

## PERSPECTIVAS INCIERTAS. CAMILO JOSÉ CELA EN EL CINE ESPAÑOL.

JOSÉ MARÍA PAZ GAGO

*Universidade da Coruña*

**Resumen.** El joven Cela buscaba su medio de expresión artística: pintura, literatura, cinema. Aunque se consagrará en la novela, tuvo una relación intensa con el cine practicando la escritura cinematográfica como guionista, argumentista o dialoguista, además de intervenir como actor en varias películas, de *El sótano* (Jaime de Mayora, 1949) a la interesantísima *Manicomio* (Fernán-Gómez, 1953). Por otra parte, sus relatos proporcionaron historias a la narración fílmica: si la versión de *La colmena* dirigida por Mario Camus en 1982 pasa por ser una de las grandes muestras de cine literario, más discutible fue la transposición de *Pascual Duarte* realizada por Ricardo Franco en 1975.

**Abstract.** In his youth, Cela explored several ways of artistic expression: painting, writing and cinema. Although he would finally dedicate himself to the novel, he also had an intense relationship with the cinema, participating in the in the process of screenplay writing. In addition, he also played as an actor in various films, from Jaime de Mayora's 1949 film 'El sótano' (*The Cellar*) to the intriguing 'Manicomio' (*The Madhouse*) by Fernán-Gómez (1953). On the other hand, Cela's novels have been adapted as screenplays. While Mario Camus' 1982 version of 'La colmena' (*The Hive*) was to become to be considered one of the great examples of literary based cinema, more debatable was the adaptation of *Pascual Duarte*, produced by Ricardo Franco in 1975.

**Palabras clave:** Novela, Cine, Adaptación, Transposición, Interpretación, Cela

**Key words:** Novel, Cinema, Adaptation, Transposition, Interpretation, Cela.

Pintura, literatura, cinematografía, dibujo, interpretación... Los caminos de la expresión artística que habría de tomar no estaban claros en aquel inquieto joven que buscaba no perder la perspectiva en el ceniciento Madrid de la Postguerra española. Aquellos caminos inciertos se bifurcaban en una personalidad de inagotable capacidad creadora que ensayaba sus habilidades en la plástica, en la narrativa y también en el campo fascinante del cinema. Tres cuartos de lo mismo le ocurrió a su amigo Luis García Berlanga que exploraba por aquellos años los campos de la creación poética, del dibujo o del efímero discurso guionístico. Si el valenciano abandonará sus veleidades literarias y gráficas para consagrarse como cineasta, el gallego optará por los caminos de la narrativa, marcando decisivamente los derroteros de la novela del siglo xx. En su ingente y arriesgada creación novelística han dejado huella sus pasos por el celuloide cuyos encuadres acogerán al mismo tiempo las peripecias engarzadas por su provocadora y multiforme imaginación.

Camilo José Cela mantuvo desde muy pronto, en efecto, una intensa e interesante relación con el cine, en perfecto paralelismo con los inicios de su dedicación literaria. Si en los años cuarenta escribe sus textos narrativos más importantes, *La familia de Pascual Duarte* (1942) o *La colmena*, publicada en 1951 pero redactada en la primera mitad de la década anterior, de esos mismos años son sus incursiones en el arte del guión cinematográfico. Cela figura como dialoguista y coguionista en *Consultaré a Mister Brown* (1946), dirigida por Pío Ballesteros y basada en la novela *El socio* de Genaro Prieto, así como en *El sótano* (1949) del debutante Jaime de Mayora, o en uno de los episodios de la extraña serie *El cerco del diablo* (1952).

Al contrario de lo que es usual en otros grandes literatos como Faulkner, Steinbeck o Fuentes, las implicaciones fílmicas de Cela no se redujeron a la práctica de la escritura, campo en el que desempeñó todas las funciones propias del escritor cinematográfico -traductor y adaptador, guionista, argumentista o dialoguista- sino que también se desarrollaron al otro lado de la cámara, pues Cela estuvo en el origen e incluso intervino como actor en varias películas de los años cuarenta y cincuenta, filmes curiosos y diferentes que bien podríamos denominar *alternativos* al acartonado cine oficial y convencional del momento, promovido desde las instancias del Régimen.

### 1. Guión e interpretación

Además de configurar diálogos o esbozar y redactar guiones originales o adaptados, además de proporcionar intensas historias en sus relatos, como han hecho innumerables novelistas y dramaturgos, la fortísima, peculiar y multiforme personalidad de Camilo José Cela le llevó a participar en el intento de renovar el cine español de la Postguerra, promocionando y participando en el rodaje de algunas curiosas cintas e incluso interpretando varias de ellas. En compañía de un grupo de inquietos amigos

como Pío Ballesteros, Jaime de Mayora, Luis María Delgado o Fernando Fernán-Gómez inició la aventura temeraria de hacer un cine distinto, vanguardista y de fuerte acento literario, en un contexto dominado por la cinematografía histórica, religiosa o folclórica, al servicio más o menos directo de los intereses ideológicos del aparato franquista.

En efecto, entre finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, Cela inició una breve pero interesante carrera de actor, empeñado con sus antiguos compañeros de Universidad y con sus contertulios del Café Bakanik, o del Gijón, en renovar el panorama cinematográfico español más oficialista. Como reacción frente al cine promovido por el Franquismo, aquel cine más épico que histórico, más beato que religioso y más folclórico que musical, la edulcorada y acartonada cinematografía de la Postguerra, el inquieto círculo en el que se movía Cela, compuesto tanto por falangistas e intelectuales liberales como por personas próximas a las ideas marxistas que querían renovar la vida artística y cultural del país, fue capaz de poner en marcha un incipiente cine independiente, minoritario y no comercial, atípico y casi maldito.

Lo más original en la trayectoria cinematográfica de Camilo José Cela es sin duda ésta su faceta de actor. En efecto, trabajó como intérprete en alguno de los proyectos promovidos por los jóvenes cineastas próximos al TEU, quienes pusieron en marcha una incipiente actividad cinematográfica a través de los cine-clubs universitarios, de donde el autor de *La colmena* dará el salto a la Jefatura de negociado de Cine-Clubs en la Secretaría de Cultura Popular. De este modo, encarnó Cela un papel protagonista en *El sótano* de Mayora (1949), *Facultad de letras* de Ballesteros (1950) y tuvo un breve papel en la primera cinta de Fernando Fernán-Gómez, asistido por Luis María Delgado, *Manicomio* (1953), además de protagonizar un *cameo* honorífico en *La colmena* de Camus o de aparecer en su propio papel de escritor en *La insólita y gloriosa hazaña del Cipote de Archidona*, dirigida en 1979 por Ramón Fernández.

### 1.1. Antibelicismo claustrofóbico: *El sótano* (1949)

En la tertulia del Café Bakanik, situado frente a la madrileña Puerta de Alcalá, se reunían, entre otros, Jaime de Mayora, Óscar Leblanch, Luis María Delgado y el propio escritor. Junto con el primero, compañero de Universidad que había sido ayudante de dirección de Veith Harlan en la UFA berlinesa, Cela se embarca decididamente en el proyecto de *El sótano*, en cuyo lanzamiento publicitario es fundamental su nombre, pues figura como dialoguista, autor del guión técnico, protagonista y productor, ya que renunciará a su sueldo a cambio de una participación en los beneficios. En una columna publicada en *Arriba* (17-1-1950), se queja Cela de que la distribuidora se empeñaba en hacer pasar la película por suya, por tener ya “un poco de nombre”. Cela no deja de aclarar que la dirección había correspondido a Mayora, muy criticado por el resultado de la cinta, en cuya defensa afirma: “director valiente, original y dueño de una técnica tan sabia como segura”.

Finalmente, en el rodaje realizado en los Estudios Augustus Films, que había adquirido los derechos del guión a Universitas Films, el papel principal será encarnado por Eduardo Fajardo, correspondiendo al novelista un papel más secundario aunque importante, el físico Loves, imperturbable ante los temibles bombardeos de los que los personajes se salvaguardan en el interior de un sótano, hasta que llega a perder los nervios. La familia Benet, el periodista Juan Bel, la bailarina Eva o los Rodes, propietarios del edificio, buscan refugio en este sótano seguro, pero el centro de la trama y de la escena lo ocupan esos dos personajes, el sacerdote Padre Ramón (Fajardo) y el científico Loves (Cela), que se enfrentan en una tensa y eterna partida de ajedrez, enfrentamiento entre la utopía cristiana y el progreso agnóstico, entre el idealismo espiritual y el materialismo pedestre. La postura del sacerdote termina triunfando porque –censura obliga– Loves acabará reconociendo la superioridad y aceptando la actitud ideológica y moral de su contrincante, el único que ha sabido conservar la calma en los momentos más duros del bombardeo.



*Cela en El sótano (1950)*

Este filme presentado como “una película distinta de las que usted espera” es realmente diferente, fuertemente intelectualizado y singular en el contexto de la producción española de la época, por lo que no tuvo ningún éxito comercial y liquidó el proyecto

de productora concebido por Mayora, Cela, Ramírez Villasuso y otros compañeros, ya sin los cuales acabará convirtiéndose en UNINCI.

Pese a la ambigüedad intencional de su mensaje político (Aranzubía, 2001: 45 y ss.), el inequívoco mensaje pacifista del discurso de *El sótano*, incluso su contenido antimilitarista, hacen de esta cinta, en opinión de Jaime Pena (1997: 250), un producto cinematográfico audaz y arriesgado en el contexto de nuestra Postguerra, máxime cuando las circunstancias que refleja, una ciudad inconcreta bombardeada durante un incierto conflicto bélico, nos remiten directamente al Madrid de la Guerra Civil. El dramatismo del argumento y el teatralismo de la puesta en escena, reducida a las cuatro paredes de ese sótano convertido en claustrofóbico refugio bélico, provocaron el rechazo frontal del público que incluso obligó a suspender el estreno en el Cine Coliseum de Madrid el día 12 de enero de 1950. Una cinta tan lenta e intelectualizada, percibida como cine afrancesado y de tesis, provocó un pateo tan fuerte y un rechazo tan radical que los responsables de la sala se vieron obligados a suspender la proyección a los 15 minutos de su comienzo y a continuar con unos cortos que por azar se encontraban en las dependencias del cine.

### **1.2. La estudiantina revisitada: Facultad de Letras (1950)**

Como actor, Cela muestra un cierto hieratismo que se ve compensado por tener presencia ante la cámara, por su estatura, por los peculiares rasgos de su rostro y por una fuerte personalidad. Esa caracterización interpretativa resulta adecuada a *Facultad de Letras*, donde Cela representa a un ayudante de la Cátedra de Literatura que se las ve con un grupo de estudiantes nada estudiosos, dedicados a la juerga y a las calaveradas típicas de la muelle vida universitaria. Una de estas jóvenes universitarias se interesa por el joven y apuesto profesor, del que no recibe más que desplantes en sus insinuantes aproximaciones. En una primera secuencia, en el tren que les lleva de excursión a la Sierra, Cela se muestra altivo y distante para no caer en la red que trata de tenderle la atractiva joven, al igual que ocurre en una secuencia posterior, ya en su despacho de la Facultad. Con ese hieratismo y frialdad que caracterizan al Cela actor de la época, despide a la joven que le pide un favor para un compañero y al mismo tiempo se le insinúa.

Sobre un argumento de José Luis de Azcárraga, quien realiza la adaptación, el guión y los diálogos junto con el propio director, Pío Ballesteros, y Ricardo Blasco, corresponderían a Cela unos supuestos diálogos adicionales. En la interpretación, como el ayudante de cátedra Juan Manuel, el escritor gallego comparte reparto con su amigo Fernando Fernán-Gómez, en el papel de uno de los díscolos estudiantes, Fernando García, un calavera irredento que piensa más en las chicas que en los estudios.

Autodefinida como *Estudiantina* desde los créditos, Jaime Pena ha puesto de relieve su vinculación a *La casa de la Troya* de Pérez Lugín, considerándola una reactualización de ese clásico de la literatura universitaria, también llevada al cine (2001: 53). Por problemas de producción, de estructura argumental o por causas intencionales, lo cierto es que la película de Pío Ballesteros no contiene el mensaje positivo que exigía la doctrina de las autoridades civiles y eclesiásticas censoras.

Lejos de predicar la conveniencia de ser responsables en los años de estudios universitarios, como podía esperarse del ambiente de la época, la cinta, bien al contrario, incide en las juergas, bromas y demás rasgos picarescos que constituyen la esencia de esos años de Universidad. Quizás porque la película no resultaba demasiado ejemplarizante tardó más de dos años en estrenarse, permaneciendo en cartel un mes.

### **1.3. Un renovado moralismo oficialista: El cerco del diablo (1952)**

Camilo José Cela aparece citado como guionista de uno de los cuatro episodios de la serie *El cerco del diablo* (1952), un intento de superproducción de inspiración falangista de la que no se conserva ninguna copia. Por esa razón, Pérez Perucha (1982: 59-60) ha puesto de manifiesto el misterio y la confusión reinantes en torno a esta producción, autoría de los guiones y dirección de los diferentes episodios de *El cerco del diablo*. Todo parece indicar que la idea de una serie alegórica y, esta vez sí, intencionadamente ejemplarizante, partió de los medios oficiales falangistas más inquietos, que se empeñaron en realizar una especie de parábola audiovisual de las reacciones del hombre corriente cuando es acosado por las fuerzas del bien y del mal. Para ello convocaron a un grupo de jóvenes cineastas y escritores, de tendencias ideológicas tan divergentes como el republicanismo comunista y el liberal, el falangismo auténtico y el más fiel adepto a Franco, pero embarcados todos ellos en la empresa común de renovar nuestro maltrecho cine, y hacerlo desde puestos oficiales u oficiosos del aparato sindical y cinematográfico nacional.

Como responsable de un argumento bien sintetizado en el presunto subtítulo *Alma cercada*, título utilizado durante el rodaje, y como director artístico del proyecto se cita a José María Elorrieta de Lacy, ligado a los círculos cinematográficos falangistas al igual que el director José Antonio Nieves Conde, responsable del *Episodio del pescador*, con su guionista habitual de aquellos años Gonzalo Torrente Ballester. Con un reparto de auténtico lujo y en forma de parábola, el filme muestra a un hombre (José Bódalo), gravemente herido tras un atraco, cuya alma se la disputan un demonio (Guillermo Marín) y un ángel (Virgilio Teixeira), ofreciéndole diferentes oportunidades de salvarse o condenarse en cada uno de los cuatro episodios.

Si llama la atención que se confiase el *Episodio de la venta* a un republicano y marxista confeso como Antonio del Amo, el hecho puede encontrar una explicación plausible

en su condición de profesor del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas en aquellos años, al igual que el propio Elorrieta y Enrique Gómez. Arturo Ruiz Castillo, por su parte director del *Episodio del cafetín*, aunque contaba con un pasado marcadamente republicano, ejercía como Presidente del Grupo Sindical de Directores y estaba muy ligado a otro de los padres intelectuales de la serie, Pérez Torreblanca que trabajará en los guiones y diálogos de sus filmes *Catalina de Inglaterra* (1951), *La laguna negra* (1952) y *Dos caminos* (1953). Como director y guionista al mismo tiempo del *Episodio del tren* se encuentra el maestro indiscutible de esta joven generación de renovadores, el singular Edgar Neville que a sus indiscutibles méritos cinematográficos unía el parentesco directo con Elorrieta.

Inspirador de esta peregrina idea cinematográfica que fue coronada con un rotundo fracaso comercial, con tan sólo una semana en cartel, el magistrado y politólogo franquista José Antonio Pérez Torreblanca había sido guionista de la película *Verónica* (1950) de Enrique Gómez y figura además en dos de Elorrieta, *Barco sin rumbo* (1951) y *El milagro del sacristán* (1953). En este contexto se explica la presencia como guionista del joven escritor Camilo José Cela, quien entonces ocupaba el puesto de Jefe del Negociado de Cine-Clubs en la Secretaría de Cultura Popular, junto al resto de guionistas convocados: Torrente Ballester, Montes Agudo y los citados Neville y Torreblanca.

Aunque no está clara la implicación efectiva del escritor en este cuanto menos extravagante proyecto, en el que pudo no estar más que en su concepción inicial, me atrevo a aventurar aquí que Cela sería el autor del guión realizado por Ruiz Castillo, sin duda el cineasta más cercano al grupo en el que se movía el novelista; de hecho una de sus siguientes películas, *El guardián del paraíso* (1954) será protagonizada por Fernán-Gómez. El argumento de *La colmena*, por otra parte, está más próximo a la línea argumental de este *Episodio del cafetín* protagonizado por Luis Prendes y Manuel Dicenta como un buhonero y su cómplice, Manuel de Juan y Ángel Álvarez en los papeles de camarero y cajero del establecimiento, José María Lado, Margarita Andrey y Conchita Montes como un padre y dos muchachas y, por último, José Prada y Valeriano Andrés dando vida a un inspector y un policía, respectivamente. Es sólo una hipótesis, pero un café en el que tan diversos personajes se ven envueltos en un conflicto moral no deja de recordar al autor de *La colmena*.

#### **1.4. La locura genial: Manicomio (1953)**

Uno de los proyectos más interesantes en los que participó Cela fue, sin duda, la primera película dirigida por su amigo Fernando Fernán-Gómez, asistido por Luis María Delgado. Un guión realizado en colaboración con Francisco Tomás Comes transponía al arte cinematográfico, bajo el título general de *Manicomio*, cuatro curiosos y divertidos relatos cortos sobre diversos personajes caracterizados por tener sus facultades

mentales totalmente perturbadas: *El sistema del doctor Alquitrán y el profesor Pluma*, de Edgar Allan Poe, núcleo argumental y marco narrativo de la cinta, junto a *Una equivocación* de Kuprin, *El médico loco* de Andreiev y *La mona de imitación* de Ramón Gómez de la Serna, lo cual aporta un valor añadido a este texto fílmico que contiene una de las pocas versiones cinematográficas de un texto del autor de las *Greguerías*, tan estrechamente vinculado al mundo del cine (*Cinelandia*), admiradísimo por el director de *El viaje a ninguna parte*.

En 1943, durante el rodaje de *Espronceda* (Fernando Alonso), se habían conocido el actor Fernán-Gómez y el segundo ayudante de dirección, Luis María Delgado, quien ya en su condición de Director General de Producción contratará al actor para la película *Tiempos felices* (Enrique Gómez) realizada en 1949, año en que también coinciden ambos durante el rodaje de *El capitán veneno* de Luis Marquina, consolidándose de este modo una amistad duradera.

Cuando en 1952 se le encarga a Luis María Delgado dirigir la película *Aeropuerto*, con guión de López Rubio, inicia en compañía de Fernando Fernán-Gómez un rodaje que será interrumpido inmediatamente al negarse CIFESA a distribuir una película realizada por un director novel. Los productores Manuel Herrero Ortigosa y Ángel Martínez de Olcoz se ven obligados a aceptar los nombres de Luis Marquina y Luis Lucía para liderar el proyecto del que inmediatamente dimite Delgado. Esta circunstancia llevará a éste y a Fernán-Gómez a tomar la decisión de producir y dirigir juntos *Manicomio*. No está clara la naturaleza de la colaboración que establecieron ambas personalidades fundamentales en la historia del cine español, pues, en principio, Delgado se encargaba de la producción y de los aspectos técnicos mientras que Fernán-Gómez asumía la parte artística, aunque lo cierto es que ambos se ocuparon de todos los aspectos de la dirección.

El tratamiento formal y estilístico de la película responde a las inquietudes de los jóvenes más arriba citados que se reunían en diversas tertulias literarias y cinematográficas de la capital. De ahí habían surgido ideas como el mismo Instituto de Investigación y Experiencias Cinematográficas, a cuyo frente el propio Fernán-Gómez puso en marcha una serie de proyectos “más bien dificultosos y raros”, en opinión de Pérez Perucha (1985: 39). En este contexto, el tono fundamentalmente cómico, disparatado y absurdo de la historia de un manicomio en el que a los enfermos mentales se le deja en total libertad –el llamado “sistema de benignidad”– hasta que ellos mismos se hacen con el poder y encierran a los psiquiatras y cuidadores, que serán alquitranados y emplumados. No dejaba de tener una supuesta lectura política que propició una primera prohibición del guión presentado a la Junta de Censura. Como señala García-Abad, el mensaje de *Manicomio* es más trascendente de lo que a primera vista pudiera parecer: “Pero la envoltura de lo cómico intrascendente parece en definitiva querer enmascarar un planteamiento más eficaz, rodear de tules un trasfondo crítico que con-

cilia la realidad con la fantasía, lo cómico y lo dramático, una hilaridad grave capaz de encerrar una visión prismática y esencial de lo humano donde el humor sólo sirve de disfraz para hacer más digeribles discursos que se arriesgan a perderse en el camino de la desidia, la pereza, la falta de compromiso o la más abierta censura.” (2007a: 64).

Intento vanguardista, ensayo arriesgado de hacer un cine distinto, alternativo, con ambiciones estéticas y literarias, *Manicomio* se saldó con un sonoro fracaso de taquilla aunque su estreno hizo albergar grandes esperanzas a sus autores y de hecho fue estrenado en cuatro salas madrileñas a la vez – Panorama, Progreso, Proyecciones y Tívoli- el 25 de enero de 1954, con gran eco en la prensa. Se ocuparon de tan rara cinta tanto *Abc*, *El Alcázar* o *Arriba*, con artículo de Luis Gómez Mesa, como la revista *Destino*, con colaboraciones al respecto de los prestigiosos críticos José María de Sagarra y Antonio Vilanova.

Esas falsas ilusiones estaban justificadas por un exitoso preestreno, en marzo de 1953, en el Palacio de la Música, dentro del Festival del diario *Informaciones* y a beneficio de los afectados por la inundaciones de Holanda, que tuvo una excelente acogida. De todos modos, al igual que *El sótano*, su recepción por parte del público se vio perjudicada por aquella tendencia a aclamar las esencias patrias y a rechazar lo extranjero, muy particularmente lo que sonase a francés, el cine de la *nouvelle vague*, tan literario y denso, que estaba en auge en aquellos momentos. No eran, desde luego, tiempos propicios para este ejercicio de estilo grotesco, de fondo contenido crítico, definido por su “escenografía de disparate, oblicua, delicuescente, de retablo grotesco, de entraña literaria” (García-Abad, 2007a: 72).

Por demasiado intelectualizada y excesivamente literaria, una película llena de humor e ironía, no conectó con los gustos del público español, habituado a otro tipo de cine. El propio Fernán-Gómez reflexionaba sobre las intenciones de una cinta que carecía de grandes ambiciones estéticas, pues más bien se trataba del entrenamiento para dos directores neófitos – “Mentiría ahora si al cabo de los años dijera que nuestra estética era una u otra, o que nos inclinábamos más por la ilustración o por la creación, porque, en realidad, a lo más que aspirábamos era a entrenarnos” (1995: 129)- aunque no dejaba de reivindicar la apuesta de aquellos jóvenes intelectuales por un cine literario e independiente, *alternativo*, por una renovación que podría venir de transposiciones creativas a partir de la mejor narrativa europea, por un cine a contracorriente y al margen de las modas y los modos imperantes: “Creía yo que el cine español de la época adolecía, salvo escasas excepciones, de falta de buena literatura. Era consciente de que no estaba bien considerado el cine literario, pero no estaba de acuerdo con ese criterio” (1995: 130. Cfr. 1990, 2: 102).

*Manicomio* constituye una auténtica joya del cine español, una síntesis difícil de cine de humor, en la mejor tradición que va de Arniches o Valle a Mihura y al Absurdo, y de

cine literario, en la no menos inmejorable tradición francesa, reivindicada con valentía por Fernán-Gómez, que culmina en las adaptaciones del *nouveau roman* –Robbe-Grillet o Marguerite Duras– acometidas por los cineastas de la *nouvelle vague*. Verdadera “*masterpiece* demasiado ignorada” para Carlos Heredero (1993: 18). El historiador del cine no duda en considerarla como uno de los segmentos cortos más brillantes de todo el cine español de la década.

Esta pieza de coleccionista fue filmada con grandes dificultades económicas en los Estudios Roptance, aprovechando decorados sobrantes de *Aeropuerto* y utilizando las habitaciones y comedores de la casa particular del padre de Luis María Delgado, célebre director desde el cine silente. El rodaje convocó a excelentes actores como Antonio Vico (marido asesino), María Asquerino (Eugenia), Vicente Parra (Alejo) o el propio Fernán-Gómez (Carlos), pero reunió también a amigos de las tertulias de café como el poeta Jesús Juan Garcés (loco que ríe), el novelista Manuel Pilares o el crítico Alfredo Marquerie (loco aceituna). Camilo J. Cela interpreta con gracia y osadía a un loco que, al relatar una brevísima anécdota, se apoya sobre la mesa y comienza a dar coces al aire. Cela, en este papel de loco burro o de burro loco, que prefigura su desconcertante y provocadora figura literaria, da réplica a Concha López Silva, hija del dramaturgo, que cacarea sin cesar en su locura gallinácea.

## 2. Transposiciones cinematográficas de novelas

La obra de Cela proporcionó argumentos e historias a la narración fílmica, pues, tanto sus dos novelas más conocidas como muchos de sus relatos fueron llevados al cine y a la televisión, eso sí, con desigual resultado. Si la versión de *La colmena* dirigida por Mario Camus en 1982 pasa por ser una de las grandes muestras de cine literario, una espléndida adaptación de gran éxito que obtuvo el Oso de Oro en el Festival de Berlín, más discutible y discutida fue la transposición de *Pascual Duarte* realizada por Ricardo Franco en 1975, la cual también obtuvo, sin embargo, reconocimiento internacional en el Festival de Cannes, donde se otorgó a José Luis Gómez el Premio a la mejor interpretación masculina. En los dos casos, se trata de versiones libres, que se distancian con cautela pero sin complejos de la tan cacareada fidelidad al espíritu y de la literalidad a la letra de ambas novelas celianas.

Ya en 1952, el director Serrano de Osma, muy preocupado por la españolidad de nuestro cine, que en su opinión debería mostrar las esencias patrias tal como el entramado ideológico del Régimen pedía, propone que se lleven al cine, junto a toda nuestra tradición literaria desde el teatro áureo a los noventayochistas, las obras de algunos escritores actuales entre los que cita a Cela (Pérez Bowie, 2010: 52). Cosa más que curiosa puesto que la censura franquista se ensañó siempre con las obras de Cela.

### 2.1. *El tremendismo visible: Pascual Duarte (1975)*

Desde muy pronto, el escritor gallego quiso aprovechar su estrecha vinculación con el mundo cinematográfico para ver sus relatos adaptados a la gran pantalla. Así, en junio de 1962 dirige una carta a sus amigos, el actor y director Fernando Fernán-Gómez y el actor Paco Rabal cediéndoles los derechos de *La familia de Pascual Duarte* para que “hagáis una película de mi novela”. En esa misiva, Cela da muestras de conocer a la perfección los entresijos de este tipo de adaptaciones pues estipula con toda claridad el tamaño y lugar de los títulos de crédito en que debe aparecer su nombre como autor, su condición de redactor de los diálogos que entregará una vez reciba el guión técnico y los derechos que percibirá por la cesión de esos diálogos: 220.000 ptas. de la época, lo que le costaba un Sunbean Alpine, el mítico descapotable que trataba de importar. Como deferencia, y “para demostraros mi altruísmo –señala el futuro Nobel– pagaré yo el impuesto de lujo y los gastos de matriculación.”

Aunque llegó a firmarse un precontrato (Castro de Paz, 2010), este proyecto no vio la luz y será trece años más tarde, en 1975, cuando se estrene la versión dirigida por Ricardo Franco con guión del propio director, el productor Elías Querejeta y el también director Emilio Martínez Lázaro. El papel protagonista no correspondió a Paco Rabal, como deseaba Cela, sino a José Luis Gómez, en uno de sus primeros papeles en el cine y sin duda una de las más destacadas interpretaciones de su carrera.

Como suele ocurrir en estos casos, y quizás porque no era el proyecto que él había propiciado, el escritor de Iria Flavia no quedó satisfecho del resultado transpositivo, lastrado además por la inevitable comparación con la que pasa por ser modélica, la de *La colmena*, mucho más cercana a la atmósfera e intenciones del hipotexto celiano. En una entrevista publicada por el diario *El Mundo*, realizada por Ángel Vivas (6-2-2001: 46), comparaba muy inteligentemente el novelista gallego el fenómeno de las adaptaciones cinematográficas con el fenómeno de las traducciones de sus novelas y apostillaba: “Es como cuando una novela se pasa al cine, que con que no traicione su espíritu yo me conformo. Y he tenido suerte en algunos casos, por ejemplo en *La colmena*, desde el director, Mario Camus, a todos los actores.”

Por contraste, cuando el periodista le preguntaba sobre la versión del *Pascual Duarte* realizada por Ricardo Franco, Cela era contundente: “Sí, me gustó menos. Creo que es inferior a *La colmena* como película, quizá porque se desvió más de la estructura de la obra literaria.” En efecto, Ricardo Franco hace una lectura personal del texto celiano y se centra en los aspectos de la intriga que más le interesan: la atormentada personalidad de Pascual, sus duras experiencias vitales, familiares y criminales que le llevan a la cárcel y al patíbulo, todo ello pivotando sobre la extraordinaria y contenida interpretación de José Luis Gómez.



*Cela en La colmena (1982)*

Si Mario Camus pretendió y consiguió hacer una transposición fílmica respetuosa con el ambiente recreado en el texto de origen, Ricardo Franco y Elías Querejeta pretendían otra cosa totalmente distinta en su polémica versión, distanciándose intencionalmente del relato escrito por el novelista, por lo que llegan incluso a afirmar que se habían inspirado en las fuentes periodísticas del suceso novelizado por Cela. De todos modos, queda claro que productor y director asumieron la historia contada por Cela, que siguen su esquema estructural, convenientemente reorganizado narrativamente, para hacer su propia lectura, personal, con las técnicas discursivas propias del cine.

El crítico Gabriel Blanco (1976, en 2000: 74) realizaba una profunda reflexión sobre las siempre complejas relaciones entre texto fílmico y texto narrativo, el eterno problema de la adaptación, a partir de este caso concreto en el que perdería legitimidad la operación transpositiva: "Y surge aquí un interrogante, seguramente nuevo: si, aceptada naturalmente la libertad de adaptar, y las diferencias y la autonomía del medio cinematográfico, puede, sin embargo, ser calificada de adecuada una adaptación cuando cambia en profundidad a la obra en que se basa. Pues lo biológico inconsciente específico de ella, que es un aspecto de su realidad, fundamental como es lo social, queda de esa forma fuera de la nueva comunicación." Blanco llegaba aún más lejos denunciando las motivaciones puramente comerciales de la utilización de la novela: "Podría decirse que si el deseo de hacer otra cosa era tan fuerte, se debilitan las razones estéticas para partir de *La familia de Pascual Duarte*, y cobran mayor fuerza las razones comerciales de la popularidad del libro..."

Independientemente de los problemas que conlleva toda versión libre de un hipotexto literario, lo cierto es que el filme de Franco/Querejeta tiene unos valores fílmicos indiscutibles. Distancia formal y contención emocional, frialdad visual y silencios sonoros configuran una planificación impecable, apoyada en un tratamiento fotográfico y lumínico de fuerte contenido significativo (cfr. Fraga, 2001: 93 y ss.). Alejándose del tremendismo literario, el filme pone el acento en las consecuencias sociales de unas acciones individuales ciertamente cruentas, planteando la cuestión moral de la responsabilidad colectiva y/o personal en ellas.

## 2.2. *Atmósfera de postguerra: La colmena (1982)*

Modelo de transposición literaria, con las virtudes y defectos de tal condición, realizada a la vez con respeto hacia la novela y con libertad artística, la complejidad y extensión de *La colmena* hacían imposible una adaptación íntegra y literal de un relato que renovó la novela española de Potguerra por sus novedosas técnicas narrativas, emparentadas con el lenguaje audiovisual. Resulta curioso que un estilo novelístico definido en términos cinematográficos como neorrealismo, reportaje, objetivismo, documentalismo... se convirtiese justamente en el problema más espinoso para la traslación al celuloide del texto mayor de Cela.

Como señala Darío Villanueva (1994: 430-433), la intención del director Mario Camus y del productor José Luis Dibildos, que figura como presunto autor del guión aunque no lo sea en realidad, fue precisamente dotar al texto de una estructura dramática de la que carecía, transformando con libertad la personalidad, oficio, residencia, diálogos o cometidos de los personajes para dar coherencia y ritmo a la narración fílmica. En este sentido, Villanueva se refiere a “la acertada sustitución de la estructura espacial de la novela por otra de índole dramática en la película.” En efecto, *La colmena* incorpora una técnica descriptiva exterior que puede identificarse con la captura de imágenes con una cámara, pero se acerca en este sentido más al reportaje documental que al cine de ficción, de ahí la opción por dotarla de una estructuración en intriga propia de la narrativa ficcional.

Son ya muy numerosos y muy completos los análisis comparativos pormenorizados de la novela de Cela y la película de Mario Camus, que describen con minuciosidad las alteraciones diegéticas y reestructuraciones espaciales y narrativas llevadas a cabo por un solvente especialista en la práctica de la adaptación como Mario Camus en el proceso transpositivo fílmico. De Míguez Arranz (1998: 121-152) y Sánchez Noriega (2000: 177-203) a Blanco Villalba (2005: 185-193), pasando por Rolando Villanueva (2001: 19-54) y Faulkner (2004: 24-33), todos los factores implicados en el proceso de transposición –ambiente, intriga, personajes, tiempo, espacios– han sido puestos de manifiesto, valorados y analizados con intención taxonómica y escrupulosa voluntad explicativa, por lo que no nos detendremos aquí en tales pormenores.

En esencia, la operación transpositiva fundamental se basa en reestructurar y reorganizar tanto el espacio urbano múltiple como el personaje colectivo, representado por unas doscientas personas más o menos anónimas que desfilan por las páginas del texto, potenciando la presencia de algunos pocos –no más de una treintena – y dando protagonismo a Martín Marco (José Sacristán), quien se convierte así “en hilo conductor del relato” (cfr. Zunzunegui, 2001: 114). El filme, en efecto, cobra coherencia a través de este personaje cuya presencia cobra parecido peso al principio del relato cinematográfico que el que tenía en la parte final del texto novelístico.

La crítica ha convenido en que esta transposición fílmica lograba plasmar con acierto la atmósfera de su singular hipotexto literario, el oscuro y axfisante Madrid de la Postguerra. Este resultado se logra mediante la cuidada ambientación de ciertos espacios esenciales, reducidos aquí al café Delicia de doña Rosa, la pensión de doña Matilde, el prostíbulo de doña Jesusa o algunas viviendas familiares modestas. Como señala Rafael Utrera, “la decoración, el atuendo de los personajes, la ‘atmósfera’ oportuna para crear el ‘clima’ adecuado constituyen el lenguaje necesario para comunicar no sólo una época sino las situaciones, los ‘tipos’, los ‘*modus vivendi*’ que componen la ‘intrahistoria’ de la misma” (1987: 80).

A ello hay que añadir la integración de intertextos estrictamente celianos, en momentos claves de la cinta, que remiten al mundo y a las concepciones del escritor de Iria Flavia: desde una frase de *Café de artistas* (1953) en donde se define la estructura de la novela, hasta la célebre autopresentación de Matías Martí (el propio Cela) – “inventor de palabras y suministrador de materia prima del lenguaje” – extraída de *El gallego y su cuadrilla* (1949). No es casual la procedencia de esta frase de una colección de apuntes carpetovetónicos, el género narrativo fundamental en la creación celiana, del que también se ocupará el arte cinematográfico.

### 3. Transposiciones cinematográficas de novelas cortas y relatos

Tras sus experiencias de los años cuarenta y cincuenta, sin duda alguna serán los años de la Transición los más prolíficos en adaptaciones de la obra narrativa del escritor gallego. Si en 1975 se había estrenado la citada *Pascual Duarte*, al año siguiente le llega el turno a su mejor libro de viajes, *Viaje a la Alcarria*, adaptado por Giménez Rico para Televisión Española con guión de Antonio Castro. Filmada en 16 mm., con música del cantautor Luis Eduardo Aute, este episodio de la serie televisiva *Los libros* reunió a un excelente elenco de actores entre los que figuran Joaquín Hinojosa, Luis Ciges, Antonio Gamero, Mariano Ozores o José Luis Alonso.

Antes de finalizar la década, en 1979, Ramón Fernández lleva al cine su relato epistolar *La insólita y gloriosa hazaña del Cipote de Archidona*, curiosa versión carpetovetónica

donde las haya en la que aparece el propio Cela comentando con su desparpajo habitual el extraordinario tema de la cinta, una descomunal eyaculación realizada en un cine de la villa de Archidona por un nativo de la misma, en un inteligentísimo guiño metaliterario y metacinematográfico.

Televisión Española nunca dejó de ser fiel a nuestro singular Premio Nobel. Así, ya a finales de 1968 (el 4 de diciembre), había emitido una versión de la novela corta *Tímoteo, el incomprendido*, de 1952, dentro de la serie *Cuentos y leyendas*. Con dirección de Benito Alazraki, este dramático de televisión fue interpretado nada menos que por Fernando Rey y Mari Carrillo. Después de otras colaboraciones ya mencionadas, al iniciarse la década de los noventa, la cadena pública vuelve a apostar por los relatos de viajes del novelista, encargando a José Briz la adaptación en cuatro capítulos del libro celiaco *Del Miño al Bidasoa*. Con guión de Mariano Tudela, Pepe Esteban y el propio Briz, esta cinta en 16 mm. contó con banda sonora de Carmelo Bernaola, la interpretación de Juan Antonio Labordeta y la narración de Antonio Ferrandis. No podemos olvidar tampoco la inspiración y realización de una primera versión del guión de *Don Quijote*, también encargado en 1991 por Televisión Española. Sin embargo, el director de esta ambiciosa serie, Manuel Gutiérrez Aragón, habría prescindido del trabajo de Cela en la filmación y montaje de las aventuras cervantinas.

### 3.1. Una cinta carpetovetónica: *El Cipote de Archidona* (1979)

El texto de Cela, en forma de crónica de sucesos y de florilegio lírico al mismo tiempo, inauguraba en 1977 la prestigiosa colección de literatura erótica *La sonrisa vertical*, que entonces dirigía en Tusquets Editores el inefable director cinematográfico Luis García Berlanga. Incluyendo documentación escrita y gráfica, además de una corona poética, el origen del relato es la noticia que le traslada Rafael León, consciente del carácter fuertemente carpetovetónico tan del gusto del escritor que encerraba el asunto, rogándole que pidiese mayor información a Alfonso Canales, quien el 3 de febrero de 1972 dirige una enjundiosa misiva a Cela relatando con pormenores tan plásticos como humorísticos la hazaña del archidonense y su novia, ambos procesados por escándalo público tras haber rociado de semen a dos filas enteras de cinematográficos espectadores. A esa carta responde Cela con una sentida alabanza de las cualidades reproductoras de la raza, escribiendo alguna de sus páginas más brillantes, en las que conjuga nuestra mejor tradición picaresca con el vibrante erotismo literario medieval y su original esperpentismo carpetovetónico. La correspondencia intercambiada por ambos académicos, junto con la sentencia de la Audiencia de Málaga y una serie de informes realizados por un prestigioso profesor de Patología Médica, completan este mosaico erótico-grotesco que encontrará una ajustada y convenientemente ampliada versión cinematográfica.

Tras una primera parte en la que el director Ramón Fernández realiza una película vulgar y anodina, en la línea de las mediocres muestras del llamado *cine del destape*, típicas de los años setenta y sin mayor interés, una segunda parte nos sorprende mostrando al escritor que lee la jocosa correspondencia a la que dará lugar tan erótico-festivo y carpetovetónico tema. Después de desarrollar una historia tópica y convencional que servirá de justificación y de soporte argumental a la parte propiamente celiana, la más literaria, la cinta transpone la peripecia contada epistolarmente por Cela y su colega académico Alfonso Canales. Aunque éste ignora el motivo por el que la novia masturba a su pareja con tanto ahínco y no tiene claro si asisten a una película o a un espectáculo de revista, la aportación de Fernández deja esos puntos perfectamente aclarados: la chica trata de dejar agotado y fuera de juego a su novio porque se ha enterado que él y sus amigos se han citado aquella noche con las lujuriosas bailarinas de la revista que se está representando esos días en el pueblo.

Dado que la base argumental del texto narrativo estaba inspirada en aquel hecho real, reflejado incluso por la prensa de entonces y relatado en las antedichas cartas, Cela aparece en su despacho leyendo primero la enjundiosa glosa epistolar del acontecimiento realizada por Alfonso Canales y enviada al escritor, quien realiza su propio comentario jocoso del hecho, en prosa y en verso. Mediante una voz en *off* y la propia voz del novelista, se trasladan a la pantalla las repercusiones sociales y científicas del fenómeno expuestas por médicos e investigadores.

Estrenada en marzo de 1979, la película alcanzó casi el millón de espectadores... eran los tiempos felizmente lejanos del destape.

### 3.2. *El bonito crimen del carabintero (2011)*

El último largometraje basado en textos narrativos de Cela hasta la fecha es el telefilme *El bonito crimen del carabintero*, coproducción gallega para televisión dirigida por Miguel Conde y estrenada en la Cidade da Cultura de Galicia en el marco del ciclo Ceo das Letras dedicado al escritor de Iria Flavia en 2011.

En realidad, esta *tv movie* es la única realizada de una trilogía que lleva por título *El molino de viento*, ambicioso proyecto concebido por Zaza Ceballos, responsable de la productora santiaguesa Zenit, a partir de los guiones del cineasta Mario Camus en colaboración con quien fuera secretario personal del escritor y excelente especialista en su obra Fernando G. Corugedo que adaptan la novela corta de ese mismo título junto a los relatos "La familia del héroe o discurso histórico de los últimos restos", una narración corta de la serie *Historias de España*. "I. Los ciegos. II. Los tontos" y el relato "El bonito crimen del carabintero". La intención de este proyecto de trilogía era configurar una especie de *Colmena* en clave rural, haciendo desfilan a múltiples personajes de un pueblo ficticio, Carrascosa del Páramo, situado entre tierras leonesas y gallegas.

El telefilme realizado se centra en ese último relato celiano, complementado con un marco narrativo común a la primera de las tres películas escritas por el tándem Corugedo-Camus, para dar unidad al conjunto cinematográfico a partir de la novela corta publicada por el Nobel en 1956. El procedimiento se basa en un personaje-narrador, Evangelino Cabrejas, que aparece ya en la primera de las historias, "El mal tiempo deslució la función". Se trata de un viajante que llega a ese pueblo – Carrascosa del Páramo – en un coche conducido por un chófer de nombre Gerardo y se reúne con las fuerzas vivas del lugar en la fonda. Allí, en la tertulia cotidiana, se inician las ocurrencias, invenciones y narraciones de Evangelino que dan lugar a dos de los tres episodios que desarrollan la metáfora polisémica del pueblo como un molino de viento: "El pueblo es como el molino de viento. Capaz de ponerse de nuevo en movimiento después de los reveses y fatalidades del tiempo" (Tercera Historia. "El molino de viento", voz en *off*, última acotación del guión); "El pueblo es como un molino de viento que lo mastica todo: los puntos cardinales y las potencias del alma, los hombres y las mujeres... El pueblo es como un molino de viento que lo mastica todo, sobre todo el tiempo" (Primera Historia. "El mal tiempo deslució la función", voz en *off*, última acotación del guión). La metáfora de la Colmena, tan eficaz para sintetizar el ambiente urbano, es aquí sustituida por la metáfora del Molino de viento, explotada por el novelista, para figurar el ambiente de una población rural.

A partir de ese narrador común, la Segunda Historia se centra en el relato del mismo título, procedente de uno de los primeros libros de relatos del escritor de Iria Flavia, *El bonito crimen del carabinero y otras invenciones*, de 1947.

La película de Miguel Conde, de acuerdo con lo estipulado por el guión de Camus-Corugedo, sigue con literalidad y hasta minuciosidad el relato de Cela, que se integra en el marco filmico-narrativo a través del personaje de Ortiz/Gerardo, el conductor del coche en el que llega el narrador interno, Evangelino Cabrejas. Sólo al final del filme el espectador se da cuenta de que el chófer – a quien al principio su cliente le llama con el falso nombre de Gerardo – es Serafín Ortiz, el carabinero protagonista del relato del crimen y del propio crimen, perpetrado en colaboración con Madureira, un portugués de conducta más que reprobable. El único cambio significativo en la intriga viene justificado por el papel de Serafín Ortiz en el marco narrativo general. Si en el relato original el carabinero del Servicio de Aduanas muere, tras el doble asesinato de las señoritas de Moreno Ardá, a manos de su cómplice portugués, conocido por el mal nombre de "Caga n'a tenda", en la *tv movie* es Serafín Ortiz el que se deshace de Madureira, golpeándolo y dejando que se ahogue en el río. El protagonista se queda con el botín, viste al cadáver de Madureira con su ropa haciendo creer a todos que es él quien ha muerto para reiniciar su nueva vida bajo la personalidad de Gerardo, el chófer de Cabrejas. Al igual que ocurría en la transposición de *Pascual Duarte*, aquí se han obviado también los detalles más escabrosos del crimen de las

dos viejas beatas, que son asesinadas por el maleante portugués, mientras que en el relato celiano era el carabinero el que, inverosímilmente, se ensañaba cruelmente con una de ellas.

Diseño de producción modesto y ambientación correcta, también la diégesis -el mundo de la historia- del telefilme varía ligeramente respecto al guión, aunque éste ya especifica en la acotación introductoria que la historia del carabinero y su crimen se desarrolla por tierras del Miño y no en Carrascosa del Páramo, como las otras dos historias. Sin embargo, en la primera secuencia del guión, se dice que Evangelino Cabrejas y su chófer van de camino a Carrascosa del Páramo e incluso se visualiza un cartel de carretera en el que se lee "Carrascosa del Páramo, 4 km.", leyenda sustituida en la película por el letrero "Santiago, 4 km.", mucho más coherente con el ambiente gallego en que se desarrolla la trama. En el relato de Cela, por otra parte, el ámbito espacial de la peripecia se concreta en la población de Tuy, nombre que se precisa desde el principio.

En cuanto a los actores, recae demasiado peso sobre Toño Casais, quizás en exceso estático en el papel protagonista, lo que contribuye a ralentizar el ritmo narrativo de un telefilme de por sí poco ágil. Como contrapeso, están excelentes César Cambeiro como Evangelino y el inigualable Manquiña en el papel de Madureira. El trabajo de ambos convierte lo que podría haber sido un pobre melodrama local en una comedia negra al más puro estilo de Camilo José Cela.

## Bibliografía

ARANZUBÍA COB, ASIER (2001). "Los naufragos del sótano" en Castro de Paz y Pena Pérez (eds.). *Las imágenes y el inventor de palabras. Camilo José Cela en el cine español*. Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, pp. 5-50.

BLANCO, GABRIEL (1976). "Sobre Pascual Duarte" en Utrera, R. y Palacio, M. (eds.). *Cinema 2002* (19. *En Cine y psicoanálisis*). Madrid: Semana de Cine Experimental de Madrid, pp. 69-77.

BLANCO VILLALBA, CARMEN (2005). "La colmena y su adaptación cinematográfica" en Antonio Rey Hazas y Juan de la Cruz Martín (eds.). *El cine y la literatura: curso sobre la adaptación literaria al cine*. Madrid: Asociación de Profesores de Español, pp. 185-193.

CASTRO DE PAZ, J. L. Y PENA PÉREZ, J. J. (2001). *Las imágenes y el inventor de palabras. Camilo José Cela en el cine español*. Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense.

CASTRO DE PAZ, JOSÉ LUIS (2010). *Fernando Fernán-Gómez*. Madrid: Cátedra.

CELA, C. J. (1977). *La insólita y gloriosa hazaña del Cipote de Archidona*. Barcelona: Tusquets.

CERDÁN, JOSETXO (2001). "Manicomio: la palabra ajena" en Castro de Paz y Pena Pérez (eds.). *Las imágenes y el inventor de palabras. Camilo José Cela en el cine español*. Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, pp. 51-58.

FAULKNER, SALLY (2004). *Literary Adaptations in Spanish Cinema*. London: Tamesis, pp. 24-33.

FERNÁN-GÓMEZ, F. (1990). *El tiempo amarillo. Memorias*. 2 vols. Madrid: Debate.

— (1995). *Desde la última fila. Cien años de cine*, Madrid: Espasa Calpe.

FRAGA, LUCÍA (2001). "Pascual Duarte: Del apunte carpetovetónico al film político" en Castro de Paz y Pena Pérez (eds.). *Las imágenes y el inventor de palabras. Camilo José Cela en el cine español*. Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, pp. 89-99.

GARCÍA-ABAD, MARÍA TERESA (2007a). "Literatura, disparate y humor en 'Manicomio' de Fernando Fernán-Gómez", *Anales de Literatura Española* (19): 59-80.

— (2007b), "Construir la memoria contra la razón del sótano (1949): Jaime de Mayo-  
ra y Camilo José Cela", *Hispanística XX* (25): 395-406.

HEREDERO, C. F. (1993). "Los caminos del heterodoxo" en Llinás, F. y Angulo, J. (eds.). *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*. San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura.

LLINÁS, F. Y ANGULO, J. (eds.) (1993). *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*. San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura.

MÍNGUEZ ARRANZ, NORBERTO (1998). *La novela y el cine: análisis comparado de los discursos narrativos*. Valencia: Ediciones de la Mirada.

- PAZ GAGO, JOSÉ MARÍA (2001). "Un escritor de cine. Cela y el cine" en Castro de Paz y Pena Pérez (eds.). *Las imágenes y el inventor de palabras. Camilo José Cela en el cine español*. Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, pp. 131-140.
- PENA PÉREZ, JAIME (1997). "El sótano. 1949" en Pérez Perucha, J. (ed.). *Antología crítica del cine español. 1906-1995*. Madrid: Cátedra y Filmoteca Española, pp. 249-251.
- (2001). "Facultad de letras. El relato imposible" en Castro de Paz y Pena Pérez (eds.). *Las imágenes y el inventor de palabras. Camilo José Cela en el cine español*. Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, pp. 51-58.
- PÉREZ BOWIE, JOSÉ ANTONIO Y GONZÁLEZ GARCÍA, FERNANDO (2010). *El mercado vigilado. La adaptación en el cine español de los 50*. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia.
- PÉREZ PERUCHA, JULIO (1985). "Fernando Fernán-Gómez y el cine español de los años cincuenta", VV.AA. *Fernando Fernán-Gómez. Acteur, réalisateur et écrivain espagnol*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- PÉREZ PERUCHA, JULIO (ed.) (1997). *Antología crítica del cine español. 1906-1995*. Madrid: Cátedra y Filmoteca Española.
- RIAMBAU, ESTEVE Y TORREIRO, CASIMIRO (1998). *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*. Madrid: Cátedra y Filmoteca Española.
- ROLANDO VILLANUEVA, NERY (2001). *Grandes novelas españolas contemporáneas y su versión cinematográfica*. Madrid: Editorial Pliegos, pp. 19-54.
- ROS BERENGUER, C. (1999). "Adaptaciones literarias del realizador Fernando Fernán-Gómez: de *Manicomio* (1953) a *Cómo casarse en siete días* (1969)" en Ríos Carratalá, J. A. y Sanderson, J. D. (eds.). *Relaciones entre el cine y la literatura: El teatro en el cine*. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 39-52.
- SÁNCHEZ NORIEGA, JOSÉ LUIS (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- UTRERA, RAFAEL (1987). *Literatura cinematográfica, Cinematografía literaria*. Sevilla: Alfar.
- (2002). "El cine y los escritores de posguerra. La generación del 36, entre Cela y Delibes", *La imprenta dinámica, literatura española en el cine español, Cuadernos de la Academia* (11-12): 305-321.
- VILLANUEVA, DARÍO (ed.) (1983). "Introducción" en Camilo José Cela. *La Colmena*. Barcelona: Noguer.
- ZUNZUNEGUI, SANTOS (1982). "La colmena de Mario Camus (España, 1982)", *Contracampo*, 31: 72.
- (2001). "La colmena: sin perder la perspectiva" en Castro de Paz y Pena Pérez (eds.). *Las imágenes y el inventor de palabras. Camilo José Cela en el cine español*. Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, pp. 109-116.