña y fortalece a la imaginación. No está hecha la *imagen* para la *imaginación*.

LAS CASI ADAPTACIONES

Sender ha inspirado numerosas adaptaciones cinematográficas. Luego hablaré de algunas de ellas, y especialmente de *Valentina* y *Réquiem por un campesino español*. Pero también hay otro elemento interesante: las casi adaptaciones de Sender, o esos textos en los que ha habido un influjo o una pasión común. Nombraré algunas de ellas.

La aventura equinoccial de Lope de Aguirre, una novela de los años sesenta, fue, según ha explicado el propio Carlos Saura, uno de los factores decisivos para realizar la película *El Dorado*. La historia de Lope de Aguirre también había inspirado al cineasta alemán Werner Herzog, que en 1972 dirigió *Aguirre, la colera de Dios*. En algunas cosas, como el interés por la historia, por los aspectos documentales y por la tensión entre la naturaleza y el hombre, no resulta del todo sorprendente: a veces Sender tiene algo que ver con Herzog. Me pregunto qué habría pensado Sender si hubiera podido ver, por ejemplo, *Grizzly Man*.

Sender fue el cronista del crimen de Cuenca para el diario *El Sol* y ese asunto inspiró una de sus grandes novelas: *El lugar del hombre* (1939), que luego se llamó *El lugar de un hombre* (1958). El caso, la historia de una desaparición que se interpretó como un crimen y que llevó a dos hombres a sufrir torturas y cárcel, es fascinante. En el libro, Sender consigue llegar a lo metafísico partiendo de algo real y deprimente: un error de la justicia. Este episodio de la crónica negra española inspiró a Pilar Miró y a su guionista Lola Salvador Maldonado, que escribió un libro sobre el asunto, la película *El crimen de Cuenca*. El filme se centraba en una denuncia de la tortura y sería la única película prohibida en España durante la democracia. Le costó a la directora (que tiene, por esto y por otras cosas, una curiosa relación lateral con Sender) un proceso militar. Se estrenó en 1981, dos años después de su producción.

El reportaje *Viaje a la aldea del crimen* (documental de *Casas Viejas*), que Sender publicó originalmente en *La Libertad*, sobre el levantamiento ocurrido en la provincia de Cádiz en enero de 1933, también es fuente de inspiración de *Casas Viejas*, un documental de José Luis López del Río de 1985 donde aparecen algunos de los protagonistas de los sucesos históricos.

En *El bandido adolescente* (1965), un libro que pronto reeditará la elegante editorial Contraseña, Sender escribió sobre un personaje real que ha tenido una larga

vida en la ficción: William H. Bonney (1859-1881), *Billy the Kid*. Quizá uno de los textos más célebres sea el que le dedicó Jorge Luis Borges en *Historia universal de la infamia*. Pero también han escrito sobre él el novelista estadounidense y guionista de *Brokeback Mountain* Larry McMurtry, el escritor de ciencia ficción Larry Niven, el creador de Astérix y Lucky Luke René Goscinny y el narrador canadiense Michael Ondaatje. Ha inspirado canciones de Woody Guthrie, Billy Joel, Ry Cooder o Jon Bon Jovi. Billy el Niño (quien, según el novelista Fernando Martín Pescador, que publicó un artículo en *Heraldo de Aragón* sobre el tiempo de Sender en Nuevo México, hablaba en español, porque el castellano era el idioma del verdadero Oeste) ha inspirado también muchas películas, que han dirigido cineastas tan prestigiosos como King Vidor. La primera, al parecer, es de 1911. El personaje aparecía en *El forajido*, que Howard Hughes realizó en 1943 con la dirección de fotografía del legendario Greg Tolland, responsable de la fotografía de *Ciudadano Kane*, entre otras. (La película, sin embargo, no es famosa por Billy el Niño, sino porque fue la primera aparición cinematográfica de Jane Russell, para cuyo estelar debut Howard Hughes mandó confeccionar un sujetador especial, que, contra lo que decía la publicidad, no aparece en el filme). Gore Vidal escribió el guion para una película sobre el personaje que fue dirigida por Arthur Penn y protagonizada por Paul Newman. Años después, Vidal dirigió una nueva versión. Una de las mejores películas sobre Billy el Niño es *Pat Garret and Billy the Kid*, de Sam Peckinpah. Uno de sus atractivos es que cuenta con la banda sonora y la actuación de Bob Dylan.

Es una exageración decir que esas obras se inspiran en Sender. Se puede ver de otra manera: ¿qué interés tienen esas coincidencias? Hay algo muy claro: el cine necesita historias, narraciones, relatos. Y Sender tenía un buen olfato para eso. Otra cosa que necesita el cine, y que seguramente es más importante todavía, son personajes poderosos. Sender, un escritor realista y muchas veces documental que sentía un gran interés por los arquetipos, también buscaba, y sabía crear, esos personajes.

Voy a poner un ejemplo de esto que digo. Un tipo es llamado a filas a una guerra en otro continente. La guerra propiamente dicha es un desastre y está mal ejecutada. La potencia colonial del protagonista es derrotada. Él se salva, pero muchos de sus compañeros mueren. Cuando regresa a su lugar de origen, nada es lo de antes: ni los sitios, ni la forma de vida, ni la gente. Es el argumento o el *back-story* de *Rambo*, de *Taxi Driver* y de cientos de películas sobre la guerra de Vietnam. Pero, por supuesto, también podría verse como un resumen de *Imán*. Me interesan mucho esas coincidencias y creo que pueden ser reveladoras o inspiradoras. Pero no hay que exagerar la cuestión de las influencias.

ADAPTACIONES

Sin duda, la relación más importante que Sender ha tenido con el cine son sus adaptaciones. Antes de nada, lanzo una pequeña advertencia. En su libro de conversaciones con François Truffaut, Alfred Hitchcock cuenta la anécdota de una vaca

que come un rollo de película. «¿Qué tal está?», pregunta otra vaca. «Me gustó más el libro», responde la primera vaca.

Ese chiste encierra una reflexión profunda. Muchas veces juzgamos las adaptaciones cinematográficas de las obras literarias a partir de un criterio de fidelidad. Como todos sabemos, si en un libro yo digo «Se sentó en una silla», cada lector imagina una silla diferente, mientras que al ver una película esa opción ya está decidida: la silla es la que vemos. El cine decide la forma de esa silla. Como decía Sender en el fragmento que he citado más arriba, no está hecha la *imagen* para la *imaginación*.

Es decir, es un error calcular el valor de una adaptación únicamente por la fidelidad literal a la obra original. Esa fidelidad debería manifestarse de otras maneras. Y, en todo caso, esa fidelidad solo nos importa hoy porque estamos hablando de Sender: la obra tiene que ser válida por sí misma. Que funcione según un criterio de fidelidad solo satisface a quienes ya conocen las novelas. Pero las películas no se hacen solo para ellos.

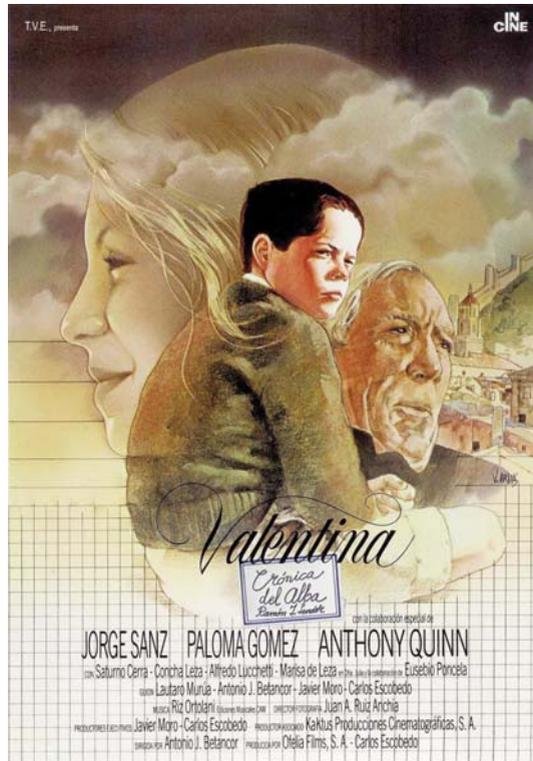
Por otro lado, Sender es uno de los escritores del exilio más adaptados al cine. Como ha escrito Amparo Martínez, «la obra de Sender resulta atractiva porque en ella se encuentra la posibilidad de llevar al cine una parte la historia de nuestro país anulada durante cuarenta años de dictadura». En el mismo artículo, publicado en la revista *Trébede* en 2001, Amparo Martínez explica: «Estamos ante la rehabilitación visual de una parte de nuestra memoria histórica».

Se realizaron varias adaptaciones televisivas. En primer lugar *La llave*, dirigida en 1969 por Pedro Amalio López a partir de una adaptación de Hermógenes Sainz para el espacio *Pequeño estudio*. Sender escribió en 1936 un drama original que fue la base de una novela dialogada de 1960. La protagonizaron Manuel Dicenta, Mercedes Prendes, Ricardo Palacios y Nuria Carresi.

En el año 1972 Jaime Azpilicueta realizó *El diantre*, esta vez dentro de uno de los espacios dramáticos de la UHF, *Teatro de siempre*. Se basaba en una novela de Andreiev. La versión más elogiada y polémica, de Alfonso Ungría, es *El regreso de Edelmiro*, de 1976, que cuenta la historia del retorno más bien traumático de un exiliado. Tanto el texto como el filme suscitaron cierta polémica por la visión que ofrecían del Aragón rural. El propio Sender mostró su confianza en los adaptadores, pero luego cambió de idea y declaró:

Parece que los señores que escriben para el cine o la televisión quieren a todo trance sacudir los nervios del espectador, recurriendo a los trucos más vulgarmente siniestros. Cuanta más sangre, más muertos, más ahorcados, mejor, parecen pensar.

El circuito catalanoblear de Televisión Española emitió en 1977 una adaptación de *El secreto* dirigida por Maria Elena Monràs. En 1969 hubo también una emisión en la televisión de la República Federal de Alemania de la obra teatral *La fotografía*, dirigida por Rudolf Kűfner.



Cartel de la película *Valentina*, de Antonio Betancor, realizada en 1982.

El ciclo de *Crónica del alba*, que incluye nueve novelas, es una de las obras más conocidas e importantes de Sender. Y su adaptación, de Televisión Española, especialmente la primera parte, *Valentina*, fue también la que tuvo más éxito. La serie tiene dos partes: *Valentina* (1982) y *1919* (1983), aunque se emitió en televisión en cuatro capítulos.

Los guionistas fueron Carlos Escobedo, Lautaro Murúa, Antonio J. Betancor y Javier Moro. El director fue Antonio Betancor. Era una obra muy distinta, también porque la situación política había cambiado y la sociedad era otra. Ya funcionaba la cooperación entre la industria y Televisión Española, que daba preferencia a proyectos «basados en grandes obras de la literatura española». También era una forma de presentar una visión diferente de este país: si había señas de identidad y «parcelas culturales» que se sentían «perjudicadas, deformadas o reprimidas» por cuarenta años de dictadura, una de las cosas que podían contribuir a cambiar eso era «la adaptación de textos literarios que presenten una visión alternativa de la España del franquismo y, no menos importante, que muestren al artista español como un liberal sensible e ilustrado», en palabras del crítico John Hopewell.

La película es una ilustración de esa idea, pero también es muchas más cosas. Hay una extraña caja china. La obra está dedicada al propio Sender, o sea, que es una adaptación pero también un homenaje. Y luego hay un nuevo marco, cuando el narrador, que empieza a hablar sobre unas imágenes en blanco y negro de la huida de los republicanos a Francia y explica que estaba con José Garcés en Argelès, entrega a Valentina los textos de su amigo muerto.

La película es, sin duda, digna, aunque para mi gusto algo empalagosa y envarada. Como decía una crítica del *New York Times*, resulta más bonita que convincente. Refiere la relación complicada de Garcés con su padre, un hombre estricto que no lo comprende. Y una complicidad más feliz con mosén Joaquín, encarnado por Anthony Quinn. Es una historia de santos, poetas y héroes, de contacto con la naturaleza. Y también es el relato de un idilio infantil.

En ese fragmento que he citado de *Monte Odina* sobre el cine y la novela, Sender hablaba de Nabokov. En *Álbum de radiografías secretas* Sender contaba que Faulkner también había tenido un amor infantil:

Una cosa teníamos en común en nuestras vidas Billy y yo. Siendo niño de diez años se enamoró. Yo también. Su novia era Stella. Nombre lírico. El de mi novia, Valentina, de cristalina sonoridad.

Y, aunque Sender pensaba que *Lolita*, la novela de Nabokov (un exiliado como él), era una obra menor, inferior a la película de Stanley Kubrick, comprendía la fascinación por las mujeres jóvenes cuando escribía esas líneas de *Monte Odina*. Pensando en eso, recordé un episodio del inicio de *Lolita* donde Humbert Humbert dice que Dolores Haze, Lolita, tuvo un original, un amor de su infancia que se llamaba Annabel Leigh. Ahí Nabokov hacía un guiño a otro autor del sur de Estados Unidos, Edgar Allan Poe, y a su poema Annabel Lee:

It was many and many a year ago,
In a kingdom by the sea,
That a maiden there lived whom you may know
By the name of Annabel Lee;
And this maiden she lived with no other thought
Than to love and be loved by me.

I was a child and *she* was a child,
In this kingdom by the sea,
But we loved with a love that was more than love—
I and my Annabel Lee—

«Nuestro amor era más fuerte que el amor de los mayores», dice. Y añade: «Her highborn kinsmen came / And bore her away from me», lo que en la versión que popularizó el grupo Radio Futura se tradujo como «vino a quitármela su noble parentela», como ocurre al final de *Valentina*.

Es una de esas películas que son idóneas para un placer culpable. Y, de hecho, cuando la pienso, si la abstraigo de algunas cosas que han envejecido mal, me parece

que la película se aguanta por dos actores jóvenes en estado de gracia y una bella historia sobre el descubrimiento, sobre el amor y en cierto modo sobre la libertad.

En esta adaptación hay dos elementos menores pero curiosos: esos dos actores protagonistas, Jorge Sanz y Paloma Gómez, se reencontraron unos años después y tuvieron una historia de amor y un hijo, Merlín. En la serie *¿Qué fue de Jorge Sanz?*, de David Trueba, una de las apuestas más inteligentes y modernas de la ficción televisiva en nuestro país, *Valentina* se convierte en una especie de *leitmotiv*: hay personajes que elogian a Jorge Sanz y le dicen que nunca ha estado tan bien como entonces, y una fan tiene una fijación erótica con la secuencia en la que el padre de Garcés le da unos cuantos *palos* por no aplicarse en los estudios.

La segunda parte, *1919*, que se basa en *El mancebo y los héroes* y *Los niveles del existir*, tenía muchos elementos atractivos: aprendizaje, adolescencia, ciudad, política y sexo. Si en la película anterior había un triángulo con dos figuras paternas, el padre y el cura, aquí se establece otro triángulo con Valentina e Isabelita: lo que podríamos llamar la virgen y la puta. El personaje del Checa, líder anarquista, es interesante, pero tiene poca presencia. La política, que debería ser uno de los grandes temas, parece un elemento desdibujado en la obra. Para algunos, eso se debe a una voluntad de moderación, impuesta por la presencia de Televisión Española. Para otros, sería una cuestión también presupuestaria: la mayor parte de la película está ambientada en Zaragoza. Adecentar una ciudad es mucho más caro que decorar un pueblo, y eso habría llevado a que primaran las escenas interiores.

Además de *Crónica del alba*, la adaptación de *Réquiem por un campesino español* que Francesc Betriu dirigió en 1985 también tuvo cierto éxito de público, aunque no es fácil encontrar a alguien a quien le guste. La novela, que se tituló primero *Mosén Millán* y luego cambió de nombre, según Mainer por influencia del *Requiem for a Nun* de William Faulkner, había tenido muchos lectores. El título despertó una polémica en la adaptación: poco antes del estreno de esta película, que contaba con el apoyo de TV3, se quiso suprimir la palabra *español*. Pilar Miró, directora del Instituto Nacional de Cinematografía, amenazó con retirar la ayuda promocional del Ministerio de Cultura si se eliminaba ese término. El 7 de agosto *El País* anunciaba que el título sería finalmente *Réquiem por un campesino español*.

El guion era de Raúl Artigot, Gustau Hernández y Francesc Betriu; la música, de Antón García Abril; entre los actores protagonistas estaban Antonio Ferrandis en el papel de Mosén Millán, Antonio Banderas en el de Paco el del Molino y Terele Pávez en el de la Jerónima. Había aragoneses como Alejo Lorén, Chema Mazo, Gabriel Latorre o José Antonio Labordeta, que hace de pregonero coaccionado. Era un viejo proyecto. Es interesante, por ejemplo, ver las instrucciones que Sender había enviado a los adaptadores, reproducidas por *Andalán* en marzo de 1985:

PARA LOS ADAPTADORES DE RÉQUIEM

La melodía que tocan con flautas de caña los campesinos debajo del monumento de Semana Santa la pueden obtener en Tauste (Zaragoza), donde se mantiene esa costumbre. Vale la pena.

Si hay dificultades que hacen imposible meter un caballo en la iglesia, pueden hacer uso de alguna de las aldeas aragonesas despobladas por la emigración. Encendiendo seis cirios a cada lado del altar mayor se dará la impresión de que la iglesia está «viva».

Evitar el «baturrismo». La Jerónima debe ser un tipo tragicómico. Y bailar en el carasol al son de las campanas.

Lo más que puede hacerse en cuanto a baturrismo es bailar una jota en la boda de Paco. Nada más.

Suprimir la prostituta de los guiones anteriores (era absurda).

Aprovechar todas las posibilidades líricas (poéticas).

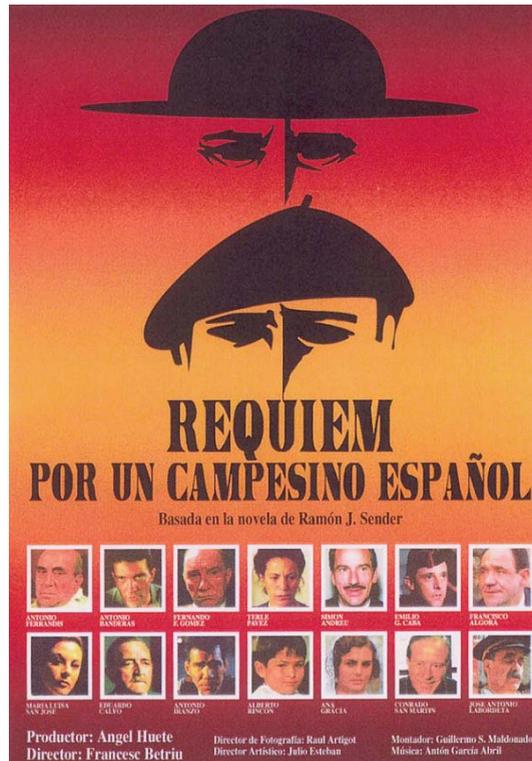
Entre ellas, la difícil pero no imposible escena de las lavanderas y Paco que nada desnudo del todo en la Plaza del Agua. Las chicas ríen y lo insultan cariñosamente mientras crotran las cigüeñas en lo alto.

La balsa es grande —un estanque natural de cuarenta metros, más o menos, de diámetro—. Si es pequeña habrá demasiada intimidad —o cercanía— entre las mozas y el nadador.

Debe sugerir más una escena del clasicismo grecolatino que una posibilidad pornográfica.

Supongo que algunas de estas cosas se les han ocurrido a Vds.

R. S.



Cartel de la película Réquiem por un campesino español, dirigida por Francesc Betriu en 1985.

La película es en algunas cosas muy fiel al texto, quizá excesivamente, y ese es un error que tienen en general las adaptaciones de Sender: son demasiado literales y les falta algo de artificio. Una de las cosas que se han criticado es la supresión del romance, que en la novela no solo es un elemento estructurador, sino una especie de presagio reiterado, como en una tragedia clásica o en *El caballero de Olmedo*. Pero el recurso, aunque abreviado, no funciona bien en la película: cuando el monaguillo canta es horrible.

Hay otras cosas que son más discutibles. Por ejemplo, la estudiosa Donatella Pini señalaba este fragmento:

—Diga usted la verdad —dijo el centurión sacando la pistola y poniéndola sobre la mesa—. Usted sabe dónde se esconde Paco el del Molino.
Mosén Millán pensaba si el centurión había sacado la pistola para amenazarle o solo para aliviar su cinto de aquel peso. Era un movimiento que le había visto hacer otras veces.

En la versión cinematográfica no hay una denuncia tan clara del comportamiento del sacerdote. La violencia de la película es una posibilidad más evidente que en la novela; parece que comprendemos mejor la decisión del cura.

En todo caso, la película, y en cierto modo la novela, tiene algo didáctico y, como ha señalado Román Gubern, posee el valor de mostrar la alianza entre la Iglesia y los terratenientes en 1936. Pero lo que desde el punto de vista literario es un ejercicio de precisión, de maestría en el juego entre el estilo directo y el indirecto, entre aspectos concretos y físicos, entre un concepto cíclico del tiempo y los cataclismos políticos, entre el mito y la historia, en el cine es un relato plano y poco imaginativo donde las escenas que deben impactar no llegan a hacerlo.

José-Carlos Mainer (para quien la controversia del título fue «un ademán de la cicatería catalanista con su habitual acompañamiento de masoquismo e hipocresía») escribió en *Andalán*: «aún no tenemos la película de la guerra civil española que esperábamos».

Es curioso: filmes como *Réquiem por un campesino español*, de Betriu, que también dirigió *La plaza del diamante*, son algunas de las películas que han configurado una especie de iconografía de la contienda. Se parecen mucho a las películas que, según el tópico, siempre hace el cine español. Jonás Trueba asegura que es una impresión falsa: no se hacen películas de la Guerra Civil; se hacen pocas y se han hecho pocas para la importancia de la guerra en la historia de España. Y tampoco podemos citar muchas buenas. Por eso, suponiendo que la industria cinematográfica llegue a recuperarse algún día, habría que hacer más, sabiendo que el fracaso es una posibilidad muy real, pero que siempre es bueno fracasar más y fracasar mejor.

Quizá es lo que podríamos decir de otras dos adaptaciones, más osadas, pero con menos suerte en las pantallas, por las que pasaré más deprisa: la que José Antonio Páramo realizó a partir de *El rey y la reina*, una novela en la guerra y no de la guerra que se publicó en el año 1949 y que había llamado la atención de directores como

René Allio, Juan Antonio Bardem y Carlos Saura. Fue una coproducción internacional en la que participaron Channel 4 y la RAI, y que protagonizaron Nuria Espert (como duquesa de Arlanza) y Omero Antonutti (como el jardinero Rómulo). Aunque participó en festivales como los de Huelva y San Sebastián, tuvo muy poca difusión en las pantallas españolas. De 1987 es la adaptación de *Las gallinas de Cervantes*, dirigida por un hombre que no ha tenido el reconocimiento que merece: el escritor y realizador Alfredo Castellón, responsable de una meritoria y sugerente adaptación de *Platero y yo*, que también escribió el guion, junto a Alfredo Matas. Protagonizada por Miguel Rellán, Marta Fernández Muro y José María Pou, es una película interesante, más alegórica, literaria, teatral que las que hemos visto, provista además de un componente metaficcional. Y también se aleja de los relatos que se habían adaptado hasta entonces de Sender.

Algunas de estas películas son difíciles de encontrar, especialmente *El rey y la reina* y *Las gallinas de Cervantes*. Creo que sería una buena idea editar las adaptaciones cinematográficas de Sender en una caja de varios DVD o colgarlas en una plataforma legal en Internet.

EL FINAL

Dice en algún sitio Javier Marías que los escritores a veces tienen más vida en otras lenguas, porque las traducciones los modernizan. Sin ir más lejos, él lo hizo con Laurence Sterne. Cada pocos años hay una nueva traducción al inglés de *El Quijote*, y en los últimos tiempos ha habido nuevas versiones en español de muchos autores clásicos. Eso los mantiene vivos en la lengua.

No sé si se habla mucho sobre Sender o si tiene mucha influencia entre autores más jóvenes. Curiosamente, ahora está de moda hablar de la novela de la crisis, de cierto retorno de la novela social. Hubo un periodo de la carrera de Sender en el que decidió abordar sistemáticamente los grandes asuntos de su tiempo. Así que ese empeño, ese desafío, también podría ser una vía para la posteridad de Sender.

La adaptación cinematográfica es otra forma de traducción. Y antes he dicho que Sender es un autor bastante adaptado al cine. Pero, pese a intentos como el proyecto *¡Esa luz!* de Carlos Saura, hace mucho tiempo, un cuarto de siglo, que no se adapta al cine. Y sería bueno que, igual que se hacen traducciones de otros autores, otros creadores aportaran su visión sobre un creador que tiene relatos y personajes poderosos, que habla de situaciones apasionantes y tiempos convulsos, y que retrata conflictos de alcance universal. Para ello no hay que abordar sus novelas como si fueran un guion cinematográfico: eso es una trampa. Lo que se lee como un guion no es necesariamente un buen guion. Hay que añadirle recursos realmente cinematográficos, puesta en escena y un concepto menos literal de la traslación. Habría que tratar a Sender de igual a igual. Cuando se lleva al cine la obra de un gran autor, una cierta falta de respeto es el verdadero respeto.