

Les Cahiers du Grimb

Image

et

Manipulation



IMAGE ET MANIPULATION

Le 6e congrès du Grimh a choisi pour thème "la manipulation" qui s'est décliné en trois axes: mentir, séduire et travestir

MENTIR : Le mensonge de l'image ou le mensonge à l'image. En quoi l'image est-elle susceptible de « mentir », de ne pas dire vrai ? Est-elle capable de nier le réel par préterition (l'espace restreint, le temps limité, modifié). Le noème de l'image n'est-il pas dans sa continuelle façon de mentir ? Mentir pour ne pas dire et mentir pour embellir : « Une des principales causes du caractère curieusement banal de toute la littérature de notre époque est de toute évidence le déclin du mensonge considéré comme art, comme science et comme plaisir social. » (Oscar Wilde, Le Déclin du mensonge). Mentir peut également se changer en un jeu social (vamos a contar mentiras, aventis...)

SÉDUIRE : La séduction iconique se fonde sur une attirance – ou un rejet – qui construit le rapport du récepteur à son objet. D'où les phénomènes d'identification, de désir... qui s'inscrivent dans le punctum iconique qu'il s'agisse de la photo ou du cinéma. Ainsi tout phénomène publicitaire – au sens extensif du terme – vise à capter la bienveillance du récepteur et met en place une stratégie de la séduction. Une attention toute particulière sera portée sur la figure du « séducteur » du don Juan au latin lover, sur la question du « donjuanisme » et du genre ou du sexe. La captatio comme stratégie de séduction.

TRAVESTIR : Le travestissement n'implique pas une négation du réel mais l'un de ses accommodements. Dans le travestissement, le réel est dénoncé, les valeurs sont perverties et les ambiguïtés se multiplient. De la tradition classique au théâtre aux formes plus modernes et sociales du travestissement (drag queens, mimétisme enfant/adulte) c'est toute un jeu d'inversion qui vise à sinon remettre en question les fondements d'un système tout au moins à en déceler les fissures.

M^a Teresa GARCÍA-ABAD GARCÍA

Construir la realidad; falsear la ficción: *La noche del sábado* de Rafael Gil, un Benavente acomodado¹

Cuando empecé a hacer cine, pude realizar el cine con el que siempre había soñado. Leía a Galdós, a Unamuno o a Fernández Flórez y pensaba: "¡Qué gran película hay aquí!". Por eso mis primeras películas son cuentos de Fernández Flórez, de Alarcón, de Jardiel Poncela, etc. (Castro, 1974: 192).

El que necesita de una verdad está muy cerca de aceptar la primera mentira que le satisface, para fundar sobre ella toda una filosofía que le permita vivir a su gusto (Benavente, *La moral en el teatro*: 10).

Una vez instaurados, los regímenes totalitarios requieren para su consolidación de mecanismos de afianzamiento de sus principales pilares ideológicos. Más allá de la vigilancia ejercida por los aparatos censores, el dominio y la manipulación de las empresas culturales adquieren una relevancia extraordinaria en este esfuerzo orquestado desde las esferas de poder para conformar la opinión pública a través del falseamiento de la realidad.

La dictadura franquista no desaprovechó las rentables posibilidades de manipulación de la imagen cinematográfica para movilizar estrategias que, más allá de la evasión o el recreo, implican una maniobra múltiple de desvío, especialmente notoria cuando el discurso fílmico se asienta en la adaptación de textos literarios a la pantalla².

La obra dramática de Jacinto Benavente, principal impulsor del teatro más aplaudido por la clase media del primer tercio del siglo XX, reaparece en el horizonte de expectativas de los proyectos cinematográficos de la dictadura y consolida un curioso fenómeno de falseamiento que, tal vez, haya podido contribuir a su ya polémica recepción teatral. En medio de la penuria intelectual derivada de la posguerra, no estaba de más intentar acomodar a un autor que había conseguido llenar toda una época movilizándolo a un público fiel y

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación "Teoría y práctica de la adaptación cinematográfica de textos literarios en España (1962-1975)", dirigido por José Antonio Pérez Bowie y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

² José Antonio Pérez Bowie (2004) ha rastreado las bases ideológicas del cine franquista basado en textos literarios que se pretenden poner al servicio del poder, la propaganda y la "formación del espíritu nacional", mediante la insistencia en consignas como son la ruptura con el pasado inmediato a través de la revisión de géneros populares (la española es buena muestra de ello), la revisitación de arquetipos -el monje-soldado, o cruzado, por ejemplo- para afianzar un cine de contenidos heroicos

apasionado, además de conseguir el reconocimiento internacional de su obra con la concesión del premio Nobel³.

"Manipular" es una voz de origen latino, de *manus*, mano, y *pellere*, empujar, o *plere*, llenar. Puede significar "tomar cosas en las propias manos" o "empujar las cosas en una dirección con las propias manos"⁴. La adaptación de textos literarios a la pantalla participa de este doble ejercicio por cuanto un texto de origen es tomado por otro creador y empujado hacia un medio diferente en el que se llena de significados nuevos. La palabra manipulación, originariamente restringida al área de la tecnología, comienza a cargarse de otros significados que desplazan su uso a los campos de la psicología, la psiquiatría y la medicina. Con el desplazamiento, su significación se llena de una connotación peyorativa, es decir, la acción comienza a asociarse a las malas artes, artimañas, deslealtad, y a cualquier estrategia encaminada a conseguir la ventaja propia a costa de la distorsión. Algo de ello se advierte en la adaptación llevada a cabo por Rafael Gil de *La noche del sábado*, de Jacinto Benavente, un escritor propicio para operar desde sus pilares artísticos los "empujes" adecuados a los intereses del régimen franquista aprovechando el carácter "equivoco" de su vida y obra⁵.

Haro Tecglen relata en su reseña al montaje de *Los intereses creados* de 1999 la célebre salida del dramaturgo recitando con su voz gangosa su famoso prólogo considerado un modelo de prosa teatral:

Don Jacinto aparecía en los fines de fiesta y los festivales de teatro en la guerra, saludaba con el puñito en alto, añadía alguna frase más o menos heroica y era ovacionado. Su izquierdismo circunstancial no fue nunca más allá. Franco le castigó: su nombre estuvo prohibido durante mucho tiempo, y también alguna de sus obras⁶.

También Javier Villán alude al talante cauteloso de Benavente que no consiguió, sin embargo, salvarle de la depuración concluida la guerra del 36: "Fue recuperado más tarde, aunque para entonces, don Jacinto ya no era don Jacinto".

En este trayecto de desustanciación conviene no olvidar el presupuesto que Díez-Canedo dejara establecido en su prólogo a la crítica benaventina, imprescindible para equilibrar la exacerbación crítica que acompaña al autor y su obra con el fin de ponderar balances poco sopesados:

Si yo digo: "esta obra de Benavente está mal", digo que está mejor que cuando digo que está bien una obra de... No he de escribir ningún nombre. El lector

³ La adversa valoración crítica llevada a cabo por Pérez de Ayala en *Las máscaras* ha dado lugar a una de las recepciones más ideologizadas de su producción dramática. Véase Luis T. GONZÁLEZ DEL VALLE.

⁴ Véase HÄRING, 1978: 21.

⁵ Pocos meses más tarde del fallecimiento de Benavente en Madrid, Cipriano de Rivas Cherif ponía fin a un proyecto solicitado por un editor argentino de título, *Vida y obra equivocados de Jacinto Benavente*, que nunca llegó a ver la luz. Véase AGUILERA SASTRE, 2005: 9-45.

⁶ "Dice Pedro Rocamora en el programa de esta representación que 'cayó en un injusto olvido'; no hubo olvido, sino persecución, aunque se le permitía estrenar, en los carteles y los programas estaba prohibido su nombre, y se decía 'del autor de *La malquerida*', o de 'nuestro premio Nobel'. Pedro Rocamora, padre del prologuista en el programa de ahora, jurado en los premios de *Abc*, propuso para él y consiguió el Mariano de Cavia, y fue el principio del regreso. Privar del derecho de usar su nombre

pondrá los que quiera. Yo estoy seguro de que, con toda mi malevolencia de crítico, nunca habría de escribir todos los que a él se le ocurran" (Díez-Canedo, 1968: 11)⁷.

No está de más recordar pues, que en la década anterior al estreno de *La noche del sábado* de Rafael Gil, la de los cuarenta, las compañías no dejaron de recurrir al repertorio benaventino para sus presentaciones y el nombre de Jacinto Benavente emerge una y otra vez en las columnas de la prensa teatral del momento como una referencia de primer orden. Así, un vistazo panorámico de estos años previos arroja títulos como *La losa de los sueños* (1941), una de cuyas escenas, la culminante del acto II, es interpretada desde Radio Nacional por M^a Paz Molinero y Luis Peña y presentada por Nicolás González Ruiz; *Abuelo y nieto* (1941), *Al natural* (1941), *La noche del sábado* (1941 y 1945), *La honradez de la cerradura* (1942) y, por supuesto, *Los intereses creados*, su obra emblemática que no deja de representarse cada año, y en 1945 merece un extenso artículo de Fabián Conde en el diario *Madrid* para la "Pequeña historia de los grandes éxitos" teatrales, prólogo de la gira americana que renueva la proyección internacional del escritor en este período, no sin destapar ciertas reticencias en la prensa oficial:

La dirección del Teatro Nacional de la Comedia podía enorgullecerse de sacar todo lo que hay de irreal y satírico en la obra benaventina. La decoración, la luz, el vestuario, los fondos musicales que subrayaron algunos pasajes movido todo dentro de un aire de *ballet* confirieron a la representación una calidad de espectáculo excepcional. El responsable de dicho éxito, Enrique Dertosas, tan orientado en el arte, como desorientado en la política: sus capitales aciertos profesionales hacen veniales sus pequeñas veleidades de querer que su nombre no falte en los más jacobinos manifiestos (*Arriba*, 1945).

Pese a todo, Jacinto Benavente no debió de tener claro, al menos en un primer momento, hasta qué punto su crédito profesional, su antigua germanofilia y su tibio apoyo a la república podían hacer desvanecer los gestos a los que alude Haro Tecglen y no desestimó la conveniencia de mostrar de forma abierta su afectación al nuevo régimen a través de un diálogo breve pero inequívoco, *Abuelo y nieto*, estrenado en el Teatro María Guerrero en 1941 por la compañía del Teatro Nacional dirigida por Luis Escobar, e interpretado por el dramaturgo y Pedro Hurtado, donde podía contemplarse al autor de *Los intereses creados* recitando el siguiente párrafo:

Hoy estamos más cerca los viejos de los jóvenes porque ellos han ganado en pocos años nuestra triste experiencia de muchos años en que esta pobre España anduvo dando tumbos de unas ideas a otras, buscando lo más nuevo... y lo más nuevo era lo más viejo... España en la Tierra y Dios en el Cielo. Por eso se

⁷ "Con motivo del beneficio de la reposición de *La noche del sábado* en Barcelona en 1945 el crítico de *La Vanguardia* se ratificaba en el elevado tono cualitativo de la producción benaventina, "en el que el ingenio, la belleza de las imágenes y la donosura del lenguaje alternan sabiamente con el contorno humano y la profundidad filosófica de la tesis desarrollada, cualquiera que sea la índole temática de la misma. Y es innegable que ese teatro, siempre personalísimo del ilustre escritor tiene una fuerza de sugestión que atrae y cautiva al público que no regatea su asistencia y su aplauso a las obras de que"

ensancha y se eleva el corazón cuando oímos gritar "¡Arriba España!", porque arriba está Dios..." (Benavente, 1962: 148)⁸.

La crítica no tuvo más que desempolvar viejos calificativos para referirse al tono suave y amable, de emocionada intimidad que situaba a dos generaciones cara a cara desnudando sus almas con todas sus virtudes y sus defectos al descubierto, a la agudeza, la ironía, el ingenio y todas las excelencias del estilo benaventino que, sin duda, quedaban en exceso holgadas para referirse a esta sucinta y no menos "sustanciosa" conversación, "donde no faltan ni la alusión a los méritos de la heroica mocedad que ha salvado a España, ni la interpretación de los errores y yerros del próximo pasado, con clara intención de remordimiento y enmienda" (A.M, 1941: 2). Las palabras, como era de esperar, fueron acogidas con grandes aplausos. Tras el examen de conciencia, el dolor de los pecados, el propósito de enmienda y la confesión pública desde el escenario, sólo quedaba el cumplimiento de la penitencia; buena ocasión para hacer a Benavente ver su obra mistificada por la propaganda del régimen franquista en un escenario que él conocía bien, el de la pantalla, cuyo poder mediático aseguraba una resonancia excepcional⁹.

El cine no escapó a la extraordinaria curiosidad intelectual benaventina y a su proverbial sentido de la oportunidad cuando recién estrenado el sonoro advierte la ganancia que encierra el maridaje entre ambas artes y crea acompañado de otros autores la productora CEA, tal vez para curarse en salud sobre la posibilidad de que eventualmente el cinematógrafo fuera "toda la literatura dramática del porvenir", como señaló en varias ocasiones. La iniciativa consiguió desatar definitivamente las iras de los profesionales del arte cinematográfico quienes, no faltos de razón, se temían la confirmación de la conquista que ya se había empezado a percibir en los tiempos del *silent*: la de los autores dramáticos, unas "momias literarias" que nada tenían que ver con la nueva forma de expresión del arte de la pantalla (García-Abad, 2005: 219). Unos años antes, había ensayado con recursos expresivos que acercaran su práctica dramática a técnicas aprendidas en la pantalla. Algunos críticos como Díez-Canedo quisieron ver en su cinedrama *Vidas cruzadas* una réplica fácil de reconocer para cualquier espectador de cine mudo en el diseño de los dos extraños personajes, el Hombre de Sociedad y el Hombre Insociable, que inauguran el relato: "Equivalen a los rótulos explicativos de éste, más largos al comienzo que al avanzar la proyección de la película"¹⁰.

⁸ Nadie mejor que él era sabedor de párrafos de su obra que afirmaban, "Los que creemos —porque así lo creo, a pesar de todo— que el mundo será socialista o no será —no un socialismo disolvente, no ese comunismo, y mucho menos ese anarquismo, que muchos confunden con el socialismo: un socialismo humano, evolutivo, armónico; un socialismo de todos, no en provecho de una sola clase, como algunos pretenden—" (BENAVENTE, 1953: 32).

⁹ Aunque la ficha técnica de la película no se refiere a ello, parece que Benavente estuvo muy próximo al diseño del guión según declaraciones de Rafael Gil: "Cuando hicimos *La noche del sábado*, Benavente nos leyó unas cuartillas y, cuando yo iba a poner unos reparos a un diálogo, me interrumpió, rompió la cuartilla en cuestión y dijo: "de acuerdo". Al día siguiente me la llevó arreglada perfectamente, cinematográficamente" (Rafael Gil. *Director de cine*, 1997: 185).

¹⁰ Un recurso similar al que se describe en *El demonio fue antes ángel*, para patentizar mejor este coincidir de los personajes en una idea, vistiéndola cada cual con sus propios sentimientos, suspende la acción con un cambio de luz, y sus personajes van diciendo lo que piensan, sin oírse entre sí. Un salto fuera de lo real que equivale a una superposición cinematográfica; por lo que, en cierto modo, es la narración del más alto poder del poeta dramático, que en el diálogo de sus personajes lo puede decir

Con motivo de la muerte de Benavente, Fernando Castán Palomar ofrece un perfil del escritor en *Primer Plano* en el que recuerda el interés del dramaturgo por el cine –“Porque Benavente nunca estuvo de espaldas al cine”– arrastrado sobre todo por el ímpetu de la cinematografía como espectáculo de multitudes: “Desde que las películas empezaron a interesar a los públicos el dramaturgo siguió con avidez las palpitaciones del cine. Su dilatada vida le permitía asistir al auge de un arte que en sus comienzos era titubeante y no permitía avizorar hasta dónde podían ir sus posibilidades”. No satisfecho con el papel de escritor de argumentos para el cine, en *La madona de las rosas*, una película de cine mudo, participó con Fernando Delgado en la dirección y, según cuenta Castán Palomar, “el propio Benavente estableció unos laboratorios –en Madrid, calle de la Verónica, 15 y 17– para revelar y positivar su película. Se estrenó ésta en 1919. Fueron sus intérpretes –que el propio Benavente buscó– Carmen Moragas, Hortensia Gelabert, Avelina Torres, María Millanes, Carmen Carbonell, Emilio Thuillier, María Asquerino, Francisco Fuentes (hijo), Fernando Fresno... Un periódico decía de esta película que don Jacinto había realizado con ella “una obra del más puro y desinteresado fin artístico”. Y en otro –con la firma de Tomás Borrás– se escribía esto: “Benavente ha comprendido el cinedrama como un arte escueto, de acción dilatada, de acción completa, no como una anécdota.”

Con todo, las cualidades cinematográficas del teatro benaventino no habían pasado desapercibidas para Luis Lucia, quien en una entrevista para *Primer Plano* con motivo del rodaje de *De mujer a mujer*, adaptación del drama *Alma triunfante*, señalaba: “Don Jacinto escribió todo el primer acto en forma de guión cinematográfico sin saberlo. Lo leí –a mí lo que más me gusta leer es teatro– y lo vi pasar en imágenes. Es un relato cinematográfico completo, asombroso” (*Primer Plano*, 1950).

1941 es un año pródigo en salidas a escena de Benavente. En el mes de febrero sube a las tablas del Español *La losa de los sueños*, un montaje de época, verdadera joya del teatro costumbrista, “lleno de verismo y de hondo acento humano, en el que se pinta un conflicto de nuestra dolorida mesocracia de un modo intencionado fino y sutilísimo” (Marquerie, 1941). Como en otras obras del autor, el personaje principal es un verdadero desafío a las dotes interpretativas de cualquier actriz que Lola Membrives no desaprovechó. A final de año, una sesión doble con las dos piezas breves, *Abuelo y nieto* y *Al natural*, completa un programa de expurgo, y entre medias la función de beneficio de Irene López Heredia, quien no duda en elegir una obra erizada de dificultades, *La noche del sábado*, acaso la más universal a juicio de Jorge de la Cueva por el ambiente cosmopolita en el que se desenvuelven los conflictos y su tono abstracto¹¹. Diferente a las comedias estrenadas hasta entonces, *La noche del sábado* (1903) explora la estética modernista en las tablas de los escenarios de principios de siglo, un ejemplo de exégesis mística de la rara espiritualidad enunciada por Valle en su *Lámpara maravillosa*: “En la gran noche del pecado, cuando los malos espíritus volaban sin tregua en torno de los hombres, el

¹¹ “Una vez más el temperamento de Irene, cuya sensibilidad –y prestancia– llenó de emoción y de arte el escenario del teatro de Lara en una inteligente encarnación del personaje central, aquel tipo de mujer que Benavente ungió de humanidad entre acentos dramáticos y reacciones de un alma hondamente femenina. En esta obra que es de ayer y que nos cautiva y emociona como de hoy, Irene López Heredia fue la actriz de siempre que llena de prestigio el escenario” (FERRAZ, 1941: 2). *Mujer...*

sendero de la belleza ya partía como un zodiaco divino la bóveda oscura y sin luceros¹²." Imperia, con su belleza irresistible, su pasado turbio, su amoralidad, su capacidad para el sacrificio y el mal, para el desplazamiento de cualquier entusiasmo, deseo o sufrimiento que la distraiga de su ambición, pertenece a la estirpe de las heroínas d'annunzianas. A idéntica genealogía obedece Leonardo, el escultor romano que encarna al artista puro para quien el Arte constituye el único valor absoluto, o la ambientación ilusoria y cosmopolita de la narración en un imaginario reino de Suavia en el que se dan cita príncipes corruptos, viejas cortesanas, condesas *declassés*, inocentes enamoradas, damas, caballeros, artistas de circo, marineros, tziganes, criados y policías, así hasta completar los 43 personajes reseñados por Benavente, en una especie de "cuento maligno" de príncipes y duques, de ladies y condesas que alternan perversamente con los bajos fondos; circenses y marineros, cuya moraleja puede ser que lograr una obra impecable como Imperia justifica cualquier pecado, crimen incluido, como señaló Lázaro Carreter. Las palabras finales de Imperia así lo confirman: "Para realizar algo grande en la vida, hay que destruir la realidad; apartar sus fantasmas que nos cierran el paso; seguir, como única realidad, el camino de nuestros sueños hacia lo ideal, donde vuelan las almas en su noche del sábado." (Benavente, vol.I, 1191). En cualquier caso, resulta desafiante la elección de un modelo asentado en la más genuina estética modernista cuando uno de los principales intelectuales del régimen, Rafael Sánchez Mazas, había declarado en ese mismo año el contenido heterodoxo de un movimiento que dio lugar en la frontera de los siglos a la "feminización de Europa" ya preparada por el romanticismo. Según ello, en poesía, en arte, en religión, "lo modernista", desde el primer conato revolucionario se consideraba equivalente a la feminización de "lo nuevo", como el turismo la feminización del viaje, la masa histórica y materialista, la feminización del pueblo, y la interpretación periodística de la historia -impresionable, improvisada, apresurada, impaciente, pérfida y chismosa- la feminización de la otra interpretación viril, heroica, religiosa y poética. Las palabras con las que se inicia el artículo de Rafael Sánchez Mazas, "1900-1950. La donna e mobile", para el Almanaque de *Arriba* que pretende revisar 50 años de vida española no dejan lugar a dudas:

¿Te acuerdas del olor del mundo hacia 1900? -preguntaba Jorge Duamel [*sic*]-. ¿Te acuerdas del olor de las grandes flores amarillas, junto al estanque? Sí. Recuerdo aquel aire malsano que daba dolor de cabeza, más cargado al anochecer, y los cisnes por el agua de nácar. Tampoco olvido -aunque apenas tuviese uso de razón- otros dos estanques diminutos: los dos abominables espejos con marcos de flores acuáticas y cabezas de ninfas lacustres, de largas cabelleras verde y oro, que trajo aquel pariente mozo de la Exposición de París de 1900 y abochornaron a la vieja señora -la pobre tía Rosario-, paralizada en su sillón del siglo XVIII, como si la vieja señora se echara sobre sus espaldas el papel de la mejor Europa. Me acuerdo, sí señor, muy bien del arte modernista, con el Palacio de Longoria y Gaudí; de los versos de Rubén Darío, de Verlaine, de D'Annunzio, de Maeterlink y del primer Jiménez y de la primera dama culta -no

¹² Díez-Canedo ya advirtió la novedad de las primeras comedias de Benavente que ponían en escena a otras gentes distintas a las usuales en nuestras farsas. "Personajes de la alta sociedad, tipos internacionales que exhiben sus gustos refinados y sus malas costumbres; el "buen tono" como carta del vicio, de la caridad organizada como hipócrita máscara de la codicia y el egoísmo; y en las más

Construir la realidad; falsear la ficción: La noche del sábado de Rafael Gil

recuerdo si hombre o mujer— desmayada con ojos bizantinos y manos exánimes ante la canción sin palabras de Debussy” (Sánchez Mazas, 1950: s.p.).

Por otra parte, Benavente adscribe *La noche del sábado* al género “novela escénica” en cinco cuadros en un deliberado empeño por desplazar su estilo de las convenciones del teatro al uso hacia lo popular y lo “novelesco”, en el sentido que entraña para la época el epíteto, y aproximar con ello su obra a las narraciones cosmopolitas del cambio de siglo de Eugenio Sué, Alejandro Dumas, Paul Féval o Xavier de Montépin, en las que prevalece la acumulación de acontecimientos, los cambios de ambiente, las situaciones exageradas y la afloración de agitadas emociones para conmover la vena sensible del auditorio: “Aquí, de los salones de la realeza semidesterrada en una ‘estación invernal’ se pasa a las tabernas de marineros, tras una aproximación al circo, gran recurso de la fantasía de la época”¹³. La virgen vendida, la mujer que camina de la nada al trono, los amores eternos y sublimes, el príncipe perverso y homosexual, el escritor cínico, la mendiga que fue casi reina... En manos de los venezolanos sería —como ha observado Haro Tecglen— un formidable culebrón para la televisión, la televisión de 1900, desenterrada de entre una frondosa hojarasca en la que su autor todavía se debate entre diversos caminos, el modernismo, los ballets de Diaghilev, la comedia cosmopolita, “un cierto wildeanismo (mucho Dorian Grey) y toda la resaca dorada (generalmente oro alemán, falso) de unas aristocracias plurales y dudosas que se refugian en París o así cuando las revoluciones sociales principian a incendiar el naciente siglo” (Umbral, 1991:45)¹⁴.

Rafael Gil, encuentra nuevamente en la literatura una fuente idónea, el melodrama, para desarrollar su vena artística, una fórmula apropiada para indagar en su “cine soñado”, el que se escribe sobre fuentes literarias y pretende hermanar lo mejor de la palabra y la imagen como manifestó en unas declaraciones de 1972 a Manuel M. Messenger: “... mi afición por el cine me desbordó y me dediqué completamente a él... pues al llegar la edad en que se depuran los gustos, encontré en el cine todos los valores que me habían entusiasmado en la literatura.” (Rubio Gil, 2007: 20)¹⁵. El género que se

¹³ “Por lo demás, toda mi simpatía —toda mi admiración— está con el Circo. Mucho ha perdido de su encanto con la intromisión de números más propios de music-hall que del circo clásico: el de los caballitos, el de los volatines, el de los payasos, el que amábamos los niños” (Benavente, *De sobremesa*, vol.VII: 339).

¹⁴ Las palabras del crítico de *La Vanguardia* con motivo del estreno en Barcelona para la función de beneficio de Irene López Heredia son un documento revelador de los valores esenciales de la obra “de intenso dramatismo y en la que se presentan ante el espectador que se ve obligado a seguir la trama argumental con creciente interés desde que se levanta la cortina verdaderas estampas de la ambición, del odio y del amor, magníficamente tratadas con ese lenguaje refinado, limpio, brillante que constituye el riquísimo estilo benavente. Del papel central del inmortal drama, Irene López Heredia, actriz de geniales dotes hace una genuina creación al conseguir interpretar una Imperia de subyugante belleza y elegancia, justa, fina y apasionada con todos los variados matices que imaginara el autor.”

¹⁵ “Yo creo y creeré siempre en el mismo cine: aquel que sin saber por qué nos produce esa sensación inefable de emoción nueva, presentida ya en otras artes, pero cuajada en algo atrayente y bello, que tal vez nadie haya acertado a definir” (Rubio Gil, 2007: 19). Rafael Gil llevó al celuloide obras de Lope de Vega, Cervantes, W. Fernández Flórez, Santugini, Enrique Jardiel Poncela, Benavente, Pedro Antonio de Alarcón, Pemán, Palacio Valdés, Miguel Mihura, Blasco Ibáñez, Manuel Halcón, José Echegaray, Jiménez-Arnau, Torcuato Luca de Tena, Pérez Lugín, Agustín de Foxá, José Virós, Rafael Sánchez Mazas, Carlos Arniches, Emilio Romero, Miguel de Unamuno, Pérez Galdós, *Azorín*, Ana Diosdado, Antonio Gala, Juan Antonio Zuñiga, etc.

consolidara en sus orígenes como reconocimiento de un pueblo que puede ya mirarse de cuerpo entero, "imponente y trivial, sentencioso e ingenuo, solemne y bufón, que respira terror, extravagancias y jocosidad", aunque más o menos edulcorado ahora bajo la calificación novelesca, habrá de ser vigilado de cerca para su conveniente control en un momento en el que el temor y la promesa de "pan y circenses", principales instrumentos del poder opresivo de las sociedades autoritarias -*Oderint, dum metuant*- se desplazan al control y dominio de la opinión pública a través de sus servidores más conspicuos, las empresas de comunicación de masas. Es en este contexto en el que reaparecen géneros populares como el folletín y el melodrama reelaborados desde matrices culturales de poder y formatos industriales masivos (la pantalla) que remiten a modalidades de producción de lo público y a formas hegemónicas de comunicación colectiva. Conviene recordar que, ligado inicialmente a los movimientos sociales de los sectores populares en los comienzos de la revolución industrial y al surgimiento de la cultura popular-de-masas, que al mismo tiempo niega y afirma lo popular transformando su estatuto cultural, el género "melodrama" será primero teatro y tomará después el formato de folletín o novela por entregas y de allí pasará al cine, especialmente al norteamericano. Es ahí donde *La noche del sábado* retorna como forma perfecta para el desarrollo de una industria cultural al servicio de la hegemonía, no sin pasar antes, claro, por el departamento de chapa y pintura para recomponer algunos desperfectos en una maniobra de mistificación que no deja de desvelar sus costuras.

Benavente sitúa su drama en un tiempo histórico convulso de revoluciones sociales que obligan a un grupo de aristócratas depravados de un reino imaginario, eso sí, a exiliarse en un espacio casi sideral para la época, una estación de invierno entre Italia y Francia, y en cualquier caso, agónico. Todos están en la estación, como reconoce Leonardo, por algo que no se atreven a decir:

—Rinaldi.- Lo cierto es que todos procuramos huir de nuestra vida; la vida impuesta por nuestra posición oficial en el mundo... Por eso acudimos a este lugar de promiscuidades en que todo se ve y se observa, pero en que todos convenimos en no enterarnos de nada

—Leonardo.- Pasamos por el mundo como sombras de nosotros mismos... Creemos conocer a los que pasan a nuestro lado, y nada sabemos de su alma" (Benavente, 28).

Tanto el mundo que habitan, como el submundo que frecuentan el Príncipe Florencio y Harry Lucenti en sus correrías nocturnas, el teatro, el music-hall, la barraca de títeres, el circo o la Trattoria de Cecco, son lugares de fuga que representan la doble moral de una sociedad que convierte a sus súbditos en supervivientes de un desmoronamiento esencial, en cómplices de una representación donde la verdadera comedia está entre bastidores como reconoce el Signore. De los círculos aristocráticos al circo, pasando por la peor canalla de las tabernas, los espacios de representación delatan el enmascaramiento de una privación esencial, el lenguaje; todos callan, nadie se aventura a enfrentarse con la verdad y quien lo hace, Donina, ha de arrastrar

las peores consecuencias de dejarse conducir por la inocencia. Ella, como Desdémona, exhibe una ingenuidad tan segura de sí misma, que la calumnia puede manchar su blancura sin que ella misma lo advierta. Donina como Desdémona sucumbe a su inocencia y a su amor desmedido por quien no supo estimarlo: "Desdémona murió de su propia nobleza, sin rebajarse a desmentir la calumnia, sin defenderse contra ella, sin extremar ni caricias ni llanto, con sencillez heroísmo, ese heroísmo que es patrimonio de la mujer, cuando lo mujer es sencillamente mujer..." (Benavente, vol.VII: 100).

Las historias de las noches del sábado sólo se sostienen sobre el consenso de la "verdad oficial", como la condesa Rinaldi está dispuesta a reconocer en relación con el suicidio del Príncipe Florencio:

Rinaldi.- ... suicidio; advertid cómo respeto la verdad oficial

Leonardo.- Es la única verdad; después de todo, de ella vivimos.

Rinaldi.- Lo malo es que la gente se atiene más a la... mentira verosímil... ¡Como nadie pudo explicarse el suicidio!

[...]

Rinaldi.- Por él no quedaría. Un crimen hubiera asustado a la clientela aristocrática que se deja aquí el dinero... Aquí no puede nadie morir ni matarse sino por algo agradable. Se muere uno de felicidad, y se mata por no hacer a nadie desgraciado. En fin, hemos convenido en creerlo todo. Son historias de la noche del sábado... como la de Lady Seymour... ¿No sabéis?

(Benavente, vol.I, 1183)¹⁶.

Rafael Gil somete al modelo benaventino –"La obra de Jacinto Benavente es impresionante"¹⁷– a una lectura de la que la crítica sólo dejó incólume la fastuosidad y el lujo de la puesta en escena sostenida por la solvencia de Suevia Films, la productora de Cesáreo González¹⁸. El tono grandilocuente de la película que había de ser presentada en diferentes festivales, "airea" la acción del drama benaventino constreñida a espacios clausurados, trasunto del estancamiento espiritual de sus moradores, para someterlos a un *tour* que recorre los escenarios de diferentes ciudades europeas¹⁹. El primer plano de un bando sitúa a los personajes en Roma en febrero de 1900 y advierte a los ciudadanos del peligro de beber en las fuentes públicas por la contaminación de sus aguas

¹⁶ El personaje de la condesa Rinaldi, en cuyos parlamentos Benavente descarga su vena más corrosiva, queda reducido al de una frívola italiana enamorada de un acróbata de circo. Al final de una vida licenciosa decide recluirse en un convento de franciscanos con el propósito de refundar la orden.

¹⁷ Son palabras de Rafael Gil citadas en *Rafael Gil. Director de cine*, p.185, quien también se refirió a los móviles que sustentan sus adaptaciones: "Para mí, la adaptación de una obra literaria tiene dos aspectos primordiales. De una parte el profundo respeto que inspira, y de otra la confianza en un autor y en una pieza" (GONZÁLEZ OLIVARES, 2004: 13).

¹⁸ "La parte de presentación –escenografía e indumentaria– de esta película es de gran esplendor. Se la ha envuelto en fastuosidades. Los decorados son suntuosos. Y la protagonista, en un alarde de lujo –como exige clarísimamente: "Ateorar, atesorar; el dinero es la fuerza, con él todo se consigue"–, luce valiosísimas joyas y un riquísimo vestuario" (GÓMEZ MESA, 1950: 3). Cesáreo González fue de los productores pioneros en entender el cine como negocio de alcance internacional. Véase CASTRO DE PAZ y CERDÁN (Coords.).

¹⁹ La maniobra comercial no consigue sostener la calidad de la película de Rafael Gil cuyas debilidades habían quedado de manifiesto con motivo de la presentación de la Bial de Venecia antes de su estreno en la sala del cine Gran Vía según recoge la crítica de *Donald*: "Con ásperas palabras que pudieran parecer descorteses, recibió en general la crítica italiana la presentación en la última Bial de Venecia. [...] Quizá las formas de expresar los juicios necesitan de un trabajo de adaptación para que sean entendibles en el contexto de la crítica de la Bial de Venecia".

debido a la epidemia de malaria que asola la capital. La escenografía de Enrique Alarcón y la imagen de Michel Kelber se deleitan en el barroquismo del estudio de Leonardo abigarrado de estatuas clásicas, cuya artificiosidad quiebra los límites entre arte y realidad, un binomio perverso en el que el artista invita a Imperia a posar para su última escultura, una escena clásica alegórica titulada *La noche del sábado*, que representa un enjambre de monstruos reunidos al conjuro de Satanás; brujas y arpías que adoran al diablo, en la que hay una figura, la ofrenda a Belcebú en el aquelarre, que se le resiste y acaba de adivinar en ella. Los frenéticos planos y contraplanos del artista y la modelo anticipan la violencia desatada por la confusión entre la realidad y la ficción.

De entre las múltiples licencias a las que procede el arbitrio de los adaptadores, el empastado de escenas añadidas revelan el elemental pastiche a que da lugar el drama benaventino, advertido con todas las cautelas que requiere el escenario histórico por críticos como Luis Gómez Mesa: "Aceptada - tiene que ser así- la libertad de criterio en la tarea adaptadora, no la ha cumplido Abad Ojuel certeramente. Los cambios y las escenas nuevas, que ha efectuado, desmerecen de la calidad de la obra benaventina. Como lo más característico de este autor es su juego coloquial -"no es lo mismo decir ha amado a muchos que decir he amado mucho", puntualiza la condesa Rinaldi-, era lo obligado cuidar especialmente este aspecto en una labor -dificilísima- de escoger sus más típicas frases" (Gómez Mesa, 1950: 3). De entre ellas, cabe destacar la que conduce a Imperia a los salones del palacio real tras ser detenida después de forzar una audiencia privada con el Príncipe Miguel a cuyo carruaje lanza un ramo de flores. Presentado como contrafigura en la sucesión dinástica al cruel Florencio- Miguel entiende el reinado como el más grave deber- invita a Imperia a una visita por las principales dependencias de la corte y relata, apoyado en los diferentes tesoros que guarda, todo un compendio de teoría e historia política del régimen:

Desde San Hildebrando (nombre que en alemán significa "espada del batallador"), rey soldado y santo, hasta nuestro padre, el último emperador, tienes ante tu vista toda la corte de Preslavia. [...] ¿Y qué son los reyes, hombres y mujeres como tú y como los demás, sino personas como nosotros. Aman y mueren y tienen la misma sangre que nosotros. "Son también el heroísmo de un pueblo que lucha por la libertad contra los ejércitos invasores, y que alza su bandera como un símbolo de dignidad y hombría. Las empresas aventureras de sus navegantes, que llevan la civilización europea a todos los confines de la tierra, la tradición de los sabios, poetas, simbolizados por esa corona y ese cetro que los emperadores usan y que apenas pertenecen a ellos solos sino a todo el pueblo de Preslavia que los defendió.²⁰

Mientras Imperia escucha la lección, la imagen subraya mediante el enfoque de diferentes objetos artísticos los modelos de ardor guerrero y santidad que debe encarnar el buen gobernante -*La batalla de San Romano* de Paolo Ucello-, las glorias del imperio español encerradas en una batalla naval o el apuntalamiento de la alianza oficial entre Iglesia y Estado sugerido por el primer plano de una custodia²¹.

²⁰ La cita es transcripción directa de la película.

²¹ La adaptación de Abad Ojuel desdibuja la ficción primigenia y reduce a anécdota situaciones y

La secuencia podría leerse como un ejemplo de "imagen-paparrucha" según plantea Harry Frankfurt en su estudio sobre la manipulación de la verdad. El autor propone pensar en un orador el día 4 de Julio, día de la Independencia y fiesta nacional de Estados Unidos que pronuncia el siguiente discurso "nuestro gran país bendito de Dios, cuyos Padres Fundadores, divinamente inspirados, inauguraron una nueva era para la humanidad". Tal como se expresa, el orador no está mintiendo. Estaría haciéndolo sólo si su intención fuera inculcar a su auditorio creencias que él mismo considera falsas en relación con cuestiones como la de si nuestro país es grande, si está bendito por Dios, si los Fundadores estaban divinamente inspirados y si lo que hicieron fue realmente inaugurar una nueva era para la humanidad. Pero al orador no le importa en realidad qué es lo que sus oyentes piensan de los Padres Fundadores, ni del papel de la divinidad en la historia de nuestro país, etc. [...] Está claro que lo que convierte en una paparrucha el discurso del 4 de Julio no es básicamente que el orador considere falsas sus afirmaciones, sino su propósito de transmitir una determinada impresión de sí mismo. No está tratando de engañar a nadie sobre la historia de los Estados Unidos de América, lo que le importa es lo que el público piense de él. Quiere que lo consideren un patriota, alguien que alberga ideas y sentimientos profundos acerca de los orígenes y la misión de nuestro país, alguien que aprecia la importancia de la religión, que es sensible a la grandeza de nuestra historia, cuyo orgullo ante esa historia va de la mano de una actitud de humildad ante Dios, etc. (Frankfurt, 2005: 27). ¿Hasta qué punto nuestro cine de la dictadura no está plagado de una charlatanería, de un *bullshit* semejante? ¿Cómo se insertan dichos injertos en narraciones previas? ¿Cómo entendió el público dichas operaciones de empaste? ¿Qué podrían pensar los jerarcas de un Régimen dispuesto a ponderar la condición imperial de la casta hispana ante una protagonista femenina de nombre tan sugestivo y alcance simbólico nada difícil de pergeñar, que acaba destruyendo su propia imagen?

La noche del sábado de Benavente encierra una de las primeras referencias al cinematógrafo del autor de *La Malquerida* en boca de Signore, el prefecto de policía encargado de someter a férrea vigilancia a la corte de Suavia y, quién sabe también si de vender sus favores, su privilegiada información, para alentar conspiraciones interesadas:

La temporada pasada nos obligó a vigilar a un belga, sospechoso de anarquista, que vivía del modo más extraño: en un barracón de madera que él mismo se construyó. En efecto: recibía en su domicilio a las gentes más extrañas y más desarraigadas. Creímos haber dado con un centro terrible; procedimos a sorprenderlos, y resultó que se trataba de un fotógrafo de vistas de un cinematógrafo. ¡Eso sí! ¡Qué vistas! [...] El proceso fue por atentado a las buenas costumbres. Todavía conservo las películas. Si un día queréis presentar una curiosa exhibición a vuestros íntimos, os la prestaré con mucho gusto" (Benavente, vol. I, 1129).

estatua destruida por ella misma: "Y es una lástima que tan bellas posibilidades argumentales queden reducidas a una vulgar historieta de amores inmorales y grotescas situaciones circenses y palatinas" (Cándido, 1950: 8). Son asimismo desfavorables las críticas de JOSÉ DE LA CUEVA en *Informaciones*, LUIS GÓMEZ MESA en *Arriba*, DONALD en *ABC* y ORIOL en *Fotogramas*. El Alcázar se limita a una breve nota informativa del estreno. Ni siquiera Rafael Gil guarda un recuerdo favorable del resultado de *La noche del sábado* como declara a Antonio Castro: "—Creo que con dos de mis películas más rápidas he visto

El cinematógrafo evocado por Benavente responde a un arte balbuciente y bajo sospecha dispuesto a seducir sirviéndose de la fascinación de sus imágenes. Pasados unos años, ¿se hacía factible procesar a toda una sociedad ávida de acudir al oscuro encuentro de las ficciones amparadas por la pantalla? ¿Y por qué no servirse del lienzo para manipulando la ficción construir la realidad soñada? ¿Qué queda de Benavente, del Benavente de *La noche del sábado* en las imágenes de Rafael Gil? Pese a todo, tal vez más de lo que parece si se recuerdan los mecanismos encerrados en los presupuestos de recepción de un drama cuyo autor adjudicó al teatro la eficacia de actuar sobre los espectadores como una anticatarsis que desafía la doble moral con la que suele desenvolverse el impecable público de los patios de butacas:

Tenemos una ropa moral para andar por casa, bastante holgada en ocasiones, y otra, de más vista, para presentarnos en sociedad. Esta es la que lucimos en el teatro como espectadores. El que ha pasado la jornada componiendo algún negocio de pulcritud dudosa, el que ha logrado amasar grandes riquezas sin pararse en escrúpulos, en el teatro deja asomar una lágrima a sus ojos cuando el galán joven maldice del dinero y se abraza a su honrada pobreza y a la dama joven al mismo tiempo. El que trata de casar a su hija con el mejor postor, se indigna contra el padre de teatro que se opone al matrimonio por amor de su hija con el galán joven. El marido tolerante en su casa, aplaude en el teatro el pistoletazo vengador de la honra del marido ultrajado. En las cárceles y presidios de Francia se obsequia alguna vez a los procesados y presidiarios con representaciones teatrales y cuentan que nunca el sentido moral se despertó más vivo en auditorio alguno y nunca el traidor fue increpado con mayor indignación, ni el triunfo de la virtud más celebrado que por aquel público de delincuentes y criminales (Benavente, vol.VII: 17).

Bibliografía

- ____ (1945). "Autores y Escenarios. En el Calderón, *La noche del sábado*". Madrid, 20 de abril, s. p.
- ____ (1945). "Nuevo éxito de *Los intereses creados* de Benavente, en Buenos Aires. A su representación responde la crítica con cálidos elogios". *Arriba*, 16 de junio.
- ____ (1950). "Luis Lucia rueda *Alma triunfante*". *Primer Plano*, 22 de enero, s. p.
- ____ (1950). "*La noche del sábado* en la Biennale. Triunfo del cine español en Venecia". *Fotogramas*, nº 98, 29 de septiembre, p. 10.
- ____ (1951). "*La noche del sábado*, en el Gran Vía". *Alcázar*, 2 de enero, p. 4.
- ____ (1945). "Teatro. Reposición de *La noche del sábado* en el Calderón". *Arriba*, 21 de abril, s. p.
- ____ (1941). "Teatros. Comedia. Reposición de *La noche del sábado*". *La Vanguardia*, 15 de mayo.
- AA.VV. (2007). *Rafael Gil y Cifesa*. Madrid: Filmoteca Española.
- ____ (1997). *Rafael Gil. Director de cine*. Madrid: Comunidad de Madrid/Ayuntamiento de Madrid.
- Aguilera Sastre, Juan (2005). "El teatro de Benavente desde la óptica de su tiempo: la valoración de Rivas Cherif". En Mariano de Paco y Francisco Javier Díez de Revenga (Ed.), pp. 9-45.
- A. M. (1941). "Los Teatros. En el María Guerrero. Presentación de la compañía y estreno de un diálogo de Benavente". *Informaciones*, 19 de noviembre, p. 2.
- Armíño, Mauro (1991). "Cultura y espectáculos. Teatro. No, no es de recibo". *El Sol*, 26 de mayo, p. 50.
- B. de C. (1941). "Autores y escenarios. María Guerrero. Reposición de *Al natural*, en dos actos y estreno del diálogo *Abuelo y nieto*, en un acto, de D. Jacinto Benavente".

Construir la realidad; falsear la ficción: La noche del sábado de Rafael Gil

- Benavente, Jacinto (1962). *Abuelo y nieto*. En *Obras Completas*, vol. VIII, pp. 141-152.
- _____ (1953). *Algunas mujeres de Shakespeare*. En *Obras Completas*, vol. VII, pp.85-115.
- _____ (1956). *Al natural*. En *Obras Completas*, vol. II, pp. 183-221.
- _____ (1953). Influencia del escritor en la vida moderna. En *Obras Completas*, vol. VII, pp. 25-44.
- _____ (1953). *La moral en el teatro*. En *Obras Completas*, vol. VII, pp. 9-23.
- _____ (1956). *La noche del sábado*. En *Obras Completas*, vol. I, pp. 1109-1178.
- _____ (1956). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- Cándido (1950). "Cinematógrafo. Gran Vía: *La noche del sábado*". *Ya*, 30 de diciembre, p. 8.
- Castán Palomar, Fernando (1954). "Benavente y el cine", *Primer Plano*, nº 718, 18 de julio, s. p.
- Castro, Antonio (1974). *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres.
- Castro de Paz, José Luis y Josexo Cerdán (Coord.) (2005). *Suevia Films-Cesáreo González. Treinta años de cine español*". A Coruña: Xunta de Galicia.
- Conde, Fabián (1945). "La pantalla y la escena. Pequeña historia de los grandes éxitos. *Los intereses creados*. La obra nació de la farsa y la miseria que hay a veces en la justicia de los hombres". *Madrid*, 10 de mayo.
- Cueva, José de la (1950). "Estrenos. Gran Vía. *La noche del sábado*". *Informaciones*, 30 de diciembre, p. 4.
- Cueva, Jorge de la (1941). "Teatros. Lara. Beneficio de Irene López Heredia". *Ya*, 14 de marzo, s. p.
- Díez-Canedo, Enrique (1968). Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936. Jacinto Benavente y el teatro de los comienzos de siglo. México: Joaquín Mortiz.
- DONALD (1950). "Informaciones y Noticias Teatrales y Cinematográficas. Proyección en el Gran Vía de *La noche del sábado*, adaptación de la famosa obra de Benavente". *ABC*, 30 de diciembre, p. 32.
- F.G.S. (1945). "Teatros. Poliorama. Reposición de *La noche del sábado*". *La Vanguardia*, 26 de enero.
- Ferrari (1941). "Los teatros. Lara. Reposición de *La noche del sábado*". *Informaciones*, 14 de marzo, p.2.
- Frankfurt, Harry G. (2005). On bullshit. *Sobre la manipulación de la verdad*. Barcelona/Buenos Aires/Méjico.
- García-Abad García, M^a Teresa (2005). *Intermedios. Estudios sobre literatura, teatro y cine*. Madrid: Fundamentos.
- Gauna, Ángel G. (1951). "Los estrenos y la crítica. Cristina. *La noche del sábado*". *Imágenes*, nº 70-71, abril-mayo, s. p.
- González del Valle, Luis T. (1993). Reflexiones sobre la recepción literario-teatral: Pérez de Ayala ante Benavente. Madrid: Huerga y Fierro.
- Gómez Mesa, L. (1950). "Cine. Gran Vía. *La noche del sábado*". *Arriba*, 30 de diciembre, p. 3.
- Gómez Tello, José Luis (1951). "La crítica es libre. *La noche del sábado*". *Primer Plano*, 7 de enero, s. p.
- González Olivares, Fernando (Ed.) (2004). *Rafael Gil. Escritor de cine*. Madrid: EGEDA.
- Haro Tecglen, Eduardo (1991). "Teatro. *La noche del sábado*. Malas brujas", *El País*, 20 de mayo, p.47.
- Häring, Bernard (1978). *Ética de la manipulación*. Barcelona: Herder.
- Henríquez, José (1991). "Una partida en falso. *La noche del sábado*", *Ya*, 7 de julio, s. p.
- Lázaro Carreter, Fernando (1991). "Teatro. *La noche del sábado*", *ABC*, 7 de julio, p. 12.
- López Sancho, Lorenzo (1991). "Espectáculos. *La noche del sábado*, de Benavente, un montaje entre dos Fin de Siglo", *ABC*, 20 de mayo de 1991, p. 117.
- Marquerié, Alfredo (1941). "Los Teatros. Español. Reposición de *La losa de los sueños*". *Informaciones*, 10 de enero.

- Oriol (1951). "Estrenos de la semana. Cristina. *La noche del sábado*". *Fotogramas*, nº 122, 16 de marzo, p. 14.
- Paco, Mariano de y Francisco Javier Díez de Revenga (Ed.) (2005). *Jacinto Benavente en el teatro español*. Murcia: Fundación Caja Murcia.
- Pérez-Bowie, José Antonio (2004). *Cine, Literatura y Poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*. Salamanca: Gráficas Cervantes.
- _____ (2005). "Notas sobre la poética teatral de Benavente y su relación con el cine". En Mariano de Paco y Francisco Javier Díez de Revenga (Ed.), pp. 295-310.
- Martín-Barbero, J. (2003). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Colombia: Gustavo Gili.
- Pérez Puig, Gustavo (1991). "Espectáculos. Estreno de *La noche del sábado*, de Benavente", *ABC*, 18 de mayo.
- Sánchez Mazas, Rafael (1950). "1900 Medio siglo 1950. Síntesis de 50 años de vida española. Almanaque de *Arriba. La donna e mobile*". *Arriba*, 2 de enero.
- Umbral, Francisco (1991). "Teatro. *La noche del sábado*. Vuelta de Benavente". *El Mundo*, 20 de mayo, p.45.
- Villán, Javier (1999). "Teatro. Lectura política de don Jacinto", *El Mundo*, 6 de noviembre, s. p.