



**TRABAJO FIN DE GRADO**

**2016 – 2017**

**LA INFLUENCIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA  
EN EL CINE DEL SIGLO XXI**

Grado en Publicidad y Relaciones Públicas

Universidad de Sevilla

Autora: María Herrera Fernández

Tutora: M<sup>a</sup> Jesús Orozco Vera

## Resumen ejecutivo.

El cine es un tipo de arte nacido a principios del siglo XX, con sus aportaciones residuales a finales del siglo XIX, que ha crecido, se ha transformado y ha mejorado a un ritmo desmesurado en los últimos cien años.

Toda esta innovación a tal velocidad ha dado lugar a que, a veces, no hubiera historias originales suficientes con las que trabajar, por lo que se ha recurrido a la literatura para poder tomar nuevos argumentos. De este modo surgen las adaptaciones literarias. Esta nueva categoría no se considera un género en sí, pero es un reclamo que se ha utilizado con mucha frecuencia gracias a una actividad cinematográfica continua que necesita nuevo material todo el tiempo.

Con la llegada del nuevo milenio, las adaptaciones han experimentado un cambio influenciado por los cien años precedidos. En la actualidad, priman las novelas comerciales y las películas con actores reconocidos para el público, a pesar de sus dudosas habilidades interpretativas, o la trama que presente la novela en sí. Los grandes holding empresariales dependen de los beneficios económicos y los espectadores cada vez son más exigentes, por lo que el modelo de adaptabilidad ha evolucionado.

## Palabras claves.

Adaptación, Cine, Literatura española, Siglo XXI, Historia del cine, Evolución, Siglo XX.

# Índice

<b>Introducción</b>	<b>1</b>
Objetivos del trabajo	2
<b>Fundamentación teórica</b>	<b>4</b>
1. Ciencia de la Literatura	5
1.1. Búsqueda de una metodología: la <i>narratología</i>	5
1.1.1. Genette y Barthes. Los principales impulsores de la <i>narratología</i>	7
1.1.2. Los personajes, narradores y lectores como elementos actantes	10
1.1.3. La intertextualidad y la transtextualidad	12
2. La influencia de la literatura en el cine	14
2.1. La imagen literaria	16
2.1.1. El montaje de imágenes	18
2.2. Relaciones de conflicto entre el medio cinematográfico y el medio literario	21
3. Influencia del cine en la literatura	24
4. Cine y literatura en el panorama internacional	28
5. Cine y literatura en España	32
5.1. Primera etapa: 1896 – 1920	33
5.2. Desde 1930 hasta la España de posguerra	34
5.3. Desde 1975 hasta finales del siglo XX	36
6. Las adaptaciones literarias en el cine. Teoría e historia	39
6.1. Adaptaciones de la literatura universal	43
6.2. Adaptaciones de la literatura española	49
6.3. Tipología	64
6.4. Técnicas más comunes de adaptación literaria	69
6.5. La adaptación libre	71
6.6. La decantación	74

<b>Análisis práctico</b>	<b>76</b>
▪ Obaba (Bernardo Atxaga – 1988)	77
▪ La flaqueza del bolchevique (Lorenzo Silva – 1997)	82
▪ Los girasoles ciegos (Alberto Méndez – 2004)	86
▪ El juego del ahorcado (Inma Turbau – 2005)	90
▪ El tiempo entre costuras (María Dueñas – 2009)	94
▪ Palmeras en la nieve (Luz Gabás – 2012)	97
▪ El guardián invisible (Dolores Redondo – 2013)	101
<b>Conclusiones sobre el análisis del corpus</b>	<b>105</b>
<b>Conclusiones generales</b>	<b>107</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>109</b>
<b>Anexos</b>	<b>113</b>

# Introducción.

El siglo XX acunó el nacimiento de un nuevo tipo de actividad creativa, conocida como 'Séptimo Arte', que dejó evidencia de la evolución de las inquietudes humanas modernas. Desde entonces, el cine fue acusado de "arte menor", de no estar al nivel de las artes clásicas como la pintura o la música. Para muchos, el cine sería considerado el "hermano pequeño" de la literatura y abriría la brecha de una relación controvertida que se ha venido desarrollando en los últimos cien años.

La literatura ha renegado de la relación que la une al cine en tanto en cuando que no concebimos una película sin un guion previo, un documento redactado que narra los sucesos a acontecer y el orden. Por el contrario, el cine se ha esforzado desde sus inicios por legitimar su estatus de arte y por mantenerse a la misma altura que al resto.

Uno de los métodos que el cine ha utilizado para tal fin se conoce como "adaptación" y se trata de extrapolar una historia de ficción narrada en una novela al lenguaje audiovisual. Esta práctica se lleva dando desde una etapa muy temprana del cine y pretende, por un lado, legitimar su capacidad creadora y artística y, por otro lado, explotar los textos literarios desde otra perspectiva, con mayor o menor acierto. Incluso, en ocasiones ha acabado perjudicándolo ante el escepticismo de la crítica.

Analizando la historia audiovisual del último siglo, las adaptaciones cinematográficas han sufrido una evolución continuada, no exenta de polémica, hasta derivar en lo que hoy día se ofrece como "adaptación". Los últimos cien años han dejado mucho material que estudiar y las adaptaciones han acabado convirtiéndose en un subgénero en sí mismo.

## Objetivos del trabajo.

Este Proyecto Final de Grado pretende analizar las adaptaciones cinematográficas de novelas españolas, estrenadas en los diecisiete años que llevan transcurridos del nuevo milenio, a partir del estudio de la historia audiovisual desde sus orígenes y la comparación con textos literarios.

El primer paso será encontrar una metodología común dentro la literatura que el mundo del cine haya tomado como referencia. Además, a lo largo de todo el trabajo, en sus diferentes fases, tomaremos como base a expertos tanto de un arte como del otro, así como a aquellos estudiosos que han investigado ambas ramas. De esta manera, surgirán diferentes teorías propulsadas por las diferentes corrientes ideológicas en la cultura.

A pesar de que este trabajo se centra en la influencia de la literatura española en el cine nacional, es imposible dejar de lado todo lo que se refiere a este tema en el panorama internacional, por lo que, a pesar de tener mayor peso todo lo relacionado con el cine y la literatura en España, también analizaré lo ocurrido en otros países. Es importante saber qué sucedió más allá de nuestras fronteras para conocer la evolución interna y así entender mejor cómo ciertos hechos históricos perjudicaron o beneficiaron a la cultura, por ejemplo, la censura durante el régimen de Franco y su impacto sobre las artes.

Posteriormente pasaré a analizar los conflictos que existen entre la literatura y el cine a través de una investigación objetiva, que ilustraré con ejemplos que hayan perdurado en los archivos.

Tomando como base la literatura del siglo XX (y grandes novelas de la Literatura Universal en menor medida), examinaré su relación con el cine, cómo ha influido y se ha complementado la una con la otra. Reflejaré todas las voces de una misma cuestión de manera imparcial, dando la misma importancia a todas las perspectivas para llegar a una conclusión clara o, al menos, con el menor número de interferencias posibles.

Una vez realizada una radiografía más o menos extensa de la evolución del cine con respecto a la literatura desde el nacimiento de la primera a principios del siglo pasado, me centraré en el producto comercial resultante: las adaptaciones cinematográficas de novelas españolas.

En primer lugar, investigaré qué es una adaptación e intentaré buscar una definición común. Posteriormente estableceré una tipología a partir de las clasificaciones de los expertos y, finalmente, reseñaré casos excepcionales y variaciones.

Una vez recopilado todo el material posible sobre el tema, pasaré a la segunda parte del trabajo donde realizaré un análisis práctico tomando una pequeña muestra representativa de

películas adaptadas y estrenadas entre los años 2000 y 2017, a pesar de que la novela original pueda haber sido publicada años antes e incluso siglos antes.

Dicho análisis estará fundamentado en una ficha técnica que muestre la equivalencia entre novela y película. Posteriormente, para poder contextualizar al lector de este trabajo, desarrollaré de manera escueta el argumento general y resolveré una serie de cuestiones. En todos los casos se tratará de las mismas preguntas para seguir un camino común que me conduzca hasta unas conclusiones imparciales. De este modo me aseguro de que cada cuestionario cumpla los requisitos de objetividad y no se realicen preguntas individualizadas adaptadas a cada caso. Así evito datos subjetivos y preferencias personales. Con este cuestionario, además, garantizo indagar sobre todos los aspectos técnicos de una película que puedan ser extraídos de su novela homónima, como son: el tono/estética del film con respecto a la pluma del escritor, personajes y actores seleccionados, reestructuraciones o recortes en la trama y otras cuestiones similares equiparables entre ambas obras.

Mi intención es establecer un patrón común y constatar o desmentir ciertos tópicos en relación a la literatura, el cine y el producto derivado de ambas: las adaptaciones cinematográficas. Dichas afirmaciones parten de un nivel básico de conocimientos sobre literatura y cine, sin necesidad de profundizar en la materia, e intentando dismantelar mitos generalizados en el imaginario de la sociedad:

Tópico 1: “El cine es un derivado de otras artes y, por tanto, no se la puede catalogar como tal”.

Tópico 2: “La literatura y el cine no están al mismo nivel artístico y/o creativo”/ “El cine no es un arte como la literatura”.

Tópico 3: “Las adaptaciones literarias son copias de mala calidad de las novelas de las que proceden”.

Tópico 4: “Las adaptaciones literarias son solo una excusa para hacer taquilla a través de una historia que el público conoce”.

El análisis práctico de casos particulares, junto con una exhausta investigación previa, serán los dos ejercicios que desarrollaré a lo largo de las siguientes páginas con el objetivo de resolver las hipótesis anteriores y lograr unas conclusiones acertadas.

## Fundamentación teórica.

Desde que los hermanos Lumière trabajaran para capturar imágenes en movimiento e inventaran el prehistórico cinematógrafo dando pie, con ello, a la evolución vertiginosa del cine, se ha configurado una larga y profunda relación entre el cine y la literatura no exenta de conflicto.

El origen de estas viejas rencillas entre la literatura –concebida como arte– y el cine –calificado de mero espectáculo– se remonta a las primeras adaptaciones. El autor francés Jean-Jacques Brochier (1937 – 2004) acierta en su reflexión sobre este hecho: <<Los literatos, para quienes el cine es un arte *popular*, el arte de los *pobres*, consideran que se trata de una traición, y la Sociedad de los Letrados se permite atacar una película acusándola de *degradación de una obra*. Para las gentes del cine, a menudo la obra es solo una materia prima, utilizable a placer>> (1970: 8).

Sin embargo, aunque se ha evidenciado un clima de malentendidos y mutuos prejuicios fruto de estas relaciones, también es necesario mencionar que, tanto el cine como la literatura, se han nutrido el uno del otro a través de apropiaciones, préstamos y paralelismos. Por este motivo esta situación, prolongada a lo largo del tiempo, ha sido objeto de estudios comparativos que pretendían instaurar una jerarquía como búsqueda de *límites expresivos* y que, en la mayoría de casos, ha propiciado la rivalidad entre el arte literario y el fílmico.

Esta búsqueda de *límites expresivos* anteriormente mencionada –basada mayoritariamente en percepciones subjetivas antes que en realidades constatables– ha dado lugar a una continuada guerra de comparaciones que pretendía definir qué era o no era *High Culture* o *Alta Cultura*, es decir aquellos productos artísticos asociados a un entorno académico y una sociedad culta, de manera que el cine quedó posicionado en un lugar inferior al literario.

Este equívoco conflicto, propiciado por la visión subjetiva inherente a la propia cuestión en sí, acaba incurriendo, a mi juicio, en un grave error: la expropiación de su valor artístico más allá de la comparación con cualquier otra disciplina.

# 1. Ciencia de la Literatura.

Antes de abordar este tema y explicar las relaciones entre literatura y cine, creo que lo más oportuno sería centrarnos en la literatura como disciplina anterior a la invención del cine.

La Ciencia de la Literatura es la ciencia social encargada de estudiar la literatura y los fenómenos afines a ella. Junto con la Lingüística o la Ciencia del Lenguaje, como se prefiera, constituyen las dos ramas principales de la filología. Tal y como explica el profesor Pedro Aullón de Haro (1994: 14 – 18), en líneas generales, la Ciencia de la Literatura se divide a su vez en tres ramales: Teoría de la Literatura, Historia de la Literatura y Crítica de la Literatura, así como todas las metodologías y las especializaciones internas que suscitan.

Sin embargo, la disciplina que nos atañe para poder sentar las bases con las que seguir avanzando en este trabajo es la de la Teoría de la Literatura, la cual se podría definir como <<la serie de principios, normas y saberes acerca de qué es y cómo se construye la literatura *a priori* mientras que, *a posteriori*, es la perspectiva de esa serie de principios una vez reflexionados y sometidos a análisis>> (Aullón de Haro, 1994: 11).

Por tanto, dentro de la Teoría de la Literatura que estudia las estructuras de los textos, es interesante que indagemos para descubrir cómo podría estar ligada esta disciplina de conocimiento con el cine. Para ello, nos basta con recordar que toda obra de cine surge del papel –ya sea de otro texto o de un guion original– y que, como tal, debe seguir unas nociones básicas comunes y justificadas.

Lo principal sería establecer una metodología, con mayor o menor acierto, que nos permita deslindar uno de los muchos apartados que componen esta teoría y que, a su vez, nos facilite entablar una relación de semejanza entre las estructuras formales de la literatura y el orden estipulado en un guion.

## 1.1. Búsqueda de una metodología: la *narratología*.

A pesar de habernos detenido en las tesis de Sergei Eisenstein y habernos fijado en autores como Bazin, Urrutia o Vanoye, a día de hoy es bastante complejo hacernos eco de una metodología común y básica que reúna todos los requisitos de las adaptaciones. A mi juicio, este “problema” como tal nace, principalmente, de la amplia variedad de opiniones y vertientes que

proponen unos y otros y la compleja relación que se ha ido forjando a lo largo de la historia entre profesionales del cine y de la literatura.

Estos continuos problemas y prejuicios han dado lugar a un vacío suscrito principalmente a la disconformidad entre expertos del sector antes que al propio medio en sí.

Desde mi punto de vista, yo creo que el mayor problema que constituye, a la larga, la gran regresión, son las continuas comparaciones entre cine y literatura. Creo que buscar errores e infravalorar o ensalzar un arte sobre otro es la verdadera causa de que no se avance en la materia.

Sin embargo, y a pesar de todo esto, sí podemos destacar algunos nombres pioneros como, por ejemplo, Raymond Chandler (1888 – 1959) y William Faulkner (1897 – 1962), ambos escritores estadounidenses que probaron los tintes del guion en Hollywood y estipularon que la creación de un film partía de la base de las leyes dramáticas y los matices que constituían la trama, según explica Marcela Patricia Restom en su tesis doctoral *Hacia una teoría de la adaptación* (2003). Fueron los primeros que <<construyeron>> sus propias <<técnicas>> a la hora de confeccionar los personajes y los diálogos. De modo que Chandler y Faulkner podrían ser considerados los primeros en designar los parámetros de estudio de la narrativa desde el punto de vista de la estructura del guion, llamada posteriormente <<Narratología>>, y que ni ellos mismo fueron consciente de su hallazgo.

El término <<Narratología>> fue acuñado por primera vez por Tzvetan Todorov (1939 – 2017), lingüista, crítico y teórico de cine búlgaro, a finales de los años 60, y es el mayor propulsor de esta nueva disciplina semiótica, junto a A.J. Greimas (1917 – 1992), investigador y lingüista lituano, tal y como menciona Eagleton (1943 –), crítico literario británico, en su libro *Una introducción a la teoría literaria* (1988: 128).

Según la tesis anteriormente mencionada, los escritores norteamericanos aplicaron los ejercicios narratológicos de Chandler y Faulkner a textos cinematográficos que procedían de categorías utilizadas en cuentos y novelas. Todo nació de la idea de que existían estructuras universales adaptables y fueron asociadas al nuevo arte de manera intuitiva. Se considera que los antecedentes narratológicos provienen de la mano de Vladimir Propp (1895 – 1970), antropólogo y lingüista ruso, con su libro *Morfología del cuento*, y por el análisis estructural de los mitos de Claude Lévi-Strauss (1908 – 2009), antropólogo y etnólogo belga. Este autor propone que los mitos pueden dividirse en unidades mínimas, que él mismo nombra como <<mitema>> y que es la última porción en la que se puede dividir un mito, las cuales adquieren un significado u otro en función de las combinaciones que se hagan. Mientras que Propp

reconoce siete <<esferas de acción>> en el cuento y treinta y un elementos o funciones (Eagleton, 1988: 129).

Aunque Chandler y Faulkner no supieron identificar todos los aspectos, sí fueron capaces, de manera inconsciente, de reconocer y nombrar los nudos en la trama como las <<funciones cardinales>>, los matices que componen dicha trama como las <<funciones integracionales>>; así como las <<áreas grises>> que no son más que la caracterización de los personajes y sus diálogos y, en último lugar, la <<enunciación fílmica>> que componen la atmósfera y los detalles visuales del filme. Sin embargo, no supieron identificar otros elementos de igual o incluso mayor peso que, posteriormente, otros autores acabaron por convertir en su campo de estudio.

### 1.1.1. Genette y Barthes. Los principales impulsores de la *narratología*.

Se conoce a Gerard Genette (1930 –), teórico francés de literatura y poética, como uno de los máximos exponentes de la *narratología*.

Genette (1977: 197) propuso tres categorías para distinguir el *tiempo literario* en novelas y cuentos en función del orden, duración y frecuencia y que, a su vez, se extrapolaría al cine:

1. **Recit.** Orden natural de los sucesos en una historia.
2. **Histoire.** Secuencialidad real de dichos sucesos.
3. **Narration.** Acto de relatar los sucesos acontecidos.

También parte una diferencia entre **narration**, como arriba se menciona, y **relato**, que es la historia en sí.

Estas reflexiones están recogidas en la obra original de Roland Barthes –autor de gran importancia que posteriormente abarcaremos– y publicadas en la revista *Communications*, edición nº 8 de 1966. Dicho texto está formado por ocho ensayos breves de reconocidos autores, entre los cuales está el propio Genette, Barthes o Todorov.

Genette tituló su ensayo “*Fronteras del relato*” y consta de unas quince páginas, donde explica su posición y sus argumentos. En dicho capítulo, además, realiza una distinción entre *quién* cuenta la historia, es decir, el narrador; y *quién* la vive, que bien puede ser el mismo narrador o un personaje (1977: 204 – 205). De ahí es de donde surge el término *focalización*, explica Restom, utilizado posteriormente en la teoría del cine para distinguir lo que “ve” la cámara de lo que “ve” el personaje.

De este modo, Genette propone cinco ítems principales dentro del análisis narrativo (1977: 193 – 194):

1. **Orden.** Secuencia temporal del relato que surge a partir de la historia y su discurso.
2. **Duración.** Prolongación u omisión de los hechos dentro de una historia.
3. **Frecuencia.** Cómo y cuántas veces un suceso es mencionado en un texto, o el número de repeticiones que lleva a cabo el narrador.
4. **Disposición.**
  - **Distancia.** Es la manera de referirse a una historia (*diégesis*) y representarla (*mímesis*).
  - **Perspectiva o punto de vista.** Posición del narrador con respecto a los personajes y las acciones.
    - i. **No-enfocado.** El narrador es omnisciente.
    - ii. **Enfocado internamente.** Se ubica en los puntos de vista de uno o varios personajes.
    - iii. **Enfoque externo.** El narrador sabe menos que los personajes.
5. **Voz.** Se refiere al acto narrativo, al narrador y a los hechos narrados. Se establecen varios tipos de narradores:
  - **Heterodiegético.** El narrador está ausente de su propio relato.
  - **Homodiegético.** Relatos contados en primera persona.
  - **Autodiegético.** El narrador está dentro del relato y es, además, personaje principal.

Finalmente, para Genette los personajes son considerados fundamentales desde la perspectiva narratológica y su construcción es vital para enriquecer una trama o dar calidad a una historia. Por este motivo recomienda la lectura complementaria de manuales de psicoanálisis y de semiótica.

Como he mencionado en un párrafo anterior, así como parte del título de este apartado, cabe destacar la gran labor de Roland Barthes (1915 – 1980), filósofo, escritor y semiólogo francés, contemporáneo a Genette y afín a las corrientes estructuralistas de principios del siglo XX.

Las teorías de Barthes parten de la base de que no se puede concebir a la humanidad fuera del relato. Éste es universal, transcultural y transhistórico, es decir, que queda fuera de los límites de la historia. A pesar de estas características, según este autor, es necesario formalizarlo y, para ello, hace uso de las teorías crítico-literarias de la lingüística de su época y formula un modelo deductivo de análisis, es decir, extraer conclusiones a partir de premisas (1966: 9 – 10).

Antes de relacionar los análisis narratológicos de Barthes, es importante saber que este autor, tomando como base las ideas de su homónimo, André Martinet (1908 – 1999), lingüista francés reconocido impulsor del Funcionalismo Lingüístico, el cual define la idea de que <<el discurso es una “gran frase” mientras que una frase es un “pequeño discurso”>> (1960: 178), afirma que el enunciado es un conjunto de frases mientras que la frase no es un conjunto sino un orden.

El <<nivel de descripción>> es un concepto que se utiliza dentro de la corriente estructural para el análisis del relato donde se permite desglosar la frase en niveles, basadas en las teorías de los niveles de Beneviste (1902 – 1976), sociolingüista francés.

Barthes propone en su ensayo *Introducción al análisis estructural del relato*, en el cual también participó Genette como he mencionado, que la lingüística es un medio para el análisis literario de los relatos (creo que es oportuno mencionar que la ciencia de la literatura se compone de tres disciplinas: la crítica/análisis, la teoría literaria y la historia de la literatura). Así, Barthes propone en los relatos tres niveles de descripción que se jerarquizan según su unidad de análisis. Los niveles de descripción son (1966: 14 – 17):

1. **Función.** Es la unidad narrativa mínima. Se define como las relaciones entre elementos dentro de un relato. Es una unidad de contenido de la cual derivan correlatos y, de ellos, significados implícitos. Se divide, a su vez, en:
  - **Distribucionales.** La historia tiene un correlato (o subtrama) al mismo nivel.
    - i. **Nucleos cardinales.** Son el núcleo de la función. La información que aportan puede parecer irrelevante pero cobra importancia a medida que se desarrolla la narración. Son cronológicos y lógicos.
    - ii. **Catálisis.** Retarda o acelera la narración a partir de las descripciones. Su funcionalidad pasa desapercibido pero es de igual importancia. Genera suspenso, anticipación, despiste, etc. Solo son cronológicos.
  - **Integradoras.** Adquieren sentido entre nivel y nivel y se encuentra la segunda unidad más importante dentro de los relatos: los indicios.
    - i. **Indicios.** Guardan información de interés para la historia a pesar de no referirse específicamente.
    - ii. **Informantes.** Surge como figura antagonista. Aportan detalles de manera directa, sin interferencias. Hablan de algo más específico para hacer más realista el relato.

Estos dos niveles (Distribucionales e Integradoras) se identifican como *Operaciones* y son el conjunto de reglas y símbolos que se emplean.

Genette también se da cuenta de este fenómeno y nombra a los *informantes* como *descripciones ornamentales* y a los *indicios* como *significativas*.

2. **Acción.** Son unidades de contenido donde las unidades narrativas son independientes de las unidades lingüísticas. Se le atribuye a los personajes.
3. **Narración.**

NIVELES DEL RELATO		
FUNCIONES	ACCIÓN	NARRACIÓN
IMPLICACIONES	ACTANCIAS	DISCURSO

Para Barthes, el relato es <<confusión entre la secuencia y la consecuencia, entre el tiempo y la lógica>>. Para él, el tiempo solo existe funcionalmente, por ejemplo, como cuando se busca un dato específico, es decir, un *informante* temporal en un relato (fecha, hora, estación, etc.). El tiempo, según explica el mismo autor, es una ilusión referencial. Es lo que, en cierto modo, la narración deja intacto dentro del código discursivo del que procede.

### 1.1.2. Los personajes, narradores y lectores como elementos actantes.

Como he mencionado antes, la corriente estructuralista que sigue Barthes queda reflejada en su ensayo y buena parte de su reflexión está ligada a la concepción de los elementos actantes.

El término <<actante>> o <<actancial>> es originalmente creado por Lucien Tesnière (1893 – 1954), lingüista francés conocido por su teoría sintáctica en la que propone una formalización de las estructuras sintácticas apoyándose en ejemplos extraídos de frases en diferentes lenguas. Estas tesis quedan recogidas en su libro póstumo *Elementos del sintaxis estructural* (1959). Este término será utilizado posteriormente por la semiótica para designar al participante de un relato narrativo, ya sea animal, persona o cosa.

Una vez definido el actante, debemos remontarnos hasta Aristóteles, cuando afirma en su obra *La Poética* (siglo IV a.C.) que el personaje es considerado funcional a la acción: << puede haber fábula sin “caracteres” pero no podría haber “caracteres” sin fábula >>, explica el filósofo. El ya mencionado lingüista ruso, Vladimir Propp, toma esta frase como referencia y le da una vuelta de tuerca cuando considera necesaria una evolución de esos personajes o caracteres a

una inclinación más psicológica; no obstante, no les otorga independencia. Para Propp, el personaje es <<una unidad de las acciones que se desarrollan en el relato>>, de ahí su no-independencia, es decir, se le otorga un papel ya actante dentro de la narración.

Según Barthes, la literatura contemporánea a su época ha acabado despersonalizando a los personajes. Como se explica en el análisis estructural, donde ocurre algo similar, otorgándole un rol de <<participante>> al personaje (1966: 23).

Otro autor ya mencionado, Todorov afirma que la descripción de los personajes consiste en aquellos elementos que se pueden clasificar de ellos. Greimas, a su vez, ampliaría esta frase al considerar que los personajes son actantes en tanto y cuanto que <<son lo que hacen y lo que hacen tiene correlación en los ejes semánticos de la sintaxis de la frase>> (1967: 51). En otras palabras: el sujeto comunica un deseo por algo o alguien en una determinada situación y trata de conseguirlo con o sin éxito. Así surgen las parejas de opuestos: protagonista/antagonista, héroe/villano, etc.

Por otro lado, tomando como punto de partida la función expresiva expuesta por R. Jakobson (1986 – 1982), lingüista y teórico literaria ruso, la cual permite exteriorizar emociones y sentimientos, físicos o psicológicos, a través de un mensaje emitido; y por tanto, se le acaba concediendo esta función al narrador de un relato. Para Barthes, es fundamental no confundir al narrador con el autor. Para tal afirmación, Barthes se da cuenta de que multitud de cuentos populares carecen de autoría y que, por tanto, se componen de un patrón común alejada de la pluma de un escritor. Como ocurre en otros casos donde fácilmente se puede reconocer a un autor gracias a su estilo personal y único. Según las tesis de Barthes, el autor no se presta a un análisis estructural.

Finalmente, dentro del relato, se produce un intercambio entre los personajes, motivado por su carácter actancial, sin embargo, también se produce un dador entre el narrador y el lector. Barthes considera que se ha investigado poco sobre el papel del <<lector>> dentro de las teorías literarias. Volviendo a extrapolarlo con las funciones de Jakobson, se tiene en mente la función conativa ya que el emisor espera algún tipo de reacción por parte del receptor, es decir, la principal función del narrador es provocar una respuesta en el lector (1963: 76).

### 1.1.3. La intertextualidad y la transtextualidad.

La <<Intertextualidad>> hace referencia a aquellos textos orales o escritos que mantienen una relación con otro texto, bien contemporáneo o de otra época, en un espacio que trasciende el texto como una unidad cerrada.

Este concepto nace a raíz de la teoría de la literatura que expuso el filósofo y lingüista soviético Mijaíl Bajtín (1895 – 1975) durante la segunda mitad del siglo XX y de la que se hizo eco Europa occidental, años más tarde, gracias a dos pensadores búlgaros que divulgaron dichas tesis en su círculo intelectual francés: Tzvetan Todorov, mencionado en las páginas anteriores, y Julia Kristeva (1941 –), filósofa, psicoanalista y escritora, quien acuñó el término en 1967.

<<[...] Un descubrimiento que Bajtín es el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje se lee, por lo menos, como doble [...]>> (1967: 440).

Según Bajtín, los textos y géneros literarios intercambian información y defiende que todo emisor ha sido antes receptor de otros muchos textos que retiene como parte de su experiencia personal y saca a relucir a la hora de producir su propio texto.

Sin embargo, el nuevo término dio lugar a nuevas definiciones, como la de Michel Riffaterre (1924 – 2006), crítico literario estadounidense, que la considera como la percepción que tiene un lector entre la obra que está leyendo y otras obras que ya ha leído. O Lucien Dällenbach (1940 –), profesor y escritor suizo, que propone diferenciar entre una *intertextualidad general* de un texto con varios autores e *intertextualidad restringida* al texto de un solo autor.

Otros estudiosos, además, deciden redactar una versión alternativa como ocurre con el filósofo francés Derrida, Harold o los cinco tipos de *transtextualidad* de Gerard Genette.

Siguiendo la vertiente estructuralista de la que Genette es afín y sus reflexiones sobre narratología, podemos apreciar que este autor considera la intertextualidad como un elemento interno a la transtextualidad.

Este término es acuñado por primera vez por este autor dentro de su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, publicado en 1982. La transtextualidad es <<todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos>> (1989: 9 – 10). Dentro de estas tesis, el teórico francés enumera cinco tipos de modalidades entre las cuales se encuentra la intertextualidad.

<<[...] una relación de co-presencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio, que es una copia no declarada pero literal; la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo>> (1989: 10).

Por tanto, como podemos advertir de las palabras de Genette, para él, la transtextualidad está ligada a una mención explícita dentro de un texto a otro texto y diferencia tres categorías pertenecientes a la intertextualidad:

1. **La cita.** En un procedimiento explícito y literal de referencia. Hace posible que las significaciones que se requieren para la representación y recepción de la obra se tomen de uno o varios textos anteriores.
2. **El plagio.** Es una referencia literal pero no explícita.
3. **La alusión.** Es explícita pero no literal. La intención suele ser distanciarse de la obra a la que hace referencia a pesar de las semejanzas.

Una vez que hemos designado el papel fundamental que constituyen las estructuras dentro de la narración y que hemos aclarado –mediante autores, pensamientos, corrientes y teorías– aquello que necesitamos para poder comprender, en la mejor de las opciones posibles, el resto de apartados que se desarrollan a continuación, dejamos atrás la parte puramente teórica que encierra el universo literario para buscar su homogeneidad dentro del cine.

## 2. La influencia de la literatura en el cine.

A pesar del continuo choque que parece experimentar el mundo literario y el mundo cinematográfico, no es sino fruto de los permanentes *diálogos* que surgen entre ambos medios a lo largo del tiempo y de los países. En ambas direcciones. Ambos medios se apoyan el uno en el otro al crear nuevos modos narrativos.

Para describir la antesala de lo que compondrá este apartado, solo me ha bastado leer las críticas de unos y otros en revistas especializadas para conocer el afán que tienen ambos bandos por desprestigiarse entre sí.

Haciendo un repaso en el ámbito internacional, la búsqueda de inspiración en textos literarios se remonta a los orígenes del cine, con gran auge entre 1904 – 1905, cuando se comprueba que las películas con una historia de ficción y actores potencialmente atractivos, por uno u otro motivo, se venden un 3'5% más que los documentales. Talens y Zunzunegui ofrecen este dato cuantitativo en el primer volumen de su obra *Historia general del Cine. Orígenes del cine*.

En 1908, en Francia, la productora Pathé funda la SCAGL (siglas que corresponden a la Sociedad Cinematográfica de Autores y Gentes de Letras) para conseguir posicionar al cine en un estatus más elevado. Posteriormente pasó a llamarse Film D'Art. De este modo se contrataron a dramaturgo y escritores de renombre, actores de teatro reconocidos y músicos famosos de la *socialité francesa*, con el fin de rodar fragmentos argumentales de obras reconocidas de Víctor Hugo, Alejandro Dumas o Walter Scott para, en realidad, aprovecharse de su fama y conseguir el fin con el que se había creado la organización.

Años más tarde, en 1912, un compendio de productoras danesas y escandinavas adaptaron obras dramáticas con el mismo fin de elevar la categoría del arte apoyándose en obras de reconocido prestigio en la sociedad. Por la misma época, en Italia, se realizan numerosas adaptaciones de textos de Shakespeare y obras clásicas, mientras que en Alemania las productoras de cine confían más en guiones originales bajo la firma de escritores famosos.

En España se puede destacar la creación, en 1913, del *Barcinógrafo* por Adriá Gual (1872 – 1943), dramaturgo, director y empresario teatral catalán, en un intento de imitar los avances que estaba experimentando el Film D'Art de Francia e Italia, nuestros vecinos más cercanos. Además, en nuestro país también se adaptaron textos teatrales de autores clásicos como Calderón, el Duque de Rivas o Benavente; y a lo largo de las dos décadas siguientes son

frecuentes las adaptaciones de los hermanos Álvarez Quintero, Maquina o Jardiel Ponceda, autores relativamente contemporáneos.

En 1926, Boris Eikhenbaum, profesor de literatura rusa e historiador, asegura que es más fácil llevar un clásico de la literatura rusa a la gran pantalla que adaptarla a un escenario, lo que supone una revolución que actualiza y pone al alcance de la calle nuevamente a autores como Tolstói, Leskov, Chéjov, Gorki o Dostoievski.

El proyecto Film D'Art fracasa estrepitosamente según se estima pocos años más tarde: los costes de producción son muy elevados por culpa de decorados recargados y vestuarios lujosos, el sueldo de grandes actores y la dependencia de sus agendas, así como el declive frente al público popular. En todo caso hay que valorar la labor lúdica del cine de principios de siglo, frente a una sociedad mayoritariamente analfabeta, aunque su verdadera intención fuera la de dignificar el nuevo medio y conquistar al público burgués, mucho más pudiente y poderoso.

Todos estos hechos, que comprenden el origen más remoto de las primeras asociaciones y proyectos de cine, han dado lugar a técnicas literarias extrapoladas al ámbito cinematográfico. De este modo, como ejemplo, podemos pensar en las novelas clásicas helenistas donde se producen retrocesos en la trama o se narran recuerdos en otra línea temporal diferente a la que se desarrolla la historia, lo que en cine se conoce como *flash-back*.

Es evidente que no podemos considerar que se haya producido una *influencia de la literatura en el cine* anterior al invento de los hermanos Lumière, pero sí la existencia de un <<précinéma>> o pre-cine, término resultante de las tesis de Eisenstein (1898 – 1948), director de cine ruso que revolucionó las técnicas de montaje cinematográfico hasta el día de hoy, el cual afirmó que el cine debe buena parte de sus procedimientos narrativos a las estructuras que se pueden estudiar en novelas de Dickens, Tolstói o Zola. En este sentido, me gustaría rescatar las palabras de Gonzalo Suárez (1934 –), director de cine español, cuando retoma el debate que dejó abierto Eisenstein y afirma:

<<La literatura no ha necesitado del cine para crear imágenes, lo ha hecho espontáneamente mucho antes de que el cine existiera. Sin embargo, lo que llamamos cine es dependiente, queramos o no, de estructuras literarias>> (1995).

En cierto modo, estoy de acuerdo con esta reflexión porque considero que todas las historias, sin importar el medio, se rigen por una misma estructura que se suele otorgar como herencia de la literatura. Sin embargo, en mi opinión, esas estructuras no son más que fruto de la mente humana; es decir, para mí, no hay que otorgarle la capacidad de estructurar una historia con un

inicio, nudo y desenlace más que a la mente humana y su capacidad para ordenar sucesos hasta formar una historia, mucho más allá de la literatura, la pintura, la música o el cine. Creo que es nuestra capacidad y nuestro afán por ordenar todos los elementos y huir de la entropía lo que ha dado pie a esas estructuras, que se pueden extrapolar a cualquier aspecto cotidiano, más allá solo de las artes.

Sin embargo, mucho antes de Suárez, en la época contemporánea a Eisenstein y hasta los años 40, la influencia del teatro en la puesta en escena del cine es notoria. Esto se aprecia, sobre todo, en la frontalidad de los planos, sin juegos de cámara. Y, además, se constata una gran influencia de obras de teatro adaptadas a la gran pantalla por encima de otro tipo de obras literarias. Por ello, el lenguaje cinematográfico del cine de ficción de principios del siglo XX se va construyendo en torno a procedimientos propios de la novela. Al mismo tiempo, hay que indicar que estos procedimientos se ponen en tela de juicio en los años 60, tanto en el ámbito literario como en el cinematográfico, de modo que se empieza a experimentar hasta dar lugar a lo que hoy conocemos como <<cine moderno>>, obligando a la literatura a buscar también procesos novedosos.

El *cine moderno* es un término que se acuña en los años 60 y termina en los años 80 con la introducción del <<cine posmoderno>>. Nace como respuesta al declive que se produce en el Hollywood de principios de siglo al que no se podía hacer frente económicamente. A diferencia de los proyectos cinematográficos basados en obras teatrales anteriormente explicado, el *cine moderno* busca separarse de lo <<políticamente correcto>>, incluyendo escenas más explícitas, personajes con más matices (lejos del maniqueísmo) y más violencia. Esto supondría una revolución, sobre todo dentro del género de cine negro, que obtuvo su mayor gloria.

## 2.1. La imagen literaria.

Me gustaría iniciar este apartado partiendo de las palabras de Rafael Lapesa (1908 – 2001), filósofo español, miembro de la Real Academia Española y de la Real Academia de la Historia, en su obra *Introducción a los Estudios Literarios* (1985), cuando afirma:

<<Lo propio del arte y, por tanto, de la literatura, es poner en juego imágenes creadas por la fantasía>> (1985: 45).

Por tanto, la definición más acertada, a mi juicio, para esta idea de *imágenes literarias* parte de la mano de Antoine Jaime, como <<expresión de ideas por medio de imágenes>> (2000: 47)

que a su vez se inspiró en Lapesa, Bernard Dupriez o Jorge Urrutia para formularla. Para A. Jaime, enfrentar ambos términos, por un lado las *imágenes* y por otro la *literatura*, sugiere una analogía de dos imágenes yuxtapuestas y, por ello, utilizan recursos como las metáforas y las alegorías, de modo que asocian una serie de ideas con una serie de imágenes. Ambas figuras literarias son fácilmente adaptables y usadas asiduamente en el cine desde sus orígenes.

Esta concepción lleva al propio autor a la idea de que <<la imagen sirve de base a la expresión>> (2000: 47), es decir, el lenguaje construye *imágenes literarias* como base a nociones abstractas.

Sin embargo, el lenguaje es la manera de expresar una idea en forma de imagen, como bien viene diciendo el autor, mediante sustantivos, verbos, adverbios y adjetivos; es también una manera de producir representaciones mentales tan necesarias para los seres humanos. La literatura no queda exenta de la necesidad que tienen las personas por el orden, es así como nos damos cuenta de que estamos rodeados de representaciones organizadas en estructuras y moldeadas a partir del contexto social de cada individuo.

No en vano no existen representaciones aisladas en los individuos sino que están mediatizadas por el medio social en que se encuentran y que la tradición histórico-cultural se ha ido forjando en él; e indudablemente, la literatura forma parte de esa cultura intrínseca a cada sociedad. Esta idea bien nos puede recordar al concepto de *intertextualidad* (apartado 1.1.3. *La intertextualidad y la transtextualidad*), asociado a la literatura a finales de los años sesenta, o a la *decantación*, de la que hablaremos más adelante.

A la hora de estudiar el fenómeno de las representaciones, éstas se pueden realizar desde dos perspectivas diferentes (Arbeláez, 2002: 161):

- **Cognitiva.** Se subdivide, a su vez, entre:
  - **Contenido.** Aspectos semánticos o referenciales de la información.
  - **Formato.** Tipo de código simbólico con que se cifra la información.
- **Social.** Los símbolos son el conjunto de información cifrada que viene semánticamente ligada a una representación en el mundo real. Es decir, las estructuras mentales que el individuo ha construido son un reflejo de lo que él percibe del mundo exterior, aunque esta autora suprime por completo la idea subjetiva y habla solo del reflejo como algo fiel a la realidad, cosa que me parece errónea.

George Lakoff (1941 –), investigador y lingüista norteamericano, declaró que no existía una correspondencia exacta entre referente y símbolo, por lo que era fácil que dos individuos diferentes construyeran dos representaciones mentales diferentes de una misma realidad.

Antoine Jaime alude a la idea de que los conceptos más abstractos solo pueden ser entendidos gracias a construcciones mentales, elaboradas a partir de experiencias vividas, poniendo en juego, de nuevo, el factor subjetivo inherente a cada individuo.

Recapitulando dentro de esta idea, el análisis de las *imágenes literarias* confirma que el lenguaje apela a las representaciones para suscitar ideas nuevas, mediante la unión de imágenes ya conocidas por el sujeto, lejos de la idea generalizada que cree que el montaje de imágenes es exclusivo del cine.

### 2.1.1. El montaje de imágenes.

Una obra, de la índole que sea, está constituida, en primer lugar, por una idea inicial –un material en bruto– que toma forma para que sea apta para transmitir emociones y sensaciones. Para que este material adquiriera la forma adecuada para llegar al fin deseado, toma como hilo conductor las técnicas y herramientas del lenguaje humano, de matices artísticos con los que enriquecer el contenido.

Así, por ejemplo, varios autores como Lapesa, Luis Quesada o A. Jaime, definen la obra de arte como lenguaje *creador*. De manera que los elementos constitutivos comunes de una obra de arte se pueden encontrar indistintamente tanto en el “medio cine” como en el “medio literario” y, en palabras de A. Jaime, se concentra en cuatro que claramente explica en este breve párrafo:

<<[...] la obra de arte, definida en sus aspectos esenciales, se presenta como un material transformado en (1) *lenguaje* artístico, cuya (2) *lectura* genera una (3) *comunicación* entre su (4) *destinatario* y su autor>> (2000: 42).

El análisis de estos cuatro elementos, continúa el mismo autor, –diferenciando en todo momento el lenguaje utilizado por escritores del de cineastas– saca a la luz las verdaderas características propias de un libro con respecto a una película, así como las múltiples correlaciones, aparentemente tan sutiles, que los une.

Por tanto, no solo el cine, es más, mucho antes que el cine, la literatura se basaba en el encadenamiento de imágenes como medio de expresión. Cada palabra o expresión

representa una imagen, como bien hemos explicado con el concepto de *imagen mental* y un ejemplo muy claro para tal fenómeno se puede encontrar en la poesía:

De la ciudad moruna  
tras las murallas viejas,  
yo contemplo la tarde silenciosa,  
a solas con mi sombra y con mi pena.

El río va corriendo,  
entre sombrías huertas  
y grises olivares,  
por los alegres campos de Baeza

*Caminos*, Antonio Machado.

Tal y como podemos leer, Antonio Machado habla de Baeza (Jaén), donde marchó tras la muerte de su esposa Leonor, y nos transporta hasta el municipio con esta sucesión de <<imágenes>> que se identifica con la ciudad y sus alrededores.

Este sistema de expresión se llama <<montaje>> y, aunque se consideraba por muchos invención del cine como técnica audiovisual, en realidad otros afirmaron que la literatura lo utilizaba mucho antes y que el cine solo lo había redescubierto, según explica este autor. Consciente de ello, el cineasta ruso, Eisenstein, del que ya hemos hablado anteriormente por la revolución que ocasionó sus tesis sobre el montaje audiovisual, se dedicó a comparar los modelos literarios correspondientes a las técnicas de montaje de una película. Años más tarde, los indicios de Eisenstein se convirtieron en objeto de estudios de otros autores los cuales investigaron las similitudes de las técnicas más comunes de cine dentro de textos literarios de todas las épocas.

Eso sí, hay que tener cuidado de no incurrir en un error común. Carmen Peña-Ardid, profesora titular de la Universidad de Zaragoza, estima preciso advertir que la literatura no fue el antecesor del cine, como lo creyeron durante mucho tiempo los teóricos del pre-cine o de la *filmoliteratura*, sino que son disciplinas independientes aunque con ramas entrelazadas.

Uno de los primeros que abordó el pre-cine fue Étienne Fuzellier (1908 – 1993), profesor, dramaturgo y crítico de cine francés, quien comparó el cine con la literatura para instaurar unas nociones básicas que le llevaron a la conclusión de que se podían establecer paralelismos entre el género policiaco y la epopeya literaria, siendo el primero un subproducto del segundo. Este ensayo fue publicado en la *Édition du Cerf* en 1964. Dicha perspectiva, originalmente se basó en uno de los trabajos de Albert Thibaudet (1874 – 1936),

escritor francés y crítico literario, quien a través de su obra *Réflexions sur la littérature* hizo un primer análisis rudimentario de los intercambios entre literatura y cine. Sus ideas calaron en España bajo el nombre de <<filmoliteratura>>.

En la Universidad Complutense de Madrid, el filólogo e historiador Joaquín de Entrambasaguas desarrolló las primeras ideas entre 1944 y 1945, que expuso con la publicación, en 1952, de *La filmoliteratura y su enseñanza*, y precisó posteriormente con otra obra: *Filmoliteratura, temas y ensayos*, en 1954. El autor trataba de sacar a la luz los elementos cinematográficos (movimientos, sensaciones, puntos de vista, etc.) tanto en la épica clásica y medieval como en el teatro español del Siglo de Oro.

El autor Antoine Jaime formula una pregunta en base a estas teorías *précinéma* que me gustaría recoger en este trabajo porque me parece muy interesante: las técnicas estudiadas por estos teóricos recuerdan a las utilizadas por los realizadores de cine pero ¿eran una prefiguración de un arte todavía no inventado o solo literatura? Para responder a esta reflexión, tomó como base las nociones expuestas por el director de cine Jean Mitry (1907 – 1988) en su obra *Estética y psicología del cine*:

<<[Parece] bastante vano, sino algo pueril, tratar de buscar en las artes y en los modos de expresión del pasado ciertas formas o ciertas maneras que preludian la expresión fílmica. [...] En todas las épocas se buscó expresar el movimiento, ya fuera mediante formas pictóricas o mediante el verbo [...] El hecho de descubrir analogías evidentes, [...] en las obras de Virgilio, Homero [...], tal como lo han hecho autores como Paul Léglise, Étienne Fuzellier o Henri Agel, no tiene interés alguno desde el punto de vista fílmico>> (1963: 35 – 36).

Según A. Jaime, buscar una similitud en el medio cinematográfico en relación a Virgilio, tal y como pretendía Paul Léglise, en 1958, con *Una obra de précinéma: La Eneida*, supondría <<buscar en los libros algo extraño a la literatura>> (2000: 45).

Por tanto podemos llegar a la conclusión de que el lenguaje literario sigue un procedimiento similar al lenguaje cinematográfico, lo cual demuestra el parentesco en ambas técnicas y esto es así porque, desde el principio, ha sido automática la comparación entre cine y literatura, principalmente con el teatro.

Creo que era necesario mencionar el pre-cine y la filmoliteratura, puesto que condicionan las teorías que posteriormente se estudiaran y que relacionan una disciplina con la otra. Así se da por zanjado que el cine no nació como consecuencia de las imágenes encadenadas que

genera la literatura sino que es un fenómeno que ocurre por igual en ambos casos y que tiene como origen la mente humana, la capacidad que tienen los seres humanos.

## 2.2. Relaciones de conflicto entre el medio cinematográfico y el medio literario.

Como veremos a lo largo de este proyecto, las enmarañadas relaciones de amor–odio entre literatura y cine se acentúan mucho más cuando se estudia la comparación que se hace entre una obra literaria y una obra fílmica. Sin embargo, también vamos a poder llegar a la conclusión, a lo largo de las siguientes páginas, de que son dos medios diferentes que emplean diferentes sistemas de significación.

El cine emplea el registro o sistema visual y sonoro y, eventualmente, la escritura. Éste último es la transposición del texto literario a través de los diálogos, como bien señala Sánchez Noriega.

Ni siquiera el cine mudo prescindió de la palabra y el sonido. A pesar del silencio de los filmes, las sesiones comenzaban con un <<explicador>> que ponía en antecedentes a los espectadores y durante su proyección era común añadir música con orquestas en directo. Poco después, se insertaron los rótulos, donde se <<explicaban>> las acciones vistas así, como se proporcionaban los primeros diálogos de manera indirecta o se informaba de las emociones y sentimientos de los personajes, de manera que se aceleraba el ritmo del relato. Actualmente los rótulos se siguen empleando aunque con una función muy distinta.

Los elementos visuales y los verbales se diferencian principalmente en la significación. Mientras que la imagen es concreta y remite directamente a un referente, a la palabra se le otorga el grado de abstracción. Esta idea, si ahondamos en ella, es expuesta por Sánchez Noriega (2000: 39) y señala, a su vez, dos tipos de relaciones:

1. La *imagen–plano* es concreta, aunque de diferente naturaleza, puesto que la simple representatividad no tiene por qué ser sinónimo de una significación de la imagen.
2. La *imagen–secuencia* da lugar a ambigüedad ya que, todos los elementos que se aúnan en una secuencia pueden aportar una cierta información pero, en cuanto cambien el sentido de uno de esos elementos, el significado también varía. Por ejemplo, añadir una banda sonora alegre a una escena eminentemente triste como puede ser un funeral.

El conjunto de elementos que configuran el filme pueden facilitarle la capacidad de abstracción gracias al tratamiento que se le dé al montaje, banda sonora, personajes, espacios, etc. y que proporcionan a la imagen un significado simbólico y no concreto.

Esta dualidad entre lo abstracto y lo concreto saca a la luz los problemas entre lenguaje fílmico y lenguaje literario. Las diferencias entre uno y otro se ven reflejadas en tanto que los diálogos, acciones y espacios se dan simultáneamente en el terreno cinematográfico, mientras que en el literario son un conjunto de elementos sucesivos interpuestos en un orden estipulado. Por otro lado, en el cine, la narración ocurre en presente mientras que en los relatos literarios suelen ser acontecimientos pasados. Además, el narrador de una novela puede ser totalmente subjetivo mientras que, a pesar de la voz en off en primera persona o un plano de cámara subjetivo, el cine no consigue acercarse o superar esta barrera del mismo modo. Otro ejemplo de estas diferencias pueden ser, añadido a título personal, las descripciones: mientras que en una novela habrá descripciones muy minuciosas, detallistas y largas en comparación a otras que serán más superficiales y escuetas; en el panorama audiovisual podrán grabar el detalle pero no transmitirá del mismo modo que una descripción llena de adjetivos.

Detengámonos en éste último apartado. En palabras de Seymour Chatman (1928 – 2015), crítico de cine estadounidense, las descripciones no emplean los mismos mecanismos en un medio que en otro porque, para empezar, en el cine, la imagen es descriptiva y narrativa a la misma vez, mientras que en las novelas se pueden separar las descripciones de espacios o personajes de la narración de las acciones que están transcurriendo en el relato.

Es difícil especificar cuáles son los procedimientos de significación propios del texto literario y cuáles del cinematográfico; a pesar de ser objeto de estudio de numerosos autores, no parecen ponerse de acuerdo. Aunque estos procedimientos se consideren exclusivos de un medio, no quiere decir que el otro no tenga sus propios mecanismos con los cuales poder conseguir un efecto equivalente.

Francis Vanoye, teórico y narratólogo francés, ha clasificado estos procedimientos o mecanismos empleados en texto fílmicos (1995: 34–37):

- a) *Códigos no específicos* – Todo aquello que le aporta valor a la historia por encima del medio, por ejemplo, el vestuario, objetos representados en el plano, mímica y gestos (acciones) o ruidos importantes para el transcurso de la narración.
- b) *Códigos específicos* – Elementos exclusivos del ámbito cinematográfico y que no se pueden plasmar en una historia narrada, por ejemplo, el movimiento de cámara o el montaje.

Pero, como ya hemos mencionado anteriormente, estos *códigos específicos* pueden tener su equivalencia en el mundo literario. Así, podemos señalar al montaje y la banda sonora como los dos elementos claves del lenguaje fílmico, porque son más difíciles de extrapolar aunque, personalmente, he leído novelas donde, en determinados párrafos dentro de la acción, aportan títulos o fragmentos de una canción, incluso mencionan a algún cantante. Quizá esto es lo más cercano a una banda sonora que la literatura puede ofrecer.

A todo este conflicto se suma también la opinión de Umberto Eco (1932 – 2016), profesor, escritor y filósofo italiano, quien aseguró que se estaba produciendo una comparación <<demasiado fácil>> entre literatura y cine y, por tanto, irreal y superficial:

<<Entre ambos “géneros” artísticos pueden determinarse al menos una homología estructural sobre la que se puede investigar: y es que ambas son *artes de acción*. Y entiendo “acción” en el sentido que da al término Aristóteles en su *Poética*: una relación que se establece entre una serie de acontecimientos y, un desarrollo de hechos reducidos a una estructura de base>> (1970: 197).

Para apreciar esta <<homología estructural>> entre textos literarios y textos fílmicos de la que habla Eco, hay que caer en la cuenta de que, tanto uno como otro, no son más que el desarrollo de una historia fragmentada en escenas o capítulos que avanza a través de diálogos, descripciones y narraciones.

Sin embargo, para otros, hay elementos que solo corresponden a uno de los dos universos y que quedan fuera de la estructura equivalente de la que hemos hablado anteriormente. Así, por ejemplo, Jean Ricardou (1932 – 2016), escritor francés, plantea las <<diferencias>> y no las <<innovaciones>>, por lo que no se puede aceptar cualquier *elemento específico* del medio cine con la narración inherente al propio relato escrito. En otras palabras, para Ricardou, no se pueden comparar las posibilidades que ofrece la palabra escrita en una novela con las capacidades propias de otras artes como la danza o la pintura. Si bien creo que es necesario recordar que, aunque para muchos cada medio artístico da accesibilidad de manera única a una obra, hay veces que se extrapolan dichas obras de un universo a otro<sup>1</sup>.

Ciñéndonos a los textos literarios y fílmicos, la convergencia dentro de una historia tiene que ser completada con los elementos propios del medio en el que se esté desarrollando el relato, aunque el grosso de la estructura sea igual en los diferentes universos.

---

<sup>1</sup> Para poder entender mejor esta idea, al final de este proyecto he incluido el apartado “Anexo”, el cual recoge todas las imágenes y material adicional que complementa este trabajo. El “Anexo 1” corresponde con la comparación estructural de una misma historia en diferentes medios artísticos.

### 3. Influencia del cine en la literatura.

Remontándonos a la primera mitad del siglo XX, el cine creció a un ritmo vertiginoso y comenzaron a sonar las primeras voces críticas que lo comparaban con la literatura, la mayoría de las veces con una visión peyorativa. Así mientras el cine se consideraba una sombra, una imitación, incluso un arte de segundo orden, la literatura continuó adelante manteniéndose al margen, en cierto modo, de dichas disputas al sentirse autónoma respecto a cualquier otra arte.

Sin embargo, a partir de los años cincuenta, hay constancia de multitud de artículos e investigaciones cuyo objeto de estudio es esta misma disputa comparativa. Sobre todo en Francia donde, a parte de las tesis de André Bazin sobre las adaptaciones que más adelante comentaré, aparecieron dos nuevos enfoques alternativos e igualmente controvertidos:

- El estudio de Claude-Edmonde Magny (1913 – 1996) pionera en reconocer la influencia del cine en las técnicas de la novela norteamericana de los años veinte.
- En distinta línea, las teorías del *précinéma* desarrolladas por Eisenstein (como bien he señalado en el apartado 2. *Influencias de la literatura en el cine*) y en las que ahondarían investigadores como Étienne Fuzellier, Henri Agel o Paul Leglise veinte años más tarde. Estos autores defienden que el cine cubre unos deseos creadores que son <<anteriores a su aparición y, por tanto, ciertos textos literarios portan esa marca evidente>> (Fuzellier, 1964).

La hipótesis de la literatura pre-cinematográfica, señala Peña-Ardid, <<está directamente emparentada con la idea tantas veces repetida de las cuevas de Altamira, en las sombras chinescas o en otras representaciones plásticas que buscaban expresar el movimiento>> (1992: 77). Dicha hipótesis pre-cinemática evolucionó en busca de un método de análisis práctico que la crítica literaria pudiera utilizar como instrumento de investigación, según Paul Leglise, quien también lo consideraba un procedimiento útil para maestros a la hora de enseñar los textos clásicos en las aulas.

Sin embargo, el error que recalca Peña-Ardid en esta clase de metodologías pre-cinematográficas está relacionado con <<confundir>> las técnicas literarias anteriores al cine con textos más o menos <<sensibles al movimiento>> que puedan justificar las similitudes de cine y literatura. Aun así ha habido quien ha sabido encontrar otra interpretación a esta hipótesis, como es el caso del ya mencionado director Jean Mitry, que considera que el cine aportó una solución a la inquietud del hombre por captar y reproducir el movimiento que habían perseguido con anterioridad otras artes como la pintura o la literatura.

La <<cinemanía aplicada>>, término utilizado por Jorge Urrutia (1945 –), poeta, crítico literario y ensayista madrileño, en su libro *Imago litterae: cine, literatura* (1984: 34) para designar a los estudios pre-cinemáticos, logró que la crítica literaria se implicara en temas que la relacionaban con el cine. El problema se plantea cuando esos críticos acabaron cargando de un lenguaje técnico propio del cine las reseñas que hacían de cualquier obra literaria. Para Urrutia, esto no fue más que una moda pasajera que no llegó a España y que, a mi juicio, parece lamentar según afirmaciones como: <<esa fiebre que, aunque exagerada, hubiera sido signo de mayor apertura de miras y métodos en nuestros estudios culturales>> (1984: 61).

Peña-Ardid, a su vez, sí menciona algunos casos en España donde se produjo una incursión, en mayor o menor medida, de las influencias del cine sobre la literatura. Joaquín de Entrambasaguas, en su anteriormente mencionado libro *Filmoliteratura, temas y ensayos*, dedica un capítulo a este tema al que tituló: <<Los elementos precinemáticos en la literatura>> (1954: 56 – 91), donde demuestra sus conocimientos actualizados en materia <<pre-fílmica>> y un pensamiento naturalista, en favor de un cine que simulara la realidad de la vida.

Alonso Zamora Vicente (1916 – 2006), filólogo, dialectólogo y escritor madrileño, desarrolló una visión contraria a la que defendía De Entrambasaguas. Para Zamora Vicente, la fluidez en el teatro de Tirso de Molina queda patente más allá de la moda, es decir, la continuidad de escenas, los cambios de estado de los personajes y los detalles los asume como elementos cinematográficos en una época en la que el cine ni siquiera era una idea. Peña–Ardid explica: <<Todos estos elementos de la dramaturgia de Tirso son, para Zamora Vicente, signos de su modernidad y susceptibles de ser resueltos cinematográficamente>> (1992: 80). Zamora Vicente realizó multitud de ensayos y artículos alrededor de esta figura del Barroco al igual que otros estudiosos como Ramón Menéndez Pidal (1869 – 1968), filólogo e historiador medieval gallego, que analizó cualidades similares en la obra de Lope de Vega con veinte años de antelación a Zamora Vicente.

Aun así era muy generalizada, en la segunda mitad del siglo XX, una reacción de desdén entre la crítica literaria, la cual mencionaba que a los estudios literarios les era imposible recibir el influjo de <<un arte debutante>> (1989: 14), tal y como recopilaron los editores alemanes F.J. Albersmeier y Volker Roloff. A esta reticencia se le unieron otras voces, como la de Jorge Urrutia, menos severas:

<<El cine tan solo parece que pueda servir como inspirador para el literato, como descubridor de posibilidades literarias (y recalco lo de literarias), olvidadas o no suficientemente aprovechadas>> (1984: 41).

Pero no todas las opiniones fallaban en favor de la literatura, en el caso de Claude–Edmonde Magny que publicó, en 1948, *L'âge du roman américain*, tuvo gran resonancia negativa en medios literarios, tanto por su enfoque novedoso como por su falta de rigor.

En España, las ideas de Magny se difundieron entre los hombres de letras de los años cincuenta gracias en gran parte a los artículos de divulgación que escribió José María Castellet (1926 – 2014), escritor, crítico literario y editor, publicados en la revista *Laye* entre 1951 y 1953<sup>2</sup>. Castellet recogía la idea de que la novela podía renovarse tomando como ejemplo el cine, lo que propició un aluvión de críticas y enfrentamientos.

<<Supone Castellet que el cine ha tenido una gran importancia –seguramente decisiva– en la formación de la técnica de la narración objetiva. Donde yo hubiera dicho, por ejemplo, que el cine ha anquilosado la capacidad imaginativa y fantástica, Castellet dice que el cine ha desarrollado la sensibilidad receptiva. Él, apoyándose en autoridades, señala que el público de hoy está habituado ahora a ver narrar, mientras yo me inclino a suponer que el público de hoy a perdido la costumbre de representar el mundo en su imaginación>> (1960: 44–45).

De esta manera, Carlos Luis Álvarez (1928 – 2006), escritor y periodista asturiano, denunciaba en un artículo publicado en *Punta Europa* la postura de Castellet y Magny. Sin embargo, esto no le quitaría reconocimiento a Magny, quien acabó convirtiéndose en la primera estudiosa en precisar las técnicas y estructuras que se habían extrapolado del cine a la literatura contemporánea.

Pero no solo Francia y España sintieron curiosidad por las relaciones entre el cine y la literatura. En Italia, Vasco Pratolini (1913 – 1991), escritor florentino, publica el artículo <<Per un saggio sui rapporti fra letteratura e cinema>> (1948: 14–19) en la revista *Bianco e Nero* y que Peña–Ardid cataloga como una reflexión intuitiva antes que un ensayo objetivo sobre las afinidades y diferencias existentes entre novela y filme. La principal diferencia entre estos dos autores radica en la medida de Pratolini frente al énfasis de Magny por las <<afinidades>>. Sin embargo, no fueron los únicos, Italia se vio rebosante de opiniones y ensayos en los cuales se trataba el realismo y el neorrealismo propios de la cultura italiana de los años cuarenta hasta 1955 como parte de la problemática de dicho debate. Resuenan nombres como el crítico literario Claudio Varese, los escritores Italo Calvino y Elio Vittorini o el poeta Franco Fortini entre otros.

---

<sup>2</sup> Destacan dos artículos en concreto firmados por Castellet: <<Las técnicas de la literatura sin autor>>, *Laye*, nº 12, marzo–abril, 1951, págs. 39–46; y <<El tiempo del lector>>, *Laye*, nº 23, abril–junio, 1953, págs. 39–45.

Peña–Ardid menciona otro acontecimiento importante por la misma fecha: el número especial de la revista *Revue des Lettres Modernes* con aportaciones teóricas y críticas sobre cine y literatura. Es relevante mencionar la recopilación que publicó Georges Albert Astre (1913 – 2002), escritor y lingüista francés, en dicha revista como punto de partida de estos estudios en Francia. Sin embargo, otros autores, como Bruce Morrissette (1911 – 2000), escritor estadounidense, se lamentan de la falta de directrices comunes para establecer una metodología y, sobre todo, de las contradicciones que plantea la influencia problemática del cine sobre las obras literarias.

En resumidas cuentas, todas las aportaciones anteriormente mencionadas dejaron claro cómo el cine había impregnado la literatura de la época pero también crearon <<vicios interpretativos>>, como menciona Ricardou, jerarquías y catalogaciones fijas que difundieron la idea de que la literatura era <<superior>> al cine.

## 4. Cine y literatura en el panorama internacional.

Desviando nuestra atención hacia una perspectiva más histórica y, una vez explicada las diferentes relaciones (en un sentido y en otro) entre literatura y cine, nos centraremos en el tema de la <<invasión>> que se habría impuesto dentro del cine y de la literatura.

Desde sus inicios, el cinematógrafo se considera, en palabras de Luis Quesada, un <<arte autónomo>> (1986: 9) y, en realidad, no nace ni siquiera como <<arte>> sino como una <<innovadora técnica fruto de los avances en el campo de la física y la mecánica, en una época marcada por grandes hallazgos científicos y tecnológicos>> (1986: 10).

Sin embargo, esta nueva tecnología tiene su germen en el artilugio que desarrollaron los hermanos Lumière y que ellos mismos pensaban que la curva de vida de su producto iba a descender rápidamente: el público se cansaría más pronto que tarde de esas estampas animadas.

Desde entonces se produjeron multitud de nuevos y vertiginosos hallazgos, muchos de ellos fruto de la casualidad aunque otros tantos como resultado de la búsqueda reflexiva y concienzuda dentro del medio. De este modo, acabarían descubriendo los recursos expresivos que componen el cine. Entre los primeros nombres destacables está Georges Méliès (1861 – 1938), ilusionista francés, famoso por desarrollar avances técnicos en los primeros años de vida del cine con su pieza *Viaje a la Luna* (1902) de reconocimiento mundial, y con Julio Verne como co-guionista.

En América, análogamente, Edwin S. Porter (1870 – 1941), director de cine estadounidense, consolida las técnicas modernas de montaje, principio fundamental del lenguaje fílmico que dotará al cine de recursos expresivos propios. Porter trabajó en los estudios de Thomas Alva Edison, primero como operador de cámara y luego como jefe de estudio, entre los años 1902 a 1910. Por aquella época, Méliès abre su primera sucursal en Estados Unidos. Fascinado por el trabajo de Méliès, Porter también quiso hacer un cine más narrativo y, en 1902, presenta su primera película pionera en técnicas de montaje paralelas: *Salvamento en un incendio*. En 1903, Porter rueda *Asalto y robo de un tren*, de doce minutos de duración, que se considera la antesala del género *Western* con el primer argumento de ficción del cine estadounidense.

A partir de entonces, las historias que desarrollará el cine estarán más ligadas a la narrativa para contar cosas de manera <<icónica>>, según explica Quesada:

<<El lenguaje icónico se puede resumir diciendo que es aquel que se expresa por la imagen en movimiento; por tanto, distinto también del lenguaje plástico a base de la imagen estática (pintura o escultura)>> (1986: 9 – 10).

La rapidez con la que el cine encuentra los elementos propios que lo componen y el público al que se dirige se frena por la escasez de profesionales del medio. Los directores y guionistas se dan cuenta de que llegan a un tipo de público inculto con pocos recursos académicos, por lo que los comienzos del cine están plagados de historias que buscan la espectacularidad, con argumentos muy básicos, desechados por la literatura culta.

Tras la Segunda Guerra Mundial, las nuevas teorías cinematográficas, basadas en la tradición documental en la que se había apoyado toda la propaganda de la época, desarrollan elementos específicos fílmicos en busca de relatos que reprodujeran fielmente la realidad, pero con estrechos lazos estéticos de los cuales carecían los documentales en plena contienda bélica. Los primitivos realizadores de cine filmaron espectáculos teatrales directamente desde las tablas, sin adaptar el espacio al cine.

Sin embargo, los espectadores manifestaron su preferencia por un cine de ficción puro antes que obras religiosas y costumbristas. El cine, en aras de mejores recursos técnicos y expresivos, comienza a desarrollar relatos propios (los primeros guiones originales) o acuden a la literatura ya escrita, donde encontrará multitud de argumentos, con el propósito de no perder a su público según declara Sánchez Noriega (2000:36).

Quesada explica que, además, hay otra razón por la que los directores y productores cinematográficos recurren a obras literarias: los beneficios. Desde sus inicios, hay quienes han tenido claro que el cine es un arte industrial con necesidad de grandes presupuestos para llevar a cabo cualquier proyecto cinematográfico, sin embargo, las grandes inversiones exigidas requerían de una amortización rápida en taquilla y, por tanto, se recurría a novelas con éxito popular.

André Bazin (1918 – 1958), crítico y teórico de cine francés, fue el principal propulsor de las *Teorías de Autor [Cahiers du Cinéma]* por la cual se estipuló unos derechos de autor y una protección de los derechos de la obra con respecto a su autor. También fue defensor de la *Crítica Apreciativa*, en la cual los críticos solo debían escribir artículos sobre películas que les gustaran, promoviendo así la crítica constructiva.

Sin embargo, otros autores no defendían esta postura, como ocurrió con Siegfried Kracauer (1889 – 1966), escritor, periodista y teorizador sociológico de cine alemán; Luigi Chiarini (1900

– 1975), teórico y crítico cinematográfico italiano; o Cesare Zavattini (1902 – 1989), guionista italiano, uno de los mayores defensores del movimiento cinematográfico neorrealista. Estos tres autores no solo repudiaban las adaptaciones como parte del cine y a los escritores que vendían los derechos de sus obras sino que, además, Chiarini enfrenta <<film>> y <<espectáculo cinematográfico>> ya que este último término tenía inherente la espectacularidad recogida en la literatura, en otras palabras: un guion preconstruido es lo mismo que una ficción ya estipulada y alienada.

Debido a la visión de estos detractores, a este tipo de cine se le denominó <<Cine Literario>> y se le colgó una etiqueta peyorativa que servía para infravalorar a los guiones teatrales filmados, por ejemplo, y a cualquier otro relato fílmico que desprestigiara a aquellos filmes que pretendían mostrar las experiencias humanas más reales.

Este orden peyorativo y el creciente recelo de ambas disciplinas hacen olvidar que desde los inicios del cine, tanto guionistas como escritores contemporáneos, con argumentos adaptados u originales, han mantenido estructuras similares a la de la novela clásica grecolatina y las fábulas del medievo.

Por otro lado, desde el ámbito literario, aumenta la desconfianza hacia el cine y su estatus de *arte* debido a: en primer lugar, una apropiación indebida de terrenos considerados <<exclusivos>> de la literatura; y en segundo lugar, recelos ante la posibilidad de que el cine pudiera corromper el <<arte literario>>. Este pensamiento, muy extendido sobre todo durante el período mudo y los primeros años del sonoro en Estados Unidos, hoy día se puede interpretar como las primeras reacciones de escritores ante los datos de mercado cambiantes como consecuencia de un nuevo tipo de consumo de ocio: el cine.

Estos cambios de consumo y los nuevos gustos del público, mucho más exigente, forzaron al teatro a experimentar más allá de su estructura única de espacio y tiempo y llegar a desarrollar innovaciones como el teatro circular, los escenarios móviles, escenas en paralelo e incluso una narración en off que muestra, no solo los avances forzosos a los que se veía sometido, sino la influencia del cine en el teatro.

Dentro de Europa, los poetas y los escritores, sobre todo franceses, fueron quienes se mostraron más abiertos ante el nuevo arte que nacía. Consideraban que no competía ni con su medio de expresión ni con su público objetivo. Los documentos de escritores de vanguardia que se conservan revelan cómo, en su afán por innovar dentro de los géneros literarios, toman al cine más como un aliado, capaz de motivar al espectador y aumentar la demanda de novelas impresas, antes que ser una amenaza.

Frente a ellos, muchos dramaturgos y novelistas consolidados en el mercado cultural tradicional del siglo XIX, afines a la sociedad burguesa, acusan a aquellos aspectos del cine que se parecen a los elementos y a la estética literaria: la representación naturalista del teatro o los argumentos literarios que permitieron ampliar hacia un público más burgués.

En palabras de Quesada, el temor de escritores y editores a la competencia que podía ocasionar el cine desapareció cuando descubren que este nuevo medio podía ser la nueva <<impresión>> de la literatura. De modo que le dieron una vuelta al planteamiento que veníamos haciendo al inicio de este trabajo y, creyendo posible <<elevar>> la categoría del cine gracias a sus trabajos dramáticos, se aseguraban de recuperar las pérdidas de público en las salas de teatro. El problema fue, como señala Jeanne-Marie Clerc, que estos autores no hicieron ningún esfuerzo por convertirse en guionistas (1985:93). Por ello, los profesionales del cine desconfiaron de las aportaciones que podían hacer los escritores.

Por el contrario, el cine demostró una nueva manera de desarrollar la acción que se narraba en las novelas a través de imágenes audiovisuales superpuestas, tanto en Estados Unidos como en Europa. Es más, este desarrollo fue lo que <<aprendió>> el cine de la literatura y adaptó a sí mismo para luego devolvérselo a través de la nueva <<cultura de la imagen>>, tal y como fue nombrada por expertos, y que se vio reflejada en la gran generación de escritores estadounidenses de los primeros años del nuevo siglo XX, así podemos pensar en Sherwood Anderson o Ernest Hemingway. Pero no solo en Estados Unidos, reconocidos autores europeos como Graham Greene o Aldous Huxley también se vieron influenciados por la estela del cine.

En España, además, apuntamos para no pisar el siguiente apartado, este fenómeno se llevó al campo de la investigación y se publicaron ensayos como el del catedrático valenciano Manuel Alvar (1923 – 2001), titulado: “Técnicas cinematográficas en la novela española de hoy” en la revista Arbor. El célebre Pío Baroja ya pronosticaría la futura influencia social que supondría el cine; y Azorín, en sus últimos años, le dedicaría una especial atención a este nuevo arte.

## 5. Cine y literatura en España.

Como bien hemos explicado en el punto anterior, la relación entre la literatura y el cine ha sido muy estrecha, y no exenta de disputas, desde el nacimiento del segundo.

En España, a partir de un balance superficial entre novela y cine, tal y como ilustra Luis Quesada, se observa que los grandes éxitos cinematográficos de mediados del siglo XX no proceden de la literatura, como por ejemplo, *La Aldea Maldita* de Florián Rey, *Bienvenido, Mister Marshall*, *El Verdugo* o *Plácido* de García Berlanga o *Muerte de un ciclista* dirigida por Juan Antonio Bardem, de la polifacética familia de artistas Bardem, lo que, para Quesada y otros estudiosos como Lapesa, constata la capacidad creadora que tiene el cine.

Pero estos mismos autores también señalan el éxito de otros filmes basados en reconocidas obras literarias de gran estima popular. Tenemos el caso de *Don Quijote de la Mancha* y sus innumerables adaptaciones o *Fortunata y Jacinta*, *La Tía Tula* o *Pascual Duarte* dirigidas por Ricardo Franco. Para Quesada, es un gran hito que el propio Luis Buñuel (1900 – 1983) acudiera a Benito Pérez Galdós para componer piezas audiovisuales como *Nazarín* o *Tristana*.

Sin embargo, este apartado no me gustaría abordarlo de manera frívola puesto que es otra clase de historia de España, un reflejo cultural que no se estudia en la escuela. Me gustaría partir de un párrafo de Miguel Ángel Barroso y Fernando Gil Delgado en su obra *El cine español en cien películas*:

<<La historia del cine español es parte integrante de la historia del siglo XX y no un simple “adorno cultural” [...], la cronología de nuestro cine es parte de la historia de nuestro país>> (2002: 4).

Por ello, para hablar de los inicios del cine español, tendríamos que remontarnos a 1896, un año después de la primera proyección al público del invento de los hermanos Lumière en París.

Cuando se presenta en España el cine, todavía era un país subdesarrollado con un 91% de población rural. El 80% era analfabeta. Además se estaban librando las últimas Guerras de Independencia de las tres colonias de ultramar que le quedaban al Imperio: Cuba, Puerto Rico y Filipinas. Esta situación socio-política influye en el desarrollo y consolidación del cine nacional, según Román Gubern (1934 –), historiador de medios de comunicación de masas, imponiéndose por encima de <<[...] débiles productoras, con estrategias comerciales conservadoras, fabricantes de películas con argumentos localistas o patrioterros, o de burdas imitaciones del extranjero>> (1997: 12).

Desde 1896 hasta los años veinte, en España, hubo una producción cinematográfica débil en comparación con el cine que realizaban países vecinos como Italia, Francia o Alemania, así como Estados Unidos y Gran Bretaña.

Sin embargo, a pesar de la situación por la que pasaba el país, anteriormente descrita, y las presumibles innovaciones de los otros países, el cine se convirtió rápidamente en una actividad masiva de ocio, capaz de entretener a escala nacional pero que también contribuiría a la expansión del conocimiento de otras culturas y otros países.

### 5.1. Primera etapa: 1896 – 1920.

Las primeras exhibiciones cinematográficas tuvieron lugar en las fiestas de San Isidro (Madrid) en mayo de 1896 mediante dos sistemas diferentes:

1. Animatógrafo – Aparato derivado del Kinestocopio de Edison.
2. Cinematógrafo – Invento de los hermanos Lumière.

La presencia en España de estos dos sistemas de proyección fue recogida por la prensa con mayor o menor entusiasmo mientras que el público mostró preferencia por el aparato de los Lumière.

Joseph Sellier Loup, fotógrafo gallego, mantenía relaciones comerciales con los hermanos Lumière y fue uno de los primeros en toda España en conseguir uno de esos aparatos con los que impresionar imágenes en movimiento. En 1897 filma *Entierro del general Sánchez Bregua* (actualmente desaparecida), *Salida de misa o Temporal en Riaza* que posteriormente proyectará en su estudio. Esto hace suponer a Bello Cuevas, autor del libro “El cine español: origen y evolución de sus géneros y estructuras industriales”, la posibilidad de que Sellier fuera el primer operador independiente que trabajó en España con una cámara Lumière.

En esta época, las producciones más comunes se basaban en filmaciones de eventos o fiestas socio-políticas y culturales, llamados comúnmente como <<vistas>>, e imponiéndose por delante de cualquier tipo de pieza de ficción. A este tipo de piezas costumbristas se les llamó <<Cine de Atracciones>> ya que el espectador solo concebía el cine como una atracción más de feria.

La primera película española con argumento fue *Riña en un café* (Fructuós Gelabert, 1897) de apenas un minuto de duración y en formato mudo. Sin embargo, el director Segundo de

Mochón (1871 – 1929) fue el primer cineasta español en adquirir fama internacional gracias a su gran número de innovaciones en efectos especiales, como el uso de maquetas en *Choque de trenes* (1902).

Es en este período cuando la literatura y el cine se estrechan sin la aparente disputa que nacerá años después. En 1898, el mismo Fructuós Gelabert filmará *Dorotea*, un cuento popular catalán, y *La Cenicienta*, basada en los cuentos de Charles Perrault. Sin embargo, las historias de ficción tendrán sus más y sus menos frente a las escenas costumbristas por las que se destaca su carrera.

A principios del siglo XX, los profesionales del nuevo medio cinematográfico realizaron sus películas a partir de argumentos que tomaron de otras artes como la literatura, la música o la pintura.

Ya por 1910, Barcelona se destaca como centro neurálgico de la actividad cinematográfica más importante del país. En esta época también comienzan a reconocerse nombres de cineastas como Florián Rey (1894 – 1962) o Joan María Codina (1870 – 1936) que pasarían a la historia por ser los mayores exponentes de la industria cinematográfica española a comienzos del siglo XX. Sin embargo, no es hasta 1928, en Madrid, cuando Francisco Elías Riquelme (1890 – 1977) rueda la primera película sonora del cine español, adelantándose a la industria barcelonesa.

A lo largo de los siguientes años, el cine mudo se impuso sobre el sonoro debido al conjunto de cineastas que habían construido sus carreras en torno a esta técnica. En 1929, Florián Rey presenta su obra cumbre *La Aldea Maldita* a la misma vez que unos jovencísimos Buñuel y Dalí estrenaban *Un Perro Andaluz*, ambas mudas.

## 5.2. Desde 1930 hasta la España de posguerra.

En 1931 llegan las primeras producciones extranjeras con carácter sonoro, lo que hunde la producción nacional. Pero el gremio se movió con rapidez y, al año siguiente, Vicente Trènor (1865 – 1938), Marqués de Sardañola, fundó la Compañía Industrial Film Española S.A (CIFESA) y, sin ninguna clase de competencia a nivel nacional, se consolidó como la productora líder del país.

En 1936, el cine se politiza de manera descarada y ambos bandos lo utilizan como medio de divulgación propagandística. Al finalizar la Guerra Civil, en 1939, un gran número de profesionales del cine se marcharon al exilio.

Con la dictadura franquista, se impone la censura por igual en cine y literatura. La censura nunca presentó un corpus de sus criterios pero los autores españoles de la posguerra tuvieron que usar diferentes técnicas gramaticales para poder decir, de forma encubierta, todo aquello que se les prohibía.

CIFESA se impone como la productora más rentable de la época, cuyos largometrajes, inspirados en episodios o personajes históricos, satisfacen a las autoridades y son digeridas por el público. Los argumentos literarios no son una opción a contemplar, a no ser que sean obras aceptadas por el régimen, sin embargo, son mínimas.

En los años cincuenta, nacen los dos festivales de cine más importantes de España y que, a día de hoy, siguen activos: el Festival de Cine de San Sebastián en 1953, para impulsar el comercio local; y la Semana Internacional de Cine de Valladolid (SEMINCI) en 1956, bautizada en sus inicios como Semana de Cine Religioso, con la finalidad de transmitir valores morales cristianos aprovechando la Semana Santa vallisoletana.

El reconocimiento internacional vino en 1955 de la mano de Ladislao Vajda (1906 – 1965), cineasta húngaro clave en el panorama cinematográfico español de los años cuarenta y cincuenta, con su adaptación de la novela de José María Sánchez–Silva: *Marcelino, pan y vino*. La película se convirtió en uno de los mayores éxitos comerciales de la época y posicionó a España dentro del mapa, más allá de la dictadura de Franco. Sin embargo, también desató una peligrosa moda: <<los niños prodigios>>, encabezada por Joselito, Marisol o Pili y Mili entre otros.

A principios de los años sesenta, un nuevo cine español se consolida cuando Franco coloca a dedo a José María García Escudero (1916 – 2002), político, historiador de cine, periodista y militar, en el puesto de Director General de Cine. En su cargo, García Escudero impulsó ayudas estatales para proyectos cinematográficos (previo visto bueno de la Junta Superior de Censura Cinematográfica) y regentó la dirección de la Escuela Oficial de Cine, en la que se formaría a la mayoría de directores famosos por su posterior oposición a la dictadura franquista, tales como: Miguel Picazo (*La Tía Tula*, 1964), Mario Camus (*Young Sánchez*, 1964) o Carlos Sauras (*La Caza*, 1965) mientras que de la <<Escuela de Barcelona>>, que no fue una escuela como tal sino un movimiento cinematográfico nacido en los años sesenta como medio de rebelión de la represión franquista, surgieron nombres como el del director y guionista Vicente Arana, el escritor y director de cine Gonzalo Suárez, el historiador de medios Román Gubern y el director de fotografía Juan Amorós, entre otros.

### 5.3. Desde 1975 hasta finales del siglo XX.

El final de la dictadura de Franco supuso también el final de la censura en la literatura y el cine. Por este motivo, guionistas y directores se apoyaron en textos escritos de calidad para incitar a la reflexión por encima de la estética. La poca atención que se le otorgó a la parte artística dentro de los filmes dio lugar a un recargamiento de ideas en detrimento de una puesta artística aceptable. Sin embargo, se consideró una necesidad del país tras el gran letargo que había supuesto la represión de las instituciones.

Manuel Gutiérrez Aragón (1942 –), director de cine, guionista y escritor cántabro, encontró la madurez artística sin descuidar la reflexión en su obra *El corazón del bosque* (1979), inspirada a su vez en la novela de Joseph Corand, *El corazón de las tinieblas* (1899) de la que posteriormente haremos mención. Esta cinta se ha convertido en referente de la transición entre el <<viejo cine>> conservador con un nuevo cine sin censuras, cuidado y rico en matices. En palabras de Antoine Jaime: <<La voluntad de renovar el pensamiento del país funcionaba en todos los terrenos y se convirtió por eso mismo en algo cada vez más atrevido>> (2000: 135).

Los escritores públicamente a favor de la República también aportaron argumentos que el cine acabó tomando para sus películas, como es el caso de Eva Forest (bajo el pseudónimo de Julen Agirre) con su novela *Operación Ogro: cómo y por qué ejecutamos a Carrero Blanco* (1974), que el director italiano Gillo Pontecorvo llevó a la gran pantalla con el mismo nombre en 1979, aunque a España no llegó hasta 1980. Tanto en la película como, sobre todo, en la novela se muestran sin pudor los preparativos y posterior atentado contra el almirante Carrero Blanco y se plantean los problemas ligados a las autonomías, al separatismo y a las acciones armadas.

En resumidas cuentas, según A. Jaime, la educación religiosa, el mito glorificado del combatiente del Bando Nacional, la ejemplaridad de las actuaciones de la Guardia Civil o el tabú del sexo conformaban los temas más intocables del régimen franquista y, durante la Transición, fueron llevados a la reflexión por la opinión pública a través del cine y la literatura.

Sin embargo, no todos estaban en contra del régimen ni a favor de un nuevo Estado, lo que provocó un ambiente de tensión entre la corriente más conservadora frente al movimiento renovador. Hasta 1984 la vertiente más tradicionalista buscaba desacreditar los cambios mediante una serie de producciones. Destacan nombres como el del realizador y guionista madrileño Rafael Gil Álvarez (1913 – 1986), que permaneció fiel al antiguo régimen hasta sus últimos días con cintas como *Novios de la Muerte* (1975), *La boda del señor cura* (1979), *Hijos*

*de papá* (1980) o *De camisa vieja a chaqueta nueva* (1982), títulos que juzgaban los cambios que ocasionaron la Transición Española en la sociedad de la época.

Con el cine de Vicente Aranda (1926 – 2015), autores como el ya citado Antoine Jaime, consideran que logra dar una vuelta de tuerca al nuevo arte cinematográfico tan retrasado en España. En 1979, Aranda presenta *La muchacha de las bragas de oro*, basada en la novela homónima del escritor barcelonés Juan Marsé, Premio Planeta en 1978. A pesar de todo, la película tuvo críticas muy dispares. Este autor señala que <<Aranda logró plasmar en gran medida lo que le daba calidad a la novela>> (2000: 140) puesto que la crítica no tuvo en cuenta la voluntad creadora de Aranda para estar a la altura de la novela y respetarla a la misma vez.

Pero no todos miraron a la literatura para buscar inspiración, para muchos, la literatura era un salvoconducto que aseguraba no tener problemas con la opinión pública en un ambiente enrarecido y revuelto. Es el caso de Antonio Drove y su película *La verdad sobre el caso Savolta* (1980), inspirada en la obra homónima del escritor Eduardo Mendoza publicada en 1976, deja ver la tendencia que sigue el cine español en las siguientes etapas, buscando plasmar con fidelidad obras literarias consideradas <<de calidad>>. Estos modos van en detrimento de lo hecho en la década previa donde, según apunta A. Jaime, los realizadores se decidían a llevar una obra literaria a la gran pantalla con la intención de transmitir una ideología política o una nueva manera de vivir, lejos de:

<<[...] plasmar con exactitud obras de renombre que para expresar a través de ellas las vigorosas aspiraciones de una época que soñaba con vivir de otra manera, que exigía con sus deseos y sus actos un futuro mejor>> (2000: 140)

El intento de Golpe de Estado de Tejero en 1981 generó el temor de una vuelta al pasado y creó en los cineastas la necesidad de buscar nuevas prácticas artísticas que se alejaran de los años de dictadura. Es por esta razón que algunos directores estudiaron y adaptaron nuevas técnicas estilísticas. Estas nuevas técnicas, para muchos, fueron adoptadas de otras artes. Saura se fijó en la literatura y ajustó figuras como la elipsis a través de guiones cuidadosamente elaborados y reflejados en obras como *Bodas de Sangre* (1981) o *Carmen* (1983).

Esta búsqueda de la calidad y la estética entrelazadas que defendían Saura, Josefina Molina (1936 –) o Pilar Miró (1940 – 1997), ambas pioneras dentro del movimiento de independencia de la mujer, traspasó hasta la pantalla pequeña, lo que dio pie a mayores facilidades de alcanzar al público y suscitar la reflexión en ellos. De este modo, es reconocida la obra de Torrente Ballester, *Los gozos y las sombras* (1981), gracias a la adaptación para televisión que hizo Rafael

Moreno Alba emitida desde marzo a junio de 1982 y donde se cuestiona la falta de adecuación a los nuevos tiempos por parte de las mentes estrechas y rígidas de las generaciones adultas.

Después de los éxitos televisivos y cinematográficos arraigados a la literatura de la época, los directores y productores continuaron explotando las historias de protesta y reivindicación y se apoyaron en un movimiento contracultural de gran importancia en la década de los 80: la Movida madrileña. Según Antoine Jaime: <<ya entonces, [...] la voluntad de calidad se (convirtió) en una costumbre y los intentos ambiciosos elevaron el listón cada vez más arriba>> (2000: 174) dando visibilidad a famosos cineastas como Pedro Almodóvar, como máximo exponente, y a Fernando Trueba o Fernando Colomo. Dentro de la literatura, la Movida dio a conocer a Vicente Molina Foix, Gregorio Morales o Luis Antonio de Villena entre otros escritores. Sus objetivos los resumía en un párrafo Gregorio Morales (1952 – 2015), fundador de la Tertulia de Creadores e icono literario de la Movida, en la revista del Círculo de Bellas Artes, en un editorial titulado “Narrativa en la posmodernidad”, publicado el 13 de marzo de 1984:

<<Superación de la narrativa decimonónica y de la vanguardista. Asunción completa del presente, precisamente para definirlo, negarlo y saltar por encima de él. Construcción de nuevas realidades que muestren horizontes desconocidos. Ser la reina de las artes, la avanzadilla de la renovación, la definidora de las modas. Erigirse en el juego lingüístico del entorno, definidor y organizador de los otros juegos. Y pese a todo, no buscar ninguna trascendencia, aunque sí el humor, la ironía, el desgarramiento o la belleza. Ser, en definitiva, tan variada y original como el universo y tan humilde como una intocable>>.

En los últimos quince años del siglo pasado, tras el fin de la Movida, los cineastas que habían nacido de dicho movimiento adquirieron calidad y madurez. El caso más significativo fue el del director Pedro Almodóvar que se convirtió en un símbolo de la nueva generación española que había nacido a raíz de la contracultura que marcó la Movida y ganó fama internacional con su filme *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), inspirado en un clásico de la literatura francesa de la pluma de Jean Cocteau: *La Voix humaine* (1930).

Los años noventa marcaron la televisión y el cine alejándolos de la militancia y la reflexión política de los inicios de la democracia. Esta <<liberación>>, tal y como expresa A. Jaime, propicia una nueva cinematografía erradicada en las sensaciones y las emociones del público contemporáneo y se apoyaba en éxitos editoriales recientes, dejando a un lado obras clásicas (2000: 142).

## 6. Las adaptaciones literarias en el cine. Teoría e historia.

“[La] adaptación se define como la habilidad para ‘hacer que algo sea adecuado o apropiado a través del cambio o el ajuste’, modificando una cosa para crear un cambio en la estructura, la función y la forma, lo que da lugar a una mayor adecuación”.

(Field, 1989, p. 97)

“[Adaptar es] la transposición de un trabajo realizado originalmente para un medio, hacia otro medio”.

(Linares, 1991, p. 253)

“Es el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta de imágenes, en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico”.

(Sánchez Noriega, 2000, p. 47)

Más allá de los prejuicios comparativos e, incluso de las fuertes presiones comerciales que acabaron envolviendo al cine desde sus inicios, se produjo un tipo de apropiación *legítima* que, para muchos, sería el germen de las adaptaciones literarias al medio cinematográfico. El origen de esta nueva práctica cinematográfica pasa por la aspiración –a mi juicio, equívoca– de ser reconocido como arte, a costa de alejarse de su verdadera esencia visual.

Sin embargo esto generó multitud de opiniones, a favor y en contra, como apunta el profesor y crítico literario francés Jeanne–Marie Clerc, quien señala que los préstamos tomados de la literatura se generalizan a partir de 1906, lo que acaba condenando al cine <<a vivir durante más de veinte años dependiendo de las artes experimentales, y bajo el control de un público donde las críticas de admiración se confunden con la dependencia de un microcosmo sociocultural>> (1985: 18). Así se generaliza la idea de que las adaptaciones literarias acabarían mermando las posibilidades expresivas tan características del cine.

De este modo, muchos autores subrayan el concepto de <<jerarquía de prestigio>> por la cual rechazan una relación equitativa entre ambas artes, y queda patente la idea de un cine subordinado a la literatura por su capacidad artística.

Sea como fuere, el *problema* de las adaptaciones ha generado multitud de análisis, cuyo propósito parece más el de *reafirmar* la inferioridad divulgativa de los filmes que están creados a partir de textos literarios. Desde mi punto de vista, esta concepción viene marcada por una serie de carencias del lenguaje cinematográfico prehistórico, así como de <<las condiciones de producción y la recepción de un público heterogéneo y variados niveles socioculturales>>, según apostilla Sánchez Noriega.

En el campo de la semiótica, <<Adaptar>> es una acepción de <<Traducir>>, lo que supone la transformación de un enunciado en otro u otros. En palabras de Gianfranco Bettetini (1933 – 2017), crítico literario y director de cine italiano:

<<La traducción, aunque aparentemente parezca un proceso más sencillo que la adaptación, tampoco está exenta de riesgos, ya que la mayor parte de las veces supone la producción de un texto nuevo, construido en un sistema semiótico distinto del original>> (1984: 82).

Si ya se producen dificultades a la hora de traducir de un idioma a otro cuando los significantes son homogéneos, estos problemas se agravan mucho más cuando los significantes son deshomogéneos, como apunta Gutiérrez Carbajo, tal y como ocurre en la literatura y el cine.

Cuando un texto literario salta al medio cinematográfico es imposible que no se produzca ningún tipo de alteración en los contenidos semánticos o en otros elementos como la temporalidad de la historia, las instancias enunciativas o los procesos estilísticos que aportan la significación y el sentido de la obra original, tal y como apunta el autor anterior. Estos cambios son fruto de la adaptación de una idea a dos sistemas <<deshomogéneos>>, palabra que utiliza Sánchez Noriega, con formas de consumo diferentes y extensión asignada; en cuanto a la novela se le concede una amplitud <<ilimitada>> frente a una película <<convencionalmente limitada>>. Este último aspecto implica que, no solo hay que adaptar una obra literaria para que no exceda un tiempo impuesto, sino que debe reducir y condensar el material y, con ello, se pierde fidelidad en el resultado final.

Por esta misma tesitura, en los inicios de esta práctica, se han producido casos como el de Eric von Stroheim con su film *Avaricia* (1924), realizada a partir de la novela *McTeague* de Frank Norris, con una duración de casi diez horas reducidas por la productora a dos horas y cuarenta y cinco minutos. O la adaptación, en 1980, de la novela de Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*,

con una duración de quince horas y veintiún minutos. En esta ocasión, la productora <<cortó>> la cinta en trece partes de una duración similar y la convirtió en una serie de televisión en Alemania.

Pero, al igual que esta práctica tenía detractores, también hubo autores que defendían esta idea, como ocurre con Pio Baldelli (1923 – 2005), escritor y teórico de comunicación de masas italiano, quien afirma que <<preguntar si es “artísticamente legítimo” la trasposición de una obra literaria a la pantalla es igualmente absurdo e incongruente como preguntar si es legítima la trasposición de *Otelo* de Shakespeare a *Otelo* de Verdi>> (1964: 74–75). Esta nueva concepción de las adaptaciones viene marcada por un ensayo de André Bazin –*En favor de un cine impuro* (1958)– que ofreció una visión novedosa de la *legitimidad* que muchos tachaban de *imitación*. Es más, Bazin argumenta que poner el ojo en las artes clásicas podría beneficiar al cine. Sin embargo, el verdadero reto que plantea este autor en su ensayo es el de buscar una <<equivalencia integral>>, como él lo llama, frente al texto escrito. Como se sobreentiende entre líneas, no es una cuestión de respeto para con la literatura sino una manera de conseguir y construir personajes, tramas y estructuras mucho más ricas que favorecerían al cineasta y que crearán la oportunidad de descubrir nuevas posibilidades del medio que enriquezcan las obras cinematográficas.

Por ende, la literatura no debería sentirse humillada ni infravalorada ante las adaptaciones porque (Bazin, 1958: 114):

1. La minoría que conoce la obra original, no verá afectada su percepción de la misma y seguirá apreciando la historia, independientemente del resultado de la adaptación.
2. Aquellos ignorantes que no conocen el texto literario, se contentarán con el filme pero no serán un público potencial para la literatura.
3. Otros, sin embargo, sentirán deseos de conocer en profundidad la historia, el origen, e irán directamente a la fuente literaria de la que procede.

Bazin defiende que la literatura siempre saldrá beneficiada gracias al público fiel, que no pierde su buena percepción de la pieza literaria, o gracias a un nuevo público involucrado activamente.

Años más tarde, además de recalcar dicha idea, proporciona un argumento sólido por el que la literatura debería considerarse alagada y beneficiada del cine:

<<[...] Este razonamiento está confirmado por todas las estadísticas editoriales, que acusan una subida vertiginosa en la venta de obras literarias tras su

adaptación en el cine. No: realmente, la cultura en general y la literatura en particular no tienen nada que perder con esta aventura>>. (Bazin, 1966: 177).

La adaptación de *Romeo y Julieta*, por ejemplo, no hace más que aumentar el público de Shakespeare y beneficiar los intereses comerciales de editores y libreros. Por tanto, no se trata de competición ni de sustitución, tal y como explica Bazin, sino de la presencia de una nueva dimensión que las artes han perdido poco a poco desde el Renacimiento: la del público. (1966: 186).

Adentrándonos en una perspectiva más histórica, y así poder dar mayor credibilidad a los autores que defienden estas adaptaciones, podemos advertir que entre las cintas mejores valoradas por el público y por los académicos de cine hay gran diversidad entre guiones originales y adaptados. Tomando como ejemplo los premios *Oscar* –concedidos anualmente por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas (AMPAS) de Estados Unidos, en reconocimiento a la labor de los profesionales del medio– desde que se realizó la primera entrega, en 1930 hasta nuestros días, se les ha concedido el galardón a <<Mejor Película>> a 55 títulos basados en textos literarios de los 87 filmes premiados. Entre las adaptaciones ganadoras, 44 eran novelas y 11 eran obras de teatro, a los que habría que señalar a algunos de esos guiones adaptados premiados como inspirados en historias reales, pero tomados de textos escritos. Haciendo un pequeño inciso, he indicado como ejemplo los *Oscars* porque son unos premios muy representativos e importantes a nivel mundial –y, hoy día, con la globalización, aún más– que se llevan celebrando desde mucho antes que, por ejemplo, los “Goya” en España –la primera gala fue en 1987– por lo que la muestra a analizar es mucho mayor y, visualmente, es mucho más fácil observar el fenómeno que pretendo explicar<sup>3</sup>.

En conjunto, casi el 65 % de las películas premiadas con un *Oscar a <<Mejor Película>>* son adaptaciones (dato estimado por mí misma a partir de una sencilla regla de tres que he sacado a partir de la tabla adjunta en “Anexo 2”).

Para afianzar estos datos, incluso ampliarlos, el profesor Alfonso Méndiz, de la Universidad de Ciencias de la Comunicación de Barcelona, considera que entre un 30 y un 40 por ciento de las obras están basadas en obras literarias. Este dato crece hasta el 50% si se tienen en cuenta aquellas adaptaciones que proceden de biografías, según el propio Méndiz.

---

<sup>3</sup> Nuevamente, en el apartado “Anexo”, bajo el título de “Anexo 2”, he realizado una tabla en la que he recogido personalmente, una por una, todas las cintas premiadas como “Mejor Película” en la gala de los *Oscars* desde 1930 y he señalado manualmente los 55 títulos adaptados ganadores que he mencionado.

Por lo que se refiere al cine español, desde la llegada de las primeras películas a las carteleras del país, han abundado las adaptaciones. En el período comprendido entre 1918 – 1929, más de la mitad de las películas se basaban en novelas y obras de teatro, sin contar, por ejemplo, las zarzuelas, muy populares en la época. Sin embargo, desde principios de siglo, el número de películas basadas en textos escritos ha disminuido hasta un 15%. Este dato lo aporta La Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, organismo que se encarga de organizar anualmente la Gala de los Premios Goya, en la revista que publicaba con periodicidad trimestral y que nació en 1991 hasta su última edición en diciembre de 2004. Concretamente, este fragmento corresponde con *Academia*, nº 21, enero de 1998.

Retomando de nuevo el inicio de este apartado, ahora que conocemos tanto datos históricos como datos cuantitativos, queda patente que un amplio abanico de adaptaciones no garantiza una plena autonomía estética. Sin embargo, después de haber indagado, con mayor o menor éxito, creo que deslegitimar una obra adaptada por su procedencia no le exime de su valor cinematográfico, es decir, en sí misma, seguirá siendo una película a la que el espectador podrá calificar de mejor o peor, independientemente de haber leído la obra escrita. Creo que este debate es intenso, largo y, sin embargo, estático. Cada autor piensa una cosa distinta, yo misma tengo mi propia opinión, sin embargo, no se avanza hacia ningún fin.

## 6.1. Adaptaciones de la literatura universal.

Las adaptaciones constituyen un fenómeno que surge casi por igual en la historia filmográfica de la mayoría de países desarrollados. Sin embargo, Gutiérrez Carbajo pone de manifiesto que resulta poco pertinente preguntar por la legitimidad de las adaptaciones ya que es una práctica que se viene desarrollando desde antaño y que sigue dándose lugar hoy día sin pronóstico de desaparecer. Uno de los ejemplos más citados y famosos dentro de las adaptaciones de la literatura universal lo protagoniza la obra *Bel Ami* (1885), del autor parisino Guy de Maupassant, y su novedoso montaje de escenas. Es importante tener en cuenta la fecha de publicación de esta novela puesto que tan solo diez años más tarde los hermanos Lumière realizaron la primera proyección al público. Resulta llamativo mencionar esta novela con una estructura que bien se podría considerar la de un guion de cine antes de que se inventara el propio cine, lo que más tarde daría lugar a las teorías del *précinéma*, como ya he mencionado en más de una ocasión.

Como bien he apuntado en un párrafo anterior, adaptar el lenguaje literario al lenguaje cinematográfico supone una transformación difícil y Étienne Fuzellier, pionero en las teorías

precinemáticas, considera que el problema de la adaptación de una obra literaria al cine es un problema de cambio de lenguaje. Tomaré prestado las palabras del poeta y crítico René Micha (1913 – 1992) para reconfigurar la idea de Fuzellier:

<<La adaptación ha servido para enriquecer los procedimientos cinematográficos, aunque en ella se pongan de manifiesto las virtudes y los defectos del cine>> (1958).

Por tanto, tal y como apunta Baldelli, preguntar si la adaptación es “artísticamente legítima” resulta un absurdo y lo considera una manera incongruente de menospreciar al cine frente a otras artes que también hacen sus propias adaptaciones, por ejemplo la ópera *Otelo* (1887) del compositor italiano Verdi y adaptada de la obra de Shakespeare: *Otelo, el moro de Venecia* (1604).

En sus inicios, las adaptaciones se alimentaron principalmente de géneros e historias populares. Una de las primeras películas basadas en una obra literaria fue *Fantômas*, protagonista de una serie de novelas policiacas muy populares en Francia durante la primera década del siglo XX y que el director francés Louis Feuillade llevó a la gran pantalla a través de cinco películas estrenadas entre 1913 y 1914. Son consideradas obras maestras del cine mudo.

Como se ha podido ver a lo largo de este trabajo, podemos considerar a André Bazin uno de los estudiosos más implicados en el tema de las adaptaciones, del mismo modo, Bazin insiste en que si el material que llega a los guionistas y directores es de calidad, se lograrán dos posibilidades (1966: 177):

1. Bien puede ser que esa calidad de lugar a una diferencia que acabe marcando la película y le otorgue prestigio artístico o lo acabe convirtiendo en un film de culto a pesar de tener un guion a un nivel inferior. Esta definición me hace recordar a la película de *Pulp Fiction* (1994), del director estadounidense Quentin Tarantino, y considerada por la crítica como una pieza de culto a pesar de estar plagada de errores de cámara y de guion.
2. O bien los cineastas se esfuerzan por encontrar una equivalencia integral e intentan, no solo adaptar la historia a la gran pantalla sino traducirla al lenguaje cinematográfico. Podemos ejemplificar este apartado con títulos como *El diablo en el cuerpo* (1986), del director italiano Marco Bellochio o *Diario de un cura rural* (1951), del francés Robert Bresson.

En el caso de *El diablo en el cuerpo*, obra que Carbajo toma como ejemplo, a la hora de buscar la fidelidad con la obra literaria del escritor parisino Raymond Radiguet (1903 – 1923), los guionistas propusieron unos personajes más complejos y escenas que rompieran los

convencionalismos del cine hasta la fecha. En definitiva, director y guionistas tuvieron que tomar serios riesgos para llevar adelante este proyecto y presentarse ante un público intelectual y moralmente lleno de tabúes. Anteriormente, en la adaptación de Bresson de *Diario de un cura rural*, la fidelidad es aún mayor a la novela del dramaturgo francés Georges Bernanos (1888 – 1948), sin embargo, Albert Béguin (1901 – 1957), filólogo y crítico literario suizo, señala que era difícil plasmar la violencia que caracterizaba a las novelas de Bernanos pero que Bresson lo consigue gracias a su capacidad para captar el tono del novelista mediante elipsis y la atenuación de la puesta en escena.

Tal y como menciona el profesor de periodismo de la Universidad de Sevilla, Ángel Acosta Romero, hay una creencia generalizada en torno a las (malas) relaciones entre literatura y cine y que en muchos casos están falsamente fundadas. El escritor Francisco Ayala (1906 – 2009) habla de una manera escueta de la calidad a la que alude Bazin y que muchos toman como el principio de esta mala relación de la que venimos hablando durante todo el trabajo: <<una buena obra literaria puede dar lugar a una mala película y viceversa; lo mismo que una buena película puede estar basada en un texto de baja calidad>> (1988: 134 – 135).

Gracias a las descripciones y a los detalles que suelen envolver las narraciones naturalistas, podemos llegar a la conclusión de que su transposición al cine es más fácil y fiel, sin embargo, podemos hablar de *Madame Bovary* (Gustave Flaubert, 1856), una novela realista que ha supuesto un gran reto para aquellos cineastas que han pretendido adaptarla, tal y como expresa Kracauer:

<<[...] parece relativamente fácil que un director cinematográfico establezca un *continuum* material siguiendo las descripciones realistas de Flaubert y sugiera así los principales contenidos del original. Aunque los diversos acontecimientos externos de la novela no son hechos actuales que se suceden el uno al otro en el tiempo cronológico, sino más bien proyecciones caracterizadas y ordenadas según las respuestas de Emma [la protagonista de *Madame Bovary*] no hay ningún obstáculo serio que se oponga a su transformación en imágenes fílmicas>> (1989: 303)

Sin embargo, contrario a otros autores naturalistas como Zola, Flaubert proyecta de manera inmaterial en diversos objetos y situaciones los estados de ánimo de la protagonista, lo que resulta muy difícil de captar con una cámara.

*Madame Bovary*, en la versión de 1934 de Jean Renoir, claramente pretende mostrar con fidelidad el conjunto de hechos que llevan a Emma a la autodestrucción. Pero estos procesos,

según Kracauer, se resisten a ser traducidos a una continuidad cinematográfica. El inevitable resultado es una adaptación que tiene todos los rasgos de un film teatral (1989: 304).

Sin embargo, los estados anímicos no siempre se pueden traducir. Tal y como argumenta el dramaturgo y filólogo francés Gabriel Marcel (1889 – 1973) sobre la novela *Rojo y Negro* de Stendhal, la cual considera que nunca debería haberse llevado a la gran pantalla. Para Marcel, lo que importa del protagonista de esta novela es:

<<[...] una cierta vida interior de la cual muy poco puede, por definición, exteriorizarse. [...] El novelista está en condiciones de revelarnos [su] realidad [...] mientras que el director cinematográfico debe atenerse a las apariencias>>. (1954: 168 – 169).

A su vez, Carbajo habla de uno de los máximos exponente de la literatura rusa y, a mi juicio, con toda razón, y toma como ejemplo una de sus obras más reconocidas: se trata de León Tolstoi y su obra *Ana Karenina* (1877). Esta novela sirvió al autor como trampolín para desarrollar una dura crítica contra la élite social de finales del siglo XIX y que ha sido llevada a la gran pantalla en varias ocasiones. Según explica Carbajo, <<el trabajo de adaptación supuso una cuidadosa tarea de recorte, selección y condensación del material narrativo que no ha merecido grandes elogios de la crítica>> (2012: 86). También señala que la adaptación de *Guerra y paz* del mismo autor, llevada al cine por King Vidor en 1956, fue mucho más acertada. Sin embargo, me atrevo a decir que la historia de *Guerra y paz* era más fácil de extrapolar a un guion cinematográfico que la de *Ana Karenina* y voy a explicar el porqué de manera sencilla: la primera novela trata temas bélicos y bandos militares, los vencidos y los vencedores, la especulación, las estrategias y, en menor medida, un triángulo amoroso mucho más fácil de plasmar ante la cámara que el universo interior de una mujer enjaulada en un matrimonio desdichado y con un mundo interior muy complejo que caracteriza a la segunda y que, inevitablemente, es mucho más difícil de mostrar de manera objetiva a través de una lente.

Pero Tolstoi no fue el único autor ruso llevado a la gran pantalla, otros nombres como Fiódor Dostoievski vieron cómo algunas de sus obras se convertían en películas. El realismo de estos dos autores facilitaba su extrapolación fílmica, aunque es importante mencionar el lirismo que envuelve a *Noches Blancas* (1848) y que dificultaron su adaptación. Sin embargo, Luchino Visconti supo combinar el universo romántico de la historia con el aprendizaje del personaje principal a partir de la experiencia en su versión de 1957.

La literatura inglesa también se caracterizó por el realismo, con un autor que despuntó por encima de otros: Dickens. Uno de los adaptadores más notorios de la pluma de Dickens fue el

danés A. W. Sandberg (1887 – 1938), que llevó a la gran pantalla *Nuestro amigo común*, *David Copperfield* o *Grandes esperanzas* entre otras obras.

Pero también hubo otros literatos afines al realismo como el escritor neoyorquino Henry James (1834 – 1916), posteriormente nacionalizado inglés, admirador confeso de Turguénev (*Padres e hijos*, 1862), Balzac (*La comedia humana*, 1845) o Flaubert y enemistado con su contemporáneo Dickens. Llama la atención de su prosa una pequeña evolución con respecto a otros autores en donde aúna realismo y toques de fantasía y que queda plasmada en su obra culmen: *Otra vuelta de tuerca* (1898). La adaptación de esta novela viene de la mano de Jack Clayton con guion de Truman Capote.

El novelista polaco Joseph Conrad (1857 – 1924) –como se puede advertir todos estos autores son contemporáneos unos de otros y comprenden un conjunto de obras adaptadas en uno de los puntos de mayor inflexión del cine, con novedosas técnicas y realizadores deseosos de innovar– llegó a la gran pantalla con adaptaciones de *Lord Jim* o *El corazón de las tinieblas* (ambas novelas publicadas en 1899), obra que inspiró años más tarde a Francis Ford Coppola para su archifamosa cinta *Apocalipsis Now* (1979) y a Manuel Gutiérrez Aragón en su filme *El corazón del bosque*, mencionado anteriormente.

En una línea diferente podemos hacer gala de autores como Rudyard Kipling (1865 – 1936), escritor y poeta británico, cuyos relatos se siguen adaptando hoy día. Su obra más famosa es *El libro de la selva* (1894), pieza mundialmente famosa gracias a la película de Walt Disney de 1967. Sin embargo, el cuento más interesante para estudiar en este trabajo es *El hombre que pudo reinar* (1890) cuya adaptación viene de la mano de John Huston en el año 1975. En esta versión, apunta Carbajo, se han utilizado procedimientos opuestos a los habituales a la hora de transformar una novela en guion –estos procedimientos los estudiaremos más adelante, en un apartado propio–. El texto de Kipling está compuesto por 43 páginas de las cuales Huston consigue ampliarlo hasta un relato fílmico de 129 minutos. Es decir, <<los procedimientos de recorte y condensación, inherentes a casi todas las adaptaciones cinematográficas, se sustituyen en este film por los de expansión y alargamiento>> (Gutiérrez Carbajo, 2012: 89).

Me gustaría rescatar un fragmento del mismo autor que ilustra de manera significativa la relación entre texto y adaptación:

<<La adaptación nunca puede degradar el texto, porque éste permanece estable en su propia escritura y siempre mantendrá su propia autonomía, conseguida en su estadio anterior a todo tipo de manipulación. Lo que descubre sus propias carencias –en la hipótesis de que éstas

existan– es la traducción, la versión o la adaptación que del material textual se haya realizado>> (2012: 90).

Y cita como ejemplo la transformación que lleva a cabo el director inglés Alfred Hitchcock (1899 – 1980) de la obra de León Uris, *Topaz* (1969), o la que realiza Francis Ford Coppola (1939 –) en *El Padrino I y II* (1971 y 1972 respectivamente) del autor Mario Puzo.

Por otro lado, acercándonos a la segunda mitad de siglo, Orson Welles (1915 – 1985) hace su particular introspección en el mundo de las tragedias de Shakespeare. Toma la esencia del teatro de autor y construye el guion de su película *Campanadas a medianoche* (1965) a partir de fragmentos de varias obras teatrales del dramaturgo inglés, tales como *Ricardo III* (1597), *Enrique IV* (1600), *Enrique V* (1599) y *Las alegres comadres de Windsor* (1602) y que el teórico teatral polaco Jan Kott (1914 – 2001) interpreta de la siguiente manera: <<[En el teatro de autor] carecen de importancia los nombres históricos y la fidelidad a los acontecimientos históricos; la única verdad que cuenta es la de sus situaciones>> (1966: 153).

Sin embargo, creo necesario apuntar que lo que hizo Welles fue inusual y un proyecto de carácter personal, pues lo común era y sigue siendo adaptar una obra completa y no crear un guion a partir de trozos de diferentes obras.

Pero Welles se consolidaría como fiel adaptador de las tragedias de Shakespeare puesto que compuso la versión cinematográfica de *Macbeth* (1947) y *Otelo* (1952). Welles supo aprovechar la <<adaptabilidad>> que ofrecía estas obras. Los asesinatos, las brujas y los espectros contribuyeron a crear un ambiente tétrico que Welles, según opina Carbajo, supo llevar con acierto al cine (2012: 92). Welles supo trasladar a la perfección la ambición y la destrucción de los personajes de *Macbeth* y el papel que desempeña el destino en un guion de 107 minutos.

Por su parte, en la adaptación de *Otelo* (u *Othello*), *el moro de Venecia* se pone de manifiesto un traspaso de la estructura base principal de la obra de teatro al guion de Welles.

Pero no fue el único cineasta ni fue la única obra de Shakespeare que se llevó a la gran pantalla. No podía dejar pasar de largo las múltiples adaptaciones e interpretaciones que se han hecho de otra de las obras más famosas de la literatura universal: *Romeo & Julieta* (1597). Sin embargo, tampoco creo oportuno extenderme más de la cuenta así que hablaré de ello en pocas líneas. La primera versión fílmica de la que se tiene constancia data de la era muda, bajo la realización de Georges Méliès, ilusionista francés del que ya hemos hablado, por desgracia la cinta original está perdida. Por otro lado, la primera versión sonora es de 1929 bajo la dirección de Charles “Chuck” Reisner (1887 – 1962). La trama se trató en tono de comedia musical y se

tituló *The Hollywood Revue of 1929*, quizá para que no se asociara directamente con la trama *shakesperiana*. Por su parte, Gutiérrez Carbajo trae a la memoria la versión de 1968 del director italiano Franco Zeffirelli (1923 –) por la que fue nominado al Oscar y considerada como la primera <<gran versión de Romeo y Julieta de la historia moderna>> (Orgel, 2007: 91).

No puedo finalizar este apartado dejando de lado a uno de los directores de cine europeo más aclamados: Carl Theodor Dreyer (1889 – 1968) danés de nacimiento y con una dilatada carrera de más de cincuenta años. La crítica señala que sus obras *La pasión de Juana de Arco* (1927) y *Dies Irae* (1943) son sus mejores trabajos, sin embargo, estimo necesario destacar que ninguno de los dos son historias originales: la primera narra las heroicidades de Juana de Arco ante la Inquisición, por tanto, son hechos y personajes reales; y la segunda es la adaptación de una novela del noruego Hans Wiers-Jenssens (1866 – 1925) y relata una historia de brujerías.

A tenor del escueto resumen realizado, puedo deducir que la relación entre cine y literatura se ha tornado provechosa para ambas partes, a pesar de que haya quien diga que el arte de la palabra escrita se ha visto perjudicado. A mi entender, no veo tal problema y, a medida que indago más en las tesis de Bazin, más de acuerdo estoy con él y los beneficios que acarrea el cine a la literatura.

## 6.2. Adaptaciones de la literatura española.

El origen del cine adaptado en España está basado, desde sus orígenes, en obras de la literatura española clásica que contaban con la aprobación de las instituciones públicas. Quizá, además de todas las versiones que se han hecho del famoso poema del *Mío Cid*, habría que destacar en primer lugar las adaptaciones que se han hecho del *Libro de Buen Amor* (1330 – 1343) del Arcipreste de Hita (1283 – 1351) cuya primera película inspirada en esta obra fue producida en 1975 bajo la dirección y guion de Tomás Aznar. Según palabras de Gutiérrez Carbajo, <<la adaptación resultó poco respetuosa con el espíritu de la obra y, en consonancia, con muchas películas de esa época>> (2012: 97). La versión de Aznar se centraba mucho en componentes eróticos que no tuvieron buena acogida, en mi opinión, por todos los prejuicios de la época, los tabúes de la sociedad y la estela de la dictadura de Franco a las puertas (recordemos que el dictador murió ese mismo año y en España había un gran caos político).

Dentro de la literatura del prerrenacimiento, podríamos considerar a *La Celestina* (1499) la pieza culmen de este período con adaptación de César Fernández Ardavín, en 1969. Sin

embargo, personalmente creo que no ha sido tan famosa *La Celestina* entre los cineastas como otras piezas de la picaresca española, con Cervantes a la cabeza.

Carbajo, sin embargo, pone de ejemplo una novela menos conocida que las mencionadas, habla de *La lozana andaluza* publicada en Venecia en 1528 y con autoría desconocida, aunque se atribuye al clérigo y editor español Francisco Delicado (1475 – 1535). El director de cine valenciano Vicente Escrivá (1913 – 1999) realizó su particular adaptación de esta obra en 1976. En esta versión se altera levemente la estructura de la trama aunque mantiene los hechos principales.

Con *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554) volvemos a encontrarnos con César Fernández Ardavín en una adaptación de 1959. Sin embargo, la primera adaptación de la que se tiene constancia pertenece a Florián Rey en 1925. Según el historiador y crítico de cine Carlos Fernández Cuenca (1904 – 1977), se trata de la primera adaptación que se hizo de una obra clásica ambientada en la misma época en la que se rodó y de la que parece no quedar ninguna copia de la cinta.

Retomando la ya mencionada adaptación que hizo Ardavín, me gustaría señalar lo olvidado que se tiene a este director a pesar de haber sido un cineasta prolífico de su época y uno de los más galardonados del cine español. Su versión del *Lazarillo de Tormes* obtuvo un gran prestigio nacional e internacional, por ello, se le otorgó un Oso de Oro en el X Festival de Cine de Berlín, un premio de gran importancia a nivel internacional. Sin embargo, a pesar de dicha fama, el profesor titular de la Universidad de Sevilla, Ángel Acosta Romero, la considera una mala versión de la novela y <<lo que es más grave es una versión profundamente adulterada, incluso más que la versión castigada que la Inquisición del siglo XVI permitió que circulase [...] a partir de 1573>> (1998: 18). Este apunte ya fue mencionado por el periodista Miguel Pérez Ferrero (1905 – 1978) en su crítica para el diario ABC y pone de manifiesto que la adaptación no sigue con fidelidad la estructura de la novela. En la misma línea, el mencionado crítico Fernández Cuenca, en el periódico Ya, alude de manera sutil a la situación sociopolítica por la que estaba pasando España y que, posiblemente, influyera a la hora de elaborar el guion.

Pero, sin duda, la picaresca de Cervantes se ha llevado la mayor parte del interés de cineastas nacionales e internacionales. La primera adaptación de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605) fue realizada en 1908 por uno de los precursores del cine en Cataluña, Narciso Cuyás; sin embargo, pocos datos se conservan de esta cinta.

Otra adaptación más sonada tuvo como intérpretes a una joven Sara Montiel (1928 – 2013), la cual había empezado su andadura cinematográfica apenas cinco años antes, y un

experimentado Fernando Rey en el papel del bachiller Sansón Carrasco. De hecho, Rey participó en cuatro versiones diferentes, destacando su actuación como narrador en la adaptación que dirigió Orson Welles en 1969. Volviendo a este filme de 1947, realizado por Rafael Gil y al que la crítica cinematográfica puso gran cantidad de reparos, escritores como Gerardo Diego, Enrique Jardiel Poncela o Wenceslao Fernández Flórez la catalogaron favorablemente en sus críticas.

A pesar de que *El Quijote* ha sido una novela llevada incontables veces al medio cinematográfico, así como variaciones, adaptaciones más libres o simples inspiraciones, me resulta imposible hablar de todas ellas porque, entonces, este trabajo se alargaría en exceso. Más allá de la adaptación de “Cantinflas” y Fernando Fernán Gómez, en tono de humor, o la versión para un público infantil producida por la Fundación Española de Cine Infantil en 1959, cabe apuntar brevemente la última versión creada en 1992 para Televisión Española, de la mano de Manuel Gutiérrez Aragón con guion de Camilo José Cela.

Por otro lado, como ya he mencionado antes, también se han realizado versiones mucho más libres de esta historia. En 1944, el francés Gastón Baty (1885 – 1952) escribió *Dulcinea*, una obra original dramática inspirada en el hidalgo de Cervantes, aunque con un argumento casi contrario: <<En este drama se nos presenta a la protagonista como una posadera que se transforma al recibir la carta de don Quijote y se lanza en su busca a través de los campos de La Mancha>> (Carbajo, 2012: 100). Esta obra fue filmada dos veces, una de ellas por Vicente Escrivá en 1962, y también fue producida para la televisión en 1989. Muy a su pesar, Carbajo critica la falta de componente psicológico en los personajes de Escrivá frente a los creados por Baty.

En los años setenta hubo una gran proliferación de cintas basadas en novelas del Siglo de Oro español entre las cuales merecen una mención *El Buscón* (1626) de Francisco de Quevedo, estrenada en Madrid en 1978, así como *El diablo cojuelo* (1641) del autor Luis Vélez de Guevara llevada al cine en 1971 y con la interpretación de Máximo Valverde casi en su debut (su primera aparición fue en *Fortunata y Jacinta*, 1970) y el veterano Alfredo Landa. También Radio Televisión Española decidió producir textos españoles clásicos y le adjudicó a Juan Guerrero Zamora la dirección de *Fuenteovejuna* (1618), de Lope de Vega, en 1972; y a Mario Camus el de *El alcalde de Zalamea* (1636), de Calderón de la Barca en el mismo año.

<<Como ha sucedido en otros países, ha sido la literatura romántica y realista españolas del siglo diecinueve la que ha proporcionado material más abundante para el cine>> (Gutiérrez Carbajo, 2012: 130).

El Romanticismo español, a mi juicio, tuvo más relevancia en las artes de su época que lo que pudo llegar a influir en el cine siglos más tarde, sin embargo, no quiero decir con esto que fuera

un período olvidado. El Romanticismo dio pie a un tipo de novela histórica con una estética muy particular y donde podemos destacar adaptaciones como la de la novela de Francisco Navarro Villoslada (1818 – 1895), *Amaya o los vascos en el siglo VIII* (1877), un relato que narra la unificación de las tribus del País Vasco (tribus vasconas) con el pueblo visigodo que se había asentado en la Península. Esta historia fue llevada a la gran pantalla en 1952 por el director y guionista barcelonés, Luis Marquina (1904 – 1980), amigo de la infancia de Salvador Dalí, hijo del célebre dramaturgo Eduardo Marquina, fue especialmente reconocido por su obra debut *Don Quintín, el ‘amargao’* (1935), adaptación de la obra de Carlos Arniches, un sainete en dos actos.

El realismo literario, por otro lado (siguiendo el orden cronológico de las etapas de la historia de la literatura), se impuso sobre la fantasía en la primera etapa del cine español, según deduzco yo, principalmente porque se abaratarían los costes de postproducción, pero también porque no se disponían de métodos con los que llevar a cabo una historia fantástica ni un público al que dirigirse, recordemos que la sociedad de la primera mitad de siglo era en su mayoría tradicional y analfabeta, sumida en un régimen dictatorial y pobreza, así que una historia de ciencia ficción sería poco atractiva y difícil de concebir para el público. Así que en la literatura española realista podemos destacar nombres como Fernán Caballero, pseudónimo utilizado por la escritora Cecilia Böhl de Faber (1796 – 1877), con obras como *La familia de Alvareda* (1849), adaptada por Francisco Rovira i Beleta (1912 – 1999) con el nombre de *Luna de sangre* en 1950. En palabras de Carbajo, <<el relato fílmico, en el que Francisco Rabal encarna a Perico Alvareda y Paquita Rico es Rita, traiciona bastante el texto novelesco y resuelve con un ‘final feliz’ el drama original>> (2012: 105).

Sin embargo, no es otro que Pedro Antonio de Alarcón (1833 – 1891), el autor por antonomasia del realismo, el que cuenta con mayor número de adaptaciones de sus obras. Puedo empezar hablando de una de sus últimas obras: *El Capitán Veneno* (1881) con hasta tres adaptaciones, en un período breve de tiempo y de carácter internacional. La primera versión es de Argentina, de 1943, en blanco y negro, y está dirigida por Henri Martinet. Un año más tarde, en México, Carlos Orellana (1900 – 1960) grabó su propia versión bajo el título de *Capitán Malacara*. Finalmente, España hizo lo propio y Luis Marquina quedó en la dirección de tal proyecto, con Fernando Fernán Gómez y Sara Montiel en el reparto principal. La cinta española fue estrenada en 1950 y re–estrenada posteriormente en 1959 para aprovechar el tirón mediático de la actriz Sara Montiel. Gutiérrez Carbajo apunta que, aunque Marquina hace una adaptación <<respetuosa>> de la estructura original de la novela, los diálogos de Wenceslao Fernández Flórez no son tan fieles al estilo de Alarcón (2012: 95).

También se llegaron a grabar varias versiones de la novela *El sombrero de tres picos* (1874) del mismo autor realista. El realizador italiano Mario Camerini (1895 – 1981) realizó dos películas iguales con veinte años de diferencia; la primera en 1935, y la segunda, bajo el nombre de *La bella campesina*, en 1955. El argentino León Klimowsky (1906 – 1996) también hizo su particular adaptación en 1954 con Carmen Sevilla a la cabeza del reparto.

Además, no solo sus novelas, los cuentos de Alarcón también se han extendido hasta dar pie a un guion filmográfico de una duración más o menos razonable. En 1944, se estrenó *El clavo* (1853) bajo la dirección de Rafael Gil. En esta ocasión, el guion está firmado por el propio Gil y Luis Marquina –como podemos advertir, la industria fílmica de los años treinta, cuarenta y cincuenta giraba en torno a las mismas figuras– que consiguieron crear una cinta de 99 minutos.

Para no extenderme mucho más con Alarcón –a pesar de haber tenido una exitosa vida fílmica tan rica como su propia obra– me gustaría destacar otros títulos como *El niño de la bola* (1880), *La pródiga* (1882) o *El escándalo* (1875), una novela que aúna crítica social y temas religiosos. Esto supone que prácticamente toda su obra literaria, a excepción de algunos cuentos, han sido llevados al cine.

Adentrándonos en el realismo andaluz, podemos pensar en autores como Juan Valera (1824 – 1905), cordobés de nacimiento y reconocido por su obra *Pepita Jiménez* (1874) que, al igual que Alarcón, ha sido versionada hasta en tres ocasiones: dos de ellas fueron producciones rodadas en España, en los años 1928 y 1975, mientras que México también rodó una cinta en 1945.

Un autor contemporáneo a Valera y Alarcón como puede ser Benito Pérez Galdós (1843 – 1920) y de gran importancia dentro de la historia de la literatura española, llega a la gran pantalla por primera vez a través de su obra *El abuelo* (publicada en 1897). Pérez Galdós la planteó como una novela dialogada dividida en cinco actos que posteriormente se convirtió en una pieza teatral y se estrenó en el Teatro Español de Madrid en 1904. Sin embargo, la parte que me interesa para este trabajo viene enlazada con las cuatro versiones fílmicas que se han hecho: la primera viene de la mano de José Buchs (1896 – 1973) en una realización muda de 1925. Más allá de nuestras fronteras, Argentina hizo su propia versión, un filme dramático del mismo nombre y que llegó a los cines casi treinta años más tarde que su predecesora muda, en 1954. Para la tercera adaptación vuelve a aparecer el nombre de Rafael Gil como realizador y Fernando Rey como actuación estelar. La cinta se estrenó en Madrid en 1973 aunque se cambió el título por el de *La duda*, mala elección a mi parecer e injustificada. Por último, hace relativamente

poco tiempo, en 1998, José Luis Garci (1944 –) hace una nueva versión que le valió una candidatura a los Premios Oscar ese mismo año.

Pero, sin duda, Pérez Galdós es mundialmente reconocido por su novela *Fortunata y Jacinta* (1887) cuya versión estuvo a cargo de Angelino Fons (1936 – 2011) en 1970. Este mismo director realizaría dos años más tarde la adaptación cinematográfica de *Marianela* (1878) también de Pérez Galdós con Rocío Durcal como protagonista. En la película de *Fortunata y Jacinta*, Carbajo considera que el director no consigue hacer una buena traducción de la novela al guion. Según Carbajo, <<La película es desigual. Junto a momentos y secuencias logradas, Fons se demora en tramas colaterales [...] sin conseguir llevar la narración de una manera equilibrada>> (2012: 108). De manera paralela, Galdós inunda la cartelera por partida doble con la adaptación de su novela *Tristana* (1892) bajo la dirección de Luis Buñuel, tal y como ya he mencionado en apartados anteriores.

A lo largo de la misma década, los setenta, el resto de textos de Galdós se llevaron al cine como *Doña Perfecta* (1876) que, junto a *Gloria* (1877) y *La familia de León Roch* (1878) constituyen la colección <<Novelas de Tesis>> y que Carbajo cita: <<Galdós, a diferencia de Alarcón, Pereda y otros moralizadores, convierte a sus personajes en símbolos de figuras humanas, vivas y universales, que tienen toda la grandeza y la fuerza de los héroes de la tragedia griega>> (2012: 109). También alega que César Ardavín, director madrileño del que ya he hablado anteriormente, intentó plasmar dicha fortaleza en la pantalla con mayor o menor éxito aunque fiel al texto galdosiano.

Este autor me da pie a continuar con otro escritor muy elogiado dentro de la literatura española, me refiero a Leopoldo Alas “Clarín” (1852 – 1901). Galdós escribió el prólogo para la edición de 1901 de *La Regenta*. Tanto un autor como otro, según explica Carbajo, mantienen a lo largo de su obra unos tratamientos estéticos que posteriormente serían utilizados por el cine, como el objetivismo o la multiplicidad de planos (a veces paralelos o cruzados) que muchos críticos consideran que no se ha sabido extrapolar adecuadamente a la gran pantalla (2012: 109). Como película, se estrenó en 1974 y estuvo bajo la dirección de Gonzalo Suárez.

Otra pieza de Clarín que se llevó al cine fue *¡Adiós, cordera!* (1893) en 1969, pero ni la dirección de Pedro Mario Herrero ni la interpretación de Emilio Gutiérrez Caba lograron los elogios de la crítica.

Dentro del realismo español, además de Galdós y Clarín, tengo que destacar la figura de una mujer que incorporó en todas sus obras su crítica personal a la sociedad española y a la posición de la mujer en ésta. Emilia Pardo Bazán (1851 – 1921) compartió la misma corriente naturalista

que caracterizaría a los anteriores autores. Pardo Bazán, además, llevó a un escalón superior este movimiento y llegó a teorizar sobre esta escuela. Lo hizo a través de sus artículos en la revista *La Época* (publicados en 1882), donde se centraría en la novela experimental y las ideas de Émile Zola. Un año más tarde los reuniría en un volumen recopilatorio llamado *La cuestión palpitante* (1883), acreditándola como una de las principales impulsoras del naturalismo en España. Pero también plasma su opinión en los prólogos de sus novelas *Un viaje de novios* (1881) o *La Tribuna* (1883). Pese a las posibles críticas que pudiera hacer del naturalismo de Zola, el estilo de *Un viaje de novios* se asemeja más a la pluma de este escritor francés que al realismo español del Siglo de Oro, según afirma Sánchez Noriega (2000: 78).

Esta novela fue llevada al cine en 1948 bajo la dirección del barcelonés Gonzalo Delgrás (1897 – 1984) aunque los críticos afirman que la adaptación se aleja bastante del texto de Pardo Bazán. Algo similar ocurre con *La sirena negra* (1908) también de la misma escritora y traducida al cine por Carlos Serrano de Osma (1916 – 1984) que vio la luz en 1947:

<<Esta novela intimista y delicada, cuya acción transcurre en el interior del protagonista, precisa de un tratamiento excepcional que Serrano de Osma no supo darle>> (Quesada, 1986: 115).

Al igual que los tres autores anteriormente mencionados, el mercado editorial de la época se vio beneficiado de la pluma de Vicente Blasco Ibáñez (1867 – 1928). Este autor valenciano participaría en el movimiento realista español del momento y en la posterior Generación del 98. Muy activo en la vida política, en 1901 funda el periódico *El Pueblo* en su ciudad natal y escribe una amplia obra que ha sido llevada al cine casi en su totalidad, empezando por su novela *Entre naranjos* (1900) dirigida por Alberto Marro en 1914 y que, en 1926, da el salto a Hollywood con su versión sonora distribuida bajo el título de *The torrent (El torrente)* con Greta Garbo y Ricardo Cortez como protagonistas.

Como ocurre en la versión de Alberto Marro de *Entre naranjos*, la primera adaptación que se hace de *Sangre y arena* (1908) es muda. Como dato curioso me gustaría destacar que el guion de esta película está elaborado por el propio Blasco Ibáñez con el asesoramiento del director cinematográfico Ricard de Baños (1882 – 1939). Sin embargo, vuelve a ser la versión hollywoodiense de 1941, la que copa toda la atención, gracias a sus actores protagonistas: Rita Hayworth y Tyrone Power.

*La bodega* (1905) así como *La catedral* (1903), *El intruso* (1904) y *La horda* (1906) pertenecen a la vertiente de carácter más social de este autor, en la que la novela de tesis se combina con los procedimientos propios del naturalismo (2012: 114). Sin embargo, solo he encontrado

información sobre *La bodega*, estrenada en 1930 en Madrid, del resto no se han hecho adaptaciones y me atrevo a decir que es así por tocar temas <<delicados>> para los ricohombres de la sociedad española del momento.

México hizo su propia adaptación de *La barraca* (1898), para muchos su novela más politizada, sobre un guion de la hija del novelista, Libertad Blasco, y donde Peter Vickers, catedrático en filosofía por la Universidad de Durham, Inglaterra, argumenta que la tesis defendida en *La barraca* radica en que a través de la victoria de la huerta sobre la vida urbana se consigue la revolución rural que Blasco Ibáñez parece idear de manera narrativa (1974: 96).

Armando Palacio Valdés (Asturias, 1853 – 1938) es, junto a Blasco Ibáñez, el novelista español de finales de siglo más traducido y leído en otras lenguas. Su novela *Maximina* (1887) ha vendido más de doscientos millones de ejemplares solo en su versión inglesa. Con respecto a la adaptación de las obras al cine, nuevamente nos encontramos con directores ya mencionados a lo largo de este trabajo como Florián Rey o Rafael Gil. Al primero podemos relacionarlo con la novela *La hermana San Sulpicio* (1889), la cual ha tenido tres versiones con poca diferencia temporal entre ellas y donde dos han sido dirigidas por el mismo director. La primera fue una versión muda, estrenada en 1928 y protagonizada por Imperio Argentina, mientras que la segunda cinta que dirigió data de 1934 y repite en el personaje principal Imperio Argentina. Gil, por otro lado, realiza la adaptación de *Santa Rogelia* (1926) en 1962, con Arturo Fernández y Pina Pellicer a la cabeza del proyecto. Previamente, en 1947, Rafael Gil dirige *La Fe* (1892) basada en la novela homónima de Palacio Valdés.

Para ilustrar el cambio de corriente literaria, Carbajo hace una escueta síntesis que me gustaría rescatar llegados a este punto:

<<Si pródiga en adaptaciones es la generación realista no lo es menos la del 98. Numerosas obras de Unamuno, Baroja, Azorín, etc., son llevadas con mayor o menor acierto a la pantalla>> (2012: 116).

La primera novela adaptada de Miguel de Unamuno (1864 – 1936) fue *Abel Sánchez* (1917). En esta novela interviene el tema bíblico de Caín y Abel para presentar una radiografía de la envidia fraternal. La dirección de la película, en 1947, estuvo bajo el mando de Carlos Serrano de Osma y que Quesada llega a afirmar que Serrano de Osma no consigue reflejar el <<tema cainista>> planteado en la novela, ni tampoco la tragedia de celos y odios que la construyen (1986: 155).

Sin embargo, la pieza por la que Unamuno ha ganado mayor fama ha sido *La tía Tula* (1921), donde se muestra el anhelo por la maternidad, y que Miguel Picazo llevó a cabo su versión cinematográfica en 1964. La crítica ha reconocido la fidelidad con la que Picazo ha extrapolado el texto literario en el guion.

Tampoco recibió malas críticas la adaptación cinematográfica de *Nada menos que todo un hombre* (1920) donde vuelve a aparecer el nombre de Rafael Gil como director de dicha versión, en 1972.

*Zalacaín, el aventurero* (1908), del escritor easonense Pío Baroja (1872 – 1956), es la última novela de la trilogía *Tierras Vascas* y fue extrapolada al espacio cinematográfico cuando su autor estaba aún vivo, bajo el mando de Francisco Camacho, en 1928, y donde el propio Baroja hace una pequeña aparición como un oficial carlista. Veinte años más tarde se estrenó la adaptación de *Las inquietudes de Shanti Andía* (1911), compuesta por siete libros y un epílogo, y que llevó a la gran pantalla el director Arturo Ruiz Castillo. Esta novela que, como reconoce el propio Baroja, tiene influencias de Poe, Mayne Reid y Stevenson, debe mucho a la novela de aventuras inglesa (Alberich, 1966: 112 – 116) y presenta una estructura demasiado profunda como para hacer una trasposición al cine más o menos justa, según reconoce la crítica literaria.

De Azorín (1873 – 1967) es sabido que sentía especial curiosidad por el nuevo arte que estaba naciendo de manera paralela a su carrera literaria. Sin embargo, parece que sus obras no han sido de interés para los cineastas y solo se ha llevado a la gran pantalla *La guerrilla* (1936), donde aparece de nuevo Rafael Gil como director. La cinta vio la luz en 1973. Gutiérrez Carbajo opina que hay otras obras de Azorín que deberían haberse trasladado al cine, tal y como reconoció la escritora Elena Catena (1920 – 2012):

<<Nadie hasta hoy se ha propuesto llevar a Doña Inés a la pantalla. [...] El guionista técnico poco tendría que añadir de su cosecha; Azorín lo indica todo: diferentes planos, colores, movimientos y sonidos, ángulos de toma, transparencias, etc., etc.>> (Catena, 1973: 96).

Un autor al que se considera clave dentro de la literatura española del siglo XX es Ramón María del Valle-Inclán (1866 – 1936). Muchas de las novelas de este escritor han sido llevadas al cine de una manera más o menos adecuada, destacando a Gonzalo Suárez y a Juan Antonio Bardem como directores de varias cintas basadas en sus obras. Gonzalo Suárez toma los elementos misteriosos y fantasmagóricos característicos de Valle-Inclán para realizar un guion fácilmente catalogable como <<de suspense>>, según explica Carbajo (2012: 55).

También han sido adaptadas al cine algunas de sus obras teatrales como *Luces de Bohemia* (España, 1985), *Divinas palabras* (México, 1977 y España, 1987) o *Tirano Banderas* (España – Cuba – México, 1993), estas dos últimas dirigidas por José Luis García Sánchez.

Otros autores significativos dentro de corrientes como el Modernismo o la Generación del 98, anteriores a la Guerra Civil Española, y de los que también se han hecho películas basadas en sus obras son, brevemente nombrados, Ricardo Baroja (hermano mayor del novelista Pío Baroja), Alejandro Pérez Luján, Rafael López de Haro, Ricardo León, Concha Espina y Wenceslao Fernández Flórez, entre muchos otros.

De la narrativa de posguerra se han adaptado tanto obras de autores exiliados como de aquellos que se quedaron en la España de Franco, destacando nombres como Rosa Chacel, el gallego Eduardo Blanco Amor, Max Aub o Segundo Serrano Poncela, entre otros.

Escritores como Ramón J. Sender (1902 – 1982) pueden presumir de tener adaptaciones más o menos recientes, además, con la que se considera una de sus novelas más importantes: *Réquiem de un campesino español* (1953) dirigida por Francesc Betriu en 1985 y con un jovencísimo Antonio Banderas y unos consagrados Fernando Fernán Gómez y Terele Pávez como rostros principales.

La novela de posguerra en el interior peninsular, como Gutiérrez Carbajo rescata de la memoria, era un <<barco encallado>> e impulsado por dos obras que aparecieron en los años cuarenta: *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela (1916 – 2002) y *Nada* (1944) de Carmen Laforet (1921 – 2004) (2012: 125). Ambas historias gozan de sus respectivas adaptaciones cinematográficas. La segunda poco menos de tres años después de su publicación con Edgar Neville en la dirección.

Otra obra muy importante del mismo Cela como es *La colmena* (1951), vio su trasposición en el cine en 1982 de la mano de Mario Camus y con un reparto de reconocidas figuras como son José Sacristán, Concha Velasco, José Luis López Vázquez, Victoria Abril, Ana Belén y el propio Cela en un pequeño papel que aparece en un relato breve paralelo a la novela. <<La película refleja bien el ritmo narrativo de la obra y su construcción en cierto sentido musical, a los que no son ajenas las influencias de Aldoux Huxley y John Dos Passos>> (2012: 125).

De menor complicación, aunque de cuidada elaboración, son las novelas de Miguel Delibes (1920 – 2010), la primera fue *El camino* (1950) y la realizó Ana Mariscal para su propia productora, Bosco Films, dirigiendo a un grupito de pequeños actores además de a Joaquín Roa, Julia Caba Alba y otros veteranos (Quesada, 1986: 381). Además, otras novelas han sido

transformadas para el cine como *Mi idolatrado hijo Sisí* (1953) con el título de *Retrato de familia* en 1976, *El príncipe destronado* (1973) adaptado en 1977 con Héctor Alterio y Verónica Forqué en los papeles principales o *Los santos Inocentes* (1981), con Mario Camus como realizador en 1984.

Gracias a su novela *La sombra del ciprés es alargada* (1947), Delibes obtuvo el premio Nadal y el director exiliado Luis Alcoriza hizo la versión cinematográfica en 1990. Cuatro años más tarde, Elena Quiroga (1921 – 1995), autora de una extensa obra en prosa, ganó el premio Nadal por *Viento del Norte* (1951) y Antonio Momplet la llevó al cine en 1954. Ese mismo año se estrenó *La otra vida del capitán Contreras*, de Torcuato Luca de Tena y finalista del premio Nadal en 1953. Fue dirigida por Rafael Gil y con Fernando Fernán Gómez encabezando el reparto. Este mismo director realizó en 1967, *La mujer de otro*, nuevamente de Luca de Tena y ganadora del premio Planeta en 1961.

De la Generación de los 50 (o “Los niños de la guerra”), movimiento literario conformado por escritores nacidos entre 1920 y 1950 y considerados los *Hijos de la Guerra Civil española*, se han adaptado obras de Carmen Martín Gaité, Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Juan García Hortelano, Ana María Matute o Juan Goytisolo, entre otros nombres.

Carmen Martín Gaité (1925 – 2000), junto con Juan Tébar, escribió el guion de la película *Emilia, parada y fonda* (1976) basada en su relato *Un alto en el camino* y dirigido por Angelino Fons con la participación de Ana Belén como protagonista.

Otro escritor de los llamados *Niños de la Guerra Civil española*, Juan Marsé (1933 –), fue galardonado en 2008 con el premio Cervantes y antes, en 1965, con el premio Biblioteca Breve con su novela *Últimas tardes con Teresa* (1966) fue adaptado por Gonzalo Herralde (1949 –) en 1984 con guion realizado tanto por el director como por el propio escritor en colaboración conjunta. Años antes, en 1977 y 1979, sin embargo, ya se había llevado al cine otras dos obras de Marsé: *La oscura historia de la prima Montse* (1970) y *La muchacha de las bragas de oro* (1978). Esta última fue premio Planeta ese mismo año. Finalmente, podemos mencionar a *El amante bilingüe* (1990) como la última novela de Marsé que se ha llevado a la pantalla, esta vez en 1993 y galardonada con el premio Ateneo de Sevilla.

Podemos nombrar a Miguel Picazo y, sobre todo, a Mario Camus como los dos directores que han encontrado mayor inspiración en esta generación, llevando a la gran pantalla a García Hortelano, Fernández Santos y a Aldecoa en repetidas ocasiones.

Pero también podemos hablar de cineastas que saben moverse entre textos literarios con total comodidad. Es el caso de Gonzalo Suárez, mencionado anteriormente como el adaptador de autores clásicos como Galdós o Clarín, vio cómo realizaban una versión cinematográfica en 1967 de su primera novela *De cuerpo presente* (1963). De su novela *Rocabruno bate a Ditirambo* (1966), Suárez realizó dos versiones diferentes en 1967 y 1969 donde, no solo fue director, sino que ocupó el puesto de guionista y actor protagonista, además de ser el escritor de la novela, como bien he apuntado antes. En 1965 configura el guion de la película *Fata Morgana* en colaboración con Vicente Aranda, el cual la acabaría dirigiendo; y en 1975, junto a Sam Peckinpah (1925 – 1984), director y guionista estadounidense, escribirían el guion de *Operación doble dos*, basado en la novela homónima de Suárez que se publicó en la revista *Viridiana*, nº 12.

El mismo Vicente Aranda rodaría en 1985 la adaptación de una de las novelas que se consideran más representativas de la narrativa de posguerra: *Tiempo de silencio* (1961) del escritor Luis Martín Santos (1924 – 1964), fallecido prontamente en un accidente de tráfico. La película la protagoniza Imanol Arias y Victoria Abril, actuación por la que se ganó una nominada a <<Mejor actriz protagonista>> en los premios Goya. Llegados a este punto, me gustaría rescatar las palabras de Ramón Carmona (seudónimo de Santos Zunzunegui, 1947 –), escritor y catedrático de comunicación audiovisual por la Universidad del País Vasco, quien hace una interesante comparación entre novela y película con respecto a las técnicas habituales de un medio u otro:

<<Si la novela de Martín Santos rompía con los moldes de la narrativa tradicional, la película de Aranda se caracteriza, precisamente, por una ruptura con el modelo habitual de representación cinematográfica, basado en la continua naturalización (no problemática) del objeto con su expresión>> (Carmona, 1991: 220).

La siguiente generación de escritores, que Carbajo denomina <<nueva narrativa>> (2012: 30) aunque personalmente no estoy de acuerdo con dicha etiqueta, la formaron grandes rostros como Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza o Antonio Muñoz Molina, muchos de ellos aún en activo.

Del famoso detective creado por Vázquez Montalbán (1939 – 2003), Pepe Carvalho, se ha intentado hacer una traslación al cine con mayor o menor éxito, depende de los ojos de quien lo mire. La primera vez que un director quiso llevar a la gran pantalla las aventuras de este personaje fue en 1976, por Bigas Luna (1946 – 2013), aunque su estreno no tuvo lugar hasta 1979, sobre guion del propio escritor junto con el director. Poco después, en 1983, el veterano

realizador Vicente Aranda realizó otra adaptación bajo el título *Asesinato en el Comité Central*. A la crítica no gustó la actuación de Patxi Andión. En palabras de Carbajo:

<<Lo cierto es que si siempre resulta difícil dar vida a una ficción, que de por sí ya goza de su vida propia, lo es mucho más en una como la presente, construida con arquetipos>> (2012: 131)

El género policiaco alcanzó su punto álgido gracias a los tres autores anteriormente citados y muchos otros de los que no voy a hablar en este trabajo para que no se extienda más de lo estrictamente necesario. Otra figura ya mencionada y muy ligada en sus inicios a la novela negra es Eduardo Mendoza (1943 –), al que se le concedió el premio Cervantes en 2016, considerado el mayor galardón literario en lengua castellana. Tuvo que ser en Estados Unidos cuando publicara su primera y una de sus más famosas novelas *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) donde se narra las luchas sindicales de principios del siglo XX. Su título original era *Los soldados de Cataluña* pero tuvo que cambiarlo debido a la censura del régimen franquista. Pocos meses después de su publicación, Francisco Franco fallece y al año siguiente esta novela recibe el Premio de la Crítica, para muchos considerada la primera novela de la transición democrática.

Como parte del cambio que estaba experimentando la sociedad española tras la muerte de Franco, y con un panorama político de lo más revuelto, Antonio Drove (1942 – 2005), director y guionista madrileño, no pudo dejar pasar la oportunidad de adaptar esta novela, la cual vio la luz en 1979.

<<Entre lo picaresco y lo esperpéntico>> (2012: 132) podría considerarse *El misterio de la cripta embrujada* (1979), una parodia que mezcla novela negra y gótica. La historia transcurre en la Barcelona de finales de los setenta, sin embargo, el autor la escribió desde Nueva York, Estados Unidos, desde donde se la envió a la editorial. En palabras del propio Mendoza, marchó de <<una España triste, amarga y violenta>> y donde no regresaría hasta 1982.

De Muñoz Molina (1956 –) podríamos mencionar varios datos curiosos que confirman una trayectoria literaria más que enriquecedora para las letras españolas. Quizá cabe destacar que es miembro de la Real Academia Española desde 1996 y ostenta la membresía honorífica en la Academia de las Buenas Letras de Granada. Jienense reconocido por obras como *El invierno en Lisboa* (1987), Premio Nacional de Narrativa y Premio de la Crítica, fue llevada al cine en 1991 y de la que Gutiérrez Carbajo afirma:

<<La adaptación de *El invierno en Lisboa* parecía obligada ya que esta novela es un homenaje al cine “negro” americano (y a sus antecedentes literarios) y al mundo del jazz>> (2012: 133).

*Beltenegros* (1989) fue la tercera novela publicada por este escritor donde retoma elementos de la cultura popular habituales en sus historias, como puede ser el jazz, mezclados con <<imágenes de género>>, según escribe Álvaro Cortina (Bilbao, 1983 –), escritor y columnista, en un artículo publicado en 2010 en *El Mundo*, debido a la participación de Muñoz Molina en el festival de novela policiaca *Getafe Negro*. La versión cinematográfica la realizó Pilar Miró (1940 – 1997) con guion elaborado en colaboración de Mario Camus. La película, al igual que la novela, tuvo buena acogida y llegó a estar nominada hasta a diez premios Goya (de los cuales solo ganó tres).

Pero no solo los hombres ocupan la literatura más reciente de nuestro país. Me gustaría destacar a dos mujeres que se han hecho un hueco muy importante en el imaginario colectivo de la sociedad de finales del siglo XX. En primer lugar, quiero hablar de Almudena Grandes (1960 –) con siete obras adaptadas al cine, cabe destacar la película de Bigas Luna, *Las edades de Lulú* (1990), en donde participa un casi debutante Javier Bardem (era la segunda película que hacía) y basada en la novela homónima más célebre de esta autora. Traducida a más de diecinueve idiomas, esta novela ha sido incluida en la <<Lista de las 100 mejores novelas en español del Siglo XX>> publicada por el periódico *El Mundo* en el 2001.

En 1994, la editorial Tusquets publica la tercera obra de la escritora madrileña que le daría un lugar casi permanente en las librerías de toda España, estoy hablando de *Malena es un nombre de tango* y cuya adaptación cinematográfica no se hizo esperar. En 1995, Gerardo Herrero (1953 –) rueda en Mula (Murcia) la película que, según datos del Ministerio de Cultura, recaudó un total de 1.145.346,37 euros y consiguió llevar a casi 345.000 espectadores al cine.

Otra figura a la que la literatura española de los últimos tiempos debe estar agradecida es Elvira Lindo (1962 –). Su mayor creación, Manolito Gafotas, es el protagonista de una serie de ocho novelas publicadas entre 1994 y 2012 dirigidas a un público infantil. Este personaje, además, consta de dos adaptaciones cinematográficas, una realizada en 1999 y la otra en 2001, y una serie de televisión de trece capítulos, emitida en Antena 3, en 2004. Mucho menos conocida, sin embargo, son sus novelas dirigidas a un público adulto y entre las cuales llama la atención *Una palabra tuya* (2005), premio Biblioteca Breve o la recopilación de artículos que ha publicado, sobre todo, en el periódico *El País*.

Para concluir este repaso a los últimos cien años de literatura española en relación al cine, no puedo dejar atrás al controvertido autor de *Las aventuras del capitán Alatriste*, Arturo Pérez-Reverte (1951 –), conocido reportero de guerra, puede presumir de tener un asiento en la Real Academia Española desde 2003.

La saga de *El capitán Alatriste* cuenta con un total de siete libros publicados entre 1992 y 2011. Este personaje, además, ha sido encarnado por el actor Viggo Mortensen en la adaptación cinematográfica de 2006, *Alatriste*, ganadora de tres de los catorce premios Goya a los que estaba nominada. La película se grabó en varias localizaciones andaluzas, de Castilla-La Mancha y León y fue llevada posteriormente a la televisión en una serie que relataba mucho mejor los detalles de las novelas de lo que lo hizo la película.

Sin embargo, este escritor tiene otros títulos en su repertorio que gozan de la misma gran repercusión como pueden ser *El maestro de esgrima* (1988), *La tabla de Flandes* (1990), *Territorio comanche* (1994), *La piel del tambor* (1995) o su más reciente publicación *Falcó* (2016). De toda su obra, varias han sido llevadas a la pequeña pantalla a través de series y otras muchas han sido adaptadas directamente al cine. La primera adaptación fue la de *El maestro de esgrima* en 1992 con el propio autor como guionista, trabajo por el cual ganó un premio Goya en 1993. Dos años más tarde, Reino Unido se hizo cargo de adaptar la novela *La tabla de Flandes* y en 1997 vuelve a surgir el nombre de Gerardo Herrero como director de *Territorio comanche*, donde Pérez-Reverte vuelve a participar como guionista.

En vista del repaso que acabo de realizar de los últimos cien años de historia del cine y de su estrecha relación con la literatura en nuestro país, queda patente cómo ambas artes se han complementado y se han enriquecido la una de la otra, a pesar de aquellas voces que mantienen la idea de un <<nivel inferior>> y un <<nivel superior>> entre cine y literatura. Sin embargo, desde mi punto de vista, esas diferencias no son más que las técnicas propias de cada arte y que no son extrapolables. Es decir, hay elementos comunes que se pueden traspasar de un arte a otro y hay otros elementos que son propios. Estos no lo convierten ni en inferior ni superior sino enriquecedor en sí mismo y para con la otra ciencia. Según el crítico Gianfranco Bettetini, <<toda adaptación, por muy fiel que se quiera, implicará siempre un proyecto en confrontación con el texto de partida y un proyecto en confrontación con el texto de llegada>> (1984: 98). Si analizamos esta afirmación, Bettetini no habla en ningún momento de ser <<mejor>> o <<peor>> ni de estar una por encima de otra.

Por tanto, enlazando con la idea anterior, la fidelidad depende de factores que, según explica Ramón Carmona, <<debe, pues, medirse en términos a una asimilación del medio fílmico [a través de] una serie de procedimientos narratológicos y enunciativos que [...] deben convencer en la imagen cinematográfica>> (1991: 220). En otras palabras, la calidad de la película (medida en un elemento tan subjetivo como es la “fidelidad”), a mi modo de entender, parte de un trabajo técnico que debe elaborar el director con su equipo más allá de elementos superficiales

y subjetivos. Es decir, director y guionistas deberán analizar la pieza literaria que van a adaptar y crear (sobre el guion) una imagen visual que cumpla con las reglas de las que se rige el escritor de la novela. Por ejemplo, para crear un personaje compasivo, deberán hacerse valer de acciones, discursos y el resto de la trama para <<hacer ver>> que ese personaje tiene esa cualidad, al igual que debe hacer el escritor a lo largo de la narración. Puede, incluso, que ninguno de los dos, ni cineasta ni escritor, utilice esa palabra pero logran crear la imagen mental en el destinatario para que este llegue a dicha conclusión:

<<Podemos, por tanto, concluir que el análisis de las adaptaciones como las señaladas, debe basarse en el estudio de las relaciones sintácticas, semánticas y pragmáticas de analogía entre la textualidad literaria y la derivada textualidad audiovisual>> (2012: 134).

Estas últimas líneas explican, o al menos eso entiendo yo, la relación de proximidad entre literatura y cine, la riqueza, la complementariedad, el apoyo del uno sobre el otro y viceversa, más allá de los que creen que hay una brecha. El arte es arte, sin niveles, nadie compararía a Manet con Sorolla, pese a pertenecer a la misma corriente artística, entonces ¿por qué comparamos y menospreciamos la adaptación de *Don Juan Tenorio* de Ricard de Baños (1922) pero alabamos el texto literario de Zorrilla (1844)? Nadie compararía en su lugar la pieza original de *Macbeth* de Shakespeare con la ópera de Verdi. Ambas son consideradas obras de arte, sin más, ¿por qué en relación al cine con la literatura no es igual?

### 6.3. Tipología.

Los estudiosos, críticos y cineastas no parecen encontrar un consenso con el que crear una tipología común así que este apartado no puede basarse en una sola clasificación. Por este motivo, voy a crear una propia a partir de un compendio de las mejores valoradas y bajo un criterio personal.

Antes de comenzar, me gustaría recoger una reflexión de José Luis Sánchez Noriega donde hace ver lo <<peligroso>> que puede llegar a ser una clasificación de los tipos más usuales puesto que se corre <<el riesgo de establecer modelos esquematizados a los que pudiera parecer que han de adecuarse las adaptaciones>> (2000: 63).

Ya que ha sido mencionado, voy a tomar como base la propuesta que hace Sánchez Noriega (2000: 63–71) y le iré sumando aportaciones de otros autores que igualmente nombraré. A continuación describiré las características generales de cada tipo:

**A. Adaptación como ilustración o adaptación pasiva** – Es la adaptación más fiel y literal de una obra escrita. Se produce en películas donde el acento descansa sobre la historia antes que en el modo de contarla, sin otras transformaciones más que las relacionadas con los procedimientos básicos de adaptación. Para ello se suele transcribir literalmente los diálogos del texto y utilizar los elementos figurativos originales que impone el autor para buscar una fidelidad rigurosa.

**B. Adaptación como transposición** – Resultado intermedio entre un relato fílmico fiel y una interpretación subjetiva. Converge la voluntad de otorgarle al autor reconocimiento y excelencia en su obra, con la idea de poner en pie un filme que tenga valor en sí mismo. Esto implica que la adaptación debe ser respetuosa con el texto original y fiel en forma y fondo pero amoldados estéticamente al lenguaje cinematográfico.

Alain García (1990: 249–258) diferencia dos procedimientos de transposición: *analogía*, traducción fidedigna al espíritu de la obra escrita dentro del filme, y <<écranisation>> o *plasmación audiovisual*, la adaptación perfecta de toda la historia en espíritu y letra, es decir, la misma historia exactamente contada por igual en dos medios distintos.

**C. Adaptación como interpretación** – Película y relato literario se separan notoriamente debido a un nuevo punto de vista, transformaciones relevantes en la historia o en los personajes, un estilo diferente, etc.; pero, a la vez, no puede desligarse totalmente de la obra original escrita y puede conservar el mismo tono narrativo, temática, valores ideológicos, etc.

Sánchez Noriega, además, añade otro tipo de adaptación que se conoce como <<adaptación libre>> y que plantea gran controversia debido a su naturaleza. Por este motivo, me ha parecido un objeto de estudio interesante y he decidido darle un apartado individual donde investigar y exponer más a fondo esta modalidad.

Como se puede comprobar, el criterio principal en el que se basa Sánchez Noriega para establecer su clasificación se centra en el grado de fidelidad del filme resultante con la novela adaptada.

Para otros autores como Francis Vanoye, la coherencia del relato prima como base para crear su clasificación y habla de dos modalidades de estilos narrativos con los cuales conseguir dicha coherencia (1996: 137):

**A. Relato clásico** – Los agentes causales de las acciones dramáticas son elementos individuales que se oponen a algo o alguien, dando lugar al conflicto. La cadena de acciones causa–efecto es el motor principal de los hechos narrativos. Además, a lo anterior se le une la

concepción de tiempo, de manera que, al final de la historia, todos los cabos sueltos quedan resueltos.

**B. Relato moderno** – La presencia del universo del escritor en la película, la subjetividad, la significatividad de los personajes, los finales abiertos, las disyunciones de orden temporal y espacial, la impronta autoral que permite comprender la obra dentro de la filmografía del cineasta, la ambigüedad o la relativización de la verdad, entre otros elementos son los rasgos que caracterizan a este modelo.

Es necesario advertir que esta escueta división no refleja la realidad del cine y la literatura, mucho más compleja, pero sirve como punto de partida. De manera personal, me parece más adecuada la clasificación que hace Sánchez Noriega aunque ambas se basan en criterios subjetivos diferentes en cada individuo.

De nuevo, Vanoye lanza una clasificación en función del estilo de cada texto, el <<estilo narrativo>> como él lo denomina, similar a la anterior (1996: 144):

**A. Coherencia estilística** – Es la adaptación de una obra literaria clásica a un filme clásico o una obra moderna a una cinta moderna. En el primer caso, se trasladan relatos “fácilmente” adaptables en equivalencia cinematográfica en personajes y sucesos. El segundo caso es más complejo y necesita de una imaginación proactiva, ya que se debe crear un discurso estético similar en tono.

**B. Divergencia estilística** – Adaptación de una obra clásica a un filme moderno o de una obra moderna a un filme clásico. Mientras que la adaptación de un texto clásico se puede comprender como una interpretación y actualización hecha por el propio cineasta, donde la historia y la forma expresiva adquieren nuevas dimensiones; en el caso de las adaptaciones modernas a un estilo clásico se suele considerar que se simplifica el material y se considera una <<apropiación no legítima>>, en otras palabras, aparece un desequilibrio estético entre la obra literaria y la linealidad fílmica, de modo que los rasgos modernos del discurso quedan eclipsados y pierden importancia.

Esta clasificación de Vanoye, al igual que la anterior, no me parece adecuada pero creo que es necesaria tomarla en cuenta porque habla de dos aspectos importantes: la coherencia y el estilo. Ambos rasgos pueden complementarse a la perfección con los grados de fidelidad a los que alude Sánchez Noriega.

Es muy probable que tanto Sánchez Noriega como Vanoye se basaran en las teorías desarrolladas por George Bluestone, guionista estadounidense y pionero en el estudio del cine,

que vieron la luz con la publicación de su ensayo *Novels into film* (1957). Bluestone cataloga la relación entre texto literario y texto fílmico en base a unos criterios de fidelidad que, posteriormente, se convierten en el punto de partida de la teoría de Sánchez Noriega y, a su vez, acuña por primera vez los términos de <<convergencia>> y <<divergencia>> que utilizaría más adelante Vanoye en la segunda hipótesis que plantea.

Sin embargo, según he podido descubrir a lo largo de la investigación para este trabajo, la reticencia en la primera mitad del siglo XX para considerar al cine como arte autónomo hace obsoleta la teoría de Bluestone. Este autor niega las posibilidades cinematográficas de las adaptaciones y lo considera un medio expresivo más limitado que el literario.

A criterio personal, el convenio entre las nociones que establecen Sánchez Noriega y Vanoye, en conjunto, crean mi <<clasificación idónea>>, es verdad que hay otras muchas clasificaciones entre las cuales me gustaría destacar la de Pio Baldelli, autor ya mencionado a lo largo de estas páginas, y que establece en su libro *Film e opera letteraria* (1964) cuatro tipos de adaptaciones que bien se podrían complementar con los tipos de Sánchez Noriega:

- A. Saqueo o Saccheggio** – El mayor fin del filme es la explotación comercial, por lo que se extrapolará al guion solo aquellas escenas de gran espectacularidad o de gran relevancia para el avance de la trama. Baldelli lo considera una <<reducción>> de todas sus facetas:
  - a. Reducción de diálogos.
  - b. Reducción de la importancia de los personajes secundarios en la trama o supresión de los mismos.
  - c. Supresión de todo conflicto social, político y/o económico.
- B. Cine humilde** – El director adapta escrupulosamente el texto como <<servicio>> que presta el cine para con la literatura. Para Baldelli, es la adaptación más fiel.
- C. Mezzadria** – El director intenta <<completar>> vacíos en la obra literaria con añadidos cinematográficos.
- D. Plena autonomía del filme respecto al texto literario**, de manera que el director deja plasmada su huella personal.

Desde una perspectiva personal, la catalogación de Baldelli me parece diluida y menos clara, sus límites están poco marcados y sería confuso con ciertos tipos de películas, sin embargo, me ha parecido oportuno añadirla en este trabajo ya que había hablado en varias ocasiones de este autor y, además, porque pone de manifiesto cómo todas estas clasificaciones se parecen

bastante, pero cada autor encuentra su matiz que la convierte en diferente. En mi opinión, solo es un problema de consenso.

Otro estudioso que destaca la importancia del factor <<fidelidad>> frente a cualquier otra característica es Norberto Mínguez Arraz, profesor titular de comunicación audiovisual en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, que alude a una clasificación casi idéntica a la que hace Sánchez Noriega y que también pudo haber sido fuente de información para éste, ya que Mínguez Arraz formuló su hipótesis solo un año antes que Noriega.

Cabe mencionar también a Antoine Jaime, que publicó simultáneamente a Sánchez Noriega su libro *Literatura y cine en España (1975 – 1995)*, donde dedica un apartado a su particular tipología en relación a la fidelidad. Su división se centra en tres aspectos:

1. Traducción cinematográfica.
2. Adaptación cinematográfica.
3. Película de inspiración.

Tal y como explica A. Jaime, <<las distinguiremos [las películas] gracias a la proporción de elementos éticos y estéticos conservados en cada una de ellas; recordando que el respeto de las elecciones éticas condiciona la fidelidad [...] del texto inicial>> (2000: 106). Este autor alude, de manera oportuna para este trabajo, un principio básico que se lleva repitiendo a lo largo de este apartado: la opinión personal y, por tanto, subjetiva con la que cada uno analiza una película y la compara con su respectiva novela.

Más allá de la fidelidad, otros autores que han abordado este tema como objeto de estudio han utilizado otros criterios. A raíz de los estudios de Roman Jakobson (1896 – 1982), lingüista y teórico literario ruso, se acuña un nuevo término: *Transcripción intersemiótica* entre estructuralistas y posestructuralistas como los citados Genette o Barthes. Esta escuela concibe la adaptación de una película como una traducción, es decir, un traspaso de un sistema de códigos a otro.

Como podemos comprobar, esta corriente es mucho más teórica, con grandes dosis de lingüística y una comparación olvidada con respecto al cine. Autores como Geoffrey Wagner, Gianfranco Bettetini o Jorge Urrutia, todos defensores de esta vertiente, centran su atención en la dialéctica y la gramática, estudiando la parte más profunda de la palabra escrita y sus estructuras y dejando de lado por completo su relación con lo audiovisual. Por tanto, este tipo

de clasificaciones no me parecen para nada correctas así que, a pesar de haberla mencionado en líneas generales, no la comparto en absoluto.

Por tanto, para concluir, dentro de mi criterio personal, la clasificación que hizo Sánchez Noriega a principios del milenio me parece la más escrupulosa y, por tanto, acertada aunque no me atrevo a afirmar con rotundidad que es la absoluta. Sin embargo, para que Sánchez Noriega llegara a tales hipótesis tuvo que estudiar multitud de visiones y corrientes de multitud de autores y, quizá, después de todo este estudio, supo suplir las carencias y aunar las categorías de las diferentes catalogaciones con las que se encontró durante su investigación.

#### 6.4. Técnicas más comunes de adaptación literaria.

Según el ya mencionado autor Antoine Jaime, hay quienes ven en el cine una modalidad expresiva demasiado inmadura que, por necesidad, debe diferenciarse todo lo posible de la expresión literaria. Otros, por el contrario, consideran que se pueden llegar a producir acercamientos mediante técnicas comunes, de modo que, adaptar un texto literario a un guion cinematográfico se convierte para muchos en un intercambio empobrecido de la historia original frente a los que piensan en las alternativas expresivas que ofrece.

En este apartado se compara la extensión del texto literario y el número de páginas del guion cinematográfico, según tres tipos de adaptaciones:

1. **Reducción** – Es el procedimiento más común a la hora de adaptar novelas al cine, en el cual se seleccionan los hechos narrativos más relevantes de la historia, se suprimen acciones y personajes de menor relevancia, entre otras técnicas.
2. **Equivalencia** – Presumiblemente, cuando dos textos poseen una extensión similar y, por tanto, se consiga mayor fidelidad literaria.
3. **Ampliación** – Se construye a partir de un texto breve, como un cuento o una novela corta, donde se aporte un universo construido inicialmente con personajes y argumento levemente delineados y que, posteriormente, ofrezca las posibilidades cinematográficas necesarias para adaptarlas. Este tipo de adaptaciones se realizan transformando fragmentos narrados brevemente en diálogos, desarrollando acciones implícitas o sugeridas y, sobre todo, creando personajes y hechos nuevos.

De este modo, Antonio Lara García (1939 – 2005), catedrático español y primera generación de teóricos del cómic, a través de su tesis doctoral *Relaciones estéticas entre cine y literatura*

(1973) realiza un primer análisis de los vínculos entre obra original y obra adaptada a partir del estudio de numerosos títulos de novelas, cuentos y obras de teatro. Este muestreo le permitió a Lara García defender sus conclusiones donde considera que, por muy difícil que sea, es posible traspasar una historia del papel a la pantalla.

Una década más tarde, Pere Gimferrer (1945 –), poeta y crítico literario barcelonés, reafirmó una vertiente contraria donde no veía con tanta claridad esa relación entre ambas artes a la que aludía Lara García. Es más, está convencido de lo contrario: ambas disciplinas se oponen. En su ensayo *Cine y literatura*, Gimferrer subraya <<el difícil maridaje entre palabra e imagen>> (1985: 123) y explica que, como bien hemos comentado en el punto 2.1.1. *El montaje de imágenes*, se estima un cierto <<parentesco>> entre poesía y cine que, sin embargo, no se aprecia entre este último con la novela y el teatro. Para Gimferrer es <<significativo que las mayorías de las grandes novelas de los años 60 y 70 hayan podido llevarse al cine>> (1985: 84). Antes de seguir con este debate, me planteo una cuestión que me parece que ninguno de estos autores tiene en cuenta y que es el motor de esta industria: la rentabilidad. Los costes de producción y los beneficios obtenidos, una cuestión que creo independiente de la <<dificultad>> que acarrea una adaptación, sino ¿por qué hoy día se realizan adaptaciones de *best-sellers* antes que de una novela con unas ventas moderadas? Por la sencilla razón de que creará más expectación, tendrá más espectadores y, por consiguiente, mayor recaudación. Ahora bien, volviendo al punto y, a pesar de las críticas y los detractores, siempre ha habido realizadores que han dado vida a obras literaria a través de trabajos cinematográficos de calidad, así como escritores interesados en el cine, es el caso de Blasco Ibáñez, Lorca o García Márquez que, dentro del mundo hispanohablante, expresaron por igual tanto mediante palabras como a través de la imagen y el sonido.

El ya mencionado dramaturgo Étienne Fuzellier, que acabó afirmando que las adaptaciones eran meros <<préstamos perezosos>> (1964: 139) mientras que A. Jaime pone en duda dicha comparación y se pregunta si, por el contrario, muestran una <<comunicación entre ambas prácticas>> (2000: 14). Y es este último autor quien se responde:

<<[...] el cine, cualesquiera que sean sus capacidades artísticas, no puede liberarse de las obligaciones inherentes a su modo de creación y de difusión. Al depender estrechamente de decisiones económicas y financieras, indisolublemente vinculadas a una doble lógica industrial y comercial>> (2000: 15).

No en vano, Antoine Jaime señala que al igual que existen técnicas para la adaptación de una novela, como acabamos de mencionar anteriormente, también hay procesos que ponen en peligro la correcta extrapolación de una obra literaria al cine (2000: 15):

- La necesidad industrial de invertir eficazmente, es decir, de financiar lo mínimo, sin florituras consideradas tan ruinosas como inútiles.
- El imperativo comercial de una difusión lo suficientemente amplia como para asegurarse la rentabilidad o la ausencia de déficit en la producción.
- El propio enfoque técnico de los profesionales, es decir, su plasmación artística.

Como podemos apreciar, este autor señala problemas asociados a la industria por encima de cualquier clase de contratiempo que pudiera plantear la propia obra a adaptar.

## 6.5. La adaptación libre.

La <<adaptación libre>> se ha convertido en el objeto de multitud de estudios a la hora de hablar de <<tipos>> de adaptación gracias a la pequeña controversia que despierta su naturaleza.

La adaptación libre, según puedo extraer de las notas de Beatriz Palacios Arribas, licenciada por la facultad de filosofía y letras de Valladolid, es <<un tipo de adaptación literaria que implica una transferencia histórico-cultura y que conlleva una lectura de la obra condicionada por el contexto de los adaptadores>> (2014: 22). Por esta razón se la considera la adaptación menos fiel y, para muchos críticos, llega a ser una reelaboración más que una adaptación ya que se transforma la idea inicial del escritor en un texto diferente al que este creó. Para Peralta Fernández, licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universidad de las Américas Puebla (México), este tipo de películas ni siquiera deberían llevar el título original de la novela en la que se ha basado ya que pondría en duda la legitimidad moral de la obra y alega que es una transgresión que el cineasta solo toma como inspiración por lo que debe quedar bien claro para el espectador antes del comienzo de la cinta (2006: 42 – 43).

Sin embargo, la dureza con la que quizá Peralta Fernández habla de este tipo de filmes queda aplacada cuando opina, a su vez, que <<mantienen el equilibrio entre creatividad y fidelidad>> (2006: 65), personalmente no estoy de acuerdo con esta afirmación. Bajo mi punto de vista, cualquier novela o texto literario adaptado requiere de grandes dosis de creatividad que, aunque es más explícita gracias al texto escrito, no quita mérito a los adaptadores,

independientemente del grado de fidelidad de la película ya que todo guion parte de una historia de ficción a la que se le debe dar solidez y materializar en escenarios, atrezzo y vestuario, siempre en consonancia con el trabajo de los diferentes departamentos artísticos que componen el equipo técnico de la película.

El guionista estadounidense Robert McKee (1941 –) considera que el adaptador tiene mayor cabida a la hora de añadir rasgos personales a un film gracias a la adaptación libre, sin trasgredir la esencia de la historia, creando lo que él denomina un <<nuevo original>> y así eligiendo qué se incluye o se excluye en el guion (2002: 104).

Sin embargo, a mí se me plantea una duda: ¿qué propicia una adaptación libre en vez de una adaptación tradicional? Todos los autores que han estudiado esta modalidad de adaptación incurrir en un mismo hecho: la intención del adaptador. El cineasta que toma como base un texto literario no busca la fidelidad al escritor sino expresar su propia opinión o punto de vista sobre el tema del que ha escrito dicho escritor y que puede seguir la misma línea o ser contraria. Autores como Sánchez Noriega prefieren señalar que <<[es] necesaria una afinidad ideológica, estética o moral entre el autor literario y el fílmico>> (2000: 66) pero yo no comparto esa idea de <<afinidad>>. Por ejemplo, si tomamos un cuento popular de los hermanos Grimm como es el caso de Hansel y Gretel (1812), los autores presentan a unos niños pícaros y astutos dentro de una familia humilde y sin recursos. El padre abandona a Hansel y Gretel en el bosque tras la insistencia de su madrastra y los niños acaban en la casita de caramelo de la bruja malvada. Gracias a un rastro de migas que dejan a su paso, Hansel y Gretel encuentran el camino a casa y escapan de las garras de la bruja. Esto puede considerarse un resumen de la historia original, sin embargo, en 2013, el director noruego Tommy Wirkola hizo su propia interpretación con unos Hansel y Gretel en edad adulta que vagan de pueblo en pueblo en busca de la malvada bruja que mató a su padre y así perpetuar su venganza personal. En este caso, se denota una afinidad contraria, Hansel y Gretel son expertos en la lucha cuerpo a cuerpo y en el manejo de las armas, nada que ver con la inocencia de los niños que crearon los hermanos Grimm, además, en vez de huir de vuelta a casa, en la versión cinematográfica de Wirkola, los hermanos tienen grandes conocimientos sobre las artes oscuras y van directamente en busca de la bruja para matarla. Mientras la historia del siglo XIX intenta inculcar a los niños una buena conducta para que <<no sean abandonados en el bosque>>, en la propuesta cinematográfica no aparece reflejado en ningún momento lo que podemos considerar la moraleja del cuento.

Por tanto, creo que este ejemplo muestra de manera clara que se ha llevado a cabo una reescritura del texto original, dando lugar a una nueva historia inspirada en otra anterior y sin afinidades ni relaciones aparentes con la <<versión original>>.

José Antonio Pérez Bowie, catedrático de literatura comparada en la Universidad de Salamanca, define el concepto de <<reescritura>> con las siguientes palabras:

<<La noción de *reescritura* [...] se refiere a una opción personal mediante la cual el autor se enfrenta a un texto previo y lo somete a una lectura particular en la que proyecta su propio universo subjetivo o transmite de modo premeditado o inconsciente las determinaciones del contexto en que se halla inmerso; se trata, pues, de un proceso de *apropiación* y de *revisión* consistente en transformar y trasponer, en mirar con nuevos ojos o desde un nuevo contexto un texto precedente>> (2010: 27).

Del ejemplo anterior y también de las palabras de Pérez Bowie podemos deducir que la *reescritura* de una historia está fuertemente marcada por la opinión personal y el universo subjetivo del cineasta y, por tanto, podemos llegar a la conclusión de que lo que veremos será una adaptación basada en el contexto que envuelve a su creador (muy diferente en el caso, por ejemplo, de escoger una obra de otro siglo pues el contexto del escritor con el del cineasta nunca podrá ser ni mínimamente parecidos). Por esta razón, es común que muchos adaptadores trasladen la acción a su época contemporánea mediante un proceso de *contextualización* (2014: 23).

Tal y como explica Palacios Arribas, trasladar una historia al contexto actual y, por tanto, adaptarla a las inquietudes sociales contemporáneas tiene como objetivo, no solo reflexionar sobre un tema que preocupe a la sociedad moderna, sino también lograr una historia cercana al espectador como reclamo para que acuda al cine (2014: 23).

A pesar de las duras críticas que suscitan este tipo de adaptaciones, en mi opinión, a veces desmesuradas, muchos olvidan que los guionistas encargados de este tipo de proyectos tienen problemas de otro calibre. Me explico, al no seguir con fidelidad una narración (hecho que facilitaría mucho la elaboración de un guion), los adaptadores se encuentran en la encrucijada de sacrificar el discurso por la historia o la historia por el discurso, según explica Palacios Arribas es su trabajo, y añade que este <<proceso de reajuste>> depende de lo que el director quiera contar, así se criba qué elementos de la historia se van a extraer de la narración literaria y qué se va a eludir en el resultado final del guion cinematográfico (2014: 23 – 24).

En resumen, la adaptación libre es una interpretación personal que hace el cineasta a partir de un texto literario anterior que toma como inspiración. Deduzco, además, que por ser

<<inspirado>> o <<basado>> no tiene por qué contar lo mismo ni del mismo modo e, incluso, puede dar cabida a hacer otro tipo de denuncia que el autor original pasó por alto. Por este motivo, en este tipo de adaptaciones, la voz del adaptador tiene un papel mucho más relevante que la de cualquier otro filme más fidedigno a su respectivo texto literario.

## 6.6. La *decantación*.

*“La originalidad absoluta no existe; todo escritor o cineasta es producto de la historia de la cultura y de las múltiples creaciones que le han precedido”*

(Sánchez Noriega, J.L., 2000, p. 75)

No me gustaría dejar el tema de las adaptaciones cinematográficas sin mencionar un término que me ha llamado la atención: la *decantación*.

Como bien expone Sánchez Noriega: toda historia tiene un pasado y una cultura marcada por otras historias, a su vez, inspiradas en otras historias anteriores, de manera que dejan constancia en las obras originales de todo autor. Esta misma idea ya fue analizada por lingüistas del siglo XX, tal y como ha sido mencionado en las páginas anteriores de este trabajo, cuando el filósofo soviético Bajtín expone por primera vez la definición de intertextualidad entre textos literarios. Por tanto, la *decantación* que cita Sánchez Noriega podría considerarse la intertextualidad a la que aluden Bajtín, Genette o Kristeva dentro del cine. Esto provoca una <<contaminación>> en el proceso de creación de un guion original. Sin embargo, no es una crítica a la ausencia de originalidad, sino la comprobación de que existen argumentos, temas y personajes con un patrón común.

En el peor de los casos, esa <<familiaridad>> entre ciertas obras puede considerarse una *adaptación oculta* muy próxima al plagio, tal y como señala este mismo autor. Este tipo de adaptaciones se distinguen de los mitos en que se explotan matices más superficiales en detrimento de aspectos más íntimos y reflexivos del personaje.

En otros casos, estamos ante un tipo de adaptación que pasa más inadvertida: la *decantación* propiamente dicha, fruto de todas aquellas obras leídas o vistas por un cineasta a lo largo de su vida y que deja una huella invisible en él. Esta huella infecta todos aquellos guiones originales que puede crear un guionista sin una intencionalidad por su parte.

Sin embargo, el autor fílmico no solo se empapa de la literatura, sino de cualquier otro tipo de procedimiento expresivo, asumido por el guionista en sus trabajos dándoles, eso sí, su toque personal.

De este modo, buscando un ejemplo que permita ver con más claridad qué es, en esencia, la decantación. Podemos utilizar el mito de La Bella y La Bestia, donde se muestra una relación entre una mujer hermosa y una bestia/hombre deforme, y se presentan propuestas literarias tan variadas como: *La Bella y la Bestia* (Leprince de Beaumont, 1756), *El jorobado de Nôtre-Dame* (Víctor Hugo, 1831, bajo el nombre de *Nuestra señora de París*), *El fantasma de la Ópera* (Gastón Leroux, 1910), *Cyrano de Bergerac* (Rostand, 1897) –todas, por supuesto, con sus respectivas adaptaciones cinematográficas– y películas como *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922), *King Kong* (Schoedsack, 1933), *Eduardo Manostijeras* (Tim Burton, 1990) o *V de Vendetta* (James McTeigue, 2006)<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> En el “Anexo 3” dentro del apartado “Anexo” se recopilado una pequeña ficha técnica para ilustrar con imágenes de las portadas o los carteles oficiales de las historias citadas en función al patrón: mujer bella y bestia/hombre deforme.

## Análisis práctico.

Una vez realizada la investigación previa que sienta las bases de este trabajo, pasaré a analizar varios títulos nacionales, estrenados entre 2000 y 2017, basados en novelas.

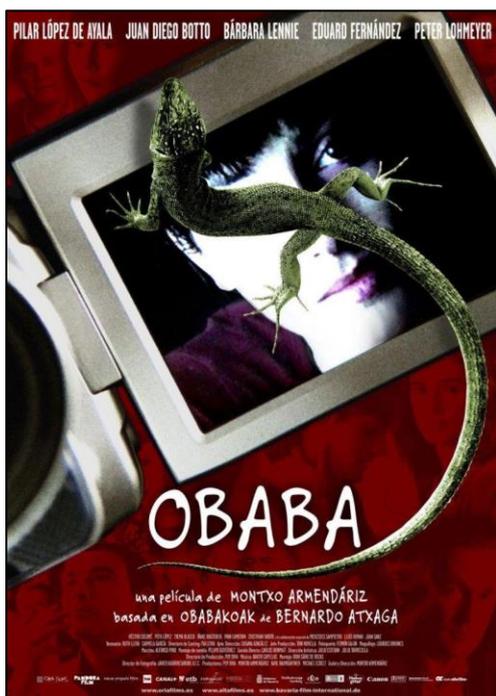
Las adaptaciones cinematográficas siguientes han sido seleccionadas al azar para asegurar la imparcialidad y las preguntas han sido elaboradas a partir de los datos obtenidos en las páginas anteriores con el afán de conseguir una visión lo más amplia y exhaustiva posible.

Además, las siguientes películas están realizadas por directores españoles y he cuidado que tengan un equipo técnico, así como un equipo artístico, es decir, actores de nacionalidad española, para evitar tener que analizar también aspectos que acontecen a la industria cinematográfica de otros países, a pesar de haber sido mencionado en los apartados anteriores (*véase el apartado 4. Cine y literatura en el panorama internacional o el apartado 6.1. Adaptaciones de la literatura universal*).

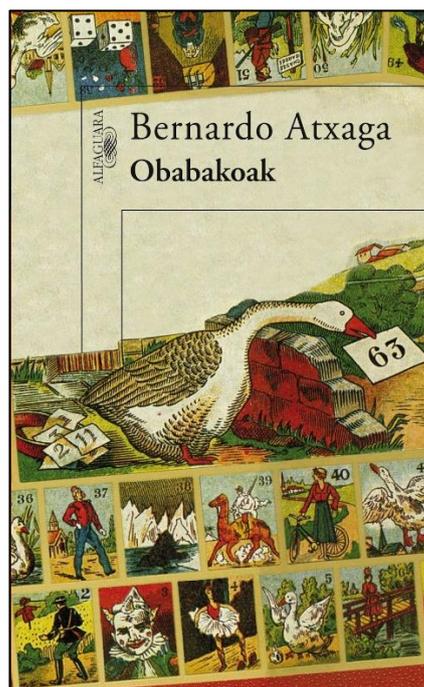
También he cuidado de que las novelas fueran españolas, de autores nacionales, por la misma razón.

En definitiva, este análisis práctico trata sobre películas españolas del siglo XXI, sobre novelas españolas recientes que me permitan llegar a unas conclusiones y crear una imagen más o menos fiel de los nuevos caminos que están adoptando las adaptaciones literarias y la industria cinematográfica en general.

## 1. Obaba.



*Cartel de cine*



*Portada – 1º Edición*

### Ficha técnica.

Título de la película: Obaba	
Título de la novela: Obabakoak (Premio Nacional de Narrativa – 1989)	
Fecha de estreno: 16/Sept/2005	Año de publicación: 1988
Director: Montxo Armendáriz	Autor: Bernardo Atxaga
Género: Realismo mágico y drama	
Guion: Montxo Armendáriz	
Duración: 107 minutos	

### Argumento.

Lourdes, una estudiante veinteañera, viaja hacia la tierra mágica de Obaba (una pequeña localidad ficticia del País Vasco donde se aúna fantasía y realidad). Lleva consigo una cámara de vídeo con la que pretende captar las historias de los habitantes de Obaba.

Pero Obaba no es el lugar que Lourdes ha imaginado y pronto descubre que quienes viven allí están anclados en un pasado del que no pueden –o no quieren– escapar: la idílica relación amorosa de un profesor a través de cartas a su amada, el miedo a la soledad de una joven maestra o la adaptación de un chico extranjero y su familia dentro del pueblo. A través de ellos, Lourdes va conociendo retazos de sus vidas a partir de 26 relatos independientes que componen una única historia.

### **¿Por qué se ha decidido adaptar esta novela frente a otras?**

Considero que ha habido dos razones de peso para llevar la novela de Bernardo Atxaga a la gran pantalla: por un lado, fue galardonada con el Premio Nacional de Narrativa, otorgado por el Ministerio de Cultura de España en 1989, lo que sin duda eleva la calidad de la cinta porque, no solo es un argumento tomado de la literatura, sino que también ha sido premiada por la máxima institución cultural de España. Por otro lado, la película no fue rodada hasta 2005, es decir en todos esos años se consolidó en el mercado y se adaptó a multitud de idiomas, convirtiéndose en el libro en euskera de mayor éxito internacional, un buen motivo comercial a tener en cuenta.

### **Tipo de adaptación.**

Llegados a este punto, la película puede presentar dos tipos de adaptaciones según los ojos con los que se mire: por un lado, para los seguidores del director Montxo Armendáriz, las voces hablan de un *cine de autor* con una clara firma del cineasta en el guion y el rodaje. Yo soy afín a esta idea porque, en una entrevista al periódico El País<sup>5</sup>, el propio director explica que el mundo que presenta Bernardo Atxaga está abierto a interpretaciones personales y dicho escritor se negó a leer el guion para no influenciar en el resultado final, por lo que toda la adaptación viene dada de la mente de Armendáriz sin ningún tipo de estímulo externo. Para otros, los que menos, la adaptación no puede catalogarse como “de autor” sino más bien la consideran una adaptación libre, en el sentido de que Obaba es irreal y el director tuvo que imaginar cómo sería un pueblo inexistente del País Vasco, con calles, plazas y bosques específicos. La fina diferencia entre <<cine de autor>> y <<adaptación libre>> puede incurrir en confusión, sin embargo, yo me decanto más por catalogarla como una adaptación que hace el propio autor, con una pluma fácilmente reconocible para el público.

---

<sup>5</sup> Rizzi, A. (sábado, 14 de agosto de 2004). Atxaga y Armendáriz, encuentro en el mundo de “Obaba”. *El País*. Recuperado de [http://elpais.com/diario/2004/08/14/revistaverano/1092434426\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2004/08/14/revistaverano/1092434426_850215.html)

**¿Se hace referencia de esta novela en otro medio? ¿Esta historia ha sido reproducida anteriormente?**

Podríamos decir que todo lo contrario. No consta referencia alguna en otros medios a excepción del cine, sin embargo, sí es cierto que esta novela ha sido trampolín de la tradición narrativa medieval al presentar una estructura similar al de *Las mil y una noches* (recopilación en lengua árabe), *Los cuentos de Canterbury* (de la Edad Media inglesa), *Decamerón* (cien cuentos populares italianos) o *El Conde Lucanor* (de la literatura medieval castellana) aunque el autor añade una reflexión metaficticia.

**Estética del filme. ¿El director es riguroso a la hora de seguir una estética similar a la narración hecha por el escritor?**

La novela *Obabakoak* es una obra con tintes de misterio. La película (con dieciséis años de diferencia) mantiene la tensión y el intriga en todo momento, aunque con un tono más realista que en la novela. Sin embargo se aprecia claramente una estética cuidada, típica del “realismo mágico” de mediados del siglo XX en Hispanoamérica, tanto en la novela como en la película. En mi opinión, lo que se presenta como un “viaje por la fantasía” queda más cerca de una novela policiaca, con una estética oscura y fuertes dosis de tensión sin que acabe ocurriendo ningún desenlace claro. La protagonista se encuentra en una continua búsqueda, los planos de cámara y la narración de los relatos, así como el argumento en sí, están más cercanos a un drama policiaco. A mi juicio, la película acentúa más estos rasgos dramáticos anteriormente mencionados, mientras que la novela describe, de manera oscura y lúgubre, una fantasía decadente que poco refleja Montxo Armendáriz, el director.

**Temática. ¿La historia adaptada toca algún tema controvertido para la sociedad?**

Como bien he mencionado, la película fue rodada con dieciséis años de diferencia con respecto a la publicación de la novela, sin embargo, tanto autor como director se centran más en crear un mundo imaginario con tintes góticos que en denunciar algún hecho particular. No obstante, muchas críticas de espectadores señalan el costumbrismo que envuelve la película por encima de la <<magia>> y la <<fantasía>>, rasgo que me recuerda a otras películas tomadas de argumentos literarios como *Los Santos Inocentes* (1984, Mario Camus) o *La lengua de las mariposas* (1999, José Luis Cuerda) que reflejan el lado más cruento de la sociedad española y que, por tanto, consiguen que Obaba se aleje de su trama de fantasía.

**Escenarios. ¿Dónde se desarrolla la historia? ¿La película adopta los mismos escenarios y paisajes?**

El mayor beneficio que le ha podido conceder esta historia al director de la cinta, a mi juicio, es que se desarrollara en un lugar imaginario del País Vasco, por lo que la delimitación del rodaje ha sido bastante amplia. Tanto es así, que con un par de carteles autonómicos simulando los límites de Obaba, se ofrece la posibilidad de grabar en escenarios como el Valle del Roncal, en el pirineo navarro, un espacio que se adecúa más a las descripciones de la novela que los propios bosques euskera. Además, en el reportaje anteriormente citado para el periódico *El País* el director menciona los dos pueblos navarros donde se van a rodar las secuencias que simulan el pueblo de Obaba. Por tanto, la historia se desenvuelve en el País Vasco, pero la cinta se graba íntegramente en la Comunidad Foral de Navarra, tomando paisajes y lugares reales.

**Personajes y actores. ¿Son reconocidos para el público? ¿En qué medida los personajes de la película se asemejan a los de la novela?**

Con respecto a la primera cuestión, el papel principal recayó sobre una desconocida, por aquel entonces, Bárbara Lennie (ganadora del Premio Goya a la Mejor Actriz, en 2014, por la película *Magical Girl*) y respaldada por un reparto de actores consagrados que, para muchos críticos, elevaron la cinta: Pilar López de Ayala, Eduard Fernández o Juan Diego Botto, entre otros.

El director basa su guion en varias historias y no en todas las que aparecen en la novela original, por lo que se da una reducción considerable de personajes y escenarios. En este punto, es llamativo cómo el guion ofrece dos tipos distintos de personajes secundarios: por un lado aparece el personaje de la maestra, del cual se desconoce el nombre tanto en la novela como en la película, interpretado por Pilar López de Ayala, que consigue perfilar un personaje rico en matices y similar al de la novela. Por el contrario, el personaje de Juan Diego Botto queda estigmatizado a la categoría de <<buena presencia escénica>> y, a mi modo de ver, queda más encasillado en el cliché de <<chico guapo y agradable por el que la protagonista acaba desarrollando sentimientos>>, con pocas escenas, lo que no da lugar a profundizar más en él. Sin embargo, la gran decepción de la crítica fue el personaje que interpreta Eduard Fernández, Lucas, demasiado complejo en la novela a diferencia de la película, relegado a un plano secundario, sin espacio suficiente para desarrollar su universo interno y, por tanto, escueto y simplificado. Para finalizar, la mayor sorpresa viene de la mano de Bárbara Lennie, descubierta por el propio director, Montxo Armendáriz, considerara para muchos la mejor interpretación de

toda la cinta y por la cual fue nominada al Premio Goya a la Mejor Actriz Revelación, en 2005, sin éxito.

## 2. La flaqueza del bolchevique.



*Cartel de cine*



*Portada – 1ª Edición*

### Ficha técnica.

Título de la película: La flaqueza del bolchevique	
Título de la novela: La flaqueza del bolchevique (Finalista Premio Nadal – 1997)	
Fecha de estreno: 31/Oct/2003	Año de publicación: 1997
Director: Manuel Martín Cuenca	Autor: Lorenzo Silva
Género: Drama y romance	
Guion: Manuel Martín Cuenca y Lorenzo Silva	
Duración: 95 minutos	

### Argumento.

Es una película dramática española que cuenta la monótona vida de un inversor de banco, llamado Pablo López, que sufre un accidente de tráfico al colisionar por detrás con el coche de Sonsoles. A Pablo le resulta una mujer desagradable y mantienen una discusión de lo más

acalorada donde Sonsoles insulta y menosprecia a Pablo con crueldad. En ese momento, cansado de todo, Pablo decide tomarse la venganza por su mano y acosa a Sonsoles hasta hacerle la vida imposible. Parte de su estrategia se basa en una serie de llamadas indiscretas donde, por puro azar, una de las veces acaba hablando con María, la hermana adolescente de Sonsoles y, de manera extraña, acaban desarrollando una relación íntima muy particular.

### **¿Por qué se ha decidido adaptar esta novela frente a otras?**

En mi opinión, creo que podría argumentar esta respuesta en base a la candidatura al Premio Nadal, en 1997, y abalado por un nombre con fama nacional como es Lorenzo Silva. Sin embargo, creo que estar entre los finalistas del Premio Nadal sería la explicación <<fácil>> y me gustaría ir más allá: la historia de Pablo y María habla de la relación entre un hombre adulto y una adolescente que empieza a conocer su sexualidad, este argumento tan escueto nos puede recordar fácilmente a la obra *Lolita* del escritor ruso Vladimir Nabokov, publicada en 1955, de gran fama mundial, lo que asegura una comparación que beneficia en lo comercial.

### **Tipo de adaptación.**

Tomando como base la clasificación de Sánchez Noriega, como ya he mencionado, la más correcta bajo mi punto de vista, estaríamos ante un guion fiel a la novela en todos sus matices gracias, en gran parte, a que uno de los dos guionistas/adaptadores es el propio escritor Lorenzo Silva. El grado de fidelidad es tan alto que hasta parte de los diálogos del libro son copiados literalmente en el guion. Sin embargo, es el mismo guion el que presenta los mayores fallos, cosa que no gustó a la crítica: se mezclan escenas excesivamente largas para el lenguaje cinematográfico, aunque dentro de una narración literaria pueden ser interesantes y aceptables, y otras escenas excesivamente cortas que no aportan información útil para el espectador y que en la novela son concebibles. Para muchos, este error de elaboración del guion logra un efecto plano sobre la historia final, quitándole la emoción que emana la novela impresa. Por otro lado, como punto a favor, el guion de Martín Cuenca y Silva gana puntos en sobriedad y afinidad al relato que escribió este último.

### **¿Se hace referencia de esta novela en otro medio? ¿Esta historia ha sido reproducida anteriormente?**

*Lolita*, de Nabokov, es la novela por excelencia que se ha adueñado de la exclusividad de aquellas tramas que narran la historia de un hombre maduro y una adolescente, sin embargo, la novela de Silva se ha ganado un hueco en los debates gracias a su visión más platónica de este tipo de relaciones y con una narración más dulce y menos erótica. Por ello, son comunes las

menciones y las comparaciones entre una y otra, aunque es una estructura más común de lo que pensamos.

Durante el 2015 y el 2016, Susana Abaitua y Alfonso Fernández se convirtieron en los protagonistas de la adaptación teatral de *La flaqueza del bolchevique* con una crítica unánime llena de elogios.

**Estética del filme. ¿El director es riguroso a la hora de seguir una estética similar a la narración hecha por el escritor?**

La rigurosidad es sobresaliente, quizá de lo más notorio de la película. Martín Cuenca acierta en tono por completo y traslada la estética de Silva en su narración. No solo es propio alabar la capacidad que ha tenido el guionista y director a la hora de componer el guion, sino también destacar el asesoramiento y, posteriormente, ayuda de Lorenzo Silva para acabar perfilando un guion en donde, como ya he mencionado, destaca una estética y un tono idénticos a la novela aunque con fallos de narración a los que, a mi parecer, no se puede catalogar de <<fallos graves>> porque no podemos olvidar lo difícil que puede llegar a ser trasladar 185 páginas a poco más de hora y media de metraje y mantener a todas las partes <<contentas>>.

**Temática. ¿La historia adaptada toca algún tema controvertido para la sociedad?**

Sí, toca varios. Por un lado y el más notorio, fruto de la trama principal, la película trata un tema que resulta incómodo: la relación sentimental entre un hombre maduro y un adolescente. Personalmente creo que, actualmente, la diferencia de edad supone para muchos un escándalo, a pesar de que esta película sea de principios de milenio, dicha controversia se sigue dando.

Por otro lado, de manera menos implícita, el director alude a la soledad de Pablo, el protagonista, aun cuando está rodeado de gente. También puede parecer asociada dicha soledad a la vida laboral de Pablo, un hombre con un buen puesto de trabajo aunque insatisfecho y sin problemas económicos aunque sí con carencias sentimentales. Quizá esto no es tanto un tema controvertido como, más bien, una denuncia del propio director a las nuevas relaciones personales que están surgiendo en los últimos años.

Finalmente, si hubiera que rescatar una moraleja de esta historia sería: <<En la guerra solo hay perdedores>>, puesto que otro tema que se fragua en la película es el acoso y la venganza y como, a pequeña escala, en cosas cotidianas de nuestro día a día y del día a día de Sonsoles y Pablo, acaban desencadenando en el trágico final de María, el nexo común que los unía y por el cual ambos acabarían sufriendo.

**Escenarios. ¿Dónde se desarrolla la historia? ¿La película adopta los mismos escenarios y paisajes?**

Un factor muy importante que debe tener en cuenta todo director a la hora de buscar la mayor fidelidad en su cinta son los espacios de rodaje y en esta película, además, Martín Cuenca paraliza las calles de Madrid para que cada rincón existente en la novela de Silva tome su papel dentro de la historia.

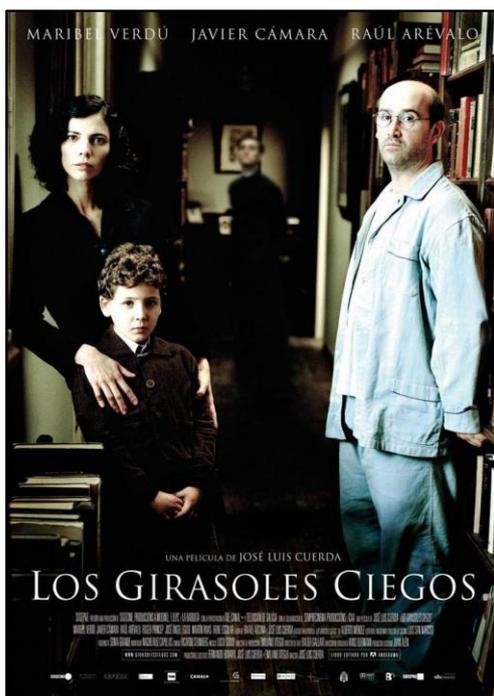
Por un lado, es una suerte que la trama se desarrolle en calles con nombre y apellidos de Madrid, una ciudad acostumbrada a compaginar la vida urbana con rodajes casi diarios para cine y televisión y, por otro lado, el hecho de tener espacios muy específicos de la ciudad, limitan las posibilidades del director y su margen de creatividad.

**Personajes y actores. ¿Son reconocidos para el público? ¿En qué medida los personajes de la película se asemejan a los de la novela?**

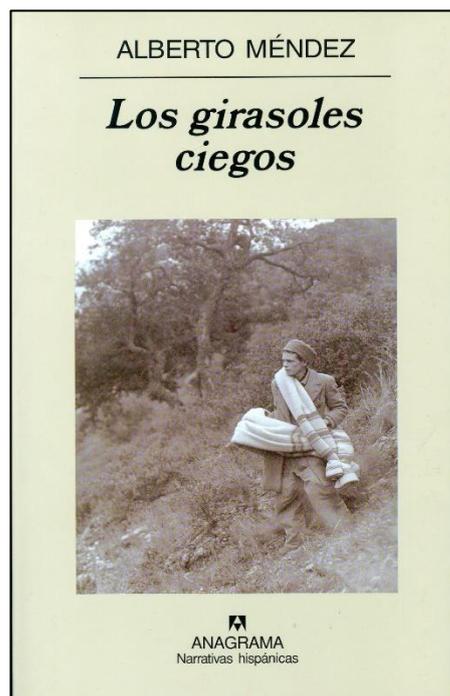
La película está protagonizada por Luis Tosar, actor consagrado dentro del cine español y muy admirado entre el público y la crítica, en el papel de Pablo y, por el contrario, en el papel de María encontramos a una, por aquel entonces, desconocidísima María Valverde que, al igual que como ocurrió en la película anterior con la actriz Bárbara Lennie, fue descubierta por el propio director.

Con respecto a los personajes, por suerte para guionistas y director, la novela de Silva se caracteriza por pocas figuras así que no se ha hecho una gran reducción de los mismos. Cabe destacar, eso sí, que el personaje de María sigue la línea del personaje que escribió Lorenzo Silva en su novela mientras que a Luis Tosar hay que aplaudirlo por una interpretación excelente pero un personaje ciertamente diferente al creado sobre el papel: en la novela, Pablo es mucho más detestable y odioso y su vida es más aburrida y monótona de lo que se plasma en la película.

### 3. Los girasoles ciegos.



**Cartel de cine**



**Portada – 1ª Edición**

#### Ficha técnica.

Título de la película: Los girasoles ciegos	
Título de la novela: Los girasoles ciegos (Premio Nacional de Narrativa – 2005 (Galardón póstumo))	
Fecha de estreno: 29/Ag/2008	Año de publicación: 2004
Director: José Luis Cuerda	Autor: Alberto Méndez
Género: Drama social y bélico.	
Guion: José Luis Cuerda y Rafael Azcona	
Duración: 98 minutos	

#### Argumento.

La película narra tres historias paralelas que resultan estar relacionadas entre sí. En la novela son cuatro.

Meses después del fin de la Guerra Civil española, Elena mantiene escondido a su marido y padre de sus hijos, Ricardo, que huye de la represión de Franco por sus ideas políticas. El diácono del pueblo, Salvador, es profesor del hijo pequeño de Elena y comienza a pretenderla a pesar de su hábito. A su vez, la hija mayor de Elena huye a Portugal con su novio, Lalo, poeta perseguido por la policía, pero el camino será mucho más difícil puesto que la chica está embarazada.

### **¿Por qué se ha decidido adaptar esta novela frente a otras?**

Como viene siendo tendencia desde el inicio de las adaptaciones cinematográficas, un premio o distinción es un motivo de suficiente peso y, para mayor reclamo, el Premio Nacional de Narrativa es considerado el mayor reconocimiento por parte del Estado español.

Otro motivo, este es totalmente subjetivo y sin constatación posible, juega quizá con el morbo de ver adaptada la última novela del escritor, fallecido apenas cuatro años antes, y del guionista, Rafael Azcona, uno de los más destacados del cine español y fallecido solo cinco meses antes del estreno de la cinta, lo que la convierte también en su último trabajo como guionista.

En tercer lugar, el tema bélico es recurrente en toda la filmografía española a lo largo de la historia más reciente, sobre todo es común adaptar hechos o relatos relacionados con la Guerra Civil española, una opción siempre socorrida.

### **Tipo de adaptación.**

Claramente se puede notar cómo, tanto director como guionista, pretenden buscar la fidelidad a la pluma de Méndez, sin embargo, el resultado final es diferente.

Dejando de lado la opinión personal de críticos y público, tomando como punto de partida esta intención de los cineastas, según la clasificación de Sánchez Noriega estamos ante una adaptación pasiva, es decir, aquella que delimita mayor fidelidad con la obra original. Sin embargo, al reducir una de las cuatro historias que componen la novela de Alberto Méndez se produce una reubicación del resto de tramas. La reforma que se aprecia con el resto de historias da como resultado menos fidelidad a los enlaces entre las tres historias restantes, por tanto, en conclusión, el director busca fidelidad con la novela original pero pierde gran parte de ella al tener que reformular él mismo la trama, ya que así lo exige el guion tras suprimir una de las cuatro historias con sus respectivas subtramas y personajes.

**¿Se hace referencia de esta novela en otro medio? ¿Esta historia ha sido reproducida anteriormente?**

Debido a la gran cantidad de relatos, ficticios y reales, sobre la Guerra Civil española, esta historia solo cuenta con esta adaptación cinematográfica aunque la acogida en los cines fue bastante aceptable y logró posicionarse como la 7ª película española más taquillera en España en 2008, según fuentes del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España.

**Estética del filme. ¿El director es riguroso a la hora de seguir una estética similar a la narración hecha por el escritor?**

La rigurosidad en este tipo de películas es muy importante, no solo con la narración del escritor, sino también con el momento histórico en el que se desarrolla, donde, cualquier tipo de detalle erróneo puede suponer un gran fallo de contextualización. A pesar de la reducción que haya podido sufrir la película en base al texto original, la estética y el tono son fieles.

**Temática. ¿La historia adaptada toca algún tema controvertido para la sociedad?**

A mi modo de ver, no directamente. Quizá para aquellos que están sufriendo, aún a día de hoy, los efectos de la llamada Memoria Histórica, los cuales pueden presentarse más sensibles ante este tipo de películas, este filme no cuenta un hecho real que pueda ofender a un <<bando>> en concreto ni injusticia de manera personal o denuncia por parte del director ningún suceso, simplemente cuenta una historia como cualquier otra historia de ficción ambientada en la Guerra Civil española y que puede ser extrapolada a cualquier estado de guerra en cualquier otra época y en cualquier otro país sin mayor problema.

**Escenarios. ¿Dónde se desarrolla la historia? ¿La película adopta los mismos escenarios y paisajes?**

La película adopta los paisajes y escenarios exteriores del Orense de 1940, municipio donde se narra toda la novela, sin embargo, también extiende su rodaje por Segovia y Madrid. La ciudad castellana presenta un paisaje exterior y pueblos con arquitectura similares a los de Galicia; por otro lado, la capital es el lugar más cómodo donde rodar escenas interiores, puesto que la industria cinematográfica se desarrolla principalmente allí.

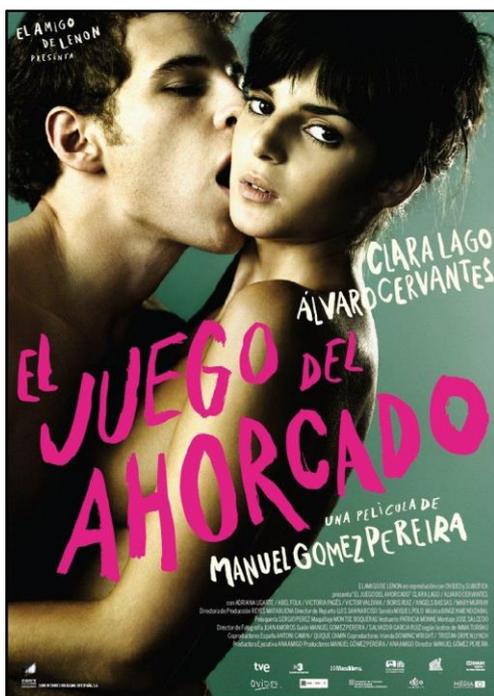
Gracias a los paisajes reales y a la veracidad con la que se han seleccionado los lugares de rodaje, la fidelidad aumenta con el relato de Méndez, a pesar de los recortes en el guion.

**Personajes y actores. ¿Son reconocidos para el público? ¿En qué medida los personajes de la película se asemejan a los de la novela?**

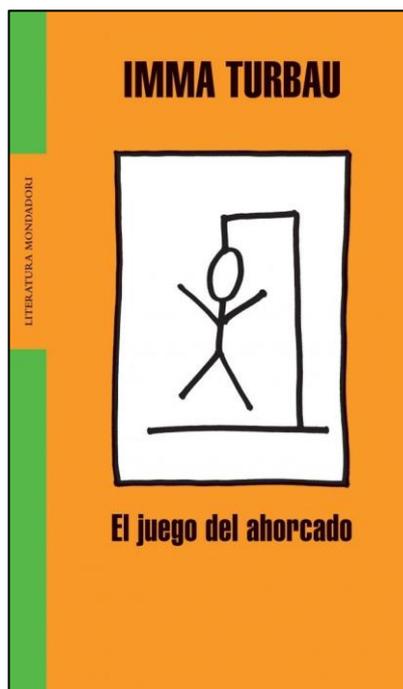
En primer lugar, con respecto a los actores, el reparto principal está formado por actores muy reconocidos entre el público, muy bien posicionados dentro de la crítica y con un bagaje considerable dentro del mundo cinematográfico, hablamos de Maribel Verdú y Javier Cámara y, quizá, en menor medida, Raúl Arévalo. El elenco juvenil también goza de experiencia, Irene Escolar presenta grandes tablas dentro del teatro y Martín Rivas en la televisión, siendo uno de los ídolos adolescentes del momento.

A pesar de los famosos rostros que componen el cartel, la película suprime una de las cuatro historias que componen la novela y, por ende, elimina varios personajes que son protagonistas dentro de la historia de Méndez. Aun así, la película cuenta con bastantes personajes protagónicos y un tiempo de duración relativamente corto, por lo que la evolución de los personajes se simplifica y no se acaban desarrollando de igual modo que en la novela, dando por sentado algunos estados de ánimos y reflexiones, sobre todo los relacionados con el encierro de Ricardo, marido de Elena, y con los amantes prófugos. Por esta razón, quizá, el espectador no consigue sentir empatía con ninguno de ellos y el resultado final no acaba de convencer, a pesar de los buenos datos de taquilla.

#### 4. El juego del ahorcado.



**Cartel de cine**



**Portada – 1ª Edición**

#### Ficha técnica.

Título de la película: El juego del ahorcado	
Título de la novela: El juego del ahorcado	
Fecha de estreno: 30/Enero/2009	Año de publicación: 2005
Director: Manuel Gómez Pereira	Autor: Inma Turbau
Género: Thriller, romance y drama	
Guion: Manuel Gómez Pereira y Salvador G <sup>a</sup> Ruiz	
Duración: 110 minutos.	

#### Argumento.

Todo comienza con un suicidio que podría ser el de cualquier joven en la Gerona de 1989. Sandra y David son amigos desde pequeños, han crecido juntos y para muchos era inevitable que acabaran siendo algo más, sin embargo, el inicio de su relación no está marcada por la tierna infancia que los une sino por un suceso horroroso: Sandra es violada por un individuo, para

liberarse acaba apuñalándolo y huye. Después se lo cuenta a David y éste se ofrece a volver al lugar y deshacerse del cadáver pero allí no hay nadie, aunque no se lo dice a Sandra. Envueltos en este hecho, los jóvenes comienzan una confusa relación amorosa que acaba convirtiendo a Sandra en el centro de la obsesión enfermiza que desarrolla David y lo llevará a suicidarse cuando, aquel hombre que dañó a Sandra, vuelve y él se ve abrumado por las circunstancias.

### **¿Por qué se ha decidido adaptar esta novela frente a otras?**

Esa es la mayor incógnita que envuelve a esta película. Analizando con la mayor objetividad posible, se trata de la primera novela de una autora totalmente desconocida en el panorama público, anteriormente era periodista pero sin ningún artículo ni reportaje sobresaliente y después trabajó de manera independiente en publicidad *online*, sector en el que continúa a día de hoy de manera discreta. La novela, además, tampoco ha ganado ningún tipo de premio ni reconocimiento. Su paso por las librerías ha sido, más bien, silencioso y sus ventas, humildes. Finalmente, y esto sí es una opinión personal, tampoco me parece una historia original, al contrario, me parece una trama llena de clichés y personajes manidos pero, obviamente, tal y como he dicho, esto último forma parte de mi opinión personal.

### **Tipo de adaptación.**

En este caso, los errores de guion así como la evolución forzada de la trama acaban dejando claro que no se puede tratar de un trabajo fiel a la novela. El director ha intentado mantener los elementos fundamentales que componen la trama original del texto literario pero ha añadido nociones propias que quitan fidelidad. Muchas voces coinciden en cómo ha intervenido el director a la hora de guiar y construir los personajes principales, David y Sandra, y se ha alejado de la evolución de los mismos con respecto al tratamiento que le da Turbau en su novela.

### **¿Se hace referencia de esta novela en otro medio? ¿Esta historia ha sido reproducida anteriormente?**

Como he dicho, esta novela ha pasado de manera muy discreta por las listas de ventas y, a día de hoy, se encuentra descatalogada. Después del estreno de su película, apenas cuatro años más tarde, el éxito en ventas y en notoriedad no fueron *in crescendo*.

### **Estética del filme. ¿El director es riguroso a la hora de seguir una estética similar a la narración hecha por el escritor?**

Quizá, junto con la dirección de casting, es lo más notorio de la película. Gómez Pereira cuida con celo todos los detalles de la década de los ochenta y principios de los noventa a través del

atrezzo: coches, televisiones, CDs y LP, aunque no considero que cumpla con las exigencias de la novela. Es decir, contextualiza muy bien la película pero no potencia aquellos requisitos exclusivos de la historia de Turbau que sean ajenos a la época en sí.

**Temática. ¿La historia adaptada toca algún tema controvertido para la sociedad?**

Sí, la violencia, el machismo y las agresiones que sufren continuamente las mujeres. Sin embargo, el tratamiento que se le da al tema es, en ocasiones, ambiguo. Dentro del guion se distinguen claramente dos partes que bien podrían tratarse del <<antes>> y el <<después>> de la violación. Todo lo previo al hecho en cuestión parece vaticinar lo que finalmente acaba ocurriendo; en la segunda parte, sin embargo, el tema se olvida por momentos y da paso a <<los príncipes azules y los amores dulces>>, olvidando por completo que la chica debería tener ciertos traumas y centrándose en la obsesión de David, por tanto, es difícil recomendar la película cuando el tema a denunciar (el tema original, es decir, tras una violación o vejación de cualquier tipo, lo duro que es volver a llevar una vida normal) queda parcialmente diluido para darle protagonismo al chico de manera innecesaria.

**Escenarios. ¿Dónde se desarrolla la historia? ¿La película adopta los mismos escenarios y paisajes?**

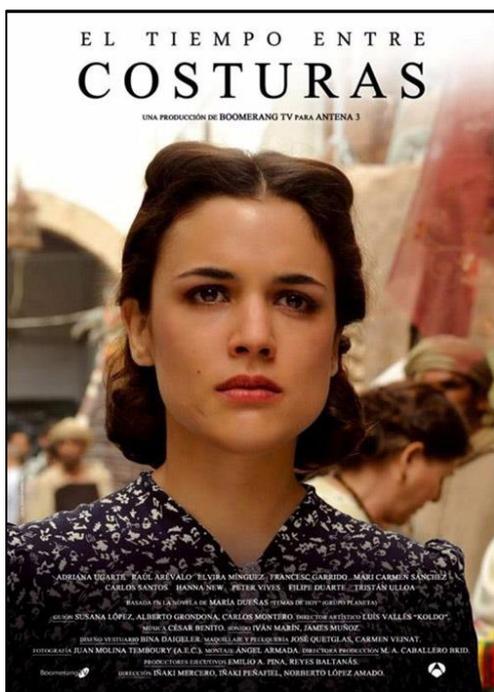
La película mantiene fielmente los lugares donde se desarrolla la trama. Se rodó en Gerona, ciudad donde transcurren todos los hechos, y Dublín, en menor proporción, para grabar las escenas de Sandra, cuando se aleja de España para empezar una vida nueva y recibe la noticia del suicidio de David. También hay localizaciones en Barcelona, sobre todo interiores, ya que se considera el segundo foco de mayor importancia nacional dentro del cine español y es más fácil trasladar equipos humanos y técnicos para los rodajes, al igual que ocurre en la película anterior, *Los girasoles ciegos* con la ciudad de Madrid.

**Personajes y actores. ¿Son reconocidos para el público? ¿En qué medida los personajes de la película se asemejan a los de la novela?**

La trama de la película, en este caso, queda totalmente eclipsada por la interpretación de los actores. Los dos personajes protagonistas fueron otorgados a Clara Lago y Álvaro Cervantes, a pesar de su juventud, Lago lleva desde los diez años en el mundo del cine y con doce fue nominada al Premio Goya a la Mejor Actriz Revelación por *El viaje de Carol*. Cervantes, en ese momento, era una cara nueva para el espectador, con trayectoria en la televisión pero novato dentro de la dinámica del cine. Así que podemos considerar una apuesta arriesgada para los intereses comerciales de cualquier productora cinematográfica que se precie.

Con respecto a los personajes, tal y como he comentado en líneas anteriores, la evolución en la cinta de Gómez Pereira queda bien lejos de la pluma de Imma Turbau. Ni uno ni otro consigue un reflejo fidedigno del carácter adolescente, llevando a veces a rozar comportamientos inverosímiles, no solo para cualquier joven, sino para hombres y mujeres en edad adulta. No solo ellos, pese a la notable reducción de subtramas y de los personajes relacionados a estas, la actitud del resto de personajes secundarios no resulta tampoco creíble. De este modo, debido a un guion impulsivo y poco trabajado, se dan situaciones y diálogos muy forzados y los personajes toman decisiones (tanto en la novela como en la película) sin pararse a pensar en ello, asumiendo que son lógicas y perdiendo credibilidad.

## 5. El tiempo entre costuras (Miniserie de Televisión).



**Cartel promocional de la serie**



**Portada – 1ª Edición**

### Ficha técnica.

Título de la película: El tiempo entre costuras	
Título de la novela: El tiempo entre costuras	
Fecha de estreno: 21/Oct/2013 a 20/Enero/2014	Año de publicación: 2009
Director: Iñaki Mercero, Iñaki Peñafiel y Norberto López Amado	Autor: María Dueñas
Género: Drama y romance	
Guion: Susana López Rubio, Alberto Grondona y Carlos Montero	
Duración: 80 minutos aprox. cada capítulo	

### Argumento.

Una joven modista en la época previa al golpe de Estado de Franco, Sira Quiroga, decide abandonar Madrid detrás del hombre que la ha conquistado y del que apenas sabe nada. Sira y Ramiro huyen a Tánger y, poco después, Ramiro empieza a distanciarse de la joven y a malgastar

el dinero que les ha dado el padre de ésta. Sola, embarazada y endeudada, Sira abandona a Ramiro y se escapa a Tetuán. Sus problemas de dinero le impedirán volver a España y, con la ayuda de “La Matutera”, abrirá su propio taller de costura en tierras marroquíes que acabará ganando gran fama y tendrá una clientela de lo más exclusiva. Dichas personalidades son, en realidad, cercanas al régimen y Sira tendrá que sobrevivir actuando más allá de su mero oficio.

### **¿Por qué se ha decidido adaptar esta novela frente a otras?**

El éxito en ventas fue abrumador y, por tanto, los intereses comerciales elevaron la novela por encima de otras propuestas.

### **Tipo de adaptación.**

Al igual que en el caso anterior, estamos ante una filmografía fiel en fondo y forma pero adaptada al lenguaje cinematográfico. En esta ocasión, al tratarse de una serie, se ha producido una ampliación de la trama, profundizando en la misma y utilizando un lenguaje cinematográfico cuidado donde el director y los guionistas se han podido lucir frente al texto original. Este puede ser uno de los pocos casos en los que se considera mejor la adaptación televisiva que la propia novela gracias a la riqueza de detalles, al trabajo de un equipo técnico sobresaliente y, por supuesto, gracias a un presupuesto desbordante sin precedente alguno.

### **¿Se hace referencia de esta novela en otro medio? ¿Esta historia ha sido reproducida anteriormente?**

La miniserie esperaba contar con once capítulos pero la acogida fue tan espectacular que los productores decidieron aprovechar la coyuntura y rodaron una versión extendida para la edición comercial en tiendas y dos episodios especiales, así como una pseudo segunda temporada con diez capítulos más.

Fuera de esta super producción, ninguna otra productora ha decidido hacer otro producto audiovisual y estimo que en gran parte será porque la cadena tendrá fuertes aranceles sobre los derechos de copyright de la obra, lo que dificulta cualquier negociación.

### **Estética del filme. ¿El director es riguroso a la hora de seguir una estética similar a la narración hecha por el escritor?**

Sin duda, alabada por el gran público y la crítica de manera unánime. El departamento de arte escogió a la perfección el atrezzo y otros enseres mientras que la dirección captó la esencia de la historia. Este trabajo, además hay que mencionar, ha sido orientado en todo momento por Bina Daigeler, diseñadora de moda que ha creado todos los patrones para la serie así como la

asesora de María Dueñas, autora de la novela, mientras escribía la misma. Fruto de este arduo trabajo son los premios y las nominaciones, así como las menciones especiales.

**Temática. ¿La historia adaptada toca algún tema controvertido para la sociedad?**

A mi modo de ver, no. La historia se adaptó por meros intereses económicos y el público la acogió gratamente porque era una buena opción de entretenimiento. De esta manera volvemos a recordar lo mismo que ocurrió con el ejemplo de *Los girasoles ciegos*, los relatos de época y, sobre todo, relacionados con el régimen y la Guerra Civil española proliferan y es tema recurrente en nuestra filmografía nacional, sin embargo, en este caso priman los intereses comerciales y no la temática bélica.

**Escenarios. ¿Dónde se desarrolla la historia? ¿La película adopta los mismos escenarios y paisajes?**

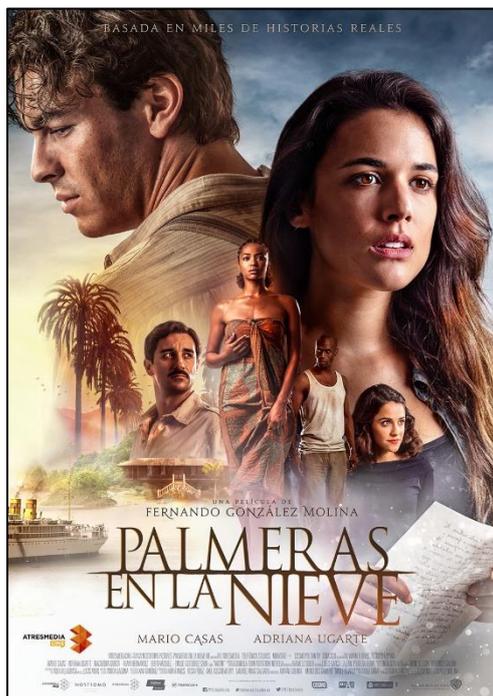
La serie adopta los mismos escenarios que la novela sin excepción, y no es para esperar menos después del desproporcionado presupuesto de medio millón de euros por cada capítulo, una cifra mucho más elevada de lo normal.

La novela transcurre en España, Portugal y Marruecos y, por tanto, el rodaje fue en Madrid, Lisboa, Tánger y Tetuán ya que, tal y como justifica la productora, para que la historia luzca con el mismo esplendor que su texto madre, no podían grabar en platós.

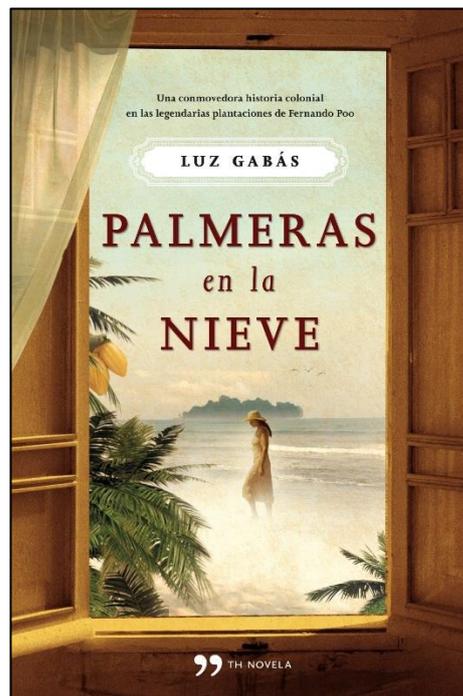
**Personajes y actores. ¿Son reconocidos para el público? ¿En qué medida los personajes de la película se asemejan a los de la novela?**

Esta puede ser una de las pocas veces en la que los personajes ganen fuerza en la versión cinematográfica. También es importante recalcar el hecho de que cada capítulo contaba con ochenta minutos aproximadamente donde era más fácil ampliar información y dotar de más matices a los personajes. Cabe destacar, también, todas las alabanzas que se ha llevado la actriz Adriana Ugarte (Sira Quiroga, la protagonista) gracias a este trabajo. El resto de actores también han sido elogiados, unos más que otros, todo sea dicho, y también tuvieron la oportunidad de presentar un universo más complejo que en la novela, donde ocurre al contrario: la serie permite ampliar escenas y secuencias que no aparecen o son más cortas en la novela.

## 6. Palmeras en la nieve.



**Cartel de cine**



**Portada – 1ª Edición**

### Ficha técnica.

Título de la película: Palmeras en la nieve	
Título de la novela: Palmeras en la nieve	
Fecha de estreno: 09/Dic/2015	Año de publicación: 2012
Director: Fernando González Molina	Autor: Luz Gabás
Género: Drama y romance.	
Guion: Sergio G. Sánchez	
Duración: 163 minutos	

### Argumento.

La película narra la historia de dos hermanos españoles, Kilian y Jacobo, movidos por una empresa que los llevará hasta la isla Fernando Poo (actual Isla de Bioko, Guinea Ecuatorial). Durante los años cincuenta, estos dos hermanos experimentan un choque cultural y social desmesurado cuando el día a día en la isla y en la finca que regenta su padre, exportadora de

cacao, resulta totalmente diferente a la España deprimida y oscura que se ciñe bajo el yugo del régimen franquista. Sin embargo, a pesar de mezclarse con la población y servirse de los bienes que ofrecen los lugareños, sobre todo, abusando de su autoridad y aprovechándose de mujeres y tradiciones sin respeto alguno, Kilian traspasará una línea invisible y se enamora perdidamente de Bisilia, una chica nativa obligada a casarse con el futuro jefe de la tribu. La delicada situación de Bisilia y las complejas circunstancias políticas por las que pasan las colonias españolas acabarán separándolos.

Años más tarde, en 2003, el hermano de Kilian muere y éste sufre el azote del Alzheimer. Tras la muerte de Jacobo, Clarence descubre correspondencia entre su tío y su padre donde hablan del desafortunado romance y la muchacha decide visitar la isla de Bioko para saber qué le ocurrió a la joven nativa. Es ella la que cuenta toda la historia.

### **¿Por qué se ha decidido adaptar esta novela frente a otras?**

Al igual que en el caso de *El tiempo entre costuras*, se trata de un éxito de ventas que eleva las posibilidades económicas y las productoras aprovechan el tirón mediático para lucrarse. Lucrarse no como algo negativo, no lo digo en ese sentido en absoluto, al fin y al cabo, el cine es un negocio como otro cualquiera y necesita de la taquilla para subsistir.

### **Tipo de adaptación.**

Considero que es muy difícil crear un guion a partir de una novela de 736 páginas y ser fiel a ella en todo momento. Es verdad que la película supera en minutos lo que se considera el tiempo estándar pero, aun así, la adaptación no consigue cumplir las expectativas de los lectores hasta tal punto que podría considerarse una interpretación, en ciertas ocasiones, en vez de una adaptación. Esto correspondería al tercer tipo dentro de la clasificación de Sánchez Noriega. De manera personal, ya que este tipo de catalogaciones son muy subjetivas, considero que la película cumple los requisitos para ser una interpretación porque elude en gran medida los problemas políticos y económicos de Guinea Ecuatorial y la crisis colonial y se centra en el romance de los protagonistas, de modo que el director y el guionista han dado un pequeño giro personal a la historia y han añadido rasgos propios en momentos que, en la novela, tenían otro fin o han añadido escenas nuevas.

### **¿Se hace referencia de esta novela en otro medio? ¿Esta historia ha sido reproducida anteriormente?**

La novela de Luz Gabás no ha tenido ningún tipo de vida audiovisual más allá de la película y creo que la principal razón son las fuertes críticas que recibió. Esta historia presenta un grado

de complejidad superior a otras historias debido a su extensión, a sus escenarios en países de conflicto armado (lo que dificulta cualquier rodaje que se precie) y a la profundidad de sus personajes y subtramas. Sería fácil pensar que una serie le podría hacer justicia y enmendar los fallos que presenta el guion, sin embargo, de nuevo debemos llegar a la conclusión de que, si no se ha hecho, será por los costos elevados en derechos de autor.

**Estética del filme. ¿El director es riguroso a la hora de seguir una estética similar a la narración hecha por el escritor?**

No podríamos afirmarlo. El director, no solo da sus toques personales dentro del guion, sino que reestructura el estilo del film para adaptarlo al lenguaje cinematográfico. Este cambio se denota claramente en las escasas escenas de violencia, represión y sufrimiento del pueblo nativo en pos de una estética dulce y cálida que se mantiene por igual durante toda la cinta, tanto en momentos generales como en momentos íntimos entre Kilian y Bisila. Todo ello para conseguir un ambiente que propicie la historia de amor.

**Temática. ¿La historia adaptada toca algún tema controvertido para la sociedad?**

La novela sí pero la película lo elimina. La historia original pone voz a un suceso olvidado dentro de la historia reciente de España. La autora denuncia el sufrimiento y la decadencia de las colonias españolas en África a la vez que desarrolla la historia de amor entre Kilian y Bisila con la voz de su sobrina, Clarence. Gabás logra aunar corrupción y romance, revueltas e intimidad, social y personal mientras que la película solo se centra en lo que, estratégicamente elegido, por supuesto, conseguiría más espectadores en taquilla.

**Escenarios. ¿Dónde se desarrolla la historia? ¿La película adopta los mismos escenarios y paisajes?**

A pesar de su elevado presupuesto, el rodaje no estuvo cerca de Guinea Ecuatorial en ningún momento. Este detalle quita credibilidad, nuevamente, al conjunto de la cinta y ratifica de este modo la <<infidelidad>> al texto original. Gran Canaria acogió casi la totalidad de la grabación a pesar de no formar parte de la trama en ningún momento pero los escenarios, maquillados adecuadamente, pueden hacerse pasar por las playas guineanas de principios de los cincuenta. También se rodaron escenas en Huesca, las que corresponden al inicio y al final. Este lugar sí forma parte de la historia original pero pierde relevancia con respecto a la novela.

**Personajes y actores. ¿Son reconocidos para el público? ¿En qué medida los personajes de la película se asemejan a los de la novela?**

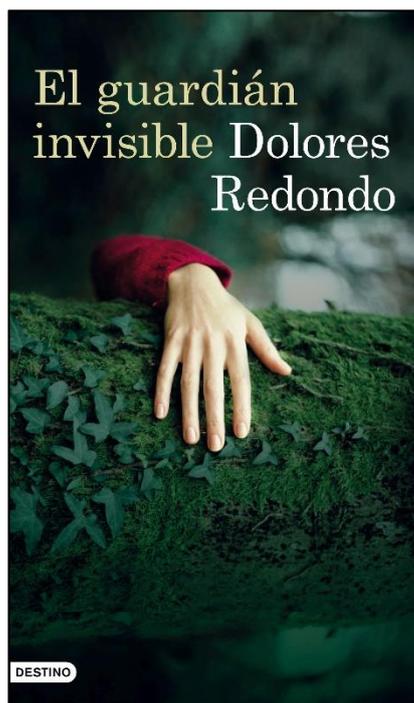
Antes de analizar los personajes, creo que es importante destacar qué clase de actores se escogieron para el filme: Mario Casas es el rostro más destacado, protagonista y encasillado en el perfil de <<chico guapo del cine español>>, considero que lo tratan más como una cara bonita con buen torso con el que encandilar al público femenino antes que por sus habilidades interpretativas y, en esta ocasión, dicho argumento gana peso. El resto de actores, Berta Vázquez, Macarena García y Adriana Ugarte (protagonista de la serie *El tiempo entre costuras*) son rostros conocidísimos entre el público que consume programación de TV. Casi todos los actores, hasta los más veteranos, son grandes conocidos para el público español.

Una vez especificado este aspecto, la reducción y simplificación de la trama da lugar a un mal desarrollo de las subtramas o la supresión de bastantes personajes, sobre todo, llama la atención Antón, padre de Kilian y Jacobo, y Manuel, el médico español en la colonia, que aparecen en contadas ocasiones cuando en la novela son unos personajes con un peso considerable. Otro de los personajes que apenas aparece se remonta a la segunda parte de la historia, al 2003, hablo de Daniela, la prima de Clarence e hija de Kilian. El nombre de Daniela tiene un por qué pero en la película casi ni aparece el personaje en sí mismo así, que mucho menos su historia personal. Como digo, hay muchos personajes que se suprimen o que aparecen de pasada cuando, en la novela, tiene un papel relevante y acaban dándole al guion coletazos desesperados y nada de credibilidad.

## 7. El guardián invisible.



*Cartel de cine*



*Portada – 1ª Edición*

### Ficha técnica.

Título de la película: El guardián invisible	
Título de la novela: El guardián invisible	
Fecha de estreno: 03/Marzo/2017	Año de publicación: 2013
Director: Fernando González Molina	Autor: Dolores Redondo
Género: Thriller y drama.	
Guion: Luis Berdejo	
Duración: 129 minutos	

### Argumento.

Un asesino en serie asola el valle del río Bidasoa a su paso por Navarra, con un reguero de adolescentes asesinadas en una especie de ritual de purificación donde les rasuran todo el pelo y solo el pubis está cubierto por una txantxigorri, tortas reposteras típicas de la cocina navarra.

El homicidio acaba derivado a la inspectora Amaia Salazar que iniciará una investigación que la llevará de vuelta a su pueblo natal, Elizondo, un pequeño municipio con una población no muy superior a los tres mil habitantes. Salazar, además, descubrirá que no es la primera víctima y que los asesinatos tienen un mes de diferencia, por lo que el asesino actúa con un intervalo relativamente corto. Sin embargo, la vuelta al lugar que la vio nacer le plantea un reto personal. Toda su vida ha intentado huir de allí pero, de nuevo, tiene que volver y acaba enfrentándose a sus propios fantasmas a la vez que cumple con su trabajo, tarea complicada en un lugar lleno de fábulas y supersticiones donde la prensa, cuando se filtran los detalles del caso, acaba achacando al asesino el apodo de “Basajaun”, el Yeti Vasco, un personaje de la mitología vasca y aragonesa, por lo que se alimenta el mito de la brujería y las artes oscuras en relación a los asesinatos.

### **¿Por qué se ha decidido adaptar esta novela frente a otras?**

Se produce una doble coyuntura que acaba derivando en la misma razón: intereses comerciales. Por un lado, esta novela ha sido un éxito de ventas, lo que asegura una taquilla más o menos lustrosa y se asegura que, aquellos que no han leído la novela, al menos sepan cuál es. Ni su título ni su autora son desconocidos para el público general. Por otro lado, se trata de una trilogía por lo que, si se cumplen las expectativas, es fácil pensar que las tres novelas se adaptaran y los beneficios se multiplicaran por tres.

### **Tipo de adaptación.**

Este es un claro ejemplo de que un resultado fiel no garantiza una película buena. Quizá esa fidelidad ha sido la causante de grandes fallos en el guion. Me refiero a que han mantenido la trama original pero han reducido el número de escenas lo que ha dado pie a grandes errores de concordancia. Aunque la “escena A” y la “escena B” aparezcan en el libro, en el mismo orden y con el mismo contenido, la transición de una a otra y los detalles que rodean a cada escena da lugar a errores de comprensión para el espectador. Al margen de la coherencia, y como venimos diciendo, el guion extrapola con fidelidad la acción narrativa de la novela. Muchos consideran que el trabajo del director, Fernando González Molina, no ha hecho más que ensuciar el resultado final, sin aportar ningún cariz reseñable a nivel audiovisual. Otros, sin embargo, creen que la idea base de la novela se diluye y el suspense se pierde por culpa de un conjunto audiovisual pesado que llega a ser aburrido.

En definitiva, esta película es, en sí misma, una paradoja pues, de todos los casos analizados, podríamos catalogarla como la más fiel y, a la vez, la peor puntuada en cuanto a guion, dirección,

construcción de los personajes, trama, coherencia, etc., lo que me lleva a preguntarme si el verdadero problema no era el texto literario de partida, para muchos, de dudosa calidad.

**¿Se hace referencia de esta novela en otro medio? ¿Esta historia ha sido reproducida anteriormente?**

En mi opinión, el futuro de esta producción está muy condicionado debido a la escasa vida literaria (recordemos que fue publicada en 2013), las críticas negativas del filme, así como por la polémica que envolvió su estreno. Recordemos que una de las actrices de la película, durante una de las entrevistas promocionales, catalogó a los españoles como: <<culturalmente atrasados>>, lo que generó un levantamiento en redes sociales y su posterior boicot en taquilla. Todos estos hechos juntos me permiten vaticinar la escasa vida audiovisual y comercial de esta trilogía.

**Estética del filme. ¿El director es riguroso a la hora de seguir una estética similar a la narración hecha por el escritor?**

El trabajo de ambientación es notable. Se han cuidado los detalles en pos de una estética similar a las grandes producciones americanas a la vez que se ha intentado mantener las descripciones y el tono de la novela de Dolores Redondo.

**Temática. ¿La historia adaptada toca algún tema controvertido para la sociedad?**

La temática de género policiaco es de las más antiguas y no suponen una controversia en sí misma. La historia está escrita, tanto novela como guion, para entretener al público y no trata ningún tema sangrante en la sociedad. Es cierto que los asesinatos de adolescentes pueden ser, en cierta medida, una razón sensible pero pierde fuelle en el instante en el que se sabe que es cine negro y que, por ende, va a haber alguna muerte. Además, la manera de presentar el caso y la fotografía de las escenas de los crímenes, así como de los cadáveres es cuidadosa y no busca escandalizar a nadie. Aquí lo que prima son los intereses económicos.

**Escenarios. ¿Dónde se desarrolla la historia? ¿La película adopta los mismos escenarios y paisajes?**

Tanto la historia como el rodaje de su adaptación fueron llevados a los mismos escenarios: Elizondo, un pequeño pueblo navarro en donde se ha grabado íntegramente toda la película. Además, los escenarios exteriores y los paisajes son los mismos que describe Redondo en su novela: el Valle de Baztán. Estos escenarios, tal y como explica el director en multitud de reportajes, han dado lugar a encontrar la estética y el tono característicos de la narración

literaria y el realismo mágico que envuelve la historia. Los espacios naturales, además, según cuenta González Molina, han creado el aura característico de la mitología vasca y la intriga del género policíaco. Confiesa que el paraje se lo ha puesto muy fácil y yo coincido, los lugares son impresionantes y bellos, propicios para una historia oscura y misteriosa.

**Personajes y actores. ¿Son reconocidos para el público? ¿En qué medida los personajes de la película se asemejan a los de la novela?**

A pesar de congregarse a un grupo de actores reconocidos por su trabajo y su profesionalidad, el guion deja grandes vacíos que acaban afectando a la construcción de los personajes. Esto queda patente con claridad en los diálogos que crea el guionista Luis Berdejo, diálogos manidos y mecánicos que, por muy originales que quieran interpretar los actores, son lo que son y dicen lo que dicen y esto, al final, acaba consiguiendo que el público no preste atención y que los personajes se conviertan en clichés con jerga estereotipada.

Estos sucesos manidos también afectan al transcurso de la investigación de la inspectora Salazar para acabar dando mayor importancia a la historia de ésta con su pueblo natal, a veces dando demasiado peso a episodios traumáticos de su infancia, que no se integra adecuadamente en la narración. O quizá es la investigación criminal la que no encaja en la historia de Amaia. Sea como fuere, por momentos, parece que se están sucediendo dos películas con dos Amaia Salazar de diferente carácter y personalidad.

## Conclusiones sobre el análisis del corpus.

Tras analizar una pequeña muestra del cine español adaptado en sus últimos diecisiete años de vida, podemos dibujar *grosso modo* una escala evolutiva con mayor o menor índice de acierto.

Lo primero que me ha llamado la atención ha sido cómo las primeras películas del nuevo milenio seguían la misma tónica que las realizadas en el siglo XX: se trata de adaptaciones cinematográficas basadas en novelas cuyo autor es bastante reconocido dentro del panorama nacional y, casualmente, todas han conseguido algún galardón o premio literario importante. Sin embargo, a partir de 2008, las películas adaptadas cambian de tercio y surge gran cantidad de productos fílmicos a partir de éxitos de ventas sin reconocimiento alguno. Por este motivo, el ritmo de producción y realización de estos filmes es menor. Mientras que, por ejemplo, la novela de Bernardo Atxaga (“*Obabakoak*”) fue llevada al cine diecisiete años más tarde, la novela de Luz Gabás (“*Palmeras en la nieve*”) no tuvo una demora de más de tres años. Estos datos me hacen llegar a la conclusión de que estas novelas *best-sellers* no tienen mayor respaldo que un consumo masivo y rápido y, por tanto, con la misma rapidez deben llegar al cine antes de que se pasen de moda.

Un rasgo que comparte tanto el cine como la literatura es la estima de unos géneros sobre otros. Así como podemos comprobar, ninguna de las películas analizadas pertenecen al género romántico y predominan los thrillers de misterio. En la literatura ocurre igual, la crítica alaba la novela negra y menosprecia los géneros considerados “rosa”. Buena muestra de ello se puede ver en las clasificaciones: cuando una película es de intriga, las autoridades competentes la catalogan como tal, dos ejemplos son *Obabakoak* y *El guardián invisible*, sin embargo, cuando dicha novela adaptada es romántica, se suele acompañar de otras etiquetas, por ejemplo, los casos de *Palmeras en la nieve* o *El tiempo entre costuras*, donde figura su condición de <<histórica>> antes que de <<romance>>.

Encuentro consenso, por otro lado, en el tipo de adaptación que se suele hacer. Por lo general, los directores optan por ser fieles a la novela. Es raro el caso, hablando en términos nacionales, en el que un cineasta realice su propia adaptación con libertad. Es obvio que habrá casos en los que la adaptación sea más o menos fiel, que se ajuste más a la historia original o que, por el contrario, tenga más recortes y fragmentos eliminados, pero esto no es más que una cuestión comercial antes que artística. Comercial porque, aunque no hay una ley escrita, se estipula una duración aproximada de dos horas para cada película y los costes de producción

son escasos, ambos detalles dificultan una adaptación óptima de novelas de gran extensión como *Palmeras en la nieve*, con 736 páginas reducidas a un filme de 163 minutos.

Además, en los últimos años, sobre todo desde 2008, con las nuevas adaptaciones de *best-sellers*, me he dado cuenta de que esta fidelidad ha sido cada vez mayor. Esto es, creo entender, porque el público que consume estas novelas asiste al cine con el único reclamo de ver “hecho realidad” su libro favorito. En otros casos, primaba una buena trama bien hilvanada, mientras que muchas de estas novelas *súper ventas* entretienen al espectador de manera momentánea y deben captar la atención de otro modo: son más fieles a las novelas originales de la que proceden porque los fans pueden ser muy crueles con sus comentarios y las malas críticas pueden destruir la taquilla.

Por este motivo, el presupuesto para estas películas es mayor, siempre con fines comerciales. Todo el mundo sabe que las grandes editoriales de este país pertenecen a un *holding*, es decir, a una empresa matriz mayor que, por lo general, también tienen medios de comunicación y productoras propias. Por tanto, si una película tiene un presupuesto alto, el resultado final será mejor y se aseguran buenas críticas, lo que aumentará, por un lado, los espectadores en taquillas; por otro lado, las ventas de DVD; y en tercer lugar, también venderán más libros.

Recapitulando, las adaptaciones han sufrido un cambio en los años más recientes gracias al tipo de novelas que se han empezado a adaptar, lo que ha creado otro tipo de consumo, con películas más comerciales, con mejores presupuestos y mejor calidad, para que los ingresos se magnifiquen en pos de novelas con tramas más elaboradas y complejas de entender y adaptar para un consumidor que también ha cambiado con los años.

## Conclusiones generales.

Este amplio Trabajo Final de Grado, donde he analizado los diferentes aspectos que componen la elaboración de una adaptación cinematográfica, arroja luz sobre varios mitos que me guían hasta unas conclusiones propias.

Los supuestos con los que partimos en los *Objetivos* de este trabajo quedan invalidados tras la investigación hecha. Así, el primer mito que barajábamos corresponde a la idea de que “el cine es un derivado de otras artes y, por tanto, no se la puede catalogar como tal”, sin embargo, el cine se presenta como una actividad artística independiente con un lenguaje, herramientas y mecanismos propios que no puede utilizar, por ejemplo, la literatura o la danza. Es decir, el montaje o la simultaneidad de imágenes con sonido y música solo las hace posible el cine al igual que, por otro lado, la puesta en escena de un ballet clásico solo es competencia del arte de la danza. Esta razón nos hace ver que podemos pensar en el cine como un arte autónomo.

En la misma línea, pero enfocada hacia la rama que me compete en este trabajo, el segundo tópico o mito del que partíamos afirmaba que “la literatura y el cine no están al mismo nivel artístico y/o creativo” y volvemos a incurrir en la idea de que no es cierto. Ya hemos mencionado que el cine es una actividad artística y autónoma en sí mismo, por tanto, no hay indicios que me hagan pensar que es inferior. Muchos argumentos respaldan esta teoría en base a la –relativa– juventud del cine con respecto a las artes clásicas, sin embargo, en mi opinión, referirse a la “antigüedad” es una razón pobre y, más bien, un último recurso para desprestigiar un nuevo tipo de arte.

El tercer argumento que puedo desmontar afirmaba que “las adaptaciones literarias son copias de mala calidad de las novelas de las que proceden” y, gracias no solo a dicha investigación sino también al análisis práctico, podemos comprobar que muchas adaptaciones cinematográficas pueden llegar a ser consideradas mejores que sus textos literarios. En algunas ocasiones, esto puede pasar porque la trama en sí sea bastante interesante pero el escritor no ha tenido la habilidad suficiente para plasmarla correctamente, otras veces puede ocurrir que el trabajo del equipo técnico y artístico sea excelente y doten al producto audiovisual de mayor enriquecimiento para el espectador que la propia obra en sí o, en un tercer caso, puede que el texto original sea escaso, breve, un relato, por ejemplo, y la película necesite añadir escenas adicionales que amplíen la información del espectador. Por tanto, puedo afirmar que, aunque es una idea muy extendida, es inexacta. Es más, en muchas ocasiones, acaban siendo más famosas las versiones fílmicas que sus homónimas literarias o, según qué casos, ambas se

consideran excelentes por igual. Traigo a la memoria el caso de *El nombre de la rosa* (1980), novela de Umberto Eco, cuya película homónima, protagonizada por Sean Connery en 1986, también se llevó grandes alabanzas.

Finalmente llegamos al cuarto mito del que partía este trabajo y que, quizá, puede llegar a ser el más ambiguo: “las adaptaciones literarias son solo una excusa para hacer taquilla a través de una historia que el público conoce”. Utilizo la palabra <<ambiguo>> aunque también podría emplearse <<subjetivo>> o <<relativo>>. Esto es así porque es imposible separar el factor económico del mundo del cine. Pero sería frívolo pensar que esta ley se aplica solo a la industria cinematográfica. Nunca podemos olvidar que las productoras de cine son empresas que necesitan lucrarse de los productos audiovisuales para seguir subsistiendo, sin embargo, esto mismo ocurre con las editoriales o con los teatros. Para poder realizar una actividad artística, una editorial puede explotar el nombre de un escritor reconocido (solo es necesario pensar en todas las ediciones y reediciones que se han hecho hasta la fecha de cualquiera de las novelas de William Shakespeare) y se lucra del <<conocimiento>> que tiene la gente, de este modo, se aseguran unas ventas.

Por último, otras conclusiones que saco en claro de este trabajo son las siguientes:

- A pesar de la escasa o corta trayectoria que posee el cine, su evolución y sus innovaciones han crecido a un ritmo vertiginoso. Ningún otro arte lo ha logrado superar.
- La literatura y el cine son dos artes independientes que se nutren la una de la otra. En los últimos tiempos, esta complementariedad ha aumentado gracias a nuevas voces nacidas dentro de la era consolidada del cine y la literatura. Esta nueva generación tiene intrínseca la misma estima por el cine y por la literatura, lo que consigue que los prejuicios sean mínimos en pos de una historia redonda. Es decir, la brecha generacional se acentúa debido al cambio de visión de los nacidos en las últimas décadas.
- Las adaptaciones literarias han evolucionado notablemente hacia una razón más comercial. Si antes se adaptaban novelas de renombre mundial o ganadoras de grandes premios, actualmente priman aquellos *best-sellers* que se hayan convertido en éxitos de ventas, y si son a nivel mundial tienen más posibilidades de llegar a la gran pantalla.

## Bibliografía.

Referencias bibliográficas por orden alfabético de autores según el formato Harvard:

- ACOSTA ROMERO, Ángel (1998), *Inquisición, censura y picaresca: el Lazarillo de Ardavín*. Capítulo recogido en Natividad C. Carreras Larios y Celia Crespo (coords.) *Cien años de cine: la fábrica de los sueños* (15 – 23), Sevilla, Facultad de Ciencias de la Información.
- ALBERICH, José (1966) *Los ingleses y otros temas de Baroja*. Madrid: Editorial Alfaguara.
- ALBERSMEIER, F.J./ ROLOFF, Volker (Ed.) (1989), *Literaturverfilmungen*. Fráncfort del Meno, Alemania: Ed. Suhrkamp.
- ÁLVAREZ, Carlos Luis. (1960). Técnicas y gaitas: el relato objetivo. *Punta Europa*, nº 54, 44–45.
- ARBELÁEZ GÓMEZ, Martha Cecilia (2002), Las representaciones mentales, *Revista de Ciencias Humanas*, 29, 161.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (1994) *Teoría de la crítica literaria*. Madrid: Trotta.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (1994) *Epistemología de la teoría y de la crítica literaria*. Madrid: Trotta.
- AYALA, Francisco (1988) *El escritor y el cine*. Madrid: Aguilar.
- BARTHES, Roland & AA.VV. (1966, Enero). Introducción al análisis estructural del relato. Análisis estructural del relato, *Communications*, nº 8, 9 – 45.
- BAZIN, André (1958) *Qu'est-ce que le cinéma?* París: Ed. du Cerf.
- BAZIN, André (1966) *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.
- BELLO CUEVAS, José Antonio (2012), El cine español (1896 – 1930): origen y evolución de sus géneros y estructuras industriales, *Filmhistoria Online*, vol. XXII, número 2.
- BETTETINI, Gianfranco (1984) *Tiempo de la expresión cinematográfica (la lógica temporal de los tests audiovisuales)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BROCHIER, Jean-Jacques (1970), De Flaubert à Minnelli: les adaptations au cinéma, *Magazine Littéraire*, 41, 8.
- CARMONA, Ramón (seudónimo de Santos Zunzunegui) (1991) *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- CATENA, Elena (edición, introducción y notas) (1973) *Azorín, Doña Inés (historias de amor)*. Madrid: Editorial Castalia.
- CLERC, Jeanne-Marie (1985) *Ecrivains et cinéma: des mots aux images, des images aux mots: adaptations et ciné-romans*. Metz (Francia): Universidad de Metz.

- CORTINA, A. (23 de octubre de 2010). Antonio Muñoz Molina: 'la forma narrativa más perfecta que hay es el misterio'. *El Mundo Cultura*. Recuperado de <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/10/23/cultura/1287790474.html>
- EAGLETON, Terry (1988) *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ECO, Umberto (1970) *Cine y literatura: la estructura de la trama [1962]*. Barcelona: Martínez Roca.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (1954) *Filmoliteratura, temas y ensayos*. Madrid: C.S.I.C.
- FIELD, Syd (1989) *Selling a screenplay: the screenwriter's guide to Hollywood*. EE.UU: Bantam Dell.
- FUZELLIER, Étienne, (1964), *Cinéma et littérature, Édition du Celf, Vol 5, 7, 139 – 140*.
- GARCÍA, Alain, *L'adaptation du roman au film*, París, IF Diffusion, 1990.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús (1993) *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- GENETTE, Gérard & AA.VV. (1966/ Enero). Fronteras del relato. Análisis estructural del relato, *Communications*, 8, 193 – 208.
- GENETTE, Gérard (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo plano*. Madrid: Taurus.
- GIMFERRER, Pere (1985) *Cine y literatura*. Barcelona: Planeta.
- GOKULSING, K.M./DISSANAYAKE Wimal (2004) *Indian Popular Cinema: A narrative of culture change*. Londres: Trentham Books.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2012) *Literatura y cine*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- JACOBSON, Roman (1963) *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit.
- JAIME, Antoine (2000) *Literatura y cine en España (1975 – 1995)*. Madrid: Cátedra.
- KOTT, Jan (1966) *Apuntes sobre Shakespeare*. Barcelona: Seix Barral.
- KRACAUER, Siegfried (1989) *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- KRISTEVA, Julia, (1967), Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman, *Magazine Critique*, (239), 438 – 465.
- LAKOFF, George, (2005), A cognitive scientist looks at *Daubert*, *Public Health Matters*, Vol 95, 1, 114 – 120.
- LAPESA, Rafael (1985) *Introducción a los estudios literarios*. Madrid: Cátedra.
- LARA GARCÍA, Antonio (1973) *Relaciones estéticas entre cine y literatura*. Madrid: Universidad Complutense.
- LINARES, J.M (1991) *Las telecomunicaciones mañana: redes, sistemas y tecnologías*. Madrid: Fundación para el Desarrollo de la Función Social de las Comunicaciones.

- MARTINET, André (1960) *Éléments de linguistique générale*. París: Ed. Armand Colin.
- MCKEE, Robert (2002) *El guion*. Barcelona: Alba Editorial.
- MICHA, René (1958) *Cinéma et Roman. Aspects et connaissance du cinema*. Bruselas: Le Club du Livres de Cinéma.
- MITRY, Jean (1963) *Estética y psicología del cine, vol. 2*. Madrid: Ed. Siglo XXI.
- MORIN, Edgar (1966) *El espíritu del tiempo*. Madrid: Taurus.
- ORGEL, Stephen (2007) *Shakespeare Illustrated*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PALACIOS ARRIBAS, Beatriz (2014), *Cine y literatura: adaptación libre*. (Trabajo fin de máster). Valladolid: Universidad de Valladolid.
- PEÑA-ARDID, Carmen (1992) *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- PERALTA FERNÁNDEZ, A. (2006), *Soy el análisis de adaptación de Fight Club: de Chuck Palahniuk a David Fincher*. (Trabajo final de licenciatura). México: Universidad de las Américas Puebla.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2010) *Reescritura fílmica: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- PERKINS, V.F. (1976) *El lenguaje del cine*. Madrid: Fundamentos.
- QUESADA, Luis (1986) *La novela española y el cine*. Madrid: Ediciones JC.
- RESTOM PÉREZ, Marcela Patricia (2003), *Hacia una teoría de la adaptación. Cinco modelos narrativos latinoamericanos* (Tesis doctoral). Barcelona: Uniersitat Autònoma de Barcelona.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000), *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- SCOTT, James F. (1979) *El cine: un arte compartido*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- SUÁREZ, Gonzalo (Octubre/1995) *Dos cabalgan juntos*, Academia nº 12.
- TALENS, Jenaro/ZUNZUNEGUI, Santos (1998) *Historia general del cine. Orígenes del cine*, Vol. I. Madrid: Cátedra.
- TESNIÈRE, Lucien (1959) *Les éléments de syntaxe structurale*. París: Larousse.
- TODOROV, Tzvetan (1967) *Littérature et signification*. París: Larousse.
- URRUTIA, Jorge (1984) *Imago litterae: cine, literatura*. Sevilla: Ediciones Alfar.
- URRUTIA, Jorge & AA.VV (1994) *Desviación argumental y tematización de efectos en el cine de origen literario. Comunicación y espectáculo*. Sevilla: Ed. Don Quijote.
- UTRERA, Rafael (1985) *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico*. Madrid: Ediciones JC.
- VANOYE, Francis (1996) *Guiones modelos y modelos de guiones*. Barcelona: Paidós.

- VICKERS, Peter (1974), *Vicente Blasco Ibáñez: literatura e ideología*. Capítulo recogido en AA.VV., *Siete temas sobre historia contemporánea del País Valenciano*, (89 – 198). Valencia: Universidad de Valencia.

## **ANEXOS**

## Anexo 1.

Tal y como se hace referencia posteriormente en el **Anexo 2**, hay estructuras narrativas que se repiten a lo largo del tiempo; sin embargo, también puede ocurrir que una misma historia pueda ser transportada de un medio artístico a otro. Así tomaré como ejemplo la famosísima tragedia de William Shakespeare: *Romeo y Julieta* (1597):

Dentro de la danza y otras disciplinas similares, podemos encontrar las adaptaciones de las más prestigiosas compañías de ballet mundiales:



*Ballet Imperial Ruso*

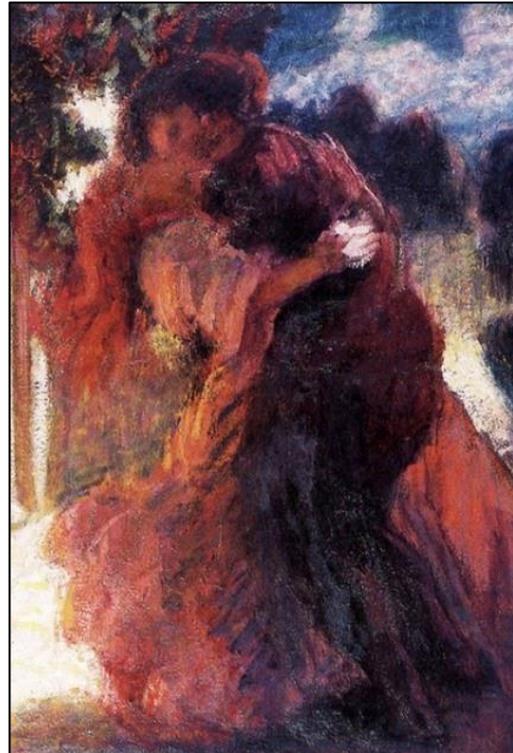


*Ballet Real de Birmingham*, una de las compañías más destacadas de Reino Unido

Dentro del universo pictórico, a lo largo de la historia, ha sido muy común que los artistas plasmaran alguna escena de esta historia como representación del amor apasionado y frágil de estos dos amantes:



*Romeo y Julieta* (1884) por Sir Frank Dicksee



*Romeo y Julieta* (1900) por Roderic O'Conor



*Romeo y Julieta* (2012) por Robert Jessup

Dentro del terreno musical, Romeo y Julieta ha sido llevada a los teatros en forma de ópera, siendo la más antigua de la que se tenga constancia la de Georg Benda en 1776. Sin embargo, la más famosa fue estrenada en 1867 bajo la dirección de Charles Gounod.

Así mismo, también se han hecho partituras para orquesta, siendo la más conocida la versión de 1839, compuesta por Hector Berlioz, y dividida en dos actos de los cuales, el primero está pensado para un solista y el segundo está diseñado para que pudiera ser interpretado por coro y orquesta.

Además, la historia de Romeo y Julieta también ha influido en producciones de jazz, entre las cuales sobresale la particular *Fever* de Peggy Lee, de 1956; hasta nuestros días, con canciones rock como *Romeo and Juliet* (1980) de Dire Straits, versionada por Indigo Girls en 1992 o The Killers en 2007; y acordes pop como *Mademoiselle Juliette* (2007) de la cantante francesa Alizée.

Sin olvidar, por supuesto, la base de este trabajo: el cine. Se han hecho multitud de películas versionando esta historia, adaptándolas a diferentes épocas y rizando más el rizo. Sea como fuere, siempre intentando mantener la esencia de la historia:



*Romeo y Julieta* (EE.UU, 1936)

Director: George Cukor.

Nominada a cuatro Premios Oscar:

- Mejor película.
- Mejor actriz: Norma Shearer.
- Mejor actor de reparto.
- Mejor dirección artística.

*Romeo y Julieta* (Italia y UK, 1968)

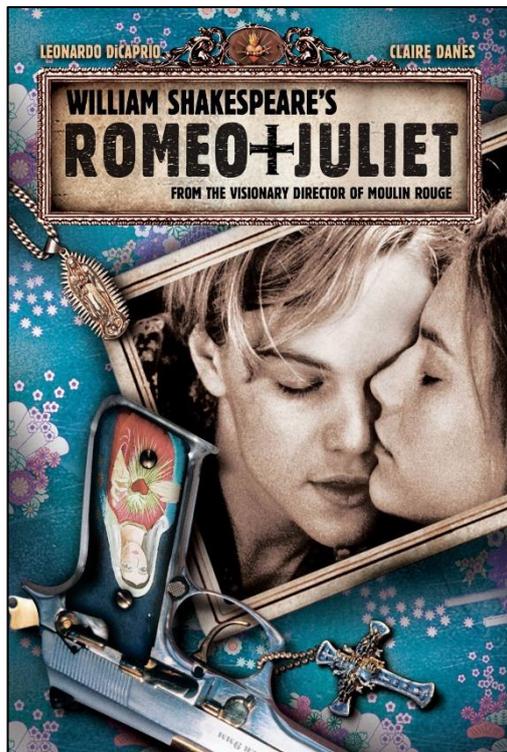
Director: Franco Zeffirelli

Ganadora de dos Premios Oscar:

- Mejor fotografía.
- Mejor vestuario.

Nominada a dos estatuillas más:

- Mejor director.
- Mejor película.



*Romeo + Juliet* (EE.UU, 1996)

Director: Baz Luhrmann.

Una versión adaptada al siglo XX con tintes mafiosos.

Nominada al Premio Oscar a:

- Mejor dirección de arte.

## Anexo 2.

El **Oscar a <<Mejor Película>>** es el reconocimiento más importante que se le otorga a una película en Estados Unidos y que valora el trabajo en conjunto del departamento de producción, realización, interpretación y guion.

En la siguiente tabla están enunciadas las cintas ganadoras de todas las ediciones de estos galardones, así como señalado de color verde aquellas que son adaptaciones de novelas:

<b>Años 30.</b>		
1930	<i>Sin novedad en el frente</i>	<b>Adaptación</b>
1931	<i>Cimarrón</i>	<b>Adaptación</b>
1932	<i>Gran Hotel</i>	No adaptación
1933	<i>Cabalgata</i>	<b>Adaptación</b>
1934	<i>Sucedió una noche</i>	<b>Adaptación</b>
1935	<i>Rebelión a bordo</i>	<b>Adaptación</b>
1936	<i>El gran Ziegfeld</i>	No adaptación
1937	<i>La vida de Émile Zola</i>	No adaptación
1938	<i>Vive como quieras</i>	No adaptación
1939	<i>Lo que el viento se llevó</i>	<b>Adaptación</b>

<b>Años 40.</b>		
1940	<i>Rebecca</i>	<b>Adaptación</b>
1941	<i>¡Qué verde era mi valle!</i>	No adaptación
1942	<i>La señora Miniver</i>	No adaptación
1943	<i>Casablanca</i>	<b>Adaptación</b>
1944	<i>Siguiendo mi camino</i>	<b>Adaptación</b>
1945	<i>Días sin huella</i>	<b>Adaptación</b>
1946	<i>Los mejores años de nuestra vida</i>	<b>Adaptación</b>
1947	<i>La barrera invisible</i>	No adaptación
1948	<i>Hamlet</i>	<b>Adaptación</b>
1949	<i>Todos los hombres del rey</i>	<b>Adaptación</b>

<b>Años 50.</b>		
1950	<i>Eva al desnudo</i>	<b>Adaptación</b>
1951	<i>Un americano en París</i>	<b>Adaptación</b>
1952	<i>El mayor espectáculo del mundo</i>	No adaptado
1953	<i>De aquí a la eternidad</i>	<b>Adaptación</b>
1954	<i>La ley del silencio</i>	No adaptación
1955	<i>Marty</i>	No adaptación
1956	<i>La vuelta al mundo en ochenta días</i>	<b>Adaptación</b>
1957	<i>El puente sobre el río Kwai</i>	<b>Adaptación</b>
1958	<i>Gigi</i>	<b>Adaptación</b>
1959	<i>Ben-Hur</i>	<b>Adaptación</b>

<b>Años 60.</b>		
1960	<i>El apartamento</i>	No adaptación
1961	<i>West Side Story</i>	<b>Adaptación</b>
1962	<i>Lawrence de Arabia</i>	<b>Adaptación</b>
1963	<i>Tom Jones</i>	<b>Adaptación</b>
1964	<i>My fair lady</i>	<b>Adaptación</b>
1965	<i>Sonrisas y lágrimas</i>	<b>Adaptación</b>
1966	<i>Un hombre para la eternidad</i>	<b>Adaptación</b>
1967	<i>En el calor de la noche</i>	<b>Adaptación</b>
1968	<i>Oliver</i>	<b>Adaptación</b>
1969	<i>Cowboy de medianoche</i>	<b>Adaptación</b>

<b>Años 70.</b>		
1970	<i>Patton</i>	No adaptación
1971	<i>Contra el imperio de la droga</i>	<b>Adaptación</b>
1972	<i>El padrino</i>	<b>Adaptación</b>
1973	<i>El golpe</i>	No adaptación
1974	<i>El padrino II</i>	<b>Adaptación</b>
1975	<i>Alguien voló sobre el nido del cuco</i>	<b>Adaptación</b>
1976	<i>Rocky</i>	No adaptación
1977	<i>Annie Hall</i>	No adaptación

1978	<i>El cazador</i>	No adaptación
1979	<i>Kramer contra Kramer</i>	<b>Adaptación</b>

<b>Años 80.</b>		
1980	<i>Gente corriente</i>	<b>Adaptación</b>
1981	<i>Carros de fuego</i>	No adaptación
1982	<i>Gandhi</i>	No adaptación
1983	<i>La fuerza del cariño</i>	<b>Adaptación</b>
1984	<i>Amadeus</i>	<b>Adaptación</b>
1985	<i>Memorias de África</i>	<b>Adaptación</b>
1986	<i>Platoon</i>	No adaptación
1987	<i>El último emperador</i>	No adaptación
1988	<i>Rain Man</i>	No adaptación
1989	<i>Paseando a Miss Daisy</i>	<b>Adaptación</b>

<b>Años 90.</b>		
1990	<i>Bailando con lobos</i>	<b>Adaptación</b>
1991	<i>El silencio de los corderos</i>	<b>Adaptación</b>
1992	<i>Sin perdón</i>	No adaptación
1993	<i>La lista de Schindler</i>	<b>Adaptación</b>
1994	<i>Forrest Gump</i>	<b>Adaptación</b>
1995	<i>Braveheart</i>	No adaptación
1996	<i>El paciente inglés</i>	<b>Adaptación</b>
1997	<i>Titanic</i>	No adaptación
1998	<i>Shakespeare in love</i>	<b>Adaptación</b>
1999	<i>American beauty</i>	No adaptación

<b>Años 2000.</b>		
2000	<i>Gladiator</i>	No adaptación
2001	<i>Una mente maravillosa</i>	<b>Adaptación</b>
2002	<i>Chicago</i>	<b>Adaptación</b>
2003	<i>El Señor de los Anillos: el retorno del rey</i>	<b>Adaptación</b>

2004	<i>Million Dollar Baby</i>	<b>Adaptación</b>
2005	<i>Crash</i>	No adaptación
2006	<i>Infiltrados</i>	<b>Adaptación</b>
2007	<i>No es país para viejos</i>	<b>Adaptación</b>
2008	<i>Slumdog Millionaire</i>	<b>Adaptación</b>
2009	<i>En tierra hostil</i>	No adaptación

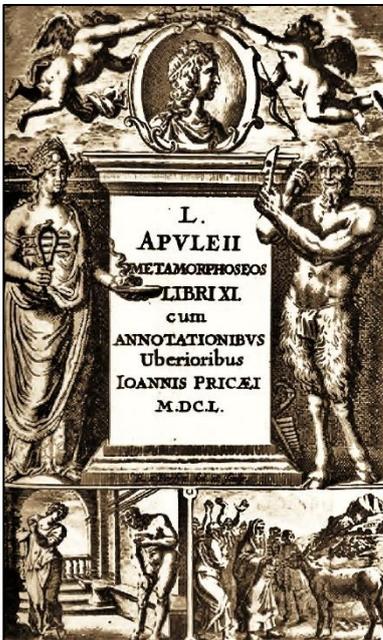
<b>Años 2010.</b>		
2010	<i>El discurso del rey</i>	No adaptación
2011	<i>The artist</i>	No adaptación
2012	<i>Argo</i>	No adaptación
2013	<i>12 años de esclavitud</i>	<b>Adaptación</b>
2014	<i>Birdman</i>	No adaptación
2015	<i>Spotlight</i>	No adaptación
2016	<i>Moonlight</i>	<b>Adaptación</b>
2017	¿?	¿?
2018	¿?	¿?
2019	¿?	¿?

En total, se han producido 87 ceremonias de entregas de los Oscars, de las cuales 55 son adaptaciones literarias: 44 novelas y 11 obras de teatro o musicales. Este dato constituye el 65% del total de filmes premiados según he calculado yo misma a través de una sencilla regla de tres.

### Anexo 3.

Ejemplo comparativo de *decantación*: símil recurrente de la estructura <<mujer hermosa – bestia/hombre deforme>>.

La versión más antigua del mito de *La Bella y la Bestia* corresponde a la autora francesa Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve, publicada en 1740, pero se cree que el verdadero origen o inspiración viene de una de las historias incluidas en el libro *El asno de oro* (siglo II d.C.), única obra romana que se conserva al completo, escrita por Apuleyo, el escritor romano más importante del siglo II d.C. y, a su vez, considerada una adaptación de una obra griega cuyo autor se desconoce.



Portada más antigua que se conserva de *El Asno de Oro* de Apuleyo.

Sin embargo, otros atribuyen la creación de la historia original a Gianfrancesco Straparola, en 1550. Aunque es la versión de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, en 1756, la que se ha ganado mayor popularidad siendo, a su vez, simplemente una revisión abreviada de la obra de su homónima Villeneuve.

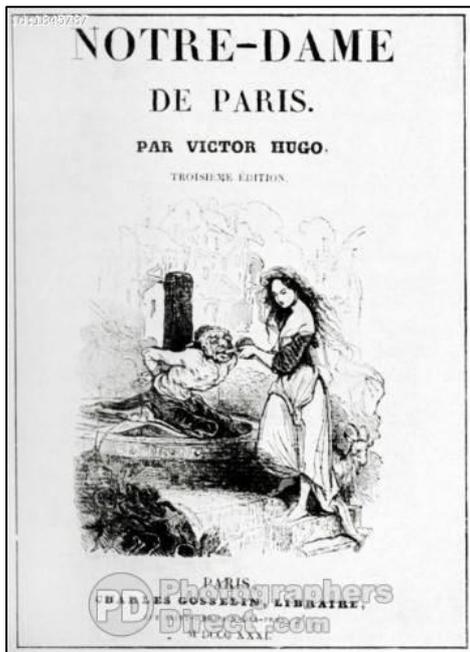


Portada de *La Bella y la Bestia* de Gabrielle de Villeneuve (1740).

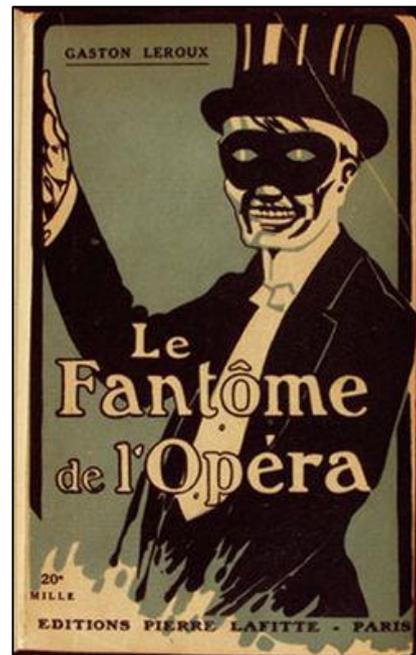


Portada de *La Bella y la Bestia* de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1756).

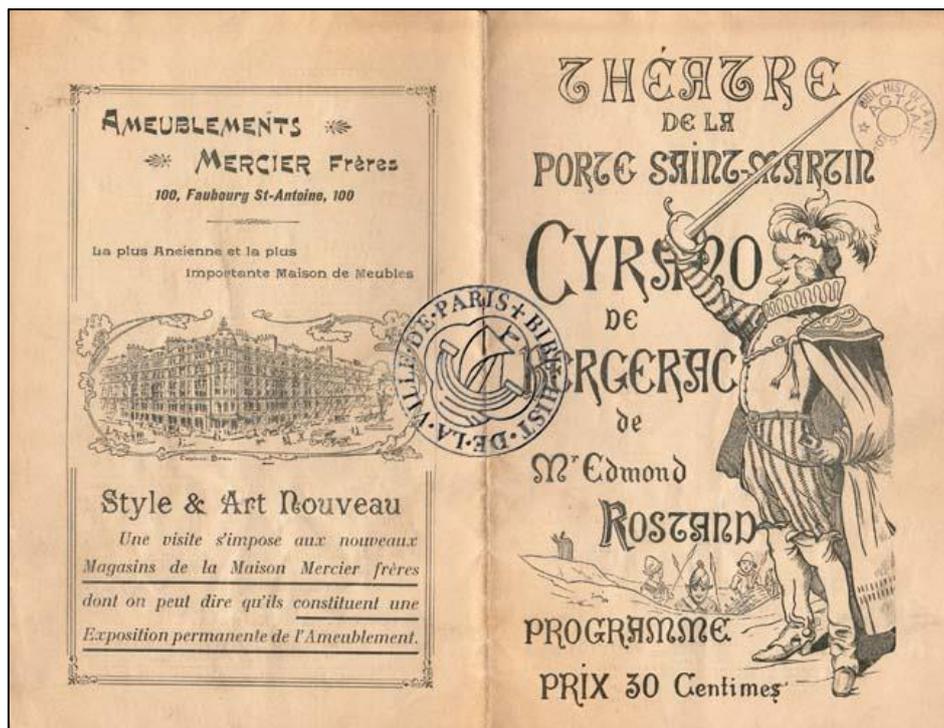
Esta historia, a su vez, ha servido de inspiración para otros autores, dando lugar a múltiples variantes dentro de la literatura, como:



Portada original de *Nuestra señora de París* (1931), relato de Víctor Hugo.

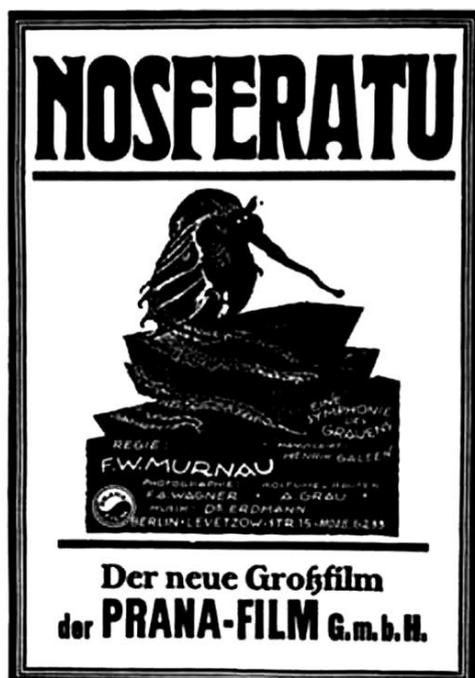


Primera portada de *El Fantasma de la Ópera* (1910) de Gastón Leroux.



Libreto original de *Cyrano de Bergerac* (1897) de Edmond Rostand.

Todas estas obras han sido llevadas a diferentes medios, incluyendo su respectiva adaptación al cine. Aunque, los propios directores y guionistas del siglo pasado y del presente han elaborado sus propias variaciones de este mito y las han llevado a la gran pantalla. Los casos más destacados son:



Título original: *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*.

Título en español: *Nosferatu, el vampiro*.

Año: 1922

País: Alemania.

Género: Terror.

Director/es: F.W. Murnau.

Título original: *King Kong*.

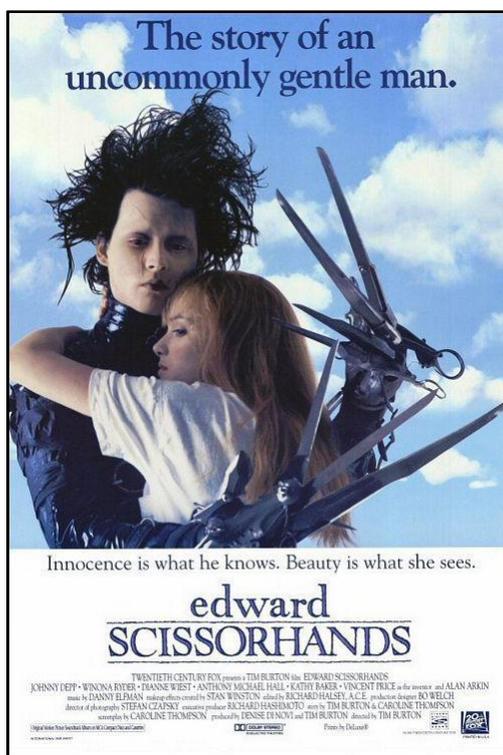
Título en español: *King Kong*.

Año: 1933.

País: Estados Unidos.

Género: Aventuras.

Director/es: Merian Caldwell Cooper & Ernest B. Schoedsack.



Título original: *Edward Scissorhands*.

Título en español: *Eduardo Manostijeras*.

Año: 1990.

País: Estados Unidos.

Género:

Fantasia/Drama/Comedia/Romance.

Director/es: Tim Burton.

Título original: *V for Vendetta*.

Título en español: *V de Vendetta*.

Año: 2006.

País: Estados Unidos, Reino Unido y Alemania.

Género: Ciencia ficción/distopía.

Director/es: James McTeigue.

