

**Rafael Malpartida. *Diálogos entre la literatura española áurea, el cine y la ficción televisiva. Nuevas perspectivas de estudio en la era digital.* Oxford: Peter Lang, 2023.**

David González Ramírez  
(Universidad de Jaén)



Suele ocurrir en ocasiones que al leer una novela quedamos “palabra a palabra como el personaje de *Continuidad de los parques* absorbidos por la sórdida disyuntiva de los héroes”. Pero no solemos tener la misma sensación cuando leemos un estudio de crítica literaria. El estudio sesudo a menudo nos exige unas obligaciones como lectores que quedan lejos de introducirnos, como por ensalmo, en otros mundos posibles. El que ahora reseño, dedicado a los diálogos atractiva palabra para tratar sobre la intermedialidad entre la literatura española del Siglo de Oro, el cine y la ficción televisiva representa una digna excepción. Este libro y me apoyo en mi experiencia de lectura engancha desde su primera línea, en la que su autor nos confiesa que es un estudio “eminente propositivo”. Cuatro capítulos (“enfoques críticos”, “palabras”, “espacios y tiempos”, y “enseñanzas”) y una coda final estructuran la monografía.

En el primero, Malpartida, pertechado de un amplio caudal de argumentos, aborda un prejuicio arraigado entre el público general y el especializado sobre el que lleva años estando en primera línea de batalla: la reivindicación de la igualdad entre las artes. Dos son las principales dificultades que se encuentran las adaptaciones al cine: el “acceso al objeto de estudio” y la “depreciación” del corpus “por comparación con sus fuentes” (p. 5). Se repasan algunos trabajos fundacionales que trataban sobre literatura y cine (como los de los historiadores de la literatura Díaz-Plaja o Alborg) para comprobar las imprecisiones en las que se incurre precisamente por apoyarse, al emprender el análisis, exclusivamente en el recuerdo que les ha quedado tras visualizar la película en una sala. El hecho de que no haya sido hasta tiempos recientes cuando el material de estudio puede considerarse más accesible ha impedido que se examine con rigor metodológico el cine.

En cuanto al aspecto de jerarquización entre la literatura y el cine, Malpartida pone varios ejemplos, muy bien elegidos, sobre cómo al estudiar la literatura y sus fuentes literarias y nos referimos entonces a *hipotexto* e *hipertexto* no aplicamos categorías de jerarquización. En este sentido, trata de diseccionar el término “fidelidad” punto de partida y llegada de la corriente crítica conocida como *fidelity criticism* para desmantelarlo a partir de ejemplos concretos y sobre todo a partir de la falta de lógica

crítica, que alcanza su sinsentido en las acertadas palabras de Stam (recordadas por Malpartida, p. 11): “una película «fiel» es vista como poco creativa, pero una película «no fiel» es una traición vergonzosa al original [...]. Parece como si el adaptador nunca pudiera ganar”. La mayor atención que están despertando en las últimas décadas los estudios sobre las adaptaciones de la literatura al cine (desde los de Sánchez Noriega, Wolf o Pérez Bowie, centrados en diferentes géneros y épocas) ha generado que investigadores más jóvenes que han focalizado sus estudios en el Siglo de Oro (España Arjona, Carmona o Aranda Arribas) se hayan logrado despegar de las viejas marginaciones que tenía que soportar el cine en su comparación con la literatura.

Esta monografía pivota sobre tres grandes capítulos que se complementan en contenidos abordados y delimitación de objetivos. El primero está dedicado a las “palabras” (pp. 25-66), los “espacios y tiempos” centra la atención del segundo (pp. 69-99) y el tema del tercero versa sobre las “enseñanzas” (101-117). En un texto literario y en un guion de cine las “palabras” son esenciales, porque, usadas en sentido literal o figurado, explican, matizan, sugieren. Malpartida escoge dos monumentos de nuestra prosa del XVII, el *Buscón* y el *Quijote*, y varios textos del teatro áureo, para analizar el trabajo de los guionistas, en el que a menudo se busca entender el texto y readaptarlo a un nuevo entorno comunicativo. En el caso del *Buscón*, Berriatúa escoge sutil y calladamente diferentes textos de Quevedo y de otros autores, como Lope para entretejerlos en el nuevo guion. Malpartida ha identificado buena parte de ellos y ha explicado cómo se crea un *mixtum compositum* que nos obliga a considerar “magistral” “la lectura” que Berriatúa hizo “de la novela” de Quevedo (p. 36). En el caso del *Quijote*, Malpartida se centra en el episodio de los molinos de viento para analizar cómo se adapta en diferentes “contextos de producción”: cine (Rafael Gil, 1947) y televisión (Cruz Delgado, 1979-1981; Gutiérrez Aragón, 1991). La comparativa con diferentes adaptaciones permite entender que la de Gutiérrez Aragón, en un pasaje en el que a priori parecen difíciles los cambios textuales, contiene más dotes de creatividad, que son comentados a partir de tablas donde comparecen el texto literario y el fílmico. Los textos teatrales escogidos son *El alcalde de Zalamea* de Calderón y el texto del mismo título atribuido a Lope (adaptados por Gutiérrez Maesso y Camus, respectivamente) y, de este último, *El perro del hortelano* y *La dama boba*. Se centra en los mecanismos lingüísticos que han operado en las versiones fílmicas para descartar el cuidado con el que se han trabajado los versos usados en los textos de origen, remodelados a partir de ejercicios de *prosificación* y *naturalización*, según la terminología acuñada por Pérez Bowie.

El siguiente capítulo se dedica a cómo los “espacios y tiempos” son en ocasiones modificados en las versiones fílmicas con objetivos distintos, pero siempre con la mirada puesta en dotar al texto literario de una mayor variedad de escenas y escenarios. En el primero Malpartida analiza *Un diablo bajo la almohada*, de José María Forqué, versión fílmica de la novela cervantina *El curioso impertinente* (1968) que surgió, en coproducción entre España, Italia y Francia, en los años previos al destape. En la película se cambia la Florencia del texto de Cervantes por “parajes de la Costa Brava española”, sobre todo por ser un lugar vinculado con las ideas de “apertura” y “desarrollismo” que se pretendía transmitir (p. 71). *La Lozana andaluza* de Escrivá que presenta su adaptación en los años de apogeo del destape se examina como “un puzle de espacios”, pues la Roma del texto original, que se singulariza como un “espacio de libertad”, y por tanto justifica el “contenido erótico, tanto verbal como visual” (p. 76), se recrea aquí a partir de escenas de la propia Roma, pero también de Cáceres, Alcalá de Henares o Toledo. El siguiente ejemplo que se comenta en este capítulo es el de la serie televisiva titulada *El jardín de Venus* (Forqué, 1983), que

Malpartida asume como “antídoto” del destape, pues “sus creadores [...] concibieron un erotismo basado en la palabra, el gesto y la belleza de sus intérpretes” (p. 80). La serie, creada a partir de textos de Boccaccio y Zayas, entre otros, no se ajusta a los tiempos y espacios de aquellas obras literarias en las que se inspira. Entendida aquí como una “comedia desenfadada” en la que figura un amplio “catálogo de mujeres empoderadas”, se aborda como una ficción que se enmarca en “un tiempo indeterminado [...] y en un lugar asimismo deslocalizado” (pp. 86 y 84). Cierra el capítulo *El perro del hortelano* de Pilar Miró, donde una escena, la de la góndola, ha sido ampliamente atendida por la crítica. En la película se presenta el espacio italiano original (Nápoles) a través de otro de origen portugués (Sintra), pero se trata de un “reajuste espacial” que “no es, ni mucho menos, decorativo” (p. 96), pues a través de la góndola y de forma metonímica se remite a Italia, mientras que los espacios encontrados en Portugal ofrecieron múltiples soluciones que daban variedad al guion, como reconoció el coguionista de la película, Pérez Sierra. Malhumorarse al encontrar elementos narrativos alterados en una película no contribuye a entender su origen; Malpartida convence al lector de que como espectador debe tratar de comprender qué función cumplen estos reajustes en la nueva modalidad artística.

Al último capítulo llega el lector con cierta extrañeza, porque su título, “Enseñanzas”, hace que instintivamente frunza el ceño. Los dos apartados que lo integran, sobre la “nueva generación ante el Siglo de Oro” y las “soluciones y recursos en la era digital”, no contribuyen a disipar ese efecto sorpresivo que tiene este capítulo en un libro dedicado a las adaptaciones de la literatura áurea al cine y a la ficción televisiva. Pero si la monografía que tiene entre sus manos supone, también, un rechazo contra los prejuicios, el lector, apartándolos, se encuentra ante uno de los capítulos más curiosos e inteligentes del libro. A partir de su experiencia como profesor de materias relacionadas con la literatura y el cine, Malpartida ha querido acercarse al modo de pensar, de ser, de los jóvenes que se han formado en el siglo XXI y estudian, en la actualidad, Filología Hispánica. Integrados totalmente en el mundo digital, se sienten tan absorbidos por las redes sociales como el protagonista de *Continuidad de los parques* con su novela. El promedio de uso en España de los estudiantes de secundaria y universitarios está en torno a las cuatro horas. A la lectura, en cambio, se le dedica mucho menos tiempo no solo en comparación con las redes sociales, sino con la música, la televisión (películas, series...) o los videojuegos (no hablo de otras formas de ocio). Ante este panorama, Malpartida ha querido contrastar los datos con los estudiantes de Filología Hispánica, a través de encuestas, y los resultados no se alejan de las estadísticas generales. Si la lectura queda lejos de ser un estímulo, la del Siglo de Oro se percibe como algo arcaico y rancio: un nicho de antigüedades entre las que solo parecen encontrar palabras ininteligibles y modos de pensamiento grotescos. Frente a las objeciones que se les pone a esta generación, Malpartida ha querido sacarle partido a sus virtudes: carecen de prejuicios (con lo que no afianzan un arte por encima de otro) y están muy familiarizados con los recursos en línea (los filológicos y los no filológicos). Al poder escoger entre un amplísimo número de adaptaciones para explicar diferentes fenómenos, Malpartida opta por usar escenas que contengan elementos que capten el interés de los estudiantes, como el humor o la infancia. Entre las “soluciones” que ha encontrado, explica los fragmentos de películas o series que selecciona y cómo implica a sus estudiantes a indagar en las formas de la adaptación para mantenerlos interesados por la asignatura y por la materia de estudio.

Cuatro anexos completan estos *Diálogos*: los resultados, en forma de estadísticas, de los cuestionarios a los que respondieron los estudiantes, que permiten entender mejor su percepción sobre las horas que dedican a la lectura y a otras formas de arte y ocio, o

sobre las lecturas que conocen de cine o las adaptaciones de textos áureos que han visto; un minucioso listado con los recursos literarios –siempre del Siglo de Oro– que encontramos en el archivo documental de *RTVE Play*, clasificado en adaptaciones, *biopics*, documentales y extras, recursos transversales y, finalmente otros materiales en *Play Radio*; un buen puñado de tablas comparativas con textos literarios y fílmicos de algunas obras analizadas en los capítulos dos y tres; y finalmente las fichas de las obras que se han analizado, con una “información técnica y artística” precisa y “algunas claves de la adaptación, para sintetizar y homogeneizar el conjunto” (p. 171, n. 1).

Con este libro Malpartida nos muestra una faceta más de la recepción textual: cómo leen los directores y guionistas de cine y televisión algunas de nuestras mejores obras literarias del Siglo de Oro. A la hora de plantear los cotejos entre los diálogos literarios y fílmicos, Malpartida desbanca definitivamente el prejuicio de la fidelidad y se centra en explicar el ejercicio de readaptación y recontextualización que se genera en el nuevo medio comunicativo. Con esta reseña solo aspiro a levantar la punta del velo de un libro que posee una fuerza deslumbrante, en sus argumentos –sobre todo para cuestionar las débiles ideas de ciertas corrientes críticas–, en su escritura –más desenfadada y libre (aunque sin perder su elegancia)– en el capítulo didáctico, en la terminología que emplea –echando mano del utillaje léxico de la literatura comparada y la estética de la recepción, sobre todo–, en los apuntes metodológicos –no se le escapa que al realizar los cotejos siempre resulta más recomendable tratar de buscar las ediciones que estaban cronológicamente más cerca de los guionistas, pues su fijación puede diferir de los textos críticos que manejamos modernamente– y, especialmente, en los numerosos apoyos que escoge de otras escenas o diálogos (en el caso de las películas) y de temas literarios (de obras coetáneas a las estudiadas).

Director de la única revista en España sobre las relaciones entre literatura y cine, *Trasvases entre la literatura y el cine*, Rafael Malpartida ha trabajado en los últimos años intensamente sobre esta parcela de la crítica literaria con trabajos publicados o coordinados en revistas académicas (*Analecta Malacitana*, *Edad de Oro*, *eHumanista*, *Ínsula*, etc.) y editoriales (Síntesis, Universidad de Santiago de Compostela, Pórtico, Comares, Renacimiento, etc.). En la Universidad de Málaga, además de las asignaturas que imparte sobre esta materia, ha proyectado su interés en unas *Jornadas* anuales, de las que se han celebrado once ediciones y que han sido un revulsivo para incentivar a muchos estudiantes a indagar sobre este tema; no en vano, a los proyectos de fin de Grado y de Máster, hay que sumar casi una decena de tesis doctorales dirigidas específicamente sobre este ámbito. Llegados a este punto, quizá el lector pueda entender que el aprecio intelectual que pueda deberle a Rafael Malpartida me ha hecho exagerar las tintas sobre este libro. En mi descargo diré que esta reseña resulta infinitamente menos atractiva que el libro al que se refiere. En cualquier caso, el lector siempre puede superar el prejuicio acudiendo a estos *Diálogos*, que desde hoy se convierte en una pieza fundamental en la historia crítica de los estudios dedicados a las relaciones entre la literatura, el cine y la ficción televisiva.