

Trasvases entre la literatura y el cine

5 (2023)

Consejo editorial

Director: Rafael Malpartida Tirado (Universidad de Málaga)

Director adjunto: José Manuel Herrera Moreno (Universidad de Málaga)

Editor: David González Ramírez (Universidad de Jaén)

Secretaria: María de los Ángeles González Luque (Universidad de Jaén)

Consejo de redacción

Victoria Aranda Arribas (Universidad de Córdoba)

Amina El Founti Zizaoui (Universidad de Málaga)

Ana Pascual Gutiérrez (Universidad de Málaga)

Rocío Peñalta Catalán (Universidad Complutense de Madrid)

Camila Ramos Lavin (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Comité científico

Rosario Arias Doblás (Universidad de Málaga)

Enrique Baena Peña (Universidad de Málaga)

Rafael Bonilla Cerezo (Universidad de Córdoba)

Néstor Bórquez (Universidad Nacional de la Patagonia Austral)

Giovanni Caprara (Universidad de Málaga)

Matei Chihaiia (Universidad de Wuppertal)

David García Reyes (Universidad de Concepción/UNED)

Gastón Lillo (Universidad de Ottawa)

Carmen Peña Ardid (Universidad de Zaragoza)

José Antonio Pérez Bowie (Universidad de Salamanca)

Juan Antonio Perles Rochel (Universidad de Málaga)

Francisco Salvador Ventura (Universidad de Granada)

Isabel Sánchez Castro (Academia de las Artes y las Ciencias
Cinematográficas)

José Luis Sánchez Noriega (Universidad Complutense de Madrid)

Sabine Schlickers (Universidad de Bremen)

Christian Wehr (Universidad de Würzburg)

Duncan Wheeler (Universidad de Leeds)

Página web de la revista:

<http://www.revistas.uma.es/index.php/trasvases>

ISSN-e: 2695-639X

DOI: 10.24310/tlc52023

Índice

Monográfico

Nuevos enfoques para el estudio del legado teatral renacentista y barroco en la pantalla: cine, televisión y bases de datos (coord. por Víctor Huertas Martín y Alba Carmona Lázaro)

- Víctor Huertas Moreno y Alba Carmona Lázaro, «Presentación» 5
- Rebeca Romero Escrivá y Javier Alcoriza Vento, «Imaginar la identidad: de la comedia de Molière a la *screwball comedy* de Howard Hawks y Frank Capra» 11
- Veronika Ryjik, «Adaptando a Diana de Belflor: las aventuras soviéticas de *El perro del hortelano*» 31
- Daniel Moisés Ambrona Carrasco, «*Richard III*: análisis comparativo de la versión televisiva de Carmelo Bene y *La Rose et la Hache* de Georges Lavaudant» 55
- Arturo Mora-Rioja, «Adecuación del análisis de requisitos de datos al contexto filológico del proyecto *CIRCE*» 71
- Diego E. Parra Sánchez y Elena Castellano Ortolá, «Multimedialidad, traducción y censura: el género como conflicto en las adaptaciones teatrales de la Edad Moderna de *Estudio Uno* (RTVE)» 83

Miscelánea

- Réka Havassy, «Reajustes actanciales en *La historia de mi mujer*: de Milán Füst a Ildikó Enyedi» 97

Carmen V. Vidaurre Arenas, «Una novela de Hemingway como hipotexto de un filme de animación de Alexandr Petrov»	123
Obed González Moreno, «El proyecto <i>Cine Nacional y Literatura Mexicana: 2009-2020</i> »	143

Corpus

Elios Mendieta, «Catálogo de adaptaciones en el nuevo milenio: de la literatura al cine italiano (2001-2022)»	171
---	-----

La voz de los creadores

Diego Maíllo Baz, «Entrevista a José Ángel Mañas»	197
---	-----

Reseñas

Victoria Aranda Arribas, <i>Las Novelas ejemplares en el cine y la televisión</i> (Bárbara Osuna Segorbe)	219
Rafael Malpartida, <i>Diálogos entre la literatura española áurea, el cine y la ficción televisiva: Nuevas perspectivas de estudio en la era digital</i> (Javier Luque García)	223
Victoria Aranda Arribas y Tania Padilla Aguilera (eds.), <i>Así nos leen. La literatura hispánica en el cine internacional</i> (Raquel Vázquez Noé) ...	227

Monográfico

Nuevos enfoques para el estudio del legado teatral renacentista y barroco en la pantalla: cine, televisión y bases de datos (coord. por Víctor Huertas Martín y Alba Carmona)

VÍCTOR HUERTAS MARTÍN

Universitat de València

Victor.Huertas@uv.es

ORCID ID: 0000-0002-3154-9245

ALBA CARMONA

University of Leeds

A.Carmona@leeds.ac.uk

ORCID ID: 0000-0002-7486-6160

Presentación

El legado de las tradiciones teatrales renacentistas y barrocas europeas se ha visto, si bien de forma irregular, adaptado de formas diversas a las pantallas de cine y de televisión. Asimismo, se ha desarrollado dicha adaptación en nuevos medios de narrativa audiovisual. Artistas y directores han trasvasado las obras de Shakespeare, Marlowe, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Gil Vicente, Racine, Molière, Corneille y otros escritores a estos medios audiovisuales tanto en sus propias lenguas como en lenguas ajenas a las suyas, dentro y fuera de la esfera europea.

Aunque el número de adaptaciones de estas tradiciones sea desigual, el cine mudo, el cine de autor, el cine de género, el teatro televisivo, el telefilm, el *live broadcast* y otros formatos de adaptación audiovisual han participado en la difusión de este complejo y rico patrimonio dramático gracias a la iniciativa de artistas y de diferentes agendas divulgativas,

educativas y/o ideológicas impulsadas por entidades privadas, instituciones públicas y gobiernos.

Este legado permite pensar en las distintas tradiciones del teatro europeo clásico más allá de sus respectivas lenguas y fronteras, a través de un sinfín de estilos, formatos y géneros audiovisuales. Tales reescrituras continúan proliferando a raíz de las formas multimedia desarrolladas en la era digital y, recientemente, se impulsaron modos distintos de difusión de dicho legado teatral como consecuencia del Covid-19.

Pueden citarse ejemplos de adaptaciones audiovisuales que muestran similitudes estilísticas y/o temáticas a pesar de pertenecer a distintas tradiciones teatrales renacentistas-barrocas. El célebre *El perro del hortelano* (1996) de la directora española Pilar Miró no solo se inspiró en la versión rusa de la obra lopesca *Sobaka na Sene* (dirigida por Yan Frid en 1978), sino también, en su empleo de escenarios históricos, en la exitosa adaptación cinematográfica de Shakespeare *Mucho ruido y pocas nueces* (1993) llevada a cabo por Kenneth Branagh.

Durante las sucesivas décadas, el cine mudo, el cine de propaganda nacionalista, el cine de género o los formatos más tradicionales de adaptación a la televisión han desarrollado poéticas y retóricas de adaptación a la pantalla que, a buen seguro, presentan puntos en común y cuestiones recurrentes para las cinco tradiciones teatrales. Más recientemente, el *live broadcast* (el teatro retransmitido en directo a pantallas cinematográficas, televisivas o digitales) ha dado pie a una mayor difusión de este legado renacentista-barroco a través de los trabajos de Royal Shakespeare Company Live, Shakespeare's Globe Live, La Comédie Française-Pathé y la participación de otras compañías en estas retransmisiones.

Puede, por ejemplo, notarse que en estos casos los puntos de intersección se dan en la figura de los creadores, realizadores y directores de las adaptaciones, quienes a menudo toman la iniciativa de adaptar obras de distintas tradiciones. Por ejemplo, el trabajo de Pedro Amalio López para Televisión Española se caracterizó por sus producciones de Shakespeare y Calderón de la Barca, entre otras. Don Kent ha sido realizador de las retransmisiones en directo de *Romeo y Julieta* (2019) y *El misántropo* (2019) de La Comédie-Française.

Las similitudes pueden también establecerse a través de corpus de adaptaciones articuladas sobre el carácter legendario de algunas obras, cuyas adaptaciones pueden no tanto centrarse en sus textos base como en sus hipotextos, fuentes y sucesivas versiones, donde a menudo la versión renacentista-barroca queda un tanto difusa (aunque reconocible). Este caso afecta a piezas como *La reina muerta* (Pierre Boutron, 2009), la teleserie *Pedro e Inês* (RTP1, 2005) y la película *Pedro e Inês* (António Ferreira, 2018), estando todas basadas en la figura de Inés de Castro, personaje histórico y

Presentación

literario cuya presencia se ha dejado notar en la obra de Jerónimo Bermúdez, Luis Vélez de Guevara, Henry de Montherlant, Catherine Trotter, Aphra Behn y otros autores y autoras pertenecientes a tradiciones literarias europeas variadas. El mismo fenómeno se aprecia en *La leyenda del alcalde de Zalamea* (Mario Camus, 1973), que refunde el texto de Calderón y el atribuido a Lope de Vega. Casos como el de *Fausto*, cuyo texto marloviano se refunde con sus fuentes y sucesivas versiones realizadas por Goethe, Gounod, Grabbe y variaciones folclóricas y populares en *Faust* (F. W. Murnau, 1926), *Una lección sobre Fausto* (Jan Svankmayer, 1994) y otros, contribuyen a extender esta lógica en las tradiciones cinematográficas fuera de las que nos ocupan y, por tanto, muestran que la influencia de estas trasciende sus límites geográficos y culturales.

En tiempos de pandemia, los directores teatrales idearon formas de llegar a las audiencias sirviéndose de la comunicación digital y multimedia. De este modo, hemos podido disfrutar de representaciones audiovisuales como *El enfermero imaginario* del Actors' Ensemble of Brooklyn a través de Zoom o del Canon completo de las Obras de Shakespeare a través de iniciativas como The Show Must Go On por este mismo medio.

Es más, la pluralidad de medios audiovisuales que ha venido dándose durante las últimas décadas no solamente ha multiplicado el número de formatos de adaptación audiovisual de teatro europeo renacentista-barroco sino que, además, el corpus de obras que se trasladan a la pantalla es mayor y más diverso, puesto que dan cabida a la exposición de trabajos realizados por productoras y compañías que se afanan en trasladar al medio audiovisual obras que, hasta la fecha, no se han tenido en cuenta en la gran pantalla o en la televisión.

En este monográfico de *Trasvases entre la Literatura y el Cine* presentamos trabajos de investigación que, desde ángulos comparatistas, nos permiten apreciar el legado del teatro renacentista-barroco europeo en formatos audiovisuales desarrollados más allá de las fronteras correspondientes a los países de origen de las obras adaptadas. De este modo, los tres primeros artículos presentados constituyen casos de estudios que nos permiten comprender el alcance de la adaptación del teatro moderno europeo en la esfera global. Los dos últimos, desde otro prisma, presentan aproximaciones a la organización de datos y al estudio sostenido (desde una óptica comparatista) de adaptaciones de obras teatrales en pantalla pertenecientes a más de una tradición europea de los siglos XVI y XVII.

Rebeca Romero Escrivá y Javier Alcoriza Vento llevan a cabo una comparación entre dos comedias de Molière, *El avaro* y *El enfermo imaginario*, y dos películas pertenecientes al género de la *screwball comedy*, *La comedia de la vida* de Howard Hawks y *Sucedió una noche* de Frank Capra, ambas estrenadas en 1934. Los autores articulan el análisis comparativo

fijándose en los personajes, quienes son estudiados a la luz del recurso cómico de la «identidad imaginada» según Robin Wood (2005). Este concepto hace referencia al proceso a partir del cual los caracteres ocultan su identidad, cuestión que desencadena toda suerte de malentendidos y enredos, pero que a la vez les permite alcanzar sus propósitos y metas vitales. Tal y como apuntan Romero Escrivá y Alcoriza Vento, tal desdoblamiento de la personalidad es apreciable desde la comedia clásica y, ya en tiempos contemporáneos, es especialmente visible en la *screwball comedy*. En este sentido, existirían unos patrones de conducta que según se demuestra en el artículo estarían presentes tanto en Molière como en las dos películas de los treinta.

Veronika Ryjik examina en su artículo *Sobaka na sene* (Yan Frid, 1978), una reescritura para la televisión soviética de *El perro del hortelano* de Lope de Vega. Pese a que esta adaptación sigue siendo muy desconocida en Occidente, cabe notar que alcanzó en Rusia una gran popularidad: de hecho, se repuso por mucho tiempo en televisión cada día de Año Nuevo. En este trabajo Ryjik reflexiona precisamente sobre los procedimientos de adaptación que permitieron que la sociedad soviética disfrutara de esta pieza barroca. Según la autora, una de las claves de la buena acogida del telefilm fue que se descartó la interpretación de *El perro* ofrecida por los hispanistas soviéticos, quienes sostenían que con esta obra Lope había realizado una crítica al sistema de clases sociales. En *Sobaka na sene*, en cambio, se optó por escenificar una guerra de géneros entre los protagonistas, la condesa Diana de Belflor y su secretario Teodoro. Este último, pese a pertenecer a un estamento inferior, tras el duelo amoroso desarrollado a lo largo del telefilm, consigue establecer una relación de igual a igual con su amada. Para Ryjik, no es casualidad que se ofreciera esta lectura de la pieza, pues por aquellos mismos años otras producciones soviéticas —*Idilio de oficina* (E. Ryazanov, 1977), *La mujer que canta* (A. Orlov, 1979) o *Moscú no cree en las lágrimas* (V. Menshov, 1970)— reflexionaron sobre la posición de la mujer con respecto a la del hombre. Según sostiene la autora, *Sobaka na sene*, al igual que estas otras realizaciones, supuso una respuesta al debate iniciado en los setenta a propósito de la necesidad de que la mujer soviética renunciara a los derechos sociales e independencia económica que había alcanzado a lo largo de la historia de la URSS para replegarse en el espacio doméstico.

El artículo de Daniel Moisés Ambrona Carrasco está dedicado al análisis comparativo de dos adaptaciones de la tragedia de Shakespeare *Richard III*: la versión del poeta y director italiano Carmelo Bene, *Riccardo III (da Shakespeare) secondo Carmelo Bene*, escrita en 1977 y emitida en la RAI en 1981, y la reescritura para las tablas del director de escena francés Georges Lavaudant, *La Rose et la Hache* (1979). A través de este trabajo, Ambrona

Presentación

Carrasco muestra que Lavaudant, a la hora de concebir su adaptación, bebió de la de Bene en diversos aspectos, como por ejemplo en el hecho de prescindir del contenido histórico-político presente en la pieza shakesperiana para así poner el énfasis en la figura del monarca, quien simboliza el Mal de forma descarnada. Por otro lado, el autor también examina modificaciones textuales, estructurales y escénicas (por ejemplo, el uso de la música) que hacen que el texto de Lavaudant se distancie del de Bene pese a haberlo tomado como fuente de influencia principal. El artículo pone de manifiesto, en definitiva, la maleabilidad de un texto literario y las infinitas lecturas que es capaz de suscitar. Asimismo, ilumina el proceso de diálogo, con sus puntos de contacto y de divergencia, establecido entre las distintas reescrituras existentes de un hipotexto.

Arturo Mora-Rioja contribuye al monográfico exponiendo el proceso de diseño y construcción de la base de datos del proyecto *CIRCE: Early Modern Theatre on Screen*, dirigido por Víctor Huertas desde la Universitat de València. Este proyecto de Humanidades Digitales tiene como principal objetivo la creación de una base de datos que una vez culminada aportará información sobre adaptaciones audiovisuales —a la pequeña y a la gran pantalla, así como multimedia— de textos teatrales de época moderna procedentes de la tradición española, francesa, inglesa, italiana y portuguesa. En el texto, Mora-Rioja da cuenta de los avances y dificultades que se han dado hasta la fecha en el diseño de la base de datos. Según expone, durante esta fase, han colaborado todos los miembros del grupo, que destaca por estar integrado tanto por investigadores con un perfil humanista como tecnólogo. La base de datos de *CIRCE*, de tipo relacional, pondrá al alcance de la comunidad científica la posibilidad de hacer un *distant reading* de conjuntos de información masiva que resultaría inviable procesar si solo se contase con las herramientas cualitativas tradicionales de las Humanidades puras. Dada la naturaleza de la información proporcionada por la base de datos, esta será especialmente interesante y útil para estudios de Literatura Comparada dedicados al examen de la recepción contemporánea del patrimonio teatral europeo.

Diego Ernesto Parra Sánchez y Elena Castellano Ortola dan a conocer en su artículo el proyecto de investigación TVTHEAGEN (2023-2026), que tiene como misión analizar las adaptaciones de piezas teatrales europeas del siglo XVI y XVII emitidas en el espacio mítico *Estudio 1* de RTVE entre 1965 y 1984. Según sus autores, este periodo de la historia de España fue clave en lo que se refiere a transformaciones sociales y políticas, de las que habría quedado huella en los guiones de las traslaciones que se realizaron para el emblemático programa de televisión. Partiendo de esta hipótesis, el proyecto contempla la selección, entre cuatrocientos guiones, de aquellos que mejor reflejen un conflicto de género y que pertenezcan a las tradiciones

española, francesa e inglesa. El análisis de estos textos está previsto que se efectúe partiendo de la teoría de Género –también prestando atención a la representación de la masculinidad–, la teoría de la Traducción y la de la Multimedialidad. Asimismo, más allá del ejercicio de *close reading*, los guiones serán examinados a la luz del contexto político-social de la época, atendiendo al impacto que pudo tener la (auto)censura a la hora de adaptar los textos dramáticos a la televisión. Los resultados de TVTHEAGEN contribuirán a reescribir la historia de la presencia del teatro europeo en la televisión española, un episodio que hasta la fecha no ha recibido la atención merecida.

En la realización de este monográfico han participado miembros del Equipo de Investigación y colaboradores del Grupo de Investigación CIRCE: Early Modern Theatre on Screen (CIGE/2021/086), con Víctor Huertas Martín como investigador principal, financiado por la Conselleria de Innovación, Universidades, Ciencia y Sociedad Digital de la GeneralitatValenciana.

Imaginar la identidad: de la comedia de Molière a la *screwball comedy* de Howard Hawks y Frank Capra¹

Imagining Identity: From Molière's comedy to Howard Hawks and Frank Capra

REBECA ROMERO ESCRIVÁ
Universidad de Murcia
romero.escriva@um.es
ORCID ID: 0000-0002-0123-9481

JAVIER ALCORIZA VENTO
IES Cañada de las Eras
javieralcorizavento@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-5285-6180

Resumen: La comedia le hace el juego a la trascendencia de la identidad. El trasvase de identidades funciona en las relaciones tradicionales y en la indeterminación social de la democracia. Se plantea la lectura comparada de dos comedias de Molière, *El avaro* y *El enfermo imaginario*, y las películas de la *screwball comedy* *La comedia de la vida* (Howard Hawks) y *Sucedió una noche* (Frank Capra). Su punto de partida es la adopción de una identidad temporal e imaginada por el personaje, cuya liberación psicológica se relaciona con una crisis estudiada por Stanley Cavell en el marco de la comedia de enredo matrimonial. El lenguaje de la comedia tradicional facilita la comprensión del potencial subversivo del sujeto moderno y sugiere que los conflictos eróticos pueden comprenderse por la respuesta imaginativa de los personajes.

Palabras clave: comedia, identidad imaginada, *screwball comedy*, cine clásico, Hollywood, análisis fílmico.

Abstract: Comedy plays with the transcendent importance of identity. Identity transference is a feature of both traditional and modern relationships. This text proposes a comparative reading of certain aspects of Molière's *Le malade imaginaire*, Howard Hawks' *Twentieth Century* and Frank Capra's *It Happened One Night*. Its starting point is a comic resource based on the adoption of a temporary and imagined identity by the character. The psychological liberation born of this new identity is related to a crisis that can be understood within the framework of the remarriage comedy studied by Stanley Cavell. The language of traditional comedy facilitates the understanding of the subversive potential of the modern subject and suggests that romantic conflicts can be overcome by the imaginative responses of the characters.

Key words: comedy, imagined identity, screwball comedy, classical cinema, Hollywood, film analysis.

¹ Trabajo vinculado al grupo de investigación «Narrativas audiovisuales y audiencias en el ecosistema transmedia» [E053-12], Departamento de Comunicación, Universidad de Murcia.

1. INTRODUCCIÓN. IMAGINAR LA IDENTIDAD: COMEDIA CLÁSICA Y *SCREWBALL COMEDY*

A diferencia de la psicología, donde la idea de la identidad podría ser el objetivo o la meta del análisis, el arte puede asumir la identidad personal como un punto de partida de la representación o interpretación. El sujeto psicológico aspira a conocerse a sí mismo para resolver sus conflictos; el sujeto artístico está dispuesto a disfrazarse, a complicar las situaciones de su previsible reconocimiento, con el fin de cumplir sus deseos o perseguir la felicidad. Desde el *Quijote* no hay que alarmarse por sugerir que, en tal caso, nos movemos en el terreno resbaladizo de la salud mental. El mundo humano es capaz de abarcar y no excluir estas dimensiones, terapéutica y lúdica, de la vida espiritual. Es cierto que estas facetas de la personalidad pueden colisionar de manera trágica, como muestra *Doble vida (A Double Life, 1947)*, la película de Cukor en que el protagonista es un actor que enloquece de celos al encarnar a Otelo. Sin embargo, Cukor también es el maestro de la comedia cuando se trata de inventar o imaginar o proyectar una identidad sobrepuesta, como en *My Fair Lady (1964)*. Tal vez por este motivo el desdoblamiento personal haya tenido un recorrido fecundo en la historia de la comedia clásica hasta las primeras películas habladas, donde irrumpe con fuerza en el género de la *screwball comedy*. En este ensayo no llevamos a cabo un repaso exhaustivo de las obras en que ha resultado más eficaz ese recurso; nos centramos en los casos paradigmáticos de la comedia de Molière y las películas de Howard Hawks y Frank Capra con las que, de acuerdo con el criterio de historiadores como Mark Cousins (2005: 142-43), se inaugura la *screwball: La comedia de la vida (20th Century)* y *Sucedió una noche (It Happened One Night)*, ambas de 1934. No nos ha interesado la cuestión de la evolución de un género, sino el hecho de que, en manos de sus creadores, y gracias al contacto mantenido con un público cuya capacidad de comprensión lo convierte en un elemento activo del intercambio artístico y, por tanto, en potencia visible de la propia creación, el espíritu cómico entrañaba una reflexión sobre el clima de libertad conveniente para la expresión y expansión del carácter, que habría vuelto la escena (y los espacios cinematográficos guionizados) una prolongación de las condiciones en que el espectador se ve inducido a replantearse o reformar o mejorar los términos de su experiencia vital. Esa es la base sobre la que planteamos este análisis comparativo.

Nuestro objetivo es apuntar ciertos patrones de conducta que, salvadas las distancias, asumen tanto los personajes de la comedia de Molière como los del incipiente cine sonoro (o hablado). En el caso de Molière, resulta evidente la selección del título, dado que el enfermo imaginario no lo está realmente, sino que padece una hipocondría en torno a la que gira la acción dramática. Respecto al cine, conviene recordar que, con la *screwball*, no solo la palabra

escrita y pronunciada (su cadencia, ritmo y originalidad) cobra especial relevancia; la cuestión de la «identidad imaginada» —y «el juego interpretativo» (Sánchez Noriega, 2018: 143)— se convierte en un recurso habitual para fomentar el equívoco y, con él, la comicidad, por lo que resulta idónea para ser contrastada con Molière. Para ello, partiremos de la materialidad del texto filmico (su guion y puesta en escena), aplicando una metodología de tipo cualitativo que evite incurrir en el fetichismo del dato histórico, el contexto y el biografismo, tres métodos explicativos que, de acuerdo con Santos Zunzunegui (2007: 53), «organizan buena parte de nuestra reflexión en torno al cine y que ocultan y sirven de pantalla a la necesidad imperiosa de interrogar los mecanismos formales que constituyen a un film en un objeto significativo». La hipótesis de la que partimos implica dilucidar hasta qué punto *screwballs* como *La comedia de la vida* y *Sucedió una noche* modernizan los personajes ya presentes en la obra de Molière recurriendo al disfraz o trasvase de su identidad.

Respecto a la expresión «identidad imaginada», con independencia del recorrido que ha tenido en los Estudios Culturales, empleamos el término en la línea trazada por Robin Wood (2005) en su libro sobre Hawks, como un intercambio de personalidades o «diseño de inversión» de los personajes. Con él nos referimos al modo en que los protagonistas ocultan su identidad con el fin de generar una serie de retruécanos, imprecisiones y dobles sentidos que fomentan el caos y complican la trama. En el caso de las películas comentadas, el intercambio de identidades descansa en las figuras del actor de teatro (*La comedia de la vida*) y el periodista (*Sucedió una noche*), aun cuando puedan encontrarse también en los tipos humanos de otros filmes coetáneos a los que aludiremos, como los de Preston Sturges y Rouben Mamoulian.

2. EN TORNO A LA SALUD DE EL ENFERMO IMAGINARIO

Existe cierto parentesco entre Argán, el enfermo imaginario de Molière, y Harpagón, el protagonista de *El avaro*. En efecto, el enfermo imaginario hace cuentas al comienzo de la comedia de lo que le va a costar su tratamiento, pero el hecho significativo es que ambos personajes ocultan cosas y son propensos a lo que Molière llamaba «los vicios de mi siglo». La comedia comparte estas características con la vida misma, si tenemos en cuenta que su reto es aproximarse a la vida mediante el arte no por el camino más corto, sino dando un rodeo. En *El avaro* (I, v), Valerio habla así de Harpagón: «Enfrentarse de plano a su sentir sería un modo de estropearlo todo, y es que hay temperamentos con los que es preciso andarse siempre con rodeos, caracteres enemigos de cualquier resistencia, naturalezas contumaces a las que encrespa la verdad, que se las tienen siempre tiesas ante el recto camino de la razón y a las que no se conduce adonde uno quiere si no es con garambainas»

(Molière, 2018: 58)². El autor descubre en el carácter de sus personajes reflejos de lo que la naturaleza ha impreso en nosotros. La escena teatral se convierte en una escuela donde todo se aprende por una especie de imitación invertida: el espectador se ve inesperadamente imitado en situaciones risibles que resultan divertidas, sin embargo, para un público del que forma parte. En su monólogo final del acto IV de *El avaro*, inspirado en Plauto, Harpagón se expresa así: «¡Cuánta gente reunida!... ¡Eh!, ¿de qué hablan por ahí? ¿Del que me ha robado?... ¿No estará escondido entre vosotros? Me miran todos y se echan a reír» (Molière, 2018: 108-109). Cierta grado de hipocresía es el precio que se puede pagar al asumir que actuamos con el fin de ampliar los márgenes para la mejora personal. A semejanza de los personajes, los espectadores superan esa prueba, por lo general, con el ánimo más ligero, seguros de que los equívocos pueden aprovecharse como oportunidades para librarnos del omnipresente egoísmo de las opiniones. El público de la comedia ejerce de manera espontánea la crítica de la vida mediante el libre juego de la imaginación. El crítico Ramon Fernandez (1945) afirma que la razón en Molière es «sobre todo negativa. Exige que los padres sean más tolerantes con sus hijos, los pedantes con los sensatos, los hombres de fe con los hombres de buena fe, los sabios con la naturaleza humana».

En la escena final de *El avaro*, los personajes revelan su verdadera identidad. Molière usa este recurso para confundir a Harpagón, el cual debe ceder a las bodas respectivas de sus dos hijos. Haber suspendido la identidad permite a los personajes mayor libertad de movimientos y esconder sus verdaderas intenciones. Recordemos que en *El avaro* Harpagón se muestra tan astuto como Cleantes cuando advierte que su hijo *también* quiere casarse con Mariana. Partimos de la base de que la riqueza («avoir du bien») y el respeto debido por los hijos a la voluntad de sus padres son el fundamento de las relaciones sociales. Es el requisito para una sociedad civilizada, pero esto no significa que ese fundamento no sea criticable. Como es sabido, la libertad de elección individual, cuando está en liza el amor que conduce al matrimonio, es el bien supremo, la verdadera «riqueza», una manera de ver el mundo en que los jóvenes suelen aventajar a sus mayores, tal vez por estar más cerca de la naturaleza. La textura de la comedia advierte, sin embargo, de que las convenciones pueden ser una barrera infranqueable para la encendida juventud. Así las cosas, la contumacia resulta tan contraproducente como la

² Molière dramatiza este recurso a las vías indirectas en *El amor médico* (III, vi): «CLITANDRO: Mas como hay que halagar la imaginación de los enfermos y como he notado en la paciente enajenación mental e incluso era peligroso no prestarle un pronto socorro, la he atacado por su punto débil, diciendo que había venido aquí para pedirlosa por esposa» (Molière, 1951: 458).

rendición desesperada. El conflicto generacional y los acuerdos y desacuerdos entre jóvenes y viejos están servidos. En *El avaro*, el joven Cleantes está a punto de tener como madrastra a Mariana, y Elisa casi llega a casarse con Anselmo, el padre de su enamorado Valerio. En otro paralelismo entre la vida y la comedia, es notorio que Molière llegó a rozar el incesto cuando se casó con Armande Béjart, que era hija (según los contemporáneos) o «hermana» (según actas notariales) de Madeleine Béjart. Todo queda en casa en la comedia, por así decirlo, de modo que la buena salud de la sociedad depende de la felicidad en el seno de la familia. El riesgo queda a la vista cuando Cleantes le pide un préstamo a su padre avaro. Los acontecimientos se precipitan cuando los padres acuerdan el matrimonio de sus hijos sin demora. Ni siquiera los criados son capaces de remediar la falta de entendimiento entre padres e hijos: recordemos las idas y venidas de Maese Santiago o la mediación de Frosina en *El avaro*. Harpagón no tiene remedio, de manera que sus parientes lo llevan al límite una y otra vez. Al hacerlo así, puede decirse que están a punto de matarlo. Incluso le sugieren que finja su muerte para espiar la reacción de otros personajes y descubrir su verdadera cara.

La representación debe ir más allá de esa muerte fingida. La muerte real cae fuera de los términos de la comedia, un género que solo es capaz de comprender una enfermedad que admite curas y recaídas: la risa puede purgar los males del individuo. Si el efecto catártico de la tragedia solo depende de la distancia con que se presenta sobre el escenario, a través de la comedia resultan próximas las ocasiones para sobreponernos a nuestros males imaginarios. Por dos veces, Argán debe hacerse el muerto para saber lo que su esposa y su hija piensan realmente de él. La sombra de la muerte planea sobre la comedia de su enfermedad imaginaria, como advierte André Gide (1941: 82-83):

Y qué solemnidad, qué *Shaudern* da en cada escena el contacto secreto con la muerte. Todo se juega con ella, jugamos con ella; se la hace entrar en la danza; se la invita en tres ocasiones, ya sea con la pequeña Louison, ya sea el propio Argán con su esposa, luego con su hija; se siente que acecha; se la ve «al descubierto»; la reta y se mofa de ella; hasta la del propio Molière, que viene, a fin de cuentas, a completar atrocemente esta farsa trágica. Y todo esto, al modo burgués, alcanza una grandeza que el teatro nunca ha superado.

Béline y Angélica saben que Argán es un hipocondriaco, y el espectador sabe que deben saberlo. ¿Seguirán actuando como el enfermo imaginario espera que lo hagan? Béline, cuya idea del matrimonio era «un comercio de puro interés», se destapa, mientras que la piedad de Angélica por su padre es incuestionable. En ese momento Argán no se lleva a engaño. La salud de la

comedia consiste en que los personajes no olviden su papel ni el de los demás personajes. Para Argán, el nuevo médico de «noventa» años, al que anuncia su criada Tonina, se parece demasiado a ella. No es posible dejar de actuar en la comedia. La irrealidad acecha fuera de la escena. Nos preguntamos si es más censurable la hipocondría de Argán o la ruindad de su esposa. ¿Cuándo comienza, en realidad, la «actuación» del enfermo imaginario? Argán pide a los demás personajes que crean en su capacidad de interpretarse o curarse a sí mismo. No es más ridícula esta actitud, por cierto, que la de su sensato cuñado, Beraldo, quien niega que los médicos sean capaces de curarnos. Lo cómico del intercambio entre ambos radica en que no sabemos a quién creer, pues el intransigente Beraldo no parece más cuerdo que el hipocondriaco Argán. Cuando Beraldo le recomienda que asista a una comedia de Molière, le está dando una receta para su «enfermedad»: «Cuando la dejamos actuar, la naturaleza por sí sola va saliendo poco a poco del desorden en que ha caído. Quien lo estropea todo es nuestra inquietud... Cuando un médico os habla de auxiliar... os está contando la novela de la medicina... Hubiera deseado sacaros del error en que estáis, y, para divertirlos, haberos llevado a ver alguna de las comedias de Molière sobre el tema» (Molière, 1951: 211-212). Molière, por cierto, se permite repetir palabra por palabra algunas escenas de otras obras suyas, como en el acto I, escena v, donde a propósito de la discusión entre Tonina y Argán sobre el compromiso de Angélica, cita la escena vi del acto III de *Los enredos de Scapin*. Aristófanes, en la comedia antigua, se reía del filósofo, mientras que Molière se ríe del médico («sus razones tiene para no quererlos»), sugiriendo que el poeta es el mejor intérprete de la naturaleza. Es sabido que el joven Poquelin, cuando estudiaba con Gassendi, emprendió una traducción de Lucrecio, reconocible en ciertos versos de *El misántropo* (II, v). Boileau señaló ya en su época que Molière había captado (*attrapé*) la naturaleza mejor que Corneille y Racine. A través de la comedia recuperamos la moderación necesaria para no incurrir en las opiniones que amenazan la salud de la sociedad.

3. DUELO DE INGENIOS. LA COMEDIA DE LA VIDA Y SUCEDIÓ UNA NOCHE

Decíamos que Molière se cita a sí mismo en *El enfermo imaginario*. De modo similar, cuando vemos a Cary Grant en *Luna nueva* (*His Girl Friday*, 1940) nos acordamos de John Barrymore en *La comedia de la vida* (1934), las espléndidas *screwball comedies* de Howard Hawks. De una a otra comedia, la conversación entre las artes puede fomentar el «trato con los clásicos» (Thoreau, 2005: 152). Stanley Cavell lo ha planteado a su manera, analizando la comedia de enredo matrimonial en relación con los escritores del *American Renaissance*:

¿Estoy afirmando que Capra es tan bueno como Whitman y Emerson?... Capra comparte ciertas ambiciones y visiones específicas de Whitman y de Emerson, y sabe lo que es trabajar con el cine igual que ellos saben lo que es trabajar con las palabras. Si nuestra idea fija es, sin embargo, que ninguna película [...] podría en principio compararse en serio con los principales escritores, entonces nuestra conversación, si es que ha empezado, puede finalizar; porque considero la idea, o actitud, fija, como representativa de una intelectualidad filisteá, totalmente digna de la anti-intelectualidad filisteá que famosamente padecemos (Cavell, 2007: 177).

En cierto momento de *La comedia de la vida*, Lily Garland (Carole Lombard) recuerda a carcajadas que Oscar Jaffe dijo que iba a ser «su Svengali», el maestro hipnotizador al que John Barrymore había interpretado en la película de Archie Mayo en 1931 [*vid.* las capturas de pantalla de la Fot. 1]. Los personajes migran de una comedia a otra y hacen que el mundo se tambalee con ellos. Owen O'Malley (Roscoe Karns), el agente de prensa de Jaffe, lo llama «hacedor de terremotos». Antes de trasladarse al tren, la historia arranca en un escenario cubierto por unas líneas de tiza que funcionan a modo de prolepsis de lo que está por venir. Por un lado, «marcan las rutas» a seguir por Mary Jo «en la comedia de la vida»; por otro, describen el laberinto cerebral del director teatral. Hawks subraya mediante la puesta en escena el doble significado que quiere dar al mapa trazado. Primero, cuando Jaffe dibuja las rutas ante la actriz en el suelo (literalmente dice: «I'm gonna lay down tracks for you»), la cámara sigue al personaje de un lado al otro en un plano secuencia sin cortes, como si se tratara de un tren [*vid.* imagen de la izquierda de la Fot. 2]; poco después, tras la elipsis marcada por una cortinilla de transición, Hawks muestra un plano general picado en el que se han multiplicado las ramificaciones [*vid.* imagen de la derecha de la Fot. 2]. Aquí la cámara permanece fija: ahora es Jaffe el que se mueve dentro del cuadro para dar a entender que es su mente la que transita a gran velocidad, hasta el punto de ser capaz de interpretar él solo todos los personajes. El tren del siglo XX, parece adelantarnos la *mise en scène* de Hawks, es —la «clase de vehículo» para— la comedia de la vida (Cavell, 2007: 174-175), que es el título de la película en su versión española. Por un azar, allí se reúnen de nuevo el director de Broadway, Oscar Jaffe, a su vuelta de un estrepitoso fracaso en Chicago, y Lily Garland, la joven actriz convertida en estrella de Hollywood a la que Jaffe había enseñado a actuar a pesar de la advertencia inicial de Garland («Quería ser actriz, pero no me arrastraré nunca por nadie»). En realidad, Jaffe ha enseñado a gritar en escena a Mildred Plotka, cuyo nombre oculta su verdadera identidad, como en el caso del director escénico, Max Mandlebaum, que ha pasado a ser Max Jacobs. El cambio de identidad, del que es un indicio el cambio de nombre, sirve de recurso en la comedia y hace

posible el crecimiento personal en virtud de la imaginación. Los equívocos de identidad que nacen de esta liberación se intensifican y llegan a su máximo exponente con los *talkies*.

Howard Hawks no será el único cineasta que los incorpore a su cine. Rouben Mamoulian fue uno de los directores de la nueva generación que consiguió amplificar las potencialidades estéticas y narrativas del sonido. Su formación teatral y operística le dio una perspectiva distinta sobre la ficción y su representación. En *Ámame esta noche* (*Love Me Tonight*, 1932), estrenada dos años antes que *La comedia de la vida* de Hawks, el sentido de lo cómico se potencia con la nueva identidad asumida por su protagonista, Maurice (Maurice Chevalier). A diferencia de *El avaro* de Molière, en el film de Mamoulian un plebeyo se hace pasar por noble para conquistar el corazón de la princesa. Maurice es un sastre parisino que acude al castillo del vizconde con la intención de cobrar unas facturas y al que toman por un barón; su nueva condición le permite seducir a Jeanette (Jeanette MacDonald), una princesa aburrida en su castillo. En la secuencia en que Maurice revela a Jeanette su verdadera identidad, Mamoulian se libra de la literalidad del sonido al sustituir el lamento de unas alcahuetas que bajan escandalizadas las escaleras chillando «un sastre, un sastre» por ladridos de perro [vid. la Fot. 3]³. Mamoulian no solo empleará los recursos sonoros con propósito satírico, sino también para condensar la trama del film en la canción *Isn't It Romantic?* La canción unifica una larga secuencia del comienzo, que adelanta la historia que se nos va a contar, convirtiendo el sonido, en palabras de Cousins (2005: 122), en «la metáfora del viaje» que emprende su protagonista: el sastre canta *Isn't It Romantic?* a uno de sus clientes, que la tararea después; un transeúnte que le oye resulta ser un compositor que escribe la partitura mientras viaja; a su vez, unos soldados oyen al compositor silbarla en el tren y la convierten en marcha militar; un violinista la escucha a un batallón y la difunde entre los zingáros; al fin, de un personaje a otro, llega a oídos de la princesa, que la escucha desde la habitación en que más tarde el sastre le confesará su verdadera identidad. Mamoulian filmaba los números musicales antes del inicio del rodaje, una práctica operística que el director importa al medio cinematográfico y que le permitió adaptar los movimientos de los actores a la música que se interpretaba durante las tomas.

³ Si en esta escena lo cómico resulta del doblaje, en el arranque del film será precisamente la literalidad de la sinfonía de sonidos cotidianos del despertar de París lo que la dote de identidad frente a otras ciudades como Sevilla, Chicago, Buenos Aires o Dresde.

Es sabido que el sonido dio lugar al nacimiento de las *screwball comedies* (extravagantes, excéntricas, alocadas). Con ellas, la comedia se feminizó, los diálogos se agilizaron y la interpretación se volvió más natural, espontánea. La velocidad y el caos entran en escena, con mujeres descaradas que les pisan los diálogos a los hombres. En términos de puesta en escena, en *La comedia de la vida* las sombras del tren parecen proyectar la característica velocidad de sus diálogos, algo que recuerda el «*entraîn endiablé*» de Molière. Se acelera el realismo en la actuación: «Cada vez que una escena no parece demasiado buena, la solución es hacerla más rápida», decía Hawks. La *screwball* plantea además un choque de caracteres: el género surge a partir de la perversa idea de que el amor solo puede aumentar a través del agravio (Sikov, 1989), por lo que los diálogos son mordaces, irreverentes, ingeniosos⁴ y están asociados a un juego interpretativo en el que la identidad imaginada se convierte en un factor recurrente y clave para entender la compleja psicología del personaje. La obsesión en Hawks por la intercambiabilidad o «los diseños de inversión» ha sido apuntada por Robin Wood (2005: 218-221). Niños y adultos invierten sus papeles en varias de sus comedias, como en *Me siento rejuvenecer* (*Monkey Business*, 1952), aunque el principal diseño de inversión se da entre lo masculino y lo femenino: los hombres se travisten con atuendos femeninos en *La fiera de mi niña*, *La novia era él* (*I Was a Male War Bride*, 1949), o *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953); las mujeres llevan uniforme o ropa de trabajo e interpretan el papel del hombre en *Luna nueva*, *El enigma de otro mundo* (*The Thing From Another World*, 1951) o *¡Hatari!* (1962). Estas inversiones o identidades imaginadas son «manifestaciones del caos que el orden civilizado suprime [...] y son tratadas de manera ambivalente, con buen humor y connotaciones positivas» (Wood, 2005: 220)⁵.

⁴ Guionistas contemporáneos como Aaron Sorkin han declarado en diversas ocasiones el modo en que imitan deliberadamente la musicalidad de los diálogos ágiles del Hollywood clásico en sus películas y series de televisión: «When I'm writing, the way the words sound is as important to me as what they mean» (Aaron Sorkin en Daniels, 2012: §18). Recordemos los célebres *walk and talk* de *El ala oeste de la Casa Blanca* (*The West Wing*, NBC, 1999-2006), las conversaciones en *The Newsroom* (HBO, 2012-2014) —serie inspirada en *Luna nueva* de Hawks— o la acidez de los diálogos de *La guerra de Charlie Wilson* (*Charlie Wilson's War*, Mike Nichols, 2007), *La red social* (*The Social Network*, David Fincher, 2010) o *Steve Jobs* (Danny Boyle, 2015). Sorkin también toma prestados los argumentos propios de la *screwball* y de la *remarriage comedy* como terreno fértil para el enfrentamiento verbal (Sánchez Baró, 2016: 368-369).

⁵ El recurso a la identidad imaginada aparece también, entre otras películas, en la metacinematográfica *Los viajes de Sullivan* (*Sullivan's Travels*, 1941), de Preston Sturges, cuyo argumento gira en torno a la decisión de un director de cine que, hartado de hacer

De modo similar, los diseños de inversión o identidades imaginadas en Molière fueron también muy frecuentes. Prácticamente los asumen en algún momento casi todos los personajes de *El enfermo imaginario*, como vemos en estos ejemplos entresacados de diversos actos, si bien este recurso proviene de la comedia antigua. En el acto II, escena v, Cleantes y Angélica interpretan los papeles de pastor y pastora de la canción que entonan, lo que les permite confesarse su amor. En ese mismo acto, en la escena ix hay una danza de «egipcios vestidos de moros», organizada por Beraldo para divertir a Argán. En el Intermedio I, Polichinela asume otra identidad ante los aguaciles: «Está visto que en este mundo hay que actuar con picardía». Asimismo, en el acto III, escena i, Cleantes se hace pasar por profesor de música: «Tampoco yo me presento aquí como Cleantes ni a título de amado suyo [de Angélica], sino como un amigo de su profesor de música, de quien he conseguido permiso para decir que me envía en su lugar»; en las escenas viii y x, Tonina finge ser un médico de 90 años; en la escena xiv, a Argán lo convierten en médico en una ceremonia burlesca y Beraldo le dice a Angélica: «No es tanto reírse de él, cuanto adaptarse a sus fantasías... También nosotros podemos adoptar un personaje». Más allá de los diseños de inversión, en *El enfermo imaginario* los equívocos proyectan identidades imaginadas en otros personajes. Tomás Descompuestos confunde a Angélica (su prometida) con su madrastra (su suegra): «No es mi esposa, sino mi hija, a la que habláis», dice Argán (II, v); por su parte, Tonina finge participar del sentir de Argán y su esposa (I, viii).

El diseño de inversión está en permanente contacto con la textura misma del enredo amoroso: en *La comedia de la vida*, Mildred conserva el alfiler que le clavó Jaffe como un fetiche. En el viaje de Oscar y Lily, su actuación o sobreactuación es su forma de protegerse —y de proteger su amor— frente a la amenaza del éxito o el fracaso: para Lily Garland, del éxito, a pesar del cual no logra olvidar a Jaffe; para Jaffe (que había exclamado «olvido» al enterarse de que Lily lo abandonaba), del fracaso con el que pretendía justificar su aspiración al título de genio. El fracaso de *Jeanne d'Arc* le lleva a «actuar», a abandonar Chicago disfrazado para escapar de sus acreedores («Nunca pensé que me rebajaría tanto como para convertirme en un actor. Ha sido humillante», confiesa Jaffe a su administrador). Poco después, en el tren, cuando ve asomar por la puerta los rostros barbudos de los Oberammergau, «la rama más pura del teatro» —«los únicos actores que

comedias, en el contexto de la Gran Depresión, pretende conocer de primera mano, vestido de vagabundo, «el sufrimiento de la humanidad»; si bien, recuperada su identidad, acaba admitiendo, tras un largo periplo de infortunios, que «hacer reír a la gente tiene mucho más mérito».

sienten gran devoción por su arte desde la infancia»— Jaffe tiene la ocurrencia de montar *The Passion* con Lily en el papel de María Magdalena. Esa oferta le permitiría a Lily «arrepentirse» del paso que había dado: abandonar a Jaffe para disfrutar del éxito en Hollywood, equivalente al lujo del que habría vivido rodeada la Magdalena. El remate de esta improvisada comedia del arrepentimiento viene dado por la intervención del falso empresario James Clark (Etienne Girardot), la garantía del contrato que Jaffe ofrece a Lily. Clark es en realidad un lunático que empapela el tren con la consigna de un anuncio apocalíptico. La muerte fingida de Oscar Jaffe será la treta de la que se valga ante la desengañada Lily para obtener su firma en el contrato y triunfar de nuevo. El contrato, más que laboral, es matrimonial. Solo así se puede producir el reencuentro entre los amantes, sobre todo cuando las fronteras que separan el mundo real del figurado son tan fáciles de transitar. Como si citara a Molière, Jaffe se lamenta de morir en ningún lugar y dice haber querido acabar sobre el escenario: «Yo debía de haber muerto en el escenario», exclama haciéndose eco de lo que lamentablemente le ocurrió a Molière, que falleció tras la cuarta representación de *El enfermo imaginario*⁶. Sin embargo, el espectador tiene la sospecha (reforzada por los gestos de los acompañantes) de que Lily actúa de manera aún más convincente que Oscar y de que es consciente del truco con el que quiere recuperarla, con el que, en definitiva, consiente en ser recuperada. Recordemos la carcajada con la que había interrumpido la descripción de Jaffe sobre la puesta en escena de *The Passion*. El tiempo de los dramas históricos ha pasado. Regenerar la comedia, por el contrario, conlleva redescubrir el modo en que el director y la actriz pueden trabajar juntos de nuevo. En la escena final, que nos devuelve al inicio de la película, Lily vuelve a escuchar descreída el mismo discurso de Jaffe sobre su compromiso absoluto con el teatro⁷. Inventar o proyectar una

⁶ Esta muerte fingida la lleva a cabo también Molière en *El enfermo imaginario*. Si recordamos, Argán se hace pasar por muerto dos veces para descubrir los verdaderos sentimientos e intenciones de su mujer y de su hija Angélica, a las que pone a prueba de su amor. «Muérete, muérete. Así aprenderás para otra vez a no reírte de los facultativos» (Argán, en *El enfermo imaginario*, III, iii).

⁷ Pueden verse la semblanza de Howard Hawks y la aguda crítica de *La comedia de la vida* por Eduardo Torres-Dulce (Nickel Odeon, 2016: 126-135, 202-205), así como el artículo de Ignacio Gutiérrez-Solana, «Howard Hawks. El dinamismo de la incertidumbre», en Carlos F. Heredero (2016: 177-183). Es clarividente, a nuestro juicio, el breve texto sobre Howard Hawks de David Thomson en Phillip Lopate (2006: 613-616), del que extractamos estas citas: «La pista para la grandeza de Hawks es que este sombrío recubrimiento [el “sentido de la destrucción” presente en sus comedias] se recorta sobre el paño del género en que opera [...]. El “estilo” de Hawks depende de su

identidad sobrepuesta en el personaje, tanto como interpretar otros papeles en vida, son recursos de la polivalencia de los personajes que contribuyen a avivar la comedia. Los protagonistas, tanto de Molière como de Hawks, están envueltos en un mismo aire de ocultamiento y exageración en todo momento. El avaro, como el enfermo imaginario, como el director de teatro al que interpreta John Barrymore en la película, no tienen remedio, y de esa convicción se sirven los autores para extraer lo cómico de los intercambios.

En la *screwball*, del mismo modo que es común acelerar los diálogos, también suele serlo incrementar el realismo en la actuación, hasta el punto de llegar a admitir sus personajes (como ocurre con Lily Garland en *La comedia de la vida*) que «solo son reales en el escenario». Es decir, los intérpretes actúan para sí mismos. No pueden dejar de ser actores fuera de la escena: «No somos personas. Somos litografías. No sabemos nada del amor, a no ser que esté escrito o ensayado». Algo así le pasa a Angélica en *El enfermo imaginario*, la hija de Argán, cuando, al confesarle a su criada Tonina lo maravilloso que es su amante Cleantes, reproduce el modo de hablar de las novelas que lee. Volviendo a Hawks, los historiadores que han estudiado su cine cuentan que le dijo a Lombard, en la escena del compartimento del tren que da título a la película, que si actuaba la despedía: «Hablabas tan rápido que a veces [John Barrymore] no sabía qué hacer. Fue tan rápida que ni yo sabía qué hacer» (Hawks, *apud* McBride, 1982: 65). Aunque exista un componente de improvisación importante en la interpretación de este tipo de comedias, en que los actores hablan más rápido de lo que piensan, los personajes que interpretan son conscientes de que en ocasiones sobreactúan en beneficio propio, como Angélica: «¿Y que no existe situación más enojosa que este encierro en que me tienen, que obstruye el comercio de las dulces atenciones del mutuo amor que el cielo nos inspira?». También en *La comedia de la vida*, tanto Lily Garland como Oscar Jaffe fingen un estilo elevado, exagerado.

En *El enfermo imaginario*, también Tomas Diafoirus, el pretendiente elegido por Argán para Angélica, repite un mismo discurso aprendido de memoria. Tonina sentencia: «¡Mira para lo que sirve el estudio! Se aprende a decir cosas bonitas». La escolástica de Tomás suena ridícula, a pesar de que no ha pasado tanto tiempo desde que Beatriz había encarnado la teología para Dante. La comedia moderna ya no depende de las creencias, como la tragedia griega o

observadora astucia; ningún otro director conecta así las artificiales tramas de género con las respuestas de un espectador maduro [...]. La cuestión es que sus actores actuaban para él y con él cuando se sentaba a un lado de la cámara que los grababa. Su método implicaba la creación de una interpretación en forma de ensayo para la cual el guion era solo un empuje [...]. Por ser un innovador tan modesto, un entretenedor tan natural, su obra aún no ha sido sobrepasada».

la divina comedia cristiana, sino de las costumbres. La costumbre dictaba entre los antiguos, como recuerda Diafoirus, que el esposo fingiera raptar a su prometida para escenificar la violenta separación de sus padres. Angélica le dirá a Tomás que ellos ya no son antiguos, como si el cambio en las costumbres hubiera significado una reforma de las obligaciones piadosas. Los modernos necesitan una comedia que los represente fielmente. Todos los actos en el seno del hogar antiguo respondían al deber hacia los antepasados. La presencia del muerto era un hecho tan real como la conducta de los vivos: nada más lejos de la sugerencia de fingir la propia muerte que hemos visto⁸. En la modernidad los vínculos tradicionales ceden ante las exigencias individuales. Molière se refiere a «nuestro augusto monarca» en el prólogo de *El enfermo imaginario*. La autoridad del rey es una última instancia a la que no hace falta apelar si Argán transige a la hora de respetar la voluntad de su hija. Es lo que ocurre, a condición de que su prometido se haga médico. Y el propio Argán asume esa profesión en el cierre festivo de la comedia. Los criados son los mediadores adecuados en este contexto que redefine los términos de la autoridad de los padres y la obligación de los hijos. El criado ocupa esa posición intermedia entre la vida privada y la pública, una vez que la cuestión de las preferencias determina la búsqueda de la felicidad.

En la comedia de enredo matrimonial, el personaje mediador o provocador será el periodista, tal como lo vemos en *Historias de Filadelfia* (*The Philadelphia Story*, 1940) o, de manera más explícita, en *Sucedió una noche* (1934). El punto de partida en la película de Frank Capra vuelve a ser el veto paterno a un matrimonio ya celebrado, aunque aún no consumado⁹. Peter Warne (Clark Gable) adopta ahí el incómodo papel de «lacayo» y educador de la consentida y caprichosa Ellie Andrews (Claudette Colbert). Walter Connolly, excelente secundario en el papel de productor de Jaffe y contable en *La comedia de la vida*, interpreta aquí al padre de Ellie. En *Sucedió una noche*

⁸ Fustel de Coulanges (1982: 82, 89, 138, 156): «El derecho antiguo desconocía la naturaleza para ceñirse exclusivamente a la religión [...]. El antiguo derecho no era, por tanto, obra de legisladores; fue impuesto por la tradición derivada de las antiguas creencias religiosas, y ante él se doblegaban las inteligencias y las voluntades [...]. Entre los antiguos el culto era lo que formaba el lazo que unía toda la sociedad [...]. Sería tener una falsa idea de la naturaleza humana creer que esta religión de los antiguos era una impostura o, por decirlo así, una comedia».

⁹ Al respecto, ya hemos visto que, sin ser una *screwball*, Mamoulian saca partido en *Ámame esta noche* de la diferencia de clases, rasgo que también encontramos en películas del género. Al igual que en *Sucedió una noche*, en *La fiera de mi niña* (1938), *Historias de Filadelfia* y *Me siento rejuvenecer* (1952), las protagonistas son mujeres adineradas; los hombres, trabajadores con prejuicios hacia la clase más favorecida.

Peter y Ellie fingen ser un matrimonio por la noche para proseguir de día su viaje a Nueva York, ya no en tren, sino en autobús y haciendo autostop (*hitchhike*). Véase el análisis de ese momento de «humor trascendental» (un estado de ánimo que vuelve a los personajes cómplices en una aventura que va más allá de, o trasciende, las circunstancias que los han llevado hasta ahí) que hace Cavell (2007: 173).

He anotado el sentido inicial, persistente de la «futilidad» que atribuía a esta toma (destacando la frugalidad de lo imaginativo, lo convencional de sus palabras, la aparente improvisación de los modales de los personajes), y confesado al mismo tiempo la sensación que atribuía al humor trascendental de la noche anterior a esta temprana y gris mañana; pero mi siguiente respuesta fue sentir: en realidad, el humor continúa. Esto quiere decir que persiste el humor poderoso, expresionista de la noche anterior, para nosotros y para ellos. No podía ser de otro modo, ya que la secuencia de la noche anterior había culminado con la extrema intimidad de la pareja que se resistía a abrazarse; en la carretera, están cohibidos; pero de nuevo sentí: no. Quiero decir que el humor persiste no sólo en el recuerdo sino en el presente, continuado, expresado por el nuevo escenario del amanecer. La frugalidad, el convencionalismo, la improvisación han de entenderse con el mismo fervor expresionista de la escena a la luz de la luna.

Esa identidad imaginaria les permite actuar como el matrimonio en el que no querían convertirse, de manera que sus verdaderos sentimientos no se ven comprometidos (*vid.* Fot. 4). Algo parecido ocurre cuando Cleantes se hace pasar por el sustituto del profesor de música en *El enfermo imaginario* e interpreta la historia de un pastor que, mientras estaba absorto «en la deliciosa contemplación de un espectáculo», socorre a una pastora y se pregunta «cómo es posible ultrajar a alguien tan adorable» (Molière, 2018: 187-188). Angélica, que reconoce a Cleantes, se ve obligada a improvisar en presencia de su padre para no delatarse. La improvisación, que Cavell asocia en la comedia de enredo matrimonial a la frugalidad y el convencionalismo, les permite a los fugados engañar a los detectives que ha contratado el padre de Ellie. La comedia ha organizado su propio sistema de frenos y contrapesos allí donde la naturaleza parece dar vía libre a los derechos individuales. En la película de Capra, la elección del esposo está condicionada por el propósito del padre de castigar y regenerar los deseos de su hija, algo que en la comedia de Molière implicaba dar o recibir palos¹⁰: Peter le dice al señor Andrews que

¹⁰ Molière, *El médico a la fuerza* (1951: 503, 504): «SGANARELLE: Y cinco o seis palos entre gentes que se quieren sirven para fortalecer el cariño»; «MARTINA: La manía de

habría que darle unos azotes a Ellie, se lo merezca o no («She needs a guy that'd sock her once a day whether it's coming to her or not»), y ante las evasivas sobre si quiere a su hija, acaba por contestarle que no utilice ese argumento en su contra, porque «I'm a little *screwy* myself» (vid. Fot. 5). Recordemos que el estado alocado o *screwy* (¿esquizofrénico?) de los personajes protagonistas de la *screwball* daría lugar al género. Si bien algunos historiadores comentan que la *screwball comedy* toma su nombre de un tipo de lanzamiento de *baseball* en el que la bola adopta diversos efectos, el término *screw* significa literalmente *tornillo*. Los personajes —como la metáfora de las trazas de tiza en el suelo de *La comedia de la vida*— zigzaguean a su libre albedrío o se comportan como si les «faltase un tornillo», resolviendo situaciones de la forma más inesperada o inverosímil, como admite Peter que le ocurre en *Sucedió una noche*.

4. CONCLUSIONES: «EL TRATO CON LOS CLÁSICOS»

Robin Wood (2005: 222) señaló que el clasicismo en Hawks es un «medio de contención ante el caos al que su obra apunta y que sus comedias celebran de manera ambivalente». Clasicismo entendido no solo en términos formales (por su uso de la simetría, la estructura lineal o el montaje invisible propio del estilo internacional o modo de representación institucional del Hollywood clásico), sino porque sus comedias representan una actitud ante la vida, una afirmación de la naturalidad con que la búsqueda de la felicidad se abre paso en un contexto previsiblemente adverso. Por otro lado, conviene no precipitarse a la hora de asociar las comedias americanas con Molière. Basta con fijarse en el énfasis que ha puesto Molière en el avaro o el hipocondriaco antes que en Cleantes o Angélica, respectivamente. La comedia no debe leerse como un anticipo del triunfo del amor romántico. De manera incontestable, la figura paterna ejerce su autoridad en la familia. Por el contrario, la *screwball comedy*, como género cinematográfico de la democracia, ha desplazado el foco hacia los prometidos, dejando en segundo plano a los padres. Ello está en consonancia con el desafío trascendental (o generacional) que expresaba Thoreau (2005: 66) sobre lo que la juventud puede lograr sin los consejos de los mayores: «Casi podríamos dudar de si el hombre más sabio, por vivir, ha aprendido algo con valor absoluto». El lema de la Ilustración —*sapere aude!*— podía leerse en América como una enmienda constitucional para una ciudadanía perfeccionada. Podemos dudar de si estamos con Molière en vías del progreso que llevará a ese escenario. Walden es el lugar para escribir

este es mayor de lo que puede imaginarse, pues llega, a veces, hasta querer que le zurren para mostrarse conforme con su capacidad».

Walden, una puesta en escena preparada por Thoreau para su actuación o emancipación, como el tren de Hawks o la carretera de Capra en la comedia americana. Por lo demás, el arte de la literatura sigue siendo esencialmente conservador por su aprecio del «buen talante y reciprocidad» en la familia o la comunidad o el público. A Molière podría haberle sorprendido verse transformado en precursor del individualismo moderno. ¿No debe entenderse en el sentido contrario el propósito de que los textos de sus comedias no sean leídos por sí mismos, sino solo usados para la representación? Recordemos la cita de Sainte-Beuve (1955: 136): «No hay nada de meticuloso en él ni que deje sentir al autor de gabinete: verdadero poeta del drama, sus obras son para la escena, para la acción; no las describe, por decirlo así, sino que las representa».

Al hacer de la obra de Molière un objeto de estudio «libresco» tal vez se la haya malinterpretado. La comedia quería ser, sobre todo, vista y oída. Sin embargo, con esa perspectiva, el cine podría ser el arte que nos hiciera entender a Molière tal como él se entendía a sí mismo: «Tal vez tengamos en el cine de manera más señalada lo que tenemos en todo arte: la oportunidad de hallar, pero siempre la libertad de perder, el significado de la carencia y la nada» (Cavell, 2007: 177). Las palabras de Cavell siguen la senda de la advertencia de Emerson (2014: 335): «Como trabajamos con momentos, ahorrémoslos». Molière habría suscrito esa exhortación. Las comedias, al dialogar por encima de sus contextos, como los personajes que han vuelto recompensados a su identidad original, pueden valorarse como tributos al momento (como diría Emerson, a los «días» frente a los «trabajos»). Aunque nos halaga la idea de que las conquistas del humanismo sean inherentes a la historia del arte, el talante conservador de la comedia apunta en otra dirección: mantener el trato con los clásicos para alertar frente a la interpretación historicista, como decía Zunzunegui (2007: 55) a propósito de evitar incurrir en el fetichismo del dato histórico, el contexto y el biografismo que planteábamos en la Introducción: «Toda obra da instrucciones sobre su propio contexto de comprensión». En todo caso, el ingrediente festivo de la comedia (pensemos en el baile con que concluye cada acto de Molière) nos recuerda, contra la tentación de enfatizar una evolución estética del teatro al cine, el mérito inherente a las obras que hemos analizado, la evanescencia propia de las ambiciones artísticas.

IMÁGENES



Fot. 1. A la izquierda, John Barrymore como Svengali (Archie Mayo, 1931); a la derecha, como Oscar Jaffe en *La comedia de la vida* (Howard Hawks, 1934).



Fot. 2. Las rutas (*tracks*) trazadas por Jaffe en el suelo para Mary Jo (izquierda) se convierten en el laberinto cerebral del director (derecha), una metáfora visual que funciona a modo de prolepsis del viaje vital que experimenta la protagonista en *La comedia de la vida* (Howard Hawks, 1934).



Fot. 3. Secuencia de *Ámame esta noche* (*Love Me Tonight*, Rouben Mamoulian, 1932) en que Maurice confiesa su verdadera identidad.



Fot. 4. *Sucedió una noche* (Frank Capra, 1934). Momentos de «humor trascendental», según Cavell.



Fot. 5. Peter Warne (Clark Gable) admite su locura en *Sucedió una noche* (Frank Capra, 1934).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CAVELL, Stanley (2007), *Ciudades de palabras. Cartas pedagógicas sobre un registro de la vida moral*, trad. de J. Alcoriza y A. Lastra, Valencia, Pre-Textos.
- COUSINS, Mark (2005), *Historia del cine*, Barcelona, Blume.
- DANIELS, Jeff (2012), «Aaron Sorking», *Interview*, 2 de junio. [En línea: <https://www.interviewmagazine.com/film/aaron-sorkin>. Fecha de consulta: 11/03/2022].
- DE COULANGES, Fustel (1982), *La ciudad antigua*, trad. de A. Fano, Madrid, Edaf.
- EMERSON, R. W. (2014), *Ensayos*, trad. de J. Alcoriza, Madrid, Cátedra.
- FERNANDEZ, Ramon (1945), *Molière*, trad. de N. Lamarque, Buenos Aires, Schapire.
- GIDE, André (2 de julio de 1941), *Journal 1939-1949. Souvenirs*, París, Gallimard.
- HEREDERO, Carlos F. (ed.) (2016), *Screwball Comedy. Vivir para gozar*, San Sebastián, Filmoteca Vasca.
- LOPATE, Philip (ed.) (2006), *American Movie Critics. An Anthology from the Silents Until Now*, Nueva York, The Library of America.
- MCBRIDE, Joseph (1982), *Hawks on Hawks*, Los Angeles, University of California Press.
- MOLIÈRE (1951), *Obras completas*, trad. de J. Gómez de la Serna, Madrid, Aguilar.
- MOLIÈRE (2018), *El avaro. El enfermo imaginario*, trad. de F. J. Hernández, Madrid, Cátedra.
- NICKEL ODEON (ed.) (2016), *Screwball Comedies*, Madrid, Notorious.
- SAINTE-BEUVE, Ch. A. (1955), *Retratos literarios*, trad. de J. B. Xuriguera, Barcelona, Iberia.
- SÁNCHEZ BARÓ, Rossend (2016), *La narrativa televisiva d'Aaron Sorkin. Forma, gènere i estil verbal*, Universitat Pompeu Fabra [Tesis Doctoral en línea: <https://www.tdx.cat/handle/10803/392150#page=3>. Fecha de consulta: 11/03/2022].
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2018), *Historias del cine. Teorías, estéticas, géneros*, Madrid, Alianza.
- SIKOV, Ed (1989), *Screwball: Hollywood's Madcap Romantic Comedies*, Nueva York, Crown.
- THOREAU, Henry David (2005), *Walden*, trad. de J. Alcoriza y A. Lastra, Madrid, Cátedra.
- WOOD, Robin (2005), *Howard Hawks*, trad. de Antonio Weinrichter, Madrid, Ediciones JC.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2007), «Acerca del análisis fílmico. El estado de las cosas», *Comunicar. Revista científica de Comunicación y Educación*, 29 (XV),

Rebeca Romero Escrivá / Javier Alcoriza Vento

págs. 51-58. [En línea:
<https://www.revistacomunicar.com/ojs/index.php/comunicar/article/view/C29-2007-09>. Fecha de consulta: 11/03/2022].

Fecha de recepción: 21/03/22.

Fecha de aceptación: 02/10/22.

Adaptando a Diana de Belflor: las aventuras soviéticas de *El perro del hortelano*

Adapting Diana de Belflor: *The Dog in the Manger's* Soviet Adventures¹

VERONIKA RYJIK

Villanova University

veronika.ryjik@villanova.edu

ORCID ID: 0009-0005-9102-0959

Resumen: Antes de la famosa adaptación cinematográfica de *El perro del hortelano* por Pilar Miró, la obra maestra de Lope de Vega había sido llevada con éxito a la pequeña pantalla en la Rusia soviética. La comedia musical de 1977 del director petersburgués Yan Frid *Sobaka na Sene (El perro del hortelano)*, si bien casi desconocida en Occidente, es considerada un clásico del cine soviético. Este artículo explora las razones detrás de la extraordinaria popularidad de este telefilme en relación con el canon de representación lopesco ruso, así como las condiciones socioculturales específicas de la época del *estancamiento*. Se argumenta que, al priorizar el tema de las relaciones de género sobre el conflicto de honor, *Sobaka na sene* logró inscribir nuevos significados culturales en la historia de la Condesa de Belflor y su secretario y, por tanto, acercar la obra de Lope a los espectadores soviéticos de finales de los años setenta.

Palabras clave: Lope de Vega, recepción, adaptación, cine, URSS, roles de género.

Abstract: Before Pilar Miró's famous filmic adaptation of *The Dog in Manger*, Lope de Vega's masterpiece had been successfully brought to the small screen in Soviet Russia. The Leningrad director Yan Frid's 1977 musical comedy *Sobaka na Sene (The Dog on the Hay)*, while almost unknown in the West, is considered a classic of Soviet cinema. This article explores the reasons behind the extraordinary popularity of this television film in relation to the Russian Lopean performance canon, as well as to the specific socio-cultural conditions of the Stagnation era. I argue that, by prioritizing the issue of gender relations over the conflict of honor, *Sobaka na sene* managed to inscribe new cultural meanings to the story of the Countess of Belflor and her secretary and, therefore, to bring Lope's play closer to the Soviet viewers of the late 1970s.

Keywords: Lope de Vega, reception, adaptation, film, USSR, gender roles.

¹ Una versión en inglés de este artículo ha sido publicada en *Hispanic Review* (Ryjik 2021). La presente traducción al español se imprime con permiso de la University of Pennsylvania Press.

En los últimos años, los estudiosos del Siglo de Oro español han explorado las diferentes formas en que el teatro barroco ha sido reimaginado en el siglo XX y principios del siglo XXI para negociar identidades colectivas a nivel local, nacional y mundial, algo que Robert Bayliss describe como la «exportabilidad» de la *comedia* (2015: 66). Esta exportabilidad ha permitido el surgimiento de fenómenos culturales como la exitosa adaptación cinematográfica soviética de 1977 de *El perro del hortelano* de Lope de Vega. Este telefilme se convirtió en un clásico instantáneo y fue la única película de su tiempo que se transmitió en televisión estatal más de una vez al año (Ananiev, 2008: s. pág.). La extraordinaria popularidad de *Sobaka na sene* —que se traduce como *El perro sobre el heno*— puede atribuirse a varios factores (Ryjik, 2015: 225-226). A mediados del siglo XX, *El perro del hortelano* se había convertido en la obra lopesca más representada en Rusia, lo que la hacía familiar para muchos espectadores. Además, la nueva versión, dirigida por el talentoso director petersburgués Yan Frid y producida por el destacado estudio Lenfilm, se realizó en el género de comedia musical, que estaba cada vez más de moda, y contó con un elenco estelar y una banda sonora compuesta por el popular compositor soviético Gennady Gladkov². Sin embargo, algunos cuestionaron la relevancia de *Sobaka na sene* para el público soviético contemporáneo. Por ejemplo, el actor y director de teatro Mijaíl Kozakov explicó en una entrevista de 1978 que, cuando en las décadas de 1940 y 1950 se representaban obras de Lope y Calderón, mostraban «una vida antigua, bella y poco realista. En otras palabras, no trataban nada sustancial. ¿Y ahora? Obviamente, es necesario encontrar una forma de refractar este teatro de alguna manera, independientemente del género. De lo contrario, todo el esfuerzo resultará en última instancia sin sentido» (1978: 103)³. Aunque Kozakov concluyó que *Sobaka na sene* no había logrado este objetivo —«No entendí de qué trata esta película musical» (1978: 103)— la enorme popularidad del telefilme a lo largo del tiempo sugiere lo contrario. Uno podría preguntarse, entonces, cómo Frid logró «refractar» *El perro del hortelano* y por qué esta versión en particular de la obra maestra de Lope se hizo tan popular en la Unión Soviética de finales de los setenta y principios de los ochenta. Para responder a esta pregunta, necesitamos examinar *Sobaka na sene* en relación no solo con la obra original, sino también con el canon escénico lopesco ruso, así como con las condiciones socioculturales específicas de la era soviética tardía que podrían haber afectado la producción y recepción de la película.

² Para una discusión más detallada de *Sobaka na sene* como comedia musical, ver Ryjik (2015 y 2018).

³ Todas las traducciones del ruso son mías.

La mayoría de los especialistas en estudios de adaptación concuerdan en que la adaptación fílmica debe verse como un proceso intrínsecamente dinámico e interpretativo, en el que los contextos culturales, históricos, estéticos y de producción tienen un papel crucial. El enfoque hermenéutico aplicado a la adaptación rechaza la concepción tradicional de una relación unidireccional de causa y efecto entre el texto fuente y la adaptación. En cambio, investigadores como Robert Stam, Linda Hutcheon y Thomas Leitch, entre otros, han centrado sus análisis en la compleja red de relaciones intertextuales e influencias cruzadas que caracterizan el proceso de adaptación. Como afirma Stam, las adaptaciones «are caught up in the ongoing whirl of intertextual reference and transformation, of texts generating other texts in an endless process of recycling, transformation, and transmutation, with no clear point of origin» (2005: 31). Además, cuando la obra adaptada a la pantalla es un clásico, todas sus adaptaciones anteriores «can come to form a larger, cumulative hypotext available to the filmmaker who comes relatively “late” in the series» (2005: 31). El estudio de la adaptación como forma de intertextualidad, donde ‘texto’ puede referirse a una amplia gama de fuentes, incluyendo las no literarias, asume «that change is inevitable but that there will also be multiple possible causes of change in the process of adapting made by the demands of form, the individual adapter, the particular audience, and now the contexts of reception and creation» (Hutcheon, 2013: 142). Este fenómeno es particularmente evidente en el caso de las adaptaciones transculturales, donde el texto fuente se inserta en una red de interrelaciones aún más compleja que incluye tanto fuentes extranjeras como nacionales, y es reinterpretado «through new grids and discourses» para facilitar su recepción en otra cultura (Stam, 2005: 45). *Sobaka na sene* proporciona un excelente caso de estudio para un análisis de las adaptaciones como obras inherentemente «palimpsestuosas» (Hutcheon, 2013: 6), no solo porque la película de Frid fue precedida por 85 años de adaptaciones rusas de la obra maestra de Lope, sino también porque ejemplifica la forma en que los textos clásicos adquieren nuevos significados a través de la comunicación y el intercambio interculturales.

Es importante señalar que, a primera vista, *Sobaka na sene* parece una versión bastante convencional de la comedia de Lope. De hecho, según la clasificación de enfoques para la adaptación teatral de Catherine Larson, la película sigue el modelo de *recreación*, en el cual una puesta en escena moderna se asemeja a la obra original, ya que mantiene «many of its historical and socio-cultural markings» (2016: 278)⁴. Por ejemplo, para el guion de la película,

⁴ Larson distingue el modelo de *recreación* del modelo de *reimaginación*, que usa «the original as an inspiration for other perspectives and creative actions» (2016: 278).

Frid elige la traducción al ruso de 1935, realizada por Mijaíl Lozinsky, uno de los traductores literarios más destacados de la primera mitad del siglo XX⁵. Las versiones poéticas de obras clásicas de Lozinsky fueron celebradas no solo por su valor artístico excepcional, sino también por su estricta fidelidad al original: «Lozinski [...] trabaja según el método Stanislavski. Parece que él se transforma en Lope de Vega, experimenta sus pasiones y sentimientos, los acepta como propios» (Tsimbal, 1969: 123). Como resultado, la versión rusa de la obra de hace 40 años «subraya la naturaleza poética, no coloquial, no cotidiana [de la película]» (Sergueyev, 1978a: 39). El director adopta un enfoque similar para otros aspectos de la producción. La película se rueda en el lujoso Palacio de Livadia, un complejo neorrenacentista construido en Crimea en 1911 como retiro de verano para el zar Nicolás II. Livadia, con sus arcadas entrelazadas con enredaderas, ventanas de estilo bramantesco, un balcón-belvedere, un patio italiano y una torre florentina, no solo proporciona el telón de fondo perfecto para la ambientación napolitana de Lope, sino que además sumerge al espectador en un pasado foráneo y exotizado. La diseñadora de vestuario Tatiana Ostrogorskaya también contribuye a establecer la época histórica y el estilo general de la producción al modelar el vestuario de la película a partir de pinturas renacentistas, tal y como lo había solicitado Frid (Pronkevich, 2017: 213).

En resumen, muchos aspectos de *Sobaka na sene* sugieren que fue concebida como una película de época tradicional, enfocada en recrear el ambiente sociohistórico de la obra⁶. No obstante, el telefilme emplea también varias estrategias que ayudan a acercar la historia de Diana y Teodoro al espectador soviético del siglo XX. Una de esas estrategias es la forma en que la película aborda lo que en Rusia se conoce como *ispánschina* o «el cliché teatral español» (Vladimirova, 1968: 69), que hace referencia a todos los elementos de las representaciones del teatro del Siglo de Oro español que se han convertido en un lugar común. Para apreciar plenamente este concepto, es importante recordar que las comedias españolas, especialmente las de Lope, adquirieron una extraordinaria popularidad en Rusia durante el siglo XX. Gracias a una serie de representaciones de gran éxito de *El perro del hortelano* y *La viuda valenciana* en los años treinta en Moscú y Leningrado, hubo una verdadera

⁵ El texto de todas las canciones añadidas fue escrito por el amigo de Frid, Mijaíl Donskoy, quien también había traducido varias de las obras de Lope.

⁶ A pesar de esta intención general, la precisión histórica extrema no es una preocupación primordial para los creadores de la película. El historiador de la moda Aleksander Vasilyev señala varios errores en *Sobaka na sene* que hoy serían imperdonables, como el vestido sin corsé de Marcela en la segunda escena o los muebles de principios del siglo XX de Livadia (Ananiev, 2008).

erupción de comedias de capa y espada en el escenario ruso en las décadas de 1940 y 1950, y Lope rápidamente se consagró como paradigma del autor taquillero (Siliunas, 1995: 306). Esta moda condujo a la consolidación de un canon de representación lopesco específicamente ruso, que implicaba no solo su propia lista de obras populares, con *El perro del hortelano* a la cabeza, sino también su propio modelo de puesta en escena de estas obras. Dentro de este modelo, una adaptación de una *comedia* española requería una escenografía pintoresca, vestuario suntuoso, abundantes números musicales, y una particular forma de actuar «española», especialmente en lo que respecta a la representación de las llamadas *pasiones españolas*, una variante rusa del viejo estereotipo del *español apasionado*. Este estereotipo, aplicado habitualmente a personajes dramáticos masculinos y femeninos, se convirtió en un elemento clave en el acercamiento de los directores y actores rusos al teatro español del Siglo de Oro. En consecuencia, los críticos rusos de las producciones de *comedia* a menudo elogiaban las actuaciones que consideraban «apasionadas», «ardientes» y «enérgicas», mientras que una aparente falta de fervor fue condenada como «poco española» (Ryjik, 2019: 30). Con el tiempo, sin embargo, tanto hispanistas como críticos de teatro empezaron a cuestionar la tendencia a retratar a todos los personajes de Lope, independientemente de sus peculiaridades individuales, como «unas personas ardientes, temperamentales, nacidas bajo el sol del tórrido sur» (Zalessky, 1940: s. pág.). Ya en 1953, la crítica moscovita Maya Turovskaya se quejaba de la omnipresencia de las reglas de *ispánschina* en el teatro soviético: «¡Oh, estas “leyes españolas” teatrales! A veces, obligan al director y al actor a olvidarse de la psicología, de la verosimilitud, de las circunstancias en cuestión, y a agarrar a cada instante las castañuelas o la espada. De un modo inexorable, convierten a cada española de la época del Renacimiento en una especie de Carmen “apasionada” y a cada español en un lindo apéndice de “la capa y la espada”» (1953: 3). A principios de la década de 1970, la mayoría de los críticos coinciden en que el acercamiento formulario al teatro áureo impuesto por el canon establecido acaba reduciendo todo un conjunto de obras diversas a un uniforme «torbellino impetuoso y divertido» (Lendova, 1972: 81), con «pasiones ardientes, dones y doñas pintorescos, el choque de espadas cruzadas y el tintineo de espuelas, serenatas nocturnas y bailes apasionados al son de las castañuelas» (Galín, 1972: 7). Es comprensible que, al decidir filmar *Sobaka na sene* en 1977, Frid sea plenamente consciente del problema de la *ispánschina* y se vea en la necesidad de hallar una forma de evitar brindar a su público otra refundición formularia de la popular obra de Lope. Su solución es abordar la adaptación a través de la ironía y, en lugar de resistirse al omnipresente «cliché pseudoespañol» (Ivanov, 1971: 42), acogerlo plenamente e incluso celebrarlo. El personaje que encarna el estereotipo del *español apasionado* en la

película es el Marqués Ricardo, interpretado por el querido actor soviético Nikolái Karáchentsov. Aunque Ricardo es un personaje secundario, sus escenas, que incluyen varios números musicales, son algunas de las más divertidas y memorables de la película. Karáchentsov logra este efecto al dotar a su personaje de un celo hiperbólico que transmite a través de gestos y expresiones faciales exageradamente apasionados. Al dirigirse a Diana, Ricardo jadea con la boca temblorosa y los ojos muy abiertos. Gesticula vehementemente con las cejas, dirige constantemente gestos suplicantes hacia la Condesa, y el tono de su voz se eleva excesivamente como para manifestar su gran agitación. De hecho, el lenguaje no verbal de Karáchentsov a menudo eclipsa los versos de Lope, agudizando la conciencia de los espectadores sobre la teatralidad deliberada de su actuación. Al llevar la afectación al límite en su retrato humorístico del fervor descabellado del Marqués, el cómico ruso transforma a su personaje en una auténtica caricatura de las *pasiones españolas* que sus espectadores asocian con las comedias de Lope. Como resultado, la risa del público es provocada tanto por la parodia de elementos familiares y típicamente rusos de la *ispánschina* como por el humor de Lope.

La película muestra la misma exageración en la representación de las *pasiones españolas* al tratar la relación entre los protagonistas de la obra, Diana y Teodoro, aunque su retrato no llega a ser tan farsesco como el del Marqués Ricardo. Margarita Térejova (Diana) y Mijail Boyarsky (Teodoro), por supuesto, brindan bastantes momentos cómicos al establecer también una distancia irónica respecto del supuesto temperamento sureño de sus personajes. Un buen ejemplo es una secuencia adicional de diez segundos que sigue a la escena de los bofetones al final del segundo acto. Aquí, vemos a la Condesa correr por el parque del palacio, gimiendo de angustia y golpeándose el rostro y las manos de una manera melodramática, como si intentara castigarse a sí misma por el daño que le ha infligido a su amado. En esta breve escena, la actuación al estilo de una telenovela de Térejova enfatiza el tono humorístico y artificial de su interpretación, y ubica el arrebato apasionado de Diana dentro del contexto de autorreferencialidad paródica que caracteriza a la película en general. No obstante, la intensificación de las *pasiones españolas* entre los dos personajes de Térejova y Boyarsky va más allá de un guiño irónico a la tradición soviética de *ispánschina* de 40 años. De hecho, la esencia misma de la relación entre Diana y Teodoro puede ser definida como *pasión española*, pues, incluso en los momentos más líricos y dramáticos de la película, la Condesa y su secretario se nos presentan como dos seres consumidos por una atracción sexual arrolladora. A excepción de su primer intercambio, todas las interacciones entre los protagonistas están impregnadas de una fuerte tensión erótica, lo que les da una apariencia de prolongado juego

previo y contribuye a la atmósfera de pasión y deseo que domina el telefilme⁷. Por ejemplo, su segundo diálogo después del soneto «Querer por ver querer envidia fuera» adquiere un tono muy diferente en la película, gracias a los cambios textuales y la actuación de Térejova y Boyarsky:

LOPE:

DIANA: No, Teodoro, que aunque digo
que es el tuyo más discreto,
es porque sigue el conceto
de la materia que sigo
y no para que presuma
tu pluma que si me agrada,
pierdo el estar confiada
de los puntos de mi pluma.
Fuera de que soy mujer
a cualquier error sujeta,
y no sé si muy discreta,
como se me echa de ver.
Desde lo menos aquí
dices que ofendes lo más,
y amando, engañado estás,
porque en amor no es así
que no ofende un desigual
amando, pues solo entendiendo
que se ofende aborreciendo.
TEODORO: Ésa es razón natural,
mas pintaron a Faetonte
y a Ícaro despeñados
uno en caballos dorados,
precipitado en un monte,
y otro, con alas de cera,
derretido en el crisol
del sol.
DIANA: No lo hiciera el sol
si, como es sol, mujer fuera.
Si alguna dama quisieres
alta, sírvela y confía;
que amor no es más que porfía;
no son piedras las mujeres.

FILM:

DIANA: Oh no, aunque el premio va,
sin duda, a tu carta,
es solo porque
es una buena respuesta.

Pero es mala la expresión:
'Callo para no ofender
lo más desde lo menos'.
Te daré una breve lección:
El amor no puede ofender,
quienquiera que sea el que con la
dicha sueña;
se nos ofende con el aborrecimiento.
TEODORO: El amor es camino peligroso.

DIANA: El amor es porfía el fin
Si buscas el favor de una dama noble,
sé diligente y persistente.
No son piedras los corazones femeninos.

⁷ La química en pantalla entre Térejova y Boyarsky era tan intensa y la pasión entre sus personajes tan convincente que la película generó numerosos rumores, aunque infundados, de que «la ardiente relación entre Diana y Teodoro había trascendido la pantalla y continuado en la vida real» (Volodin, 2016: s. pág.).

Yo me llevo este papel;
que despacio me conviene verle.
TEODORO: Mil errores tiene.
DIANA: No hay error ninguno en él
(acto I, vv. 799-834).

Yo me llevo este papel,
me conviene releerlo.
TEODORO: Pero tiene un *sinfin* de disparates.
DIANA: Yo no veo ninguno.

Al eliminar casi la mitad de los versos originales de Lope, el guionista no solo acelera el ritmo del diálogo, sino que además transfigura la conversación entre la Condesa y su secretario en una justa verbal puntuada por la anáfora «amor»⁸. La sensación de presenciar un duelo amoroso se confirma por los movimientos físicos de los actores: Térejova y Boyarsky giran abruptamente para mirar a la cámara mientras pronuncian sus respectivos versos. Además, sus gestos y expresiones faciales apuntan a una fuerte atracción sexual que ambos se esfuerzan por contener. Sus cuerpos en esta escena están colocados más cerca de lo que su clase social permitiría y, en ocasiones, sus rostros casi se tocan. Sus miradas se desplazan constantemente de los ojos del otro a la boca, llenando la pantalla con una posibilidad muy palpable, aunque no realizada, de un beso. A medida que avanza la película, la tensión sexual entre Diana y Teodoro va en aumento, y los espectadores prácticamente olvidan la distancia social que separa a los amantes, así como el conflicto entre el amor y el honor que es el eje central de la trama de *El perro del hortelano*. Más bien, la adaptación cinematográfica parece contar la historia de dos individuos con personalidades fuertes que se embarcan en una relación complicada, volátil y extremadamente apasionada, y que están dispuestos a desafiarse, manipularse e incluso lastimarse mutuamente para obtener la ventaja en esta “batalla de los sexos”.

Por ejemplo, si nos fijamos en el tercer diálogo entre Diana y Teodoro, veremos una dinámica muy parecida al ejemplo anterior. Aquí, la Condesa, tras encerrar a Marcela, interroga a Teodoro acerca de sus sentimientos hacia la criada. En el texto de Lope, Diana domina la conversación, mientras el secretario —nervioso y sonrojado después de haber sido descubierto *in fraganti* con Marcela— se esfuerza por justificarse ante su señora. Termina contradiciendo sus propias palabras de unos momentos antes, culpando a los envidiosos rivales de posibles calumnias e insultando a Marcela por haber insinuado que estaba enamorado de ella. En la película, sin embargo, esta

⁸ La reducción es característica de la mayoría de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias, pero en las adaptaciones soviéticas de los clásicos occidentales, las reducciones también se relacionaban a menudo con cuestiones de censura. Por ejemplo, el guion de *Sobaka na sene* eliminó las referencias mitológicas a la imaginaria erótica, que hubieran sido consideradas inapropiadas para los espectadores soviéticos.

escena adquiere un tono diferente. Aquí, Teodoro exhibe la confianza en sí mismo, incluso la arrogancia, de un hombre que está seguro de haber conquistado a la mujer que tiene delante. Se dirige a la Condesa con un tono paternalista, poco adecuado no solo para las circunstancias inmediatas sino también para su posición social respecto de Diana. Mira directamente a los ojos de su ama con una sonrisa ligeramente condescendiente y, al igual que en su encuentro anterior, se acerca de forma inapropiada a su cuerpo, inclinando el rostro hacia el de la dama de manera provocativa. A petición de Diana, Teodoro ofrece un ejemplo de los requiebrros que ha dedicado a Marcela y cuando llega a los versos que hablan de «los corales y perlas / desa boca celestial» (acto I, vv. 1060-1061)⁹, por un momento parece que le va a dar un beso a la Condesa. Diana, en cambio, muestra ciertos signos de nerviosismo en sus gestos, expresiones faciales y tono de voz. A diferencia de Teodoro, muchas veces evita mirarlo directamente e incluso le da la espalda para hacerle las preguntas más delicadas: «¿Cómo, Teodoro, requiebran / los hombres a las mujeres?» (acto I, vv. 1050-1051). Cada vez que su secretario se acerca demasiado, la Condesa se retira rápidamente de él con una sonrisa que es a la vez recatada y coqueta, como si estuviera huyendo de sus avances e invitándolo a persistir al mismo tiempo. Este aparente equilibrio de las relaciones de poder en las actitudes de los actores en la pantalla se ve corroborada por las elecciones textuales. De nuevo, se eliminan muchos de los versos de Lope y algunas reducciones son especialmente destacables. Cuando Diana le pide consejo a Teodoro «para aquella amiga mía, / que ha días que no sosiega / de amores de un hombre humilde» (acto I, vv. 1083-1085), el secretario sugiere que la dama «haga que con un engaño, / sin que la conozca, pueda / gozarle» (acto I, vv. 1125-1127). Los lectores familiarizados con la obra notarán instantáneamente que la versión filmica salta toda una sección que precede a la respuesta de Teodoro en el texto de Lope:

TEODORO: Yo, señora, ¿sé de amor?
No sé, por Dios, cómo pueda
aconsejarte.
DIANA: ¿No quieres,
como dices, a Marcela?
¿No le has dicho esos requiebrros?
Tuvieran lengua las puertas,
que ellas dijeran...

⁹ Dado que la traducción de Lozinsky es muy cercana al original, para mayor claridad, utilizo los versos originales de Lope al discutir las partes de la película en las que mi análisis no se centra en cambios lingüísticos.

TEODORO: No hay cosa
que decir las puertas puedan.
DIANA: Ea, que ya te sonrojas,
y lo que niega la lengua,
confiesas con los colores.
TEODORO: Si ella te lo ha dicho, es necia;
una mano le tomé,
y no me quedé con ella,
que luego se la volví;
no sé yo de qué se queja.
DIANA: Sí, pero hay manos que son
como la paz de la Iglesia,
que siempre vuelven besadas.
TEODORO: Es necísima Marcela;
es verdad que me atreví
pero con mucha vergüenza,
a que templase la boca
con nieve y con azucenas.
DIANA ¿Con azucenas y nieve?
Huelgo de saber que templá
ese emplasto el corazón.
Ahora bien, ¿qué me aconsejas? (acto I, vv. 1093-1120).

La decisión del guionista de omitir las insistentes preguntas de Diana sobre Marcela en este segmento se puede explicar por el deseo de evitar la repetición: al inicio del diálogo, la Condesa ya le ha preguntado a su secretario sobre sus sentimientos hacia la criada y los requiebros que utiliza para cortejarla. Sin embargo, la omisión también reduce la vulnerabilidad de Teodoro en la escena, ya que no se le ve intentando desesperadamente justificarse ante su descontenta ama. El efecto se intensifica aún más con la desaparición de la referencia a «los colores» de Teodoro, provocadas por la interrogación de Diana. De hecho, a juzgar por la peculiar dinámica de poder que establecen los actores en esta escena, si alguien debiera estar sonrojado sería la Condesa y no su secretario, quien se muestra un tanto arrogante. Por último, cabe destacar otra supresión significativa en el texto. A la sugerencia de Teodoro de una aventura secreta, la Diana de Lope responde: «Queda el peligro / de presumir que lo entienda. / ¿No será mejor matarle?» (acto I, vv. 1127-1129). En la película se eliminan tanto los versos mencionados como la reacción incómoda de Teodoro ante una solución tan radical, lo que resulta en la desaparición completa de uno de los momentos más vulnerables de Teodoro en esta escena.

No pretendo sugerir que en la versión de Lenfilm de *El perro del hortelano* se produzca una verdadera inversión de las relaciones de poder entre Diana y

Teodoro. La Diana de la película es sin duda una mujer fuerte, orgullosa e imperiosa. El hecho de que Margarita Térejova fuera elegida para este papel es de por sí revelador. A lo largo de su exitosa carrera en el escenario y la pantalla, la actriz moscovita se hizo famosa por interpretar a mujeres fuertes, como Cleopatra en *César y Cleopatra* de George Bernard Shaw, su primer papel importante en el teatro, y Milady de Winter en *Los tres mosqueteros*, otro clásico telefilme soviético de la misma época que *Sobaka na sene*. Además, Térejova era conocida en los círculos artísticos rusos por su personalidad dominante y volátil, lo que en parte le ayudó a conseguir el papel de Diana. Cuando Frid vio su prueba de pantalla, dijo: «¡Esta es Diana! Caprichosa, obstinada, orgullosa: es justo lo que necesitamos» (Volodin, 2016: s. pág.). Quienes participaron en el rodaje de *Sobaka na sene* recuerdan lo difícil que fue trabajar con Térejova. A menudo chocaba con miembros del equipo artístico, desde los camarógrafos hasta la diseñadora de vestuario, a quien una vez le tiró un zapato porque no estaba contenta con uno de sus atuendos. Su relación con el propio Frid fue tan conflictiva debido a su resistencia a seguir las indicaciones del director que terminaron utilizando a uno de los ayudantes como intermediario para evitar la comunicación directa. Como recuerda Boyarsky, «Margarita Borisovna era estricta con todos en el set y siempre tomaba la línea de acción que consideraba adecuada, sin tener en cuenta la opinión del director» (Volodin, 2016: s. pág.). Además, confiesa que se sentía profundamente intimidado por su compañera en pantalla: Térejova era siete años mayor y ya era una estrella consolidada, mientras que él estaba dando sus primeros pasos en la carrera cinematográfica, siendo Teodoro su primer papel importante. Boyarsky admite que Térejova «no tenía una personalidad fácil de tratar. Hice todo lo posible por complacerla, me convertí en su sirviente y esclavo durante el rodaje. La atendí fielmente, le llevé todo lo que pedía, desde café hasta coñac, desde flores hasta su bolso. Y, la verdad, me gustó hacerlo» (Volodin, 2016: s. pág.).

Como había previsto Frid, el carácter dominante y la voluntad indomable de Térejova, junto con su actitud condescendiente hacia su joven compañero (y todos los demás en el set), se reflejó en una Condesa de Belflor «brillantemente retratada» (Kapralov, 1978: 6). La superioridad social de Diana y su aguda conciencia del poder que ejerce sobre los demás personajes nunca son cuestionados en la película. En la escena anterior, a pesar de su aparente nerviosismo, es ella quien marca el ritmo de la conversación, controlando la velocidad y la dirección del paseo de la pareja, y su comportamiento hacia Teodoro es más coqueto que tímido. Sin embargo, la película logra establecer un cierto equilibrio de poder entre los dos personajes principales gracias a un pequeño ajuste en su comportamiento mutuo. Como señala Oleksandr Pronkevich en su análisis de la película, la Diana de Térejova

parece ser más cautelosa que su prototipo español. Pronkevich analiza cuatro imágenes asociadas a la Condesa de Belflor: *mujer enamorada*, *mujer varonil*, *mujer esquiva* y *la cazadora*. Su conclusión es que la Diana soviética, aunque claramente está enamorada, «es más *esquiva* y más *femenina* y menos *bella cazadora*» (2017: 217). Como resultado, mientras ejerce su poder social sobre el secretario, también parece ser un personaje femenino más convencional, que espera pasivamente que Teodoro la seduzca (2017: 217)¹⁰. Teodoro, por su parte, muestra una actitud mucho más segura y desafiante de lo que cabría esperar, incluso en sus momentos más humillantes, como en la escena del segundo acto en la que la Condesa le pide que elija a su futuro esposo¹¹. Esta escena sigue fielmente el texto de Lope, pero lo interesante aquí es la actuación de Térejova y Boyarsky. Mientras un jovial Teodoro irrumpe corriendo en la habitación y se arregla su ropa con una actitud infantil, la Condesa permanece sentada con una postura altiva y una mirada regia y despectiva. Cuando le dice a Teodoro que no elegirá entre el Marqués Ricardo y el Conde Federico sin su consejo y le pregunta «¿Con cuál / te parece que me case?» (acto II, vv. 1666-1667), ella mira fijamente el rostro de su secretario como si estuviera buscando en él algún rastro del impacto emocional de sus palabras crueles. Teodoro se queda paralizado durante unos instantes mientras intenta procesar la nueva información, pero cuando comienza su respuesta —«Pues ¿qué consejo, señora, / puedo yo en las cosas darte / que consisten en tu gusto?» (acto II, vv. 1668-1670)— su ira es palpable tanto en su mirada furiosa como en el tono ascendente de su voz. Al final de su pregunta, la cámara cambia a un primer plano de Diana, cuya expresión facial revela su satisfacción con lo que está observando. Cuando la cámara regresa a Teodoro, lo vemos recomponerse rápidamente y adoptar una actitud igualmente dura y despiadada. Mientras pronuncia las palabras, «Cualquiera que quieras darme / por dueño, será el mejor» (acto II, vv. 1671-1672), lo hace con una media sonrisa burlona, un tono sarcástico y una mirada

¹⁰ Pronkevich también afirma que, dada esta convencionalidad, «el erotismo está casi ausente en la imagen de Diana de Belflor» (2017: 212). Estoy de acuerdo en que el personaje de Térejova adopta una posición más “defensiva” en la “batalla de los sexos”, mientras que Teodoro asume un papel más activo, aunque mi análisis demuestra que ambos personajes son retratados como consumidos por el deseo, lo que determina su comportamiento a lo largo de la película.

¹¹ En esto, *Sobaka na sene* se aleja de la obra de Lope, donde, según han señalado varios estudiosos, los dos protagonistas exhiben comportamientos normalmente atribuidos al otro sexo: mientras que Diana «muestra la iniciativa de un hombre» (Jones, 1964: 141), Teodoro se caracteriza por «su casi total indecisión y dependencia de la voluntad de otros para actuar» (Rothberg, 1977: 94). Véase también Antonio Carreño (1993: 124) y Mercedes Maroto Camino (2003: 19).

intensa que parece analizar el rostro de Diana en busca de los efectos de su supuesta indiferencia. Si bien Teodoro hace una reverencia al pronunciar estos versos, su actitud general y su tono insolente hacen que el gesto parezca más un insulto que una expresión genuina de cortesía. Como ha hecho Teodoro unos momentos antes, Diana reacciona ante la crueldad de su amado. Se acerca al secretario mientras lo regaña —«Mal pagas el estimarte / por consejero, Teodoro» (acto II, vv. 1673-1674)— y durante el resto del diálogo, los vemos muy cerca el uno del otro, escrutándose intensamente en lo que parece ser un desafío de miradas. Ambos exhiben signos de una disposición similar, algo sádica, de dos personas que sienten placer al hacerse daño mutuamente mientras tratan de ocultar su propio dolor. Lo que resulta importante aquí es la negativa de Teodoro a ceder el control a Diana a pesar de encontrarse en una posición de vulnerabilidad, y la aparente conformidad de Diana con la insolencia de su criado.

Gracias a la actuación de Térejova y Boyarsky y a las modificaciones textuales, *Sobaka na sene* presenta la relación entre Diana y Teodoro como un duelo amoroso entre dos personas que pueden considerarse iguales en muchos aspectos. Este equilibrio es algo que no pasa desapercibido para la crítica: como nota un reseñador, «gracias al trabajo de Boyarsky, al final, el matrimonio entre Diana y Teodoro no nos parece desequilibrado ni espiritual ni psicológicamente, sino más bien una alianza de iguales» (Sergueyev, 1978b: 17). Sin embargo, esta interpretación peculiar de la obra maestra de Lope va en contra de la interpretación oficial establecida por los hispanistas soviéticos, quienes sostienen que *El perro del hortelano* trata sobre el conflicto de clases, y que el amor no es más que un pretexto utilizado por el dramaturgo para denunciar los valores reaccionarios de su época. Por ejemplo, en su análisis del teatro lopesco, Yury Vipper considera la crítica social como el objetivo principal de esta comedia: «Lope expone de manera objetiva a la nobleza española, demostrando que su notoria noción de “honor”, que el propio Lope solía idealizar, a menudo justificaba actos despreciables» (1954: 677). *El perro del hortelano*, por tanto, se convierte en una crítica contundente al «egoísmo y la inhumanidad de los círculos aristocráticos, su desprecio por las personas de origen humilde, su hipocresía y mendacidad» (1954: 678). De manera similar, Vladimir Uzin señala que «[s]i el amor tiene la capacidad de crear nuevas relaciones entre las personas, si puede romper las barreras entre ricos y pobres, entonces el espectador de la época [de Lope] podría haber concluido que la desigualdad de clases no era algo inquebrantable, indestructible ni eternamente establecido [...] la mera insinuación de un poder capaz de socavar el sistema jerárquico, aunque fuera solo en el ámbito de las relaciones familiares, implicaría el repudio de todo este sistema» (1955: 4). Incluso los estudiosos que centran su análisis en el tema del amor, como Arnold

Gorbunov, admiten que el tema principal de la comedia es «el problema de la igualdad entre las personas», ya que «el amor de Diana por Teodoro supera todos los obstáculos porque esta emoción es más fuerte y sabia, más bondadosa y noble que los prejuicios aristocráticos» (1975: 233). De hecho, este tipo de lectura fue característico de toda la crítica literaria soviética (Siliunas, 1995: 305).

Al presentar la relación entre la Condesa de Belflor y su secretario a través del prisma de las *pasiones españolas*, reduciendo la distancia física y psicológica entre estos dos personajes, la adaptación de Frid diverge considerablemente de la lectura marxista aceptada de *El perro del hortelano*. Incluso se podría decir que el conflicto de honor, el tema central de la obra maestra de Lope, en la película soviética queda suplantado por la creciente tensión sexual entre dos individuos obstinados, que son retratados como adversarios dignos. A pesar de esta interpretación “errónea”, los críticos de cine elogian la adaptación por su capacidad para hacer que la historia sea relevante para los espectadores soviéticos contemporáneos, algo que no se podría haber logrado centrándose únicamente en el tema del honor aristocrático. Como apunta un crítico, «[los actores] pudieron transportar a sus héroes desde la solemnidad histórica y académica al mundo de las emociones contemporáneas [...]». El resultado son unos personajes interesantes para el espectador actual más que figuras literarias de museo» (Kichin, 1978: s. pág.). Otra reseñadora señala que, a pesar de la ambientación de época de la película, «el espectador se olvida del escenario, cautivado por los versos del gran poeta español, que los actores encienden desde dentro para darles vida» (Kurzhiyamskaya, 1978: 4). De hecho, la modernidad de la película se convierte en un verdadero *leitmotiv* en la prensa, y aunque Teodoro es el personaje que realmente se transforma en *Sobaka na sene*, Térejova recibe la mayor parte de los aplausos por crear «una imagen de mujer para todos los tiempos» (Otiugova y Khidekel, 1978: 4), ya que su Diana «lucha no tanto contra el honor aristocrático como contra el orgullo natural de una mujer hermosa y dominante» (Sergueyev, 1978b: 17; Zorkaya, 1978: s. pág.). Además, su tumultuosa relación con Teodoro resulta creíble no solo porque refleja el choque universalmente conocido de personalidades fuertes, sino también porque aborda un tema social relevante para el tiempo y lugar en que se desarrolla la película. Según Yevgueni Sergueyev, el principal conflicto de la obra «sigue vigente hoy en día. De hecho, en nuestros tiempos, este conflicto es tan prominente que a veces se cree que es producto de nuestra época» (1978a: 39). Añade que «Diana no solo es una mujer dominante, sino también una mujer socialmente poderosa, que se enamora de un hombre subordinado a su autoridad», una situación que no puede considerarse demasiado lejana, ya que «las mujeres de hoy a menudo se encuentran en una posición superior a los hombres, no por nobleza de cuna,

sino gracias a sus logros y a su trabajo» (1978a: 39). Como ejemplo, Sergueyev cita otra exitosa película de 1977, *Idilio de oficina* (dirigida por Eldar Ryazanov), que se convierte en éxito de taquilla en 1978¹². Esta comedia romántica para la pantalla grande cuenta la historia de Ludmila, la despótica y poco atractiva directora de un importante instituto de estadística en Moscú, y su empleado economista Anatoly, un padre soltero tímido y dolorosamente torpe. Ludmila es apodada «nuestra ogresa» por sus subordinados, y al comienzo de la película trata con poca consideración y mucho desprecio a su futuro enamorado, quien la teme terriblemente. Su relación, además, comienza con una mentira, ya que Anatoly sigue el consejo de un amigo y decide coquetear con su jefa para conseguir un ascenso.

Como nota Sergueyev, la simultánea aparición y el éxito extraordinario de *El perro del hortelano* e *Idilio de oficina* no es una mera coincidencia. El cine soviético de finales de los setenta y principios de los ochenta produce bastantes “clásicos” con protagonistas femeninas fuertes, cuyas vidas amorosas chocan con sus logros sociales o profesionales. Por ejemplo, el gran éxito de 1979, *La mujer que canta* (dirigida por Aleksandr Orlov), es un melodrama musical protagonizado por la estrella pop soviética Alla Pugacheva. Esta biografía ficticia de la propia Pugacheva narra la historia de una joven y talentosa cantante, Alla Streltsova, quien se enfrenta a la difícil elección entre la felicidad personal y la ambición profesional. Mientras Alla busca la canción que la catapultará al estrellato, lucha por preservar su matrimonio con un hombre que no cree en su potencial para triunfar en el escenario. La película *Moscú no cree en las lágrimas* de 1980 (dirigida por Vladimir Menshov), un éxito sin precedentes en la taquilla soviética y ganadora del premio Oscar a Mejor Película Internacional, es otro melodrama sobre una mujer de carrera. Katerina es una madre soltera y directora de una importante fábrica en Moscú que quiere encontrar la felicidad en el amor. Cuando por fin conoce a su alma gemela, el trabajador de clase obrera Gosha, la relación fracasa porque este se entera de que su futura esposa tiene un trabajo más prestigioso y mejor remunerado que el suyo y la abandona. Como se puede observar en estos ejemplos, la “batalla de los sexos” parece ser un tema recurrente en la producción cinematográfica soviética de mediados del período de *estancamiento*, las décadas de 1970 y 1980. Esta tendencia puede explicarse por las condiciones socioculturales específicas que ayudan a dar forma a la producción artística soviética de esa época. En concreto, lo que reflejan todas

¹² Al igual que *Sobaka na sene*, *Idilio de oficina* es una obra de teatro transportada a la pantalla. Está basada en la comedia *Compañeros de trabajo*, escrita por Eldar Ryazanov y Emil Braginsky en 1971.

estas películas es una preocupación general por el papel social de la mujer soviética, así como por su posición frente al hombre.

Para entender el debate sobre los roles de género que tuvo lugar en la década de 1970, hay que recordar que, durante la primera mitad del siglo XX, las mujeres en la URSS alcanzaron un estatus social relativamente privilegiado en comparación con muchos países occidentales. La posición oficial del Partido Comunista durante las primeras décadas del régimen soviético fue la de incorporar a la mujer a la sociedad en pie de igualdad con el hombre, ya que se esperaba que ambos participaran activamente en la construcción del estado socialista. Como escribe Lynne Attwood en su estudio sobre la historia de los roles de género en la Unión Soviética, «the Soviet position in the 1920s was that men and women were completely equal, that they were human beings above all else, and that they should relate to each other primarily as comrades, whether they were co-workers or husband and wife» (1990: 52). El gobierno socialista implementó una serie de leyes, como la legalización del aborto, el reconocimiento de las parejas *de facto*, la simplificación del proceso de divorcio y la protección legal y económica de la maternidad. Gracias a estas medidas, las mujeres lograron una mayor independencia económica y social, disminuyendo así la brecha de desigualdad con relación a los hombres (Kukhterin, 2000: 78; Leбина, 2014: 33). Como resultado, tras la Revolución Socialista, las mujeres ingresaron en masa al mercado laboral, una tendencia que se mantuvo debido al declive del trabajo masculino ocasionado por las purgas estalinistas de la década de 1930, las deportaciones a campos de trabajo forzado y la Segunda Guerra Mundial. A pesar del regreso de los soldados sobrevivientes, la proporción de mujeres trabajadoras no disminuyó tanto como en Occidente: en 1950, el 47% de la fuerza laboral soviética era femenina, y en 1959, casi el 30% de los hogares soviéticos estaban encabezados por mujeres (Lapidus, 1978: 169). El régimen estalinista intentó revertir algunas de las reformas progresistas anteriores al prohibir el aborto (1936), instituir la segregación de género en las escuelas (1942) y privilegiar legalmente los matrimonios registrados sobre los no registrados (1942) (Leбина, 2014: 34-35). Sin embargo, después de la muerte de Stalin, se restauraron en gran medida los principios democráticos del orden de género soviético temprano y se promulgaron nuevas leyes que protegían los derechos de las mujeres en las décadas de 1950 y 1960 (Leбина, 2014: 37-40, 72-80). En consecuencia, durante los años del *deshielo* de Jruschov, las mujeres ingresaron en áreas de la economía tradicionalmente reservadas para hombres, y muchas ascendieron en la escala profesional, convirtiéndose a menudo en «proveedoras por defecto» (Kiblitkaya, 2000: 61; Attwood, 1990: 150). Hacia la segunda mitad del siglo XX, las mujeres no solo conformaban la mitad de la fuerza laboral, sino que también ocupaban cargos administrativos y

directivos y, a menudo, supervisaban a los hombres. A pesar de que la participación activa de las mujeres en la economía tuvo un impacto significativo en las relaciones de género privadas (Ashwin, 2000: 12), no se produjo un cambio más serio hacia un nuevo paradigma sociocultural, ya que las actitudes masculinas hacia las mujeres seguían siendo tradicionales en la sociedad rusa (Goscilo y Lanoux, 2006: 7). La mayoría de las personas todavía creían que los hombres deberían tener el control tanto en el ámbito público como en el doméstico (Kiblit'skaya, 2000: 68; Kukhterin, 2000: 85), y la idea de que las tareas domésticas y el cuidado de los niños eran responsabilidades exclusivas de las mujeres rara vez se cuestionaba. Como observó Gail Warshofsky Lapidus en 1978, «to note that Soviet women enter marriage with greater educational and occupational status and with independent incomes is not, however, to demonstrate that these presumed resources have actually had the expected effect on the position of women within the family or to define its scope and nature» (1978: 265). La desigualdad en la división del trabajo en el hogar, en un contexto de participación femenina a tiempo completo en la fuerza laboral, generó el problema de “la doble jornada” para las mujeres soviéticas, convirtiéndose en «a major focus of female dissatisfaction and resentment, an important contributing factor in marital instability, and a potential source of disenchantment with the institution of the family itself» (1978: 281).

En la década de 1970, las preocupaciones sobre las crecientes tasas de divorcio y la disminución de la fecundidad provocaron que las autoridades reconsideraran su postura en torno a la emancipación de la mujer. En lugar de cuestionar la concepción tradicional de los roles de género, los teóricos soviéticos atribuyeron la aparente crisis de la institución de la familia a «the perceived “feminization” of men and “masculinization” of women and the adverse social implications of this phenomenon» (Attwood, 1990: 3). Así pues, se criticaron las teorías previas sobre la igualdad de género, y por primera vez desde la Revolución, se inició una discusión sobre los efectos negativos de la independencia social y económica de las mujeres (1990: 165). Este discurso sobre la amenaza social que representaba la desviación del orden natural, con su aceptación de los ideales tradicionales de masculinidad y feminidad, permeó los escritos académicos y populares de finales de la década de 1970. El nuevo debate sobre los roles de género en la sociedad soviética se convirtió en una campaña mediática y de prensa que promovía el regreso de la mujer a sus roles sociales “apropiados” de esposa y madre, subordinada a los hombres en su vida. Así, por ejemplo, en 1976, Leonid Zhukhovitsky argumenta en *Literaturnaya Gazeta* (*El periódico literario*) que una mujer fuerte es percibida negativamente no solo por su esposo, sino también por ella misma, al considerar que «su propia supremacía es una desviación antinatural

de la norma. ¡Ella quiere ser débil! Por tanto, el modelo ideal de relaciones familiares es un esposo fuerte y una esposa débil» (*apud* Attwood, 1990: 168).

Es en este contexto que debemos analizar películas como *Sobaka na sene*, *Idilio de oficina*, *La mujer que canta* y *Moscú no cree en las lágrimas*. En todas ellas, la protagonista femenina disfruta de un alto estatus social —condesa, directora de empresa, estrella del pop— mientras que el personaje masculino es socialmente inferior, si no directamente subordinado a la mujer. Este desequilibrio se convierte en el problema central de las cuatro películas, cuyas heroínas se ven obligadas a elegir entre el amor y las obligaciones sociales o la ambición profesional. Con la excepción de *La mujer que canta*, en la que la protagonista elige su carrera a costa de la felicidad personal, se restablece el equilibrio de poder. En *Idilio de oficina*, a medida que la relación entre Ludmila y Anatoly pasa de la aversión mutua hacia el convencional matrimonio feliz, la heroína se convierte en una mujer hermosa, sensible y afable, mientras que su amado gana la autoconfianza que tanto necesita y se hace cargo de la relación, logrando así el equilibrio de poder entre ellos. *Moscú no cree en las lágrimas* concluye con el regreso de Gosha al apartamento de Katerina después de que un amigo lo convenga con una botella de vodka de no abandonar la relación. En la última escena lo vemos sentado a la mesa de la cocina, con Katerina y su hija adulta a ambos lados, mientras una atenta y cariñosa Katerina le sirve la cena.

El final de *El perro del hortelano* es bien conocido: cuando Tristán engaña al conde Ludovico haciéndole creer que Teodoro es su hijo perdido, los amantes finalmente pueden casarse, aunque tanto Diana como Teodoro, así como los espectadores, son conscientes de que es un matrimonio desigual. La ironía «deliciosa» de este final (Pring-Mill, 1961: XXVIII) ha sido señalada por muchos estudiosos de la obra. Por ejemplo, según Edward Friedman, «[I]terary precedent, the metaliterary impulse, self-reference, artistic ingenuity, and the liberating influence of comedy converge to provide a happy ending that satisfies the dramatic context yet demands qualification, an ending that may conjointly comfort and discomfort its audience» (2000: 16). Sin embargo, el final de *Sobaka na sene* de Frid no resulta ni incómodo ni irónico. La elevación de Teodoro al nivel de Diana, que se aprecia en las elecciones del guionista y el trabajo de los actores, se refuerza visualmente con el diseño de vestuario al final del telefilme. Durante toda la película, Boyarsky viste un modesto atuendo negro que contrasta con los múltiples y lujosos vestidos de Terejova, subrayando la diferencia socioeconómica entre ellos. Sin embargo, en las últimas escenas, tras la revelación de los supuestos orígenes nobles de Teodoro, ambos actores aparecen ataviados con opulentas ropas blancas, con plumas blancas a juego adornando el pelo de Terejova y el sombrero de Boyarsky. En las tomas finales, el secretario convertido en conde conduce a

su esposa en una procesión ceremonial, con su mano sobre la de ella, y los últimos versos de la obra, que en el original son pronunciados por Teodoro, se redistribuyen de la siguiente manera:

TEODORO: Con esto, senado noble,
DIANA: que a nadie digáis se os ruega
el secreto de Teodoro,
TEODORO: dando, con licencia vuestra,
del Perro del Hortelano
fin la famosa comedia (acto III, vv. 3378-3383).

Si bien el cambio es sutil, es importante destacar que al hacer que sea Diana, y no Teodoro, quien suplique al público que no revele su secreto, la película nos recuerda que la Condesa se vería afectada por el escándalo tanto como su amado y, por lo tanto, es igualmente vulnerable al peligro de exposición. La pareja, así, se convierte no solo en “una alianza entre iguales” en el plano psicológico, sino también en un perfecto ejemplo de cómplices en delitos. Al igual que en otras películas románticas soviéticas de finales de los setenta y principios de los ochenta, el final feliz aquí se hace posible mediante la restauración del equilibrio de poder en la “batalla de los sexos”, donde la superioridad social de la mujer es superada por su aceptación de su papel tradicional como esposa en el ámbito doméstico¹³.

Como he argumentado en otro sitio, el principal atractivo del teatro de Lope de Vega en la Rusia soviética radica en su carácter exótico y extranjero (2019: 124-33). Numerosas adaptaciones de obras como *El perro del hortelano*, *La viuda valenciana* y *El maestro de danzar* ofrecían una visión de la España del Siglo de Oro como un universo remoto e idealizado, donde unos personajes jóvenes, bellos y apasionados hablaban de emociones elevadas en un lenguaje refinado, y donde el amor y la felicidad triunfaban sobre todos los obstáculos. No es casual que el auge de las *comedias* españolas en las décadas de 1930 y 1940, que dio origen a un canon lopesco ruso, coincidiera con el reinado del terror estalinista. Las comedias españolas de capa y espada, todas representadas de manera similar para resaltar su cualidad de cuentos de hadas, proporcionaban a los espectadores rusos de aquellos tiempos oscuros un refugio donde poder olvidar sus luchas cotidianas. Vidas Siliunas, el hispanista de habla rusa más destacado de nuestro tiempo, explica este fenómeno: «[L]os creadores del canon soviético adivinaron cuál era la mayor necesidad del

¹³ Para un análisis perspicaz de las películas soviéticas populares de los años setenta y ochenta en relación con la construcción de identidades sociales, *vid.* Kaspe (2018: 295-333).

público soviético, la demanda menos satisfecha. La mayor demanda de los soviéticos, en el teatro y la vida, era la demanda del ambiente festivo. Y los clásicos españoles colmaron el enorme déficit de festividad de que adolecía la realidad soviética, desempeñando con ello un papel auténticamente histórico» (1995: 307). Este análisis puede aplicarse sin duda a las adaptaciones posteriores de las comedias de Lope, incluida la versión de Lenfilm de 1977 de *El perro del hortelano*, que, según algunos reseñistas, «se asemeja a un cuento de hadas navideño» (Yuferova, 1978: s. pág.). La crítica teatral Natalia Kaminskaya sostiene que las películas musicales de la era del *estancamiento*, como *Sobaka na sene*, funcionaban como «una válvula emocional» que alejaba al espectador del «fondo gris y monótono de la vida» (2006: s. pág.). Sin embargo, aunque es fácil ver la película de Frid como una oportunidad para una «inmigración interna [...] una escapada a un país diferente en un siglo diferente» (Ananiev, 2008: s. pág.), como hemos visto, esta versión de la célebre comedia de Lope no era tan ajena para el público de la televisión soviética como podría haber parecido debido a su ambientación exótica. Más bien, y a diferencia de la opinión de Kozakov, argumento que los creadores de *Sobaka na sene* refractaron el conflicto de la obra a través del prisma del debate contemporáneo sobre los roles de género en la URSS. En otras palabras, mediante un proceso de relevos intertextuales indirectos, la adaptación filmica soviética de *El perro del hortelano* logró inscribir nuevos significados culturales en la historia de la Condesa de Belflor y su secretario.

En las últimas décadas, los académicos han intentado promover el estudio de la adaptación como algo más que un complemento del texto escrito original y elevar el papel del adaptador de un mero copista a un artista creativo por derecho propio. Como señala Hutcheon, «by their very existence, adaptations remind us there is no such thing as an autonomous text or an original genius that can transcend history, either public or private. They also affirm, however, that this fact is not to be lamented» (2013: 111). Una adaptación es un proceso doble de interpretación y creación, en el que el adaptador asigna nuevos significados al texto original a través de una serie de elecciones que son influenciadas por contextos ideológicos, sociales, históricos, culturales, personales y estéticos (2013: 108). Esto es especialmente cierto en el caso de la adaptación que Yan Frid hizo de *El perro del hortelano*. Como espero haber demostrado, *Sobaka na sene* es el producto de un proceso complejo y dinámico que abarca una amplia gama de influencias textuales y contextuales. Estas incluyen la obra original de Lope interpretada a través de su traducción al ruso; su hipertexto ruso acumulativo del siglo XX, compuesto por numerosas adaptaciones y moldeado por el canon de representación lopesco ruso; los propios principios estéticos y experiencias personales de los creadores, y una serie de fuerzas sociales y culturales contemporáneas a la producción de la

película. Al involucrar una red tan grande de contextos diversos, la película inevitablemente se distancia de la lectura oficial de *El perro del hortelano* por los hispanistas soviéticos, así como del propio texto fuente. Sin embargo, como nos recuerdan Christa Albrecht-Crane y Dennis Cutchins, «adaptations, rather than being handicapped by their movements away from the earlier text, are often enabled by those differences» (2010: 16). Al priorizar el tema de las relaciones de género sobre el conflicto de honor, el director petersburgués y su equipo artístico no solo acercaron la obra de Lope a los espectadores soviéticos de finales de la década de 1970, sino que además produjeron un artefacto cultural híbrido que amalgamó orgánicamente una tradición extranjera de tres siglos con las condiciones socioculturales locales contemporáneas. Esta, creo, es la principal razón del extraordinario éxito inmediato de la película, así como la faceta más interesante del proyecto de Frid.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALBRECHT-CRANE, Christa y DENNIS CUTCHINS (2010), «Introduction: New Beginnings for Adaptation Studies», en C. Albrecht-Crane y D. Cutchins (eds.), *Adaptation Studies: New Approaches*, Teaneck, Fairleigh Dickinson University, págs. 11-22.
- ANANIEV, Mikhail (dir.) (2008), *Ne sovsetskaya istoriya (Sobaka na sene)* [Una historia no soviética (*El perro del hortelano*)]. [En línea: [youtube.com/watch?v=4EBqedCYxx8](https://www.youtube.com/watch?v=4EBqedCYxx8). Fecha de consulta: 06/04/2023].
- ASHWIN, Sarah (2000), «Introduction: Gender, State, and Society in Soviet and Post-Soviet Russia», en S. Ashwin (ed.), *Gender, State and Society in Soviet and Post-Soviet Russia*. Londres / Nueva York, Routledge, págs. 1-29.
- ATTWOOD, Lynne (1990), *The New Soviet Man and Woman: Sex-Role Socialization in the USSR*, Bloomington, Indiana University.
- BAYLISS, Robert (2015), «Thinking Globally, Acting Locally, and Performing Nationalism: Local, National, and Global Remakes of the *Comedia*», en H. Erdman y S. Paun de García (eds.), *Remaking the Comedia. Spanish Classical Theater in Adaptation*, Woodbridge, Tamesis, págs. 65-74.
- CARREÑO, Antonio (1993), «Lo que se calla Diana: *El perro del hortelano* de Lope de Vega», en Y. Campbell (ed.), *El escritor y la escena: Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, págs. 115-128.

- FRIEDMAN, Edward H. (2000), «Sign Language: The Semiotics of Love in Lope's *El perro del hortelano*», *Hispanic Review*, 68/1, págs. 1-20.
- GALIN, A. (1972), «Krasnym devitsam urok» [Una lección para las bellas muchachas], *Moskovski komsomolets*, 11 de junio, pág. 7.
- GORBUNOV, Arnold (1975), *Skvoz dal vekov: iz sokrovishchnitsy zarubezhnoi poezii* [A través de los siglos: Los tesoros de la poesía extranjera], Moscú, Kniga.
- GOSCILO, Helena y Andrea LANOUX (2006), «Introduction: Lost in the Myths», en H. Goscilo y A. Lanoux (eds.), *Gender and National Identity in Twentieth-Century Russian Culture*, DeKalb, Northern Illinois University, págs. 3-29.
- HUTCHEON, Linda con Siobhan O'FLYNN (2013²), *A Theory of Adaptation*, Londres / Nueva York, Routledge.
- IVANOV, V. (1971), «Durochka» [*La dama boba*], *Teatr*, 6, págs. 42-44.
- JONES, Roy O. (1964), «El perro del hortelano y la visión de Lope de Vega», *Filología*, 10, págs. 135-142.
- KAMINSKAYA, Natalia (2006), «Venets tvorenia, divnaya Diana» [Corona de creación, divina Diana], *Kultura*, 13 de abril, s. pág. [En línea: www.smotr.ru/2005/2005vahsobaka.htm. Fecha de consulta: 06/04/2023].
- KAPRALOV, G. (1978), «Kreslo v pervom riadu» [Un asiento en la primera fila], *Pravda*, 4 de mayo, pág. 6.
- KASPE, Irina (2018), *V soyuze s utopiyei: smyslovyie rubezhi pozdnesovetskoy kultury* [En unión con la utopía: fronteras semánticas de la cultura de finales de la era soviética], Moscú, Novoye Literaturnoye Obozreniye.
- KIBLITSKAYA, Marina (2000), «Russia's Female Breadwinners: The Changing Subjective Experience», en S. Ashwin (ed.), *Gender, State and Society in Soviet and Post-Soviet Russia*, Londres / Nueva York, Routledge, págs. 55-70.
- KICHIN, V. (1978), «Sobaka na sene, Nos i druguiye: zametki o novogodnikh teleperedachakh» [*El perro del hortelano, La nariz y otros: apuntes sobre los programas de televisión de Año Nuevo*], *Trud*, 8 de enero, s. pág.
- KOZAKOV, Mikhail (1978), «V nachale bylo slovo» [En el principio era el Verbo], *Literaturnoye obozreniye*, 10, págs. 99-104.
- KUKHTERIN, Sergei (2000), «Father and Patriarchs in Communist and Post-Communist Russia», en S. Ashwin (ed.), *Gender, State and Society in Soviet and Post-Soviet Russia*, Londres / Nueva York, Routledge, págs. 71-89.
- KURZHIYAMSKAYA, Anzhelika (1978), «Neznakomiye znakomtsy: akterskiye raboty na telekrane» [Los conocidos desconocidos. El trabajo de los actores en la pequeña pantalla], *Sovetskaya kultura*, 20 de enero, pág. 4.
- LAPIDUS, Gail Warshofsky (1978), *Women in Soviet Society: Equality, Development and Social Change*, Berkeley, University of California.

- LARSON, Catherine (2016), «Adapting the Spanish Classics for 21st-Century Performance in English: Models for Analysis», en G. E. Campbell y A. R. Williamsen (eds.), *Prismatic Reflections on Spanish Golden Age Theater: Essays in Honor of Matthew D. Stroud*, Nueva York, Peter Lang, págs. 275-285.
- LEBINA, Natalia (2014), *Muzhchina i zhenshchina: telo, moda, kultura. SSSR—ottepel* [El hombre y la mujer: cuerpo, moda, cultura. La URSS, el deshielo], Moscú, Novoye Literaturnoye Obozreniye.
- LEITCH, Thomas (2005), «Everything You Always Wanted to Know about Adaptation: Especially If You're Looking Forwards Rather than Back», *Literature Film Quarterly*, 33/3, págs. 233-245.
- LENDOVA, V. (1972), «Nerastorzhimye svyazi» [Unos vínculos indisolubles], *Teatr*, 4, págs. 79-83.
- MAROTO CAMINO, Mercedes (2003), «“Esta sangre quiero”: Secrets and Discovery in Lope's *El perro del hortelano*», *Hispanic Review*, 71/1, págs. 15-30.
- OTIUGOVA, T. y R. KHIIDEKEL (1978), «Vstrecha s Truffaldino» [El encuentro con Truffaldino], *Smena*, 28 de febrero, pág. 4.
- PRING-MILL, Robert D. F. (1961), «Introduction», en R. D. F. Pring-Mill (ed.), *Five Plays, by Lope de Vega*, trad. de Jill Booty, Nueva York, Hill & Wang, págs. vii-xli.
- PRONKEVICH, Oleksandr (2017), «El protagonismo de la mujer en dos lecturas cinematográficas de la comedia lopesca *El perro del hortelano*», en U. Aszyk et al. (eds.), *El texto dramático y las artes visuales: el teatro español del Siglo de Oro y sus herederos en los siglos XX y XXI*, Madrid, IDEA, págs. 209-220.
- ROTHBERG, Irving P. (1977), «The Nature of the Solution in *El perro del hortelano*», *Bulletin of the Comediantes*, 29/2, págs. 86-96.
- RYJIK, Veronika (2015), «Lope de Vega and Lenfilm: *The Dog in the Manger's* Cross-Cultural Journey», en H. Erdman y S. Paun de García (eds.), *Remaking the Comedia: Spanish Classical Theater in Adaptation*, Woodbridge, Tamesis, págs. 219-228.
- (2018), «Lope de Vega aligerado: el uso de la música en la teleadaptación soviética de *El perro del hortelano*», *Anuario Lope de Vega*, 24, págs. 94-118.
- (2019), «*La bella España*»: *el teatro de Lope de Vega en la Rusia soviética y post-soviética*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- (2021), «Adapting Diana of Bellor: *The Dog in the Manger's* Soviet Adventures», *Hispanic Review*, 89/4, págs. 465-489.
- SERGUEYEV, Yevgueni (1978a), «Garmoniya nesovmestimostei» [La armonía de las incompatibilidades], *Televideniye i radioveshaniye*, 4, págs. 39-40.

- (1978b), «Iz filma pesni ne vykinesh: Zametki o novogodnikh telepremierakh» [No se puede quitar una canción de un film: Apuntes sobre los estrenos navideños], *Literaturnaya Rossiya*, 20 de enero, pág. 17.
- SILIUNAS, Vidas (1995), «El teatro del Siglo de Oro español: interpretación escénica y crítica en Rusia», en la Embajada de España en Moscú (ed.), *Actas de la I Conferencia de Hispanistas de Rusia, Moscú, Universidad Lingüística Estatal, 9-11 febrero 1994*, Moscú, Ministerio de Asuntos Exteriores, págs. 9-11.
- STAM, Robert (2005), «Introduction: The Theory and Practice of Adaptation», en R. Stam y A. Raengo (eds.), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Malden / Oxford / Carlton, Blackwell, págs. 1-52.
- TSIMBAL, Serguei (1969), *Razniye teatralniye vremena* [Las diferentes épocas del teatro], Leningrado, Iskusstvo.
- TUROVSKAYA, Maya (1953), «Krasivaya Ispaniya» [La bella España], *Sovetskaya kultura*, 3 de septiembre, pág. 3.
- UZIN, Vladimir (1955), «Veliki ispanski dramaturg» [El gran dramaturgo español], *Sovetskaya kultura*, 15 de octubre, pág. 4.
- VEGA CARPIO, Lope de (2001), *El perro del hortelano*, ed. de Antonio Carreño, 14ª ed., Madrid, Espasa-Calpe.
- VIPPER, Yury (1954), «Tvorchestvo Lope de Vega i ispanskaya dramaturgiya XVII veka» [La obra de Lope de Vega y la dramaturgia española del siglo XVII], en Y. Vipper y R. Samarin, *Kurs lektsii po istorii zarubezhnykh literatur XVII veka* [Ciclo de conferencias sobre la historia de la literatura extranjera del siglo XVII], ed. de S. Ignatov, Moscú, Universidad Estatal de Moscú, págs. 661-703.
- VLADIMIROVA, Z. (1968), «Leguenda i teatr segodnia» [La leyenda y el teatro hoy], *Teatr*, 2, págs. 66-72.
- VOLODIN, Maksim (dir.) (2016), *Tainy kino (Sobaka na sene)* [Lo misterioso del cine (*El perro del hortelano*)]. [En línea: [youtube.com/watch?v=BbpD21GgzWU](https://www.youtube.com/watch?v=BbpD21GgzWU). Fecha de consulta: 06/04/2023].
- YUFEROVA, G. (1978), «Novogodniaya skazka» [Un cuento navideño], *Vecherniyaya Ufa*, 20 de enero, s. pág.
- ZALESKY, Victor (1940), «Laurensia», *Moskovski bolshevik*, 23 de mayo, s. pág.
- ZORKAYA, N. (1978), «Dvoye sredi karnavala» [Dos en el medio del carnaval], *Literaturnaya gazeta*, 4 de enero, s. pág.

Fecha de recepción: 11/04/23.

Fecha de aceptación: 02/07/23.

***Richard III*: análisis comparativo de la versión
televisiva de Carmelo Bene y *La Rose et la Hache* de
Georges Lavaudant**

***Richard III*: Comparative Analysis of the Television
Version by Carmelo Bene and *La Rose et la Hache* by
Georges Lavaudant**

DANIEL MOISÉS AMBRONA CARRASCO

Universidad Católica San Vicente Mártir de Valencia

Dm.ambrona@ucv.es

ORCID ID: 0009-0006-9951-0941

Resumen: En 1977 el poeta y director vanguardista italiano Carmelo Bene escribió una relectura muy personal del clásico shakesperiano *Richard III*. Posteriormente, en 1981, esta versión, producida por la RAI fue televisada por la televisión italiana. Mientras, en 1979 Georges Lavaudant decidió montar su propia versión de la relectura de Bene: *La Rose et la Hache*, obra que también fue representada en España en el año 2005. En el presente artículo analizamos posibles similitudes y diferencias entre ambas versiones, la adaptación televisiva de Bene y la teatral de Lavaudant, con el objetivo de observar las posibles influencias de la primera sobre la segunda, así como posibles influencias tanto recibidas como prestadas de otras versiones y adaptaciones de *Richard III*.

Palabras clave: Adaptación televisiva, *Ricardo III*, Shakespeare, Bene, Lavaudant.

Abstract: In 1977 the Italian avant-garde poet and director Carmelo Bene wrote a highly personal rereading of the Shakespearean classic *Richard III*. Later, in 1981, this version, produced by RAI, was broadcast on the Italian television. Meanwhile, in 1979 Georges Lavaudant made his own version of the reinterpretation of Bene: *La Rose et la Hache*, a work that was also performed in Spain in 2005. In this article we analyze possible similarities and differences between both, the television version by Bene and the theatrical by Lavaudant with the aim of observing the possible influences of the first on the second, as well as possible influences both received and borrowed from other versions and adaptations of *Richard III*.

Key words: Adaptation, *Richard III*, Shakespeare, Bene, Lavaudant.

En 1977 el poeta, actor, director de teatro y cine y guionista vanguardista italiano Carmelo Bene (1937-2002) escribió *Riccardo III o l'Orribile Notte d'un Uomo d'Arme*, una visión personal y particular de Bene del clásico shakesperiano con prólogo del filósofo francés Gilles Deleuze. Ese mismo año, se estrenó *Riccardo III (da Shakespeare) secondo Carmelo Bene* en el teatro Alessandro Bonci de Cesena, bajo la dirección, escenografía y vestuario del propio Bene. Posteriormente, el 7 de diciembre de 1981 se televisó en la RAI2 italiana la versión televisiva que contó con la dirección, escenografía, vestuario e interpretación del mismo Bene, producida por la RAI. La cinta fue dedicada a Deleuze, quien respondió a la dedicación escribiendo *Un Manifesto de Meno*, sobre el arte de Carmelo Bene. Esta formaba parte de su trilogía shakesperiana televisiva junto a *Un Amleto de mi Meno* (1973) y *Romeo e Giulietta* (1976), ya que consideraba que a través de la televisión se llega a espectadores de toda clase social.

Por aquel 1977, Georges Lavaudant era responsable del Centre Dramatique des Alpes en Grenoble, quedó impactado y dos años después, en 1979, decidió montar su propia versión titulada *La Rose et la Hache*, haciendo referencia a un aforismo del filósofo Cioran, quien definía el teatro de Shakespeare como el encuentro entre una rosa y un hacha. Esta obra fue una versión a partir de la relectura de *Richard III* de Carmelo Bene. El espectáculo se montó de nuevo en octubre de 2004 y fue estrenado en el Petit Théâtre del MC2 (Maison de la Culture) de Grenoble. Fue producido por la propia MC2 y por el Odéon-Théâtre de l'Europe de París, y en coproducción con el Festival d'Automne à Paris, en homenaje a Carmelo Bene, fallecido tan solo unos años antes, en 2002. El Odéon rindió homenaje al autor italiano en aquel Festival representando algunas de sus obras, incluyendo la reedición de vídeos, películas y la coedición de todos sus textos.

Unos meses después, en el año 2005, el montaje se representó en España, concretamente en el Teatro Español de Madrid y el Teatre Nacional de Catalunya en Barcelona.

El texto base en ambas ocasiones fue la tragedia histórica *Richard III*, de William Shakespeare (1591). Aquella obra relataba el ascenso al poder del Duque de Gloucester en el marco de las Wars of The Roses (1455-1485) entre los Lancaster y los York, hasta su muerte en la batalla de Bosworth. Su desmedida ambición por el poder y especialmente su maldad son sus rasgos más característicos y los que le han llevado a pasar a la historia como uno de los villanos más populares de la literatura. Sin olvidarnos de sus deformidades físicas (relacionadas a su conducta moral), así como su lenguaje persuasivo lleno de humor e ironía, mediante el cual manipula tanto al resto de personajes de la obra como a la audiencia. Aunque parece ser que

el personaje histórico dista bastante del personaje literario shakesperiano, utilizado como arma propagandística en lo que hoy en día se conoce como *Tudor Myth*.

Al basarse en la versión de Carmelo Bene, cabría esperar que Georges Lavaudant hubiese seguido los pasos del italiano y su versión fuese similar a la primera. En cambio, tras analizar la versión televisiva de Bene y la relectura posterior de Lavaudant hemos podido constatar que existen numerosas y notables diferencias entre ambas no solo a nivel textual o estructural, sino también en lo que a escenografía o personajes se refiere. A su vez, estos análisis desvelan interesantes e importantes cambios respecto del original shakesperiano tanto en el ámbito textual como en los personajes llevados a escena.

Lavaudant reconoció que hizo con el texto de Bene lo mismo que aquel había hecho con el de Shakespeare, es decir, «utilizarlo a su manera, con libertad» (Antón, 2005: 59) para poder llevar a cabo su reescritura. Además, la primera vez que lo montaron, tanto él como García Valdés reconocieron haberlo hecho sin haber visto ninguna otra obra de Bene, reinventándolo a su manera. Por tanto, Antón aseguraba al respecto:

Lo que hay de Bene en el espectáculo no son, pues, sus indicaciones escénicas, sino un estado de ánimo y una estética, un estilo que lo impregna todo, como el hecho de que se utilice una música que mezcla lo popular y lo refinado —de Verdi a Adriano Celentano— o que los personajes lleven micros de corbata, para acentuar la teatralidad y despojar a la obra de su lado psicológico.

Lavaudant también reconoció que el espectáculo había sufrido modificaciones respecto al montaje que representaron 25 años antes, pero «en esencia es la misma visión poética de entonces en la que vemos a Ricardo III como una figura muy teatral que escenifica su propio ascenso» (Torres, 2005).

Desde el siglo XVI y especialmente en el siglo XX, después de las grandes guerras y los diferentes regímenes fascistas y dictatoriales, *Richard III* ha sido representada en diferentes contextos como ejemplo de alegoría totalitarista y como instrumento crítico contra gobiernos o dictadores. En cambio, estas particulares versiones de Bene y Lavaudant prescindían de la estructura histórica del texto shakesperiano y concentraban lo más potente de la dramaturgia shakesperiana: el histrionismo onírico y perverso, y la elegancia grotesca y sublime. Benach aseguraba al respecto:

Una vez despojado el esquema central shakesperiano de todo su exuberante entramado dinástico, Carmelo Bene concentró la propuesta en las

maquinaciones, exculpaciones y proyectos bélicos del protagonista, haciendo que «el sueño horrible», esto es, la naturaleza onírica del relato, distorsionara los personajes femeninos y la propia figura de Ricardo III, presente siempre en escena. De ahí que ellas actúen a veces como marionetas entregadas a una coreografía ridícula, con música popular italiana de fondo —un homenaje a Bene—, en otras aparezcan inquietantes máscaras y que el protagonista luzca, en un momento, dos grotescos cuernos luciferinos.

Estos cuernos eran similares a los que lucía Pere Arquillué en la adaptación del Teatre Lliure, dirigida por Àlex Rigola (2005), por lo que en este aspecto pudo influenciar a la obra de la compañía catalana.

Al prescindir de esa parte histórica y del poder de la realeza, Lavaudant convirtió la obra en un melodrama que acentuaba el carácter bufonesco de Richard y el carácter circense de la obra, algo que no compartía con el dramatismo fúnebre de la adaptación televisiva de Bene. Ese carácter circense de la obra fue algo que llevaron a escena en su adaptación Wisniewski (Polonia, 2003) y, posteriormente, Gabriel Villela (Brasil, 2010), por ejemplo, siempre salvando las distancias entre unas y otras.

Lavaudant aseguraba al respecto que efectivamente existía un «aspecto onírico en el espectáculo», aunque también «un aspecto burlesco, como si lo trágico no pudiera existir sin su contrario» (Antón, 2005: 59). Y esto resultaba en un carácter bufonesco de Richard, como guiño también a aquel personaje de las *morality plays*, el Vice, del cual Shakespeare extrajo ciertas cualidades para su personaje.

Así pues, alejado de la parte política y de la lucha por la conquista del poder, nos queda Richard y sus fantasmas.

En esta línea, Sesma afirma que la originalidad de la obra de Lavaudant reside precisamente en que «se aleja de los tópicos políticos a los que ha dado lugar el *Ricardo III*, de Shakespeare. El público asiste a una refinada ceremonia que indaga, evoca, representa y reflexiona sobre el concepto del mal» (2005: 116). Según este autor, el cual definía a esta adaptación como «una misa de la maldad», añadía que en la versión de Lavaudant «se juega con la maldad como concepto que puede tener su origen en una malformación, en un error de la Naturaleza, es decir, de algún modo, la pieza plantea una visión filosófica del demonio, de la perversidad extrema» (2005: 115). En esta línea, Gaudio confirmaba:

Si incarna un immaginario funereo che da un lato apre al delitto e dallo scorrere del sangue come spazio di relazione e dall'altro si concentra sulla malattia e la deformità come deriva necessaria di ogni corpo, come esperienza di un male insensato che viene compiuto: Riccardo è sia servo

che padrone, aguzzino e vittima, un mutante che si carica su di sé tutto il peso del male che egli stesso infligge, tra teatro del sangue e teatro della mostruosità (2017: 144).

Encontramos precedentes similares en la tradición inglesa y la RSC como por ejemplo las adaptaciones de Barton y Shaw (1953), Hands (1970) y Moshinsky (1998), entre otras. También adaptaciones españolas posteriores como las del Teatro Español (2014) y el TNC (2017).

En lo que al guion y a la puesta en escena se refiere, pese a que el texto base fue de Carmelo Bene, observamos notables diferencias entre ambas versiones. Lavaudant realizó su propia reescritura, añadiendo diferentes escenas e introduciendo líneas de *3 Henry VI* y *Richard II*.

Puesto que, tal y como se ha comentado, tanto Bene como Lavaudant prescindieron de la parte histórica y política de la obra, la línea narrativa no fue conservada y se centraron en Richard como evento teatral puro y como representante del mal. Por ejemplo, la estructura de la adaptación de Lavaudant no se correspondía con la del original shakesperiano, contaba con un total de 15 escenas, además de un prólogo inicial para una duración total de una hora, ligeramente más breve que la versión de Bene (76 minutos). Al no desarrollar una narrativa lineal y alterar el orden de ciertas escenas, la obra transmitía la sensación de ser una suma de escenas sueltas que pretendían encontrar una cohesión final.

En lo que a dichas escenas se refiere, en primer lugar destacamos el inicio. La obra de Lavaudant no comenzaba de forma canónica con el popular monólogo inicial de Richard, ni tampoco del mismo modo que la versión de Bene, que jugaba con los silencios y los gestos de Richard y las mujeres mientras iban entrando portando candelabros al son de las campanas y la música fúnebre, sino que lo hacía con un prólogo con texto extraído de un monólogo de *Richard II*, pronunciado en esta ocasión por Marguerite:

MARGUERITE: Au nom du ciel, asseyons-nous à terre, — et disons la triste histoire de la mort des rois: les uns déposés, d'autres tués à la guerre, — d'autres hantés par les spectres de ceux qu'ils avaient détrônés, — d'autres empoisonnés par leurs femmes, d'autres égorgés en dormant, — tous assassinés! Car dans le cercle même de la couronne — qui entoure les tempes mortelles d'un roi — la mort tient sa cour, et là, la farceuse trône, — raillant l'autorité de ce roi, ricanant de sa pompe, — lui accordant un soufflé, une petite scène — pour jouer au monarque, se faire craindre et tuer d'un regard, — lui inspirant l'égoïsme et la vanité avec l'idée — que cette chair qui sert de rempart à notre vie — est un impénétrable airain! Puis, après s'être ainsi amusée; avec une petite épingle, — elle perce ce rempart, et... adieu le roi! (1).

Esto pudiera deberse a varias razones: por un lado, para darle importancia a los personajes femeninos, a Margarita en este caso, y por otro lado, como ayuda al espectador para situar la obra en contexto.

Rápidamente observábamos otra gran diferencia, en este caso respecto a la escenografía. *La Rose et la Hache* proponía un escenario minimalista y transcurría de principio a fin alrededor de una alargada mesa repleta de copas y decantadores de vino tinto, unas llenas, otras medio llenas y otras vacías, en la que Richard recordaba su gloria y sus batallas; aunque el que la iluminación tan solo iluminase el tablero superior de la misma hacía que la mesa no ocupase tanto espacio. El resto del escenario quedaba oscuro, incluso, en algunas de las escenas, la misma mesa permanecía en la oscuridad y tan solo se observaba el rostro o el cuerpo del actor en escena. Esta puesta en escena contrastaba notablemente con la versión de Bene. Aquella se desarrollaba en un ambiente fúnebre, de oscuridad total, como metáfora del ánima de Richard, féretros, espejos como reflejo de lo onírico, rosas, esqueletos, cadáveres y crucifijos. El único elemento que comparten ambas son las copas de vino. Fallon hablaba del cromatismo tan especial de aquella versión:

Le Richard III réalisé par Carmelo Bene pour la télévision propose une autre expérience chromatique: celle de l'élimination des magentas et des violets [...] il s'agit de faire ressortir les blancs et les noirs par «l'élimination des pastels», avec, pour résultat, des couleurs télévisuelle «éteintes». La couleur prédominante est effectivement un «bronze délavé» qui se détache sur un fond noir, pour susciter une lourde atmosphère de veillée funèbre (2005: 71-72).

Mientras en *Superpositions* encontramos referencias a aquella puesta en escena:

Funèbre est tout le décor: des cercueils et des miroirs partout. / Partout des tiroirs: ils contiennent de la gaze, des bandes blanches et des accessoires déformants dont pourrait bien tirer gloire un beau Richard III traditionnel... / L'horloge, comme chez Poe, scande son tic-tac; sur le tapis, beaucoup de fleurs, fraîches et flétries, mais en si grand nombre que l'on trébuché —tout est parsemé des roses blanches et rouges des York et des Lancaster, si l'on veut (Bene y Deleuze, 2016: 9).

Además, a diferencia de la versión televisiva de Bene con vestuario contemporáneo al momento en que se retransmitió, Lavaudant presentaba una obra atemporal, en la que ni los elementos escenográficos ni el vestuario

de los personajes nos situaban en un lugar o momento histórico concreto. Esto trasmite la atemporalidad de la lucha por el poder y sus consecuencias.

Por su parte, la escena II de *La Rose et la Hache* era un monólogo de Richard y él era el único personaje sobre el escenario, monólogo extraído y adaptado del último monólogo de Richard en la tercera parte de *Henry VI*, momento en el que Richard asesinaba al monarca (*3 Henry VI*, V.VI, vv. 60-92). También eran las primeras palabras de Richard según Bene. Este monólogo servía también como elemento clarificador a la audiencia y de presentación del personaje.

Posteriormente, una de las escenas clave del clásico shakesperiano, así como de toda adaptación y versión posterior, la seducción de Lady Anne, se correspondía con la escena IV de la versión de Lavaudant. Pese a ser la escena más larga del montaje y una escena en la que el texto original se respetaba en gran medida (especialmente el duelo verbal), fue muy reducida. La escena comenzaba con Lady Anne empujando un carrito con ruedas en el que llevaba un cadáver, y nos muestra a dos personajes muy enérgicos en una escena con mucha fuerza. Anne no parece ser la niña desolada que solemos ver, sino una mujer fuerte que planta cara al malvado, capaz incluso de retorcer el brazo a Richard o empujarle durante el diálogo. De nuevo, esta escena contrasta en gran manera con la versión televisiva de Bene: en aquella escena no había contacto alguno entre ambos personajes, ni cadáver o ataúd. Escuchábamos la voz de la joven mientras se nos mostraban imágenes muy breves en las que besaba un crucifijo o aparecía desnuda entre rosas. Aunque cabe destacar que era la única escena en la que aparecía una imagen que mostrase un plano de cuerpo entero de Richard. La propuesta de Bene ganaba en erotismo, pero perdía fuerza dramática respecto a Lavaudant.

Además, un hecho notabilísimo es que la escena se dividía en dos partes alternando con otros planos y otras escenas, algo que no se daba en la versión de Lavaudant, división que tan solo hemos observado en la versión de Jorge Eines (2011). Una de esas escenas era perturbadora: se escuchaba el llanto de unos bebés de forma repentina en varias ocasiones y en diferentes momentos de la obra, lo que provocaba que las mujeres rápidamente acudiesen a atenderlos de forma instintiva. Era lo único que les hacía salir del trance en el que parecían habitar, lo único que las movía y por lo que abandonaban sus diferentes tareas. Nada similar ocurría en la versión de Lavaudant.

A continuación, Bene representaba a Marguerite lanzando sus maldiciones mientras se nos mostraban imágenes de la reina llorando. Posteriormente, la reina contaba la historia leyendo en un libro. Contaba lo ocurrido a Clarence y su temor con los príncipes. Esto no tenía lugar en la obra de Lavaudant, aunque sí observamos algo similar en la adaptación que

Chema Cardeña dirigió en la Sala Russafa de Valencia en 2005 para la compañía Arden. En aquella, diferentes personajes, aunque especialmente Richard, leían la historia en un libro como si la historia estuviese escrita y no hubiese otra salida. También buscando respuestas ante situaciones adversas. Sin duda, Cardeña pudo recoger esta idea de la versión televisiva de Bene.

Antes de continuar con la seducción de Anne, Richard sacaba de un cajón una especie de escayola con la forma de su brazo y se la colocaba aparatosamente. Esta, además de su cabeza siempre ladeada, era la única discapacidad o deformidad que poseía. En cambio, Lavaudant mostraba a un Richard con vendas en su cuerpo y que recorría el escenario con mucha dificultad debido a sus malformaciones físicas, y en la escena V aparecía desnudo vendándose el cuello, el tronco y la pierna.

Al acabar la escena de la seducción en *La Rose et la Hache*, en lugar de pronunciar un nuevo monólogo, Richard se marchaba y aparecían dos extraños personajes en escena. Ambos portaban máscaras de gatos y bailaban al son de música y palabras del *clown* de Fellini. Otra escena añadida por Lavaudant.

Especialmente llamativa es la escena VI del director francés, ya que en ella aparecía el rey Edouard, solo, sentado a la mesa, y recitaba el comienzo del monólogo inicial de Richard en el original —«Now is the winter of our discontent...», también en lengua inglesa— aunque tan solo las trece primeras líneas. En este monólogo el rey destacaba su triunfo sobre el enemigo y así la obra ganaba en claridad. Esto no aparecía en la versión televisiva de Bene, entre otras cosas porque el rey era uno de los personajes eliminados en la misma, y no tenemos constancia de que se haya representado alguna vez este célebre monólogo pronunciado por otro personaje que no sea Richard.

En la escena VII, Lavaudant mostraba en escena a Richard solo y con un nuevo monólogo. Esta vez, su texto estaba adaptado y extraído, de nuevo, de *3 Henry VI*, monólogo en el que relataba sus planes para alcanzar la corona, aunque de forma menos eficaz que el original. Por su parte, Bene escenificaba también este monólogo mientras Richard bebía vino y comenzábamos a observar en él ciertos síntomas de embriaguez. Esto no ocurría en la versión de Lavaudant.

Posteriormente, en *La Rose et la Hache*, como nexo de unión entre esta escena y la siguiente, mientras sonaba la música y los personajes femeninos bailaban alrededor de la alargada mesa en la que se encontraba el rey Edouard, Richard se deslizaba entre las sombras, se acercaba al monarca y por un instante le susurraba algo al oído. Del mismo modo salía rápidamente del escenario, seguido de las mujeres, dejando al rey solo en el escenario para que en la escena VIII, este pronunciase su última intervención. Se trataba

de un monólogo que se correspondería con el monólogo que pronuncia el rey Edward en el acto II, escena I del clásico shakesperiano, en el que el monarca se lamenta por la muerte de su hermano Clarence. Además, esta también era su última intervención en la obra shakesperiana.

En la escena IX, Elizabeth anunciaba la muerte del rey Edouard, Richard hablaba con Buckingham sobre sus planes, y posteriormente la Duquesse informaba a Elisabeth de que Lady Anne había sido requerida en Westminster para la coronación de Richard. La escena acababa con un monólogo de Elisabeth. En la versión de Bene, todo esto era resumido por Richard y por la Reina leyendo el libro de nuevo.

En la escena X, Richard sentado a la mesa, copa de vino en mano, pronunciaba un discurso que resumía la escena del consejo casi en su totalidad (III.IV), condenando a Hastings por traición, el cual se encontraba de pie junto a él mientras permanecían solos en escena. Ante la respuesta de Hastings, Richard, airado, le pinchaba con un tenedor de grandes dimensiones mientras pedía su cabeza. Toda aquella escena del consejo quedaba reducida a un brevísimo diálogo en la versión francesa, mientras que en la versión televisiva de Bene tenía lugar la escena entre las tres mujeres (eliminada por Lavaudant); posteriormente Richard mandaba a por fresas a una de ellas y, mientras culpaba a Shore y condenaba a Hastings, enseñaba el brazo de un esqueleto. A continuación, pedía que le dejaran rezar con una calavera y un hueso en sus manos mientras ellas le lanzaban sus camisones y ropa de cama. Esta puesta en escena fúnebre trasmitía mucha fuerza dramática.

Bene también introdujo la escena del reloj, eliminada por Lavaudant, aunque no se trataba de un diálogo entre Richard y Buckingham, sino de unas breves palabras suyas hacia una camarera. A continuación, la reina se lamentaba entre huesos y calaveras, y los iba montando hasta componer cadáveres, entre los cuales las tres mujeres se acostaban. Mientras, Richard continuaba bebiendo y cada vez se le notaban más los efectos del alcohol.

La última escena destacable de la versión de Lavaudant sería la última, en la que Richard comenzaba sentado a la mesa y pronunciaba su monólogo final, a través del cual descubríamos que veía los espectros que le visitaban la noche antes de la batalla, aunque no aparecía ninguno en escena ni tampoco se utilizaba ningún tipo de recurso para representarlos, solo el texto, quizá debido a la economía de personajes, y de este modo resultaba eficaz y natural. El final de su intervención se refería a la batalla contra Richmond:

RICARD: C'est le spectre du prince Edouard!... Je veux un autre cheval!... Bandez-moi... mais c'est du sang!... Ayez pitié de moi, Jésus!... Allons!... Ce n'est qu'un rêve... Toi, conscience lâche, tu me

tourmentes?!... C'est maintenant le spectre du roi Henri VI! Les lumières brûlent bleu... la couleur morte de minuit!... Clarence!... J'ai des sueurs froides et des frissons! Grey — Vaughan — Rivers!... Il n'est pas une créature au monde qui m'aime, et si je meurs personne n'aura pitié de moi! C'est un rêve, un rêve, bien trop épouvantable!... Le soleil est-il là ce matin?... Qui l'a vu?... Toi non, toi non, toi non... Alors, il n'a pas voulu se montrer!... Mais le soleil lui-même... Oui, ce soleil qui me boude, est le même pour Richmond... Richmond... Richmond... Par saint Paul, les ombres cette nuit m'épouvantent plus que la réalité de dix mille hommes armés!... Le coq du matin a déjà par deux fois salué l'aube. Un cheval, un cheval, mon royaume pour un cheval! (32).

A mitad de discurso se ponía en pie y se colocaba en el centro del escenario, y al nombrar a Richmond caía al suelo. Al acabar sus palabras, moría y las luces se apagaban. Su muerte en esta adaptación fue mucho más breve de lo acostumbrado, sin batalla, de forma simbólica y eficaz.

Esta escena contrasta nuevamente con la propuesta por Bene, en la que es Anne en la cama quien se despierta de él y se va. Esto lleva a Richard a pedir un caballo y caer gravemente enfermo al suelo para morir.

Por tanto, por un lado, encontramos una versión de Bene evocando una atmósfera funeraria, los espejos, las flores, el erotismo, una reinterpretación de Riccardo que insiste en un personaje frágil, vulnerable y rodeado de presencia femenina. En contraste, la versión de Lavaudant mezcla hábilmente lo burlesco y lo trágico consiguiendo renovar la visión del drama sin distorsionarlo.

En lo que se refiere a los personajes también se observan grandes diferencias entre ambas versiones. En su versión para la RAI, Bene representó él mismo al villano Riccardo y le acompañaron seis mujeres: Lydia Mancinelli en el rol de la Duchessa de York, Maria Grazia Grassini como Elizabetta, Daniela Silverio como Margerita, Susana Javicoli como Lady Anne, Lucia Dotti como Madame Shore y Laura Morante como camarera a la que Richard llama «Buckingham» en diferentes ocasiones. Estas mujeres, rodeadas de cadáveres y como únicas supervivientes a Riccardo, encarnaban la historia, ellas son la historia, aunque una historia casi difuminada. A veces parecen representar lo obscuro o el deseo, otras veces lo incierto... Por tanto, Bene eliminó a todos los personajes masculinos salvo a Riccardo. Fallon aseguraba sobre esto:

Une série de personnages de la pièce shakespearienne est supprimée: les jeunes princes, les gens de cour, les intrigants et l'écrivain public. Tous ont en commun d'être de sexe masculin. Cette suppression du genre est essentielle, parce que, outre l'évidence du geste qui signifie par lui-même, elle permet de mettre en lumière le rôle des femmes dans la transformation

et la constitution de Gloucester en roi Richard III. Quant aux hommes, ils ne sont plus que des fantômes: tout au plus est-il encore possible de reconnaître de temps en temps quelques répliques, qui étaient les leurs dans la pièce shakespearienne et que les femmes se sont appropriées dans la version bénienne (2005: 61-62).

Al eliminar a los hombres consigue librar a la obra de toda intriga política. Él tan solo las sueña. Prefiere insistir en la seducción y trata de seducir, compadecer, abusar o hacer llorar a las mujeres. Grandes sufridoras del juego político de los hombres en el clásico shakesperiano.

Por su parte, Lavaudant presentó ocho personajes en escena en su reescritura representados por cinco actores y actrices: Richard fue interpretado por Ariel García Valdés; Elizabeth por Astrid Bas; Roi Édouard, Hastings y Buckingham por Babacar M'Baye Fall; Lady Ann por Céline Massol, y el propio Georges Lavaudant interpretó a Marguerite y a la Duchesse de York.

Si nos centramos en el análisis del personaje principal, Carmelo Bene representó a un Richard maléfico, sin concesiones, que no destacaba más que por su maldad. Incluso en las pocas ocasiones en las que reía resultaba terrorífico. Su mirada implacable, su gesto frío e impasible, la iluminación que dejaba ver la mitad de su rostro y la otra mitad siempre en la oscuridad en un fuerte claroscuro y el enfoque siempre en primer plano daba como resultado un personaje perturbador y aterrador:

De plus, la rare lumière se focalise sur le visage de Gloucester, pour le couper nettement en deux, suivant l'arête nasale, et provoquer la disparition de la moitié de son visage dans l'ombre opaque, comme s'il en était amputé. En outre, le jeu de lumières abolit la dimension spatiale: il se focalise sur cette moitié de visage, filmée en gros plan, et laisse l'ombre du plateau engloutir toute profondeur. Seule une psyché s'illumine de temps en temps et renvoie l'image de Gloucester (Fallon, 2005: 72).

Por el contrario, Ariel García Valdés nos presentaba a un personaje maléfico aunque con aspectos *clown*, sobre todo en su apariencia física, gracias al maquillaje, pero también debido a sus muecas y gestos, en ocasiones incluso un tanto infantiles. En cierto modo nos recordaba por su apariencia al Richard de Steven Pimlott y la RSC interpretado por David Throughton en 1995. Posteriormente, observamos diferentes adaptaciones y versiones que desarrollan este carácter del personaje principal y que pudieron verse influenciadas por la versión de Lavaudant, como por ejemplo, la versión dirigida por Laura Silva en 2005 en Buenos Aires, la adaptación brasileña de Villela en 2010, la francesa de 2015 bajo la dirección

de Jean Lambert-Wild o la adaptación dirigida por Antú Romero Nunes en Alemania en 2018. Lavaudant aseguró que, para poder montar esta obra, fue clave poder contar con Ariel García Valdés en el rol principal, tanto en su estreno en 1979 como en 2004. Ariel convertía el papel en una gran exhibición del mal llena de atractivo combinando la maldad y lo burlesco:

Elle est pudique et humaine quand la douleur à exprimer est tellement violente qu'on se sent incapable de l'incarner. Elle est si difficile à comprendre qu'on est obligé de la déplacer, de prendre un détour [...]. À travers les bouffonneries du criminel on voit le caractère grave ou sérieux du crime. Les deux éléments jouent entre eux et donnent à la pièce son caractère grinçant, comique, répugnant parfois (Lavaudant, 1990: 166).

En lo que respecta al resto de personajes, por un lado, Bene presentaba a unas mujeres que apenas tenían voz, tenían poco texto y la mayor parte de las ocasiones en que hablaban lo hacían mediante una voz en *off*, semidesnudas, casi como fantasmas alrededor de Richard, y al final no distinguíamos si eran personajes con voz propia o si era lo que Richard imaginaba ver y escuchar de ellas, sus fantasías. Estas mujeres se dedicaban principalmente a maquillarse y mostraban un rostro triste y abatido. Tal y como se ha comentado, lo único que les hacía reaccionar y salir de esa especie de letargo en el que permanecían era escuchar a los bebés llorar.

Por otro lado, Lavaudant presentaba unos personajes bastante planos, carentes de fuerza, con muy poco texto y poco movimiento físico, todos bajo la sombra de Richard, siendo una obra de protagonista. Godard (1980) describía a la Duquesse de York afirmando que «ressemble à un insecte noir dont la voix gutturale s'échappe d'une face blanche aux yeux obliques». También hablaba del resto de personajes, a los que definía como «reflets de feu happés par la nuit, figures lucifériennes chuchotant dans des microscravates des confessions tonitruantes entre une chanson d'Adriano Celentano et les sonorités exotiques d'un africain, ce sont les personnages».

Un elemento escénico importante en ambas versiones y que también fue muy diferente de una a otra fue la música. En la versión televisiva de Bene la música, acorde con el escenario, acompañaba en muchas escenas y conseguía un efecto aún más lúgubre de forma muy eficaz. En lo que se refiere a la versión de Lavaudant, en todo momento se escuchaba alguna melodía o canción. Por un lado, los diálogos de los personajes se ambientaban con una música palaciega y agradable de fondo, mientras que, por otro, encontramos que a mitad de la escena III, Richard y Elisabeth bailaban un extracto de una canción de Adriano Celentano, concretamente «Letto di Foglie», sin aparente sentido.

También cabría señalar que ciertas piezas musicales servían para conectar diferentes escenas. Esto se daba entre las escenas II y III, en aquel momento Marguerite y Richard bailaban de forma estravagante la canción «A Seed's a Star/Tree Medley» de Stevie Wonder, cantada en *playback* por el rey Edouard. Posteriormente, conectando las escenas VIII y IX sonaba la canción «Folía» de Rodrigo Martínez. Más adelante volvía a ocurrir, uniendo las escenas XII y XIII, y lo hacía de nuevo con una canción de Stevie Wonder: «Ai no, Sono». Este extracto que sonaba estaba cantado por niños, lo que quizá tuviese relación con la escena que comenzaba después, en la que Richard hablaba en su monólogo del asesinato de los jóvenes príncipes.

Finalmente, entre la penúltima y la última escena sonaba brevemente «O Sole Mio», la famosa canción napolitana de Giovanni Capurro y Eduardo Di Capua, sin conexión aparente con la escena.

En conclusión, pese a ser una relectura de la versión televisiva de Carmelo Bene y pese a que ambos centran sus versiones en el personaje y su maldad, despojando a la obra de su lado histórico y político, y no siguiendo la tendencia habitual, Georges Lavaudant presentó una versión muy diferente en todos los niveles y, por tanto, muy personal, que tuvimos la oportunidad de disfrutar en nuestro país.

Finalmente, a este respecto, encontramos una acertada reflexión de Fondevila (2005: 39) sobre la obra de Lavaudant:

Un espectáculo que es de Shakespeare en la medida en que todo el texto pertenece al autor inglés, que es de Carmelo Bene porque fue él quien elaboró esta versión reducida, concentrada, y que es también de Lavaudant y García Valdés, que la pusieron en pie sin seguir ninguna de las indicaciones escenográficas ni las acotaciones del autor italiano.

IMÁGENES



Imagen extraída de una grabación de la representación como ejemplo de la puesta en escena.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANTÓN, Jacinto (2005), «“Ricardo III es un niño que arranca las alas a una mosca”, dice Lavaudant», *El País*, 19 de octubre, pág. 59.
- BENACH, Joan-Antón (2005), «Una fantástica noche de copas», *La Vanguardia*, 22 de octubre, pág. 55.
- BENE, Carmelo y Gilles DELEUZE (2016), *Superpositions. Richard III: Un Manifeste de Moins*, Paris, Les Editions de Minuit.
- FALLON, Marianne (2005), *De l'adaptation à la di-scrittura: William Shakespeare's Othello, Richard III, Macbeth and Hamlet — Otello, Riccardo III, Macbeth e Amleto di Carmelo Bene*, Université Catholique Louvain [Tesis Doctoral].
- FONDEVILA, Santiago (2005), «El TNC Recupera el Clásico *La Rose et la Hache*, de Lavaudant y Valdés», *La Vanguardia*, 19 de octubre, pág. 39.
- GAUDIO, Vincenzo del (2017), «Sulle tracce di Riccardo: l'immaginario teatrale del male tra teatro del sangue e teatro della malattia», *A Journal*

- of the Social Imaginary*, 9, año VI, págs. 141-161. DOI: 10.7413/22818138087.
- GODARD, Colette (1980), «*La Rose et la Hache*» *Les Lumières de Lucifer*. Le Monde, 3 de junio. [En línea: Fecha de consulta: 14/04/2023]. https://www.lemonde.fr/archives/article/1980/06/03/la-rose-et-la-hache-les-lumieres-de-lucifer_3071838_1819218.html
- LAVAUDANT, Georges (1990), «Mettre en Scène *Richard III*: Entretien avec Jean-Michel Déprats», en D. Goy-Blanquet y R. Marienstras (dirs.), *Le Tyran. Shakespeare contre Richard III*, Amiens, CERLA, págs. 163-167.
- (2004a), *La Rose et la Hache* [Guion teatral], París, Odéon-Théâtre de l'Europe.
- (dir.) (2004b), *La Rose et la Hache* [DVD], Grenoble, Odéon-Théâtre de l'Europe.
- SESMA, Manuel (2005), «'La Rose et la Hache': una Misa de la Maldad», *Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, 310, págs. 115-117.
- SHAKESPEARE, William (2001), *Henry VI. Part 3*. The Arden Shakespeare, Third Series, ed. de John D. Cox, London, Bloomsbury Arden Shakespeare.
- (2002), *King Richard II*, The Arden Shakespeare, Third Series, ed. de Charles R Forker, Londres, Bloomsbury Arden Shakespeare.
- (2009), *King Richard III*. The Arden Shakespeare, Third Series, ed. de James R. Siemon London, Bloomsbury Arden Shakespeare.
- TORRES, Rosana (2005), «Georges Lavaudant y Ariel García Valdés Recuperan el Teatro de Carmelo Bene», *El País*, 28 de octubre. [En línea: http://elpais.com/diario/2005/10/28/espectaculos/1130450401_850215.html]. Fecha de consulta: 17/04/2023].

Fecha de recepción: 18/04/23.

Fecha de aceptación: 30/06/23.

Adecuación del análisis de requisitos de datos al contexto filológico del proyecto *CIRCE*¹

Accommodation of Data Requirements Analysis to the Philological Context of the *CIRCE* Project

ARTURO MORA-RIOJA

KEA (Copenhagen School of Design and Technology)

amri@kea.dk

ORCID ID: 0000-0003-2291-3321

Resumen: El proyecto *CIRCE* parte del diseño e implementación de una base de datos de adaptaciones audiovisuales de teatro renacentista europeo y de su acceso por parte de investigadores del área de filología mediante una aplicación informática. Para superar potenciales problemas de colaboración entre miembros técnicos y no técnicos del proyecto se ha involucrado a éstos en una fase de pre análisis añadida al proceso de educación de requisitos de datos. Este artículo explica dicha decisión, describe su desarrollo e identifica las conclusiones de la experiencia. Se valora positivamente el tiempo extra invertido, la aplicación de conceptos de ingeniería del *software*, la participación de usuarios no técnicos en el proceso y la existencia de perfiles profesionales mixtos.

Palabras clave: Adaptación filmica, Humanidades digitales, ingeniería del *software*, análisis de requisitos, análisis de datos, *CIRCE*.

Abstract: The *CIRCE* project involves the design and implementation of a database on audiovisual adaptations of European Renaissance theatre, to be accessed by philological researchers via a web application. To overcome potential issues related to the collaboration between technical and non-technical project members, the latter were included in a pre-analysis phase that was added to the identification of data requirements process. This article explains such decision, describes its development, and identifies the conclusions of the experience, evaluating positively the extra time invested, the application of software engineering concepts, the involvement of non-technical users in the process, and the existence of mixed professional profiles.

Key words: Film Adaptation, Digital Humanities, Software Engineering, Requirements Analysis, Data Analysis, *CIRCE*

¹ Esta publicación es parte del grupo de investigación emergente «CIRCE: Early Modern Theatre on Screen» de la Universitat de València, referencia CIGE/2021/086, con Víctor Huertas como investigador principal, financiado por la Conselleria de Innovación, Universidades, Ciencia y Sociedad Digital de la Generalitat Valenciana.

1. INTRODUCCIÓN

Uno de los términos más populares en la comunidad académica a lo largo de las últimas décadas es *interdisciplinariedad*, entendida no solamente como la combinación de distintas áreas de conocimiento dentro del mismo ámbito (p. ej., la musicología y la sociología dentro de las humanidades), sino como la colaboración de campos dispares con distintos enfoques metodológicos. Este es el caso del matrimonio entre la filología y la informática en el contexto de las humanidades digitales. Dicho término ha estado cargado de controversia desde su inyección, ya que diversos autores entienden que la aplicación de medios informáticos al análisis literario y lingüístico debe conllevar actividades especializadas como traducción automática o análisis léxico de textos (Terras, 2014: 144). No obstante, para el propósito de este artículo y del proyecto de investigación subyacente me ceñiré a la definición de la conferencia «The Digital Humanities 2009»: «[H]umanidades digitales, ampliamente definidas para abarcar los puntos en común entre la informática y la problemática asociada a la investigación y docencia en las humanidades»² (Svensson, 2014: 163). El proyecto en cuestión es «CIRCE: Teatro europeo de la primera modernidad en pantalla», y su objetivo es el diseño, implantación, mantenimiento y manipulación de una base de datos con información sobre adaptaciones audiovisuales (cine, televisión y multimedia) de teatro de la Edad Moderna perteneciente a las cinco grandes tradiciones teatrales europeas (España, Inglaterra, Francia, Italia y Portugal) (CIRCE, 2023: s. pág.). La introducción por parte de los miembros del proyecto de información masiva relativa a dichas adaptaciones y la existencia de diversos mecanismos de búsqueda en la aplicación web asociada a la base de datos allanará el camino hacia la creación de distintos estudios comparativos basados en los patrones hallados en la información que recabar. Dichos patrones permitirán «revelar propiedades y rasgos no evidentes cuando el artefacto se encontraba en su forma nativa» (Schreibman *et al.*, 2004: XXIV), es decir, identificar bien tendencias bien ausencias significativas en las adaptaciones de obras, autores o tradiciones específicas (p. ej., inclinación a variar en sus adaptaciones la época histórica en la que transcurre cierta obra de teatro, propensión a la transformación pragmática de determinados personajes, o escasa presencia femenina en labores de dirección de películas producidas en algún país concreto). Las pautas descubiertas por la aplicación ayudarán a formular preguntas que den pie a subsiguientes trabajos de investigación, mayoritariamente en el campo de la literatura comparada, fomentando de este modo uno de los servicios fundamentales de las humanidades digitales: «la aplicación de búsquedas, recuperaciones y procesos críticos facilitados algorítmicamente

² Todas las traducciones son mías.

que, con origen en el trabajo basado en las humanidades, han demostrado tener aplicación mucho más allá» (Schreibman *et al.*, 2004: xxv).

El paso previo al desarrollo e implantación de cualquier aplicación *software* es la elaboración de una lista detallada de requerimientos funcionales, no funcionales y de datos. En dicha actividad, conocida como “ingeniería de requisitos”, se identifican las motivaciones que llevan a la creación de la aplicación desde el punto de vista de las partes interesadas, es decir: gerentes, clientes y usuarios (Pressman y Maxim, 2020: 57, 103; Sommerville, 2016: 103). Considerada por algunos autores como la parte más importante del desarrollo de sistemas *software* (Harrington, 2016: 31), esta fase de análisis debe ser precisa, exhaustiva y verificable (Mora-Rioja, 2014: 29), y su ausencia o falta de calidad generalmente provoca la creación de aplicaciones que no responden a las necesidades de sus usuarios, situación por desgracia habitual cuando el dominio de conocimiento de dichos usuarios difiere sobremedida del de los integrantes del equipo técnico (Pressman y Maxim, 2020: 103; Sommerville, 2016: 103). En el caso de CIRCE, tanto el investigador principal (IP de aquí en adelante) como tres de los miembros del proyecto son académicos del campo de la filología. El otro miembro, autor de este artículo, cuenta con un perfil mixto como ingeniero en informática y doctor en filología inglesa. El equipo y sus colaboradores están geográficamente dispersos en cuatro ciudades de tres países distintos. Tanto la literatura sobre ingeniería del *software* como mi experiencia en análisis y desarrollo de aplicaciones informáticas durante décadas indican que el caso particular de CIRCE requiere un elevado nivel de fluidez en la comunicación entre usuarios técnicos y no técnicos. El hecho de que el proyecto gravite en torno a una base de datos de creación propia sugiere extremar la atención al detalle en la educación de requisitos de datos (Date, 2019: 393). Pressman y Maxim comentan lo siguiente:

Los clientes o usuarios finales pueden residir en distintas ciudades o países, pueden tener tan solo una vaga idea sobre qué es requerido, pueden tener opiniones opuestas sobre el sistema a construir, pueden tener conocimiento técnico limitado, y pueden tener tiempo limitado para interactuar con el ingeniero de requisitos. Ninguna de estas cosas es deseable, pero todas son comunes, y generalmente uno está obligado a trabajar dentro de las restricciones impuestas por esta situación (2020: 107).

Este era precisamente el estado inicial de nuestra empresa. Tras plantear la situación al IP, decidimos dar un tratamiento especial al análisis de información del proyecto mediante la inclusión de una fase de preanálisis donde todos los miembros utilizaran una serie de plantillas de datos a modo de borrador de la futura base de datos. Acabada dicha fase, el uso de estas

plantillas ha constituido una parte importante del proceso de modelado de requerimientos y ha permitido identificar el dominio de información del proyecto (Pressman y Maxim, 2020: 127), refinando el proceso de educación de datos de forma iterativa y en colaboración con los usuarios de la aplicación *software*, como recomiendan las buenas prácticas de ingeniería de requisitos (Harrington, 2016: 28; Meier y Kaufmann, 2019: 25; Pressman y Maxim, 2020: 103). Este artículo describe y explica dicho proceso ofreciendo ejemplos concretos y demostrando las ventajas que este enfoque ha aportado al desarrollo de CIRCE y puede aportar a cualquier otro proyecto de características semejantes.

2. DEFINICIÓN DE REQUISITOS DE DATOS

El grado de utilidad de la base de datos de CIRCE depende de su exhaustividad no solamente en cuanto a la cantidad de adaptaciones registradas sino en lo referente al nivel de detalle de los datos a almacenar. Para referirme a dichos datos utilizaré la terminología definida por Gérard Genette con relación a su concepto de *hipertextualidad* y según la cual la presencia manifiesta de un texto en otro convierte a aquel en *hipotexto* y a este en *hipertexto* ([1962] 1989). En el contexto de CIRCE, las obras de teatro adaptadas juegan el papel de hipotexto, y sus adaptaciones audiovisuales el de hipertexto. La información básica sobre ambos tipos de texto es relativamente fácil de encontrar en internet sin necesidad de acudir a bases de datos especializadas, y una simple enumeración de adaptaciones no garantizaría el nivel de calidad deseado. Más allá de listar el elenco de actores, la duración del hipertexto, o los países de producción, se torna necesario ahondar en las características de cada producto cultural con el objetivo de detectar información de mayor valor investigador, empezando por registrar del modo más completo posible a los miembros de los equipos artístico y de producción, revelar el género de actores y personajes, clasificar cada obra audiovisual de acuerdo a su género artístico, circunstancias de grabación y relación con su hipotexto, y almacenar cuidadosamente todas las fuentes de las que los miembros del proyecto extraen dicha información. El punto de partida fue una larga lista de atributos de datos definida por el IP del proyecto (Huertas Martín, 2023: 286-289) que incluía, además de los anteriormente descritos, la presencia de paratextos o la referencia a fuentes intermedias: por ejemplo, la película *West Side Story* (dir. Spielberg, 2021) está basada en la obra de teatro *Romeo y Julieta* (Shakespeare, 1597), pero presenta una relación de intertextualidad con el film *West Side Story* (dir. Wise y Robbins, 1961) y con el musical en el que esta última se inspiró (Laurents, Bernstein y Sondheim, 1957).

Una vez dispuesta la lista de atributos, hubo que tomar la primera decisión tecnológica del proyecto: la elección del modelo de datos subyacente al

sistema gestor de base de datos a utilizar. El modelo relacional ha dominado el mercado de las bases de datos durante las últimas cinco décadas, pero hoy en día numerosos desarrollos de *software* confían su información a las llamadas bases de datos NoSQL, que dan cabida a los modelos orientado a documentos, columnar, de grafo, o de clave-valor, entre otros. Más allá de las distintas topologías en las que almacenan la información, las diferencias fundamentales entre ambos tipos de base de datos son las siguientes: 1) El modelo relacional presume la existencia de una estructura de datos bien definida que debe permanecer idealmente inalterable durante el ciclo de vida de las aplicaciones que acceden a la información, mientras los modelos NoSQL presentan mayor flexibilidad, generalmente sin necesidad de definir un esquema de datos invariable. 2) Las bases de datos relacionales ofrecen buen rendimiento como sistema centralizado, mientras los modelos NoSQL presentan una mayor capacidad de adaptación a entornos distribuidos (p. ej., en distintos servidores en la nube), y son más indicados para almacenar enormes cantidades de datos no estructurados (p. ej., *big data*). 3) Los sistemas gestores de bases de datos relacionales necesitan un mayor nivel de administración que los sistemas NoSQL. 4) Las bases de datos relacionales son transaccionales, por lo que proveen sistemas que protegen la integridad de los datos; las bases de datos NoSQL no garantizan dicha integridad, sacrificada en pos de la disponibilidad inmediata de la información. En el caso de CIRCE, los datos a almacenar son estructurados, como demuestra el proceso de análisis objeto de este artículo: no solo es posible definir un esquema de datos estable, sino recomendable, como Hills observa:

La ventaja de un SGBD³ sin esquema es que se puede comenzar a almacenar y acceder a la información sin definir primero un esquema. Aunque esto suena muy bien, e indudablemente facilita un comienzo rápido de un proyecto de datos, la experiencia muestra que la falta de planificación es generalmente seguida por mucha reflexión adicional [...]. [L]os cambios en el esquema no solo afectan a los datos: pueden afectar al código de la aplicación que ha de escribirse necesariamente con al menos algunas suposiciones sobre el esquema de los datos (2016: Introduction).

La base de datos existirá en un servidor web provisto por la Universitat de València, por tanto, de forma centralizada. Gracias al bagaje académico y profesional del personal técnico del proyecto, asumir labores de administración no es problemático. Finalmente, el número de usuarios de la base de datos es limitado, por lo que la disponibilidad favorecida por los modelos NoSQL no aportaría ventaja alguna; en cambio, la capacidad transaccional de

³ Sistema Gestor de Base de Datos.

una base de datos relacional sería bienvenida de cara a promover la estabilidad de la información a introducir y consultar. Por todas estas razones, y dado que nuestra realidad no cumple ninguno de los motivos por los que se sugiere utilizar una base de datos NoSQL (Celko, 2014: 14), el modelo de datos más indicado es el relacional.

Las bases de datos relacionales estructuran la información de forma tabular, de modo que diversas tablas almacenan la información de cada entidad de datos (p. ej., las obras de teatro a adaptar, sus adaptaciones, los usuarios que introducen los datos), y cada tabla cuenta con una serie de registros (p. ej., cada obra de teatro, cada adaptación, cada usuario) y campos (p. ej., el nombre de cada obra de teatro, el nombre de su autor, o su año de estreno). La propuesta inicial del IP era suficiente para elaborar un diseño relacional y proceder a implantar la base de datos correspondiente. No obstante, dicho proceder habría podido ocasionar problemas de difícil solución. Al no haber comenzado el proceso de inserción de datos, desconocíamos qué campos aportarían escasa utilidad, cuáles albergarían información excesivamente compleja de encontrar, o cuáles serían necesarios según el criterio del resto de usuarios de la aplicación, pero no se tomaron en cuenta en el análisis de datos inicial. Dado que el esquema de las bases de datos relacionales es poco flexible, los cambios estructurales llevados a cabo después de la implementación de una base de datos suelen ser complejos de ejecutar y suelen producir daños colaterales en las aplicaciones informáticas que acceden a dichos datos. Además, existía la posibilidad de que los restantes miembros del proyecto comprendiesen la estructura y contenido de la información de una forma distinta a la esperada. Si la colaboración entre usuarios técnicos y no técnicos es clave para el éxito de cualquier desarrollo informático, este hecho es aún más acusado en las humanidades digitales (Pitti, 2008: 485; Edmond, 2016: 55). Por todos estos motivos, decidimos añadir a la actividad de educación de requisitos una fase de preanálisis de datos en la que involucraríamos a todos los miembros del proyecto, minimizando de ese modo los potenciales problemas de los que nos avisa Sommerville: «Para la gente es más fácil entender ejemplos de la vida real que descripciones abstractas. No son buenos describiendo los requerimientos de un sistema. Sin embargo, pueden ser capaces de describir cómo manejan situaciones particulares o imaginan cosas que podrían hacer trabajando de una nueva manera» (2016: 118). Hills sugiere refinar el diseño de estructuras de información mediante un modelo de datos cuya relación con la base de datos resultante es la de los planos de un edificio con la correspondiente construcción final (2016: Introduction). Pressman y Maxim recomiendan la creación de prototipos, debido a que su uso simplifica la descripción de los cambios deseados por parte de las partes interesadas del proyecto, enriqueciendo de ese modo la comunicación entre

los miembros del equipo y contribuyendo a la calidad del producto resultante, ya que es posible para el personal informático observar comportamientos visibles por parte de los usuarios (2020: 58). Sommerville propone el uso de una «plantilla estándar» para garantizar un enfoque estructurado a la hora de especificar los requerimientos de un sistema de *software* (2016: 123). La combinación de ambas sugerencias que decidimos implementar en el proyecto CIRCE fue la elaboración de escenarios de usuario a modo de descripciones de la futura interacción entre los usuarios y la aplicación (Sommerville, 2016: 118; Pressman y Maxim, 2020: 104). Dichos escenarios fueron representados a través de hojas de cálculo distribuidas entre los miembros del proyecto para que estos las editaran fácilmente mediante herramientas como Microsoft Excel o Google Sheets. Debido a su diseño tabular, una hoja de cálculo presenta una estructura similar a la de una tabla relacional, por lo que simula parcialmente la forma de la futura base de datos. Otra ventaja de este formato es su facilidad de edición, permitiendo a los usuarios rellenar las hojas de forma flexible, añadiendo filas, variando el nivel de jerarquía de los datos o escribiendo comentarios al margen cuando lo estimen necesario. Gracias a este método, una vez los integrantes del proyecto hubiesen rellenado varias decenas de hojas de cálculo, podríamos descubrir qué atributos de datos eran más utilizados, cuáles apenas contaban con relevancia, y cuáles se había olvidado incluir inicialmente. También averiguaríamos si los usuarios de la futura aplicación comprendían la estructura y contenido de los atributos de datos del mismo modo que el IP y el responsable técnico. Como recomiendan Meier y Kaufmann (2019: 25), el proceso podría iterar, generándose sucesivas versiones de las hojas de cálculo cada vez con mayor nivel de refinación. Excepto por el tiempo invertido, esta forma de proceder no implica grandes esfuerzos técnicos, más allá de editar la estructura de las hojas cada vez que los comentarios recibidos así lo sugiriesen. Un formato tan común como el de una hoja de cálculo nos ayudaría a encontrar un marco de comunicación compartido y evitar, de ese modo, los problemas derivados de la falta de un vocabulario común entre profesionales técnicos y no técnicos, tan habituales en proyectos de humanidades digitales (Edmond, 2016: 56).

3. ESCENARIOS DE USUARIO: CASOS DE USO

Inicialmente se crearon dos hojas de cálculo: una destinada a adaptaciones cinematográficas y otra a adaptaciones televisivas. En ambos casos, la información almacenar se dividió en distintos apartados, comenzando por la distinción entre información sobre la obra de teatro adaptada e información sobre la adaptación cinematográfica o televisiva. Esta última, a su vez, presenta una serie de apartados que agrupan diversos atributos de datos: información técnica, datos sobre el equipo creativo, observaciones sobre los

procedimientos de adaptación llevados a cabo, relaciones intertextuales con otras fuentes y bibliografía de referencia (Huertas Martín, 2023: 286). La estructura de las hojas de cálculo fue presentada al equipo del proyecto y discutida en una reunión en línea, a la que sucedieron subsiguientes reuniones que han permitido afinar el nivel de detalle y calidad de la estructura de datos. Tras cinco meses de fase de preanálisis, el equipo ha rellenado un total de 240 hojas de cálculo. La información recabada ha permitido identificar potenciales problemas en la estructura y contenido de los datos, aportando por tanto un enorme valor con vistas al diseño de la base de datos del proyecto. El proceso de análisis de la información plasmada en las hojas de cálculo se ha sometido a dos iteraciones, por lo que en la actualidad estamos operando con la tercera versión de dichas hojas. A continuación, se relatan algunos casos concretos donde este uso de escenarios ha aportado resultados positivos:

a) En la primera versión de las hojas de cálculo, junto al nombre de cada actor se registraba el nombre del personaje en la adaptación. Este proceder obviaba la relación entre el personaje del hipotexto y el del hipertexto cuando ambos son distintos. Por ejemplo, en la película *Trono de sangre* (Kurosawa, 1957), adaptación de *Macbeth* (Shakespeare, 1611), Toshiro Mifune representa el papel de Taketoki Washizu, que corresponde a Macbeth en el texto original. Otros siete personajes de la película cuentan con su equivalente en la obra shakespeariana. El registro de la relación entre los personajes del hipotexto y el hipertexto también permite identificar ausencias en el último. Por ejemplo, el film *Planeta prohibido* (Wilcox, 1956), basado en *La tempestad* (Shakespeare, 1611), representa al personaje de Prospero mediante el Doctor Edward Morbius, pero no incluye correspondencia para el personaje de Caliban, y añade personajes sin equivalente en el texto de Shakespeare, como el jefe ingeniero Quinn.

b) Inicialmente se definió una lista de valores posibles para el género de cualquier integrante del equipo artístico o de producción, haciendo hincapié en la diversidad: “femenino”, “masculino”, “no binario”, “fluido” y “queer”. Dicha enumeración se tornó insuficiente al ser aplicada a ciertos personajes de obras de teatro —p. ej., las hadas de *El sueño de una noche de verano* (Shakespeare, 1600)—, por lo que se decidió añadir un nuevo valor: “indefinido”.

c) Al introducir en las hojas de cálculo información sobre adaptaciones audiovisuales de principios del siglo XX, surgieron tres situaciones que no se habían tomado en cuenta en un principio. Primero, era de interés registrar la localización física del archivo donde se encuentra la, en algunos casos, única copia de la película original. Segundo, hay películas cuyas copias se perdieron, hecho que es necesario reflejar en nuestra base de datos. Tercero, la duración de las grabaciones de esas décadas no se cataloga en minutos, sino en pies

—medida de longitud de la cinta física que contiene la película (Society of Motion Picture Engineers, 1917: s. pág.)—, posibilidad que nuestra estructura de datos ya contempla en la actualidad.

d) A la hora de almacenar el lugar donde cada adaptación está ambientada, inicialmente se identificaron los valores “ciudad/pueblo”, “país”, “continente” e “indefinido”. Dada la existencia de adaptaciones de teatro renacentista cuya acción se desarrolla en el espacio exterior (p. ej., la mencionada *Planeta prohibido*), se añadió el valor “planeta” a la lista.

e) A pesar de que se buscó un enfoque exhaustivo en la definición de la lista de atributos, se tornó necesario añadir un campo de comentarios donde cada investigador pudiera incluir información que no tenía cabida en el resto de la estructura de datos. Dicho campo puede servir para esclarecer los motivos por los que se han consignado valores concretos en casos controvertidos. Por ejemplo, aunque el personaje de Ariel en *La Tempestad* (Shakespeare, 1611) carece de género al tratarse de un «espíritu del aire» ([1611] 2008: 3064), una acotación dramática en el texto de la obra se refiere al personaje como «él» (Shakespeare, [1611] 2008: 3086). No obstante, es conocido que, en muchos casos, dichas acotaciones fueron añadidas por colaboradores de Shakespeare tras el estreno de las obras, por lo que la intención del autor respecto al género del personaje no es clara (Jowett, 2007: 107). De nada sirve averiguar el género de los actores que interpretaron al personaje en las primeras representaciones de la obra, ya que en esa época las mujeres tenían prohibido actuar (Hill, 1986: 235). Más allá de su relación con el autor del hipotexto, dado que la acotación es la única documentación fehaciente al respecto, es lógico asignar a Ariel género masculino. Más allá de anotar la información en la correspondiente hoja de cálculo de CIRCE, esta circunstancia merece ser explicada, siendo el campo de comentarios el lugar reservado para tal fin.

Una vez los requisitos de datos de una aplicación *software* han sido identificados, es necesario implementar una fase de validación a modo de control de calidad de dichos requisitos. En dicha fase se estudia la consistencia, completitud y falta de ambigüedad de los mismos (Pressman y Maxim, 2020: 105). Las iteraciones de uso de nuestros prototipos de datos mencionadas anteriormente han servido como fase de validación. Tras las mismas, las hojas de cálculo presentan una estructura lo suficientemente estable como para comenzar el diseño físico de la base de datos y pasar a su posterior implementación. El uso de escenarios ha facilitado sobremanera la colaboración entre usuarios de distinto perfil y ha fortalecido el análisis de requisitos de datos.

4. CONCLUSIONES

Englobado dentro de las humanidades digitales debido a su uso de almacenamiento y recuperación de datos informatizados (Terras, 2014: 144), el proceso de educación de requisitos de datos del proyecto CIRCE se ha visto beneficiado por la presencia de una fase de preanálisis donde el uso de hojas de cálculo a modo de escenarios de usuario ha aportado enorme valor al proceso de ingeniería de requisitos. Este modo de proceder ha satisfecho algunas de las mejores prácticas en ingeniería de requisitos, según las define Ambler (Pressman y Maxim, 2020: 58): «Incentivar la participación activa de las partes interesadas haciendo coincidir su disponibilidad y valorando sus aportaciones», propósito que se ha conseguido mediante el establecimiento de una serie de reuniones donde se han debatido los objetivos del proyecto en cuanto a la educación de datos y se han tomado en cuenta los comentarios de todos los participantes; «usar modelos simples (p. ej., notas *post-it*, bocetos rápidos, historias de usuario) para reducir barreras en la participación», tarea cubierta por el uso de las hojas de cálculo a modo de escenarios de uso; «tomar tiempo para explicar las técnicas de representación de requerimientos antes de usarlas», labor ejemplificada en las presentaciones de las hojas de cálculo que se llevaron a cabo durante las reuniones; «adoptar la terminología de las partes interesadas, y evitar jerga técnica siempre que sea posible», finalidad lograda gracias al uso de términos como *plantilla* u *hoja* haciendo referencia a las hojas de cálculo, y *fila*, *columna* y *celda* al hablar sobre los elementos estructurales de cada una de ellas, y «colaborar de forma cercana con las partes interesadas y documentar los requerimientos solamente a un nivel útil para todas ellas», tarea que se va a seguir llevando a cabo durante el resto del desarrollo del proyecto, debido a los buenos resultados arrojados hasta ahora. Emplear una cantidad de tiempo considerable (cinco meses) para el análisis de las necesidades de información de la base de datos ha resultado ser una inversión en calidad y ha prevenido la futura presencia de errores, omisiones y redundancias.

Sommerville comenta que «las partes interesadas en un proyecto normalmente expresan los requerimientos en sus propios términos y con conocimiento implícito de su propio trabajo. Los ingenieros de requisitos, sin experiencia en el dominio del cliente, pueden no entender estos requerimientos» (2016: 113). Parte del éxito de la educación de requisitos de datos en el proyecto CIRCE está relacionada con el hecho de que el ingeniero de *software* es también académico del área de filología y futuro usuario de su propia base de datos y aplicación *software*. La presencia de un perfil profesional mixto se ha tornado fundamental para eliminar barreras de comunicación y comprender las necesidades de los miembros del equipo. Aunque la existencia de dichos perfiles es escasa, se recomienda su uso para proyectos de

humanidades digitales. No obstante, si hay que destacar alguna conclusión por encima del resto, es necesario hablar del valor del proceso colaborativo como núcleo del correcto desarrollo de un proyecto de humanidades digitales. Edmond nos recuerda que las humanidades tradicionales operan en un entorno investigador que carece de la organización necesaria para fomentar la colaboración (2016: 55), y Pitti señala que el trabajo conjunto permite obtener resultados más completos e intelectualmente complejos de los que obtendría un individuo, especialmente cuando se mezclan los talentos de humanistas y tecnólogos (2008: 485). Como hemos comprobado en estas primeras fases del proyecto CIRCE, la comunicación abierta y transparente entre todos los miembros de empresas de este tipo se torna fundamental para garantizar su éxito, y se recomienda seguir las pautas aquí comentadas en proyectos de humanidades digitales.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CELKO, Joe (2014), *Joe Celko's Complete Guide to NoSQL: What Every SQL Professional Needs to Know about Nonrelational Databases*, Waltham, Elsevier.
- CIRCE (2023), «Inicio», *CIRCE: Early Modern Theatre on Audiovisual Communication*, s. pág. [En línea: <https://circe.uv.es/es>. Fecha de consulta: 05/07/2023].
- DATE, C. J. (2019²), *Database Design and Relational Theory: Normal Forms and All That Jazz*, Healdsburg, Apres.
- EDMOND, Jennifer (2016), «Collaboration and Infrastructure», en S. Schreibman, R. Siemens y J. Unsworth (eds.), *A New Companion to Digital Humanities*, Chichester, Wiley Blackwell, págs. 54-65.
- GENETTE, Gérard ([1962] 1989), *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus.
- HARRINGTON, Jan L. (2016⁴), *Relational Database Design and Implementation*, Cambridge, Elsevier.
- HILL, James L. (1986), «“What, Are They Children?” Shakespeare's Tragic Women and the Boy Actors», *Studies in English Literature, 1500-1900*, 26/2, págs. 235-258.
- HILLS, Ted (2016), *NoSQL and SQL Data Modeling: Bringing Together Data, Semantics and Software*, Basking Ridge, Technics Publications.
- HUERTAS MARTÍN, Víctor (2023), «De EMOTHE a CIRCE: una base de datos de adaptaciones a cine y TV de teatro moderno europeo», *Hipogrifo*, 11/1, págs. 281-293.
- JOWETT, John (2007), «New Created Creatures: Ralph Crane and the Stage Directions in *The Tempest*», *Shakespeare Survey*, 36, págs. 107-120.

- LAURENTS, Arthur, Leonard BERNSTEIN y Stephen SONDHEIM (1957), *West Side Story*, Nueva York, Random House.
- MEIER, Andreas y Michael KAUFMANN (2019), *SQL & NoSQL Databases: Models, Languages, Consistency Options and Architectures for Big Data Management*, trad. Anja Kreutel, Wiesbaden, Springer Vieweg.
- MORA-RIOJA, Arturo (2014), *Bases de datos: diseño y gestión*, Madrid, Síntesis.
- PITTI, Daniel V. (2008), «Designing Sustainable Projects and Publications», en S. Schreibman, R. Siemens y J. Unsworth (eds.), *A Companion to Digital Humanities*, Malden / Oxford / Victoria, Blackwell, págs. 471-487.
- PRESSMAN, Roger y Bruce MAXIM (2020), *Software Engineering: A Practitioner's Approach*, 9ª edición, Nueva York, McGraw Hill.
- SCHREIBMAN, Susan, Ray SIEMENS y John UNSWORTH (2004), «The Digital Humanities and Humanities Computing: An Introduction», en S. Schreibman, R. Siemens y J. Unsworth (eds.), *A Companion to Digital Humanities*, Malden / Oxford / Victoria, Blackwell, págs. xxii-xxviii.
- SHAKESPEARE, William ([1611] 2008), *The Tempest, The Norton Shakespeare*, ed. de Stephen Greenblatt, 2ª edición, Nueva York, Norton, págs. 3066-3115.
- SOCIETY OF MOTION PICTURE ENGINEERS (1917), «Motion Picture Nomenclature», *Transactions of the Society of Motion Picture Engineers, Meeting of October 8-9*, 5, s. pág.
- SOMMERVILLE, Ian (2016¹⁰), *Software Engineering*, Harlow, Pearson.
- SVENSSON, Patrick (2014), «Humanities Computing as Digital Humanities», en M. Terras, J. Nyhan y E. Vanhoutte (eds.), *Defining Digital Humanities: A Reader*, Farnham / Burlington, Ashgate, págs. 159-186.
- TERRAS, Melissa (2014), «Disciplined: Using Educational Studies to Analyse “Humanities Computing”», en M. Terras, J. Nyhan y E. Vanhoutte (eds.), *Defining Digital Humanities: A Reader*, Farnham / Burlington, Ashgate, págs. 67-96.

Fecha de recepción: 30/03/23.

Fecha de aceptación: 16/06/23.

Multimedialidad, traducción y censura: el género como conflicto en las adaptaciones teatrales de la Edad Moderna de *Estudio Uno* (RTVE)

Multimediality, Translation and Censorship: Conflicted Gender Constructs in *Estudio Uno*'s (RTVE) Early-Modern Audiovisual Theatre Adaptions

DIEGO ERNESTO PARRA SÁNCHEZ
Universitat de València
dierpa@uv.es
ORCID ID: 0000-0002-5364-1667

ELENA CASTELLANO ORTOLÁ
Universitat de València
elena.castellano@uv.es
ORCID ID: 0000-0001-6926-9110

Resumen: Este artículo tiene como objetivo principal dar a conocer los pilares fundamentales del estudio multidisciplinar TVTHEAGEN. Una innovadora y ambiciosa propuesta de trabajo de investigación que pretende abordar las adaptaciones a la televisión de obras teatrales europeas de los siglos XVI y XVII que el programa de RTVE *Estudio Uno* llevó a cabo en sus casi tres décadas de trayectoria (1965-1985) desde tres marcos teóricos: el de la traducción, el de la multimedialidad y el de género. Se analizarán las respectivas traducciones y adaptaciones del texto teatral primigenio al formato de guion televisivo para ver cómo se desarrollan los motivos y personajes femeninos de las obras en las sucesivas puestas en escena, prestando especial atención a la labor censora.

Palabras clave: teatro, guion televisivo, Edad Moderna, multimedialidad, traducción, censura, mujer.

Abstract: The main objective of this article proposal is to introduce the ideas behind TVTHEAGEN, a multidisciplinary research project. An innovative and ambitious research work proposal that aims to address the set of *Estudio Uno* 16th and 17th centuries plays adapted to television throughout almost three decades (1965-19985) as a corpus of work. There will be three theoretical frameworks from which the textual analysis will be carried out: the translation framework, the multimedia framework, and the gender framework. The project will analyze the respective translations and adaptations of the original theatrical text to the television script format to see how the motifs and female characters in the works develop in successive staging, paying special attention to the censorship.

Key words: theatre, television script, Early Modern, multimediality, translation, censorship, woman.

1. INTRODUCCIÓN: ANTECEDENTES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

La especificidad y la novedad de la presente propuesta radican en la voluntad de dotar al ámbito académico español de un amplio recorrido por un fenómeno ampliamente analizado, entre otros espacios, en el contexto anglosajón –particularmente en la academia británica y las instituciones teatrales británicas–: la producción de adaptaciones audiovisuales para la pequeña pantalla de obras de teatro de la Edad Moderna, especialmente durante la segunda mitad del siglo XX. Es en esta época, cuando el espectador promedio de toda Europa, cada vez más educado en un contexto de posguerra, se convirtió con éxito en consumidor habitual de estas producciones. Sin embargo, esta democratización de la vida cultural no fue en modo alguno exclusiva de espacios como Gran Bretaña y Francia, o de sus respectivas emisoras BBC-2 (Ellis 2002; Aebischer y Prince 2012) o TF1 (Tissier 1977; Goetschel 2004), y el conjunto muy diferente de condiciones bajo las cuales se desarrolló en todo el continente aún no se ha examinado en profundidad. Solo en 2021 encontramos estudios completos y contrastados de iniciativas de televisión cultural de este tipo en toda Europa (Martín-Quevedo, Navarro-Sierra y Gómez-Rodríguez 2021).

La cadena nacional de televisión española, RTVE, no es una excepción en este sentido, a pesar del panorama profundamente diferente en el que se configuraba aquí un proyecto de estas características, el cual buscaba popularizar las adaptaciones audiovisuales de grandes obras de teatro nacionales y extranjeras, posiblemente, entre un público selecto y culto. Dada la realidad de una población, aunque modestamente, cada vez más educada bajo el régimen franquista, especialmente a lo largo de los años 60, en esta década se lanzó el programa de televisión Estudio Uno con el objetivo de emitir estas adaptaciones. Para ello, se aplicaron una serie de parámetros de adaptación, así como de caracterización, pensados para una audiencia potencial que no solo supone un relevante punto de análisis, sino que se encuentra entre los muchos focos de interés que se desprenden de este objeto de estudio.

De hecho, una mirada a los estudios académicos precedentes que han intentado historizar este programa de televisión, realizados muchos de ellos también desde el enfoque del campo audiovisual, revela que han sido principalmente fácticos, basados en registros de archivo y quizás en el recuerdo exclusivo de aquellos agentes involucrados en su producción que aún pueden ser entrevistados en estos días (Rodríguez-Merchán, 2014). En estos trabajos, el programa Estudio Uno ha constituido, en el mejor de los casos, un útil pero colateral *tertium comparationis*; sus convenciones particulares y su valor ideológico como conjunto de discursos sociohistóricos performativos no

han sido suficientemente discutidos hasta la fecha, al igual que se trata de obras en las que no se presta la debida atención a la interfaz entre texto y contexto, entre discurso e ideología.

2. METODOLOGÍA: EL ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO MULTIMODAL APLICADO A LAS ADAPTACIONES TEATRALES TELEVISIVAS

La perspectiva socio-histórica y discursiva que se pretende adoptar aquí es fundamental para revelar la evolución de un espectáculo que atestigua tanto el esplendor como la decadencia de las élites del régimen y sus valores, al igual que el interés mostrado por lo intermedio (Pérez-Bowie, 2004) o la interfaz discursiva de las propias producciones: materia esta de estudio que, como se viene diciendo, ha sido hasta ahora anecdótica y que ha estado limitada, principalmente, a la adaptación de obras o autores particulares de primera línea (Cascajosa-Virino, 2007; Fernández, 2018; Merino-Álvarez y Andaluz-Pinedo, 2020) en el panorama teatral más amplio de la sociedad española de dicho período. Por lo tanto, el programa proporciona un testimonio de gran valor en una serie de dominios hasta ahora poco teorizados o simplemente descuidados

En este sentido, se considera que los Estudios Críticos del Discurso (Fairclough, 2013; Weiss y Wodak, 2007), y particularmente el Análisis del Discurso Multimodal (ver Kress 2013), desempeñarán un papel crucial para la disección adecuada de las adaptaciones objeto de estudio. Para Fairclough (2013: 1), el objetivo del Análisis Crítico del Discurso es precisamente «el desarrollo de un marco analítico —una teoría y un método— para estudiar el lenguaje en su relación con el poder y la ideología». De esta forma, gracias a la consolidación de los nuevos canales tecnológicos de comunicación y su constante intercalación con nuevas formas discursivas, los enfoques multi, trans e intermodales de los Estudios del Discurso se prefiguran como los más adecuados, en la medida en que las capas textuales entrelazadas generadas por la adaptación permiten el intervencionismo de los distintos agentes implicados en cada etapa del proceso. De manera similar, en los dominios audiovisuales, los Transmedia Studies (Freeman y Gambarato, 2019) han puesto el énfasis en las características narratológicas de los discursos generados por los medios de comunicación intercalados. Finalmente, expertos en el discurso teatral también han propuesto métodos de análisis específicos para este marco discursivo (Ezpeleta-Piorno, 2007), que, una vez integrados con los que atienden a las convenciones particulares de los productos audiovisuales, pueden ser claves, como se verá más adelante, a la hora de establecer una metodología apropiada para este proyecto.

Por otro lado, el proceso de establecimiento de los guiones definitivos de las más de 400 producciones emitidas por Estudio Uno, muchas de ellas escritas originalmente en idiomas distintos al español, sigue generando a día de hoy muchas interrogantes desde el punto de vista lingüístico. Todavía queda mucho por hacer para desvelar la dinámica de (re)producción y adaptación de RTVE de los textos primarios, de los cuales algunas de las versiones predominantes en castellano eran coetáneas, y por tanto sujetas a revisión de censura en el momento de su publicación. Hasta el momento, estudiosos de la Traductología como los que forman parte de grupos de investigación como TRACE y GETLIHC, entre otros, han contribuido notablemente a ampliar nuestro conocimiento sobre las dinámicas de censura del franquismo, también en contextos cinematográficos y teatrales, estableciendo sus propios corpus y bases de datos (Merino-Álvarez 2007; 2016).

Sin embargo, el funcionamiento específico de la única emisora autorizada del período respecto a la posible censura de las producciones de Estudio Uno sigue siendo un campo abierto para futuras investigaciones. ¿Cómo procesaron las estructuras de RTVE las versiones traducidas de los originales existentes para adaptarlas a la televisión, respetando los imperativos morales del régimen? ¿Estaban nuevamente sujetas a censura bajo las convenciones particulares de los proyectos intermedios a realizar? Esta circunstancia demanda la inclusión de los estudios de traducción y censura como otros dos ejes vertebradores del proyecto, ya que este campo de trabajo no era ajeno al riguroso control franquista. En su reciente surgimiento como disciplina independiente (Bastin y Bandia, 2006), la Historia de la Traducción ha reivindicado lo incompleto del trabajo historiográfico al no prestar la debida atención a la centralidad de las operaciones de traducción en los movimientos históricos tanto de opresión como de liberación, colocándola como un prisma interpretativo central (Rundle, 2012). Tanto las ramas de gran alcance del aparato de censura del régimen, que sin duda operan sobre su monopolio televisivo, como las versiones traducidas que sirvieron como textos preliminares para las adaptaciones audiovisuales deben ser relevadas en la definición de las capas textuales encontradas en los productos finales. Desde este ángulo han de tomarse nuevas posturas nocionales y metodológicas. Como sugiere Braga-Riera (2011), es preciso estudiar las obras de teatro traducidas como productos que oscilan metodológica y conceptualmente entre la traducción, la adaptación y el versionado. Esto, a nuestro juicio, sitúa correctamente las adaptaciones traducidas de Estudio Uno como formas complejas de traducción intersemiótica (Stathi, 2015), siguiendo la conocida clasificación de modos traductológicos de Roman Jakobson (1959). Por lo tanto, este supuesto teórico y metodológico, plasmado en conceptos

considerablemente novedosos como el de transgénero (Monzó, 2002) –nunca antes aplicado a las adaptaciones audiovisuales– convierte las recientes intersecciones entre los Estudios de Traducción y Adaptación en un espacio crucial de exploración en el contexto de este proyecto.

3. POSICIONAMIENTOS: EL GÉNERO COMO PRISMA DE ANÁLISIS DEL DISCURSO MULTIMODAL

Una vez planteados los aspectos técnicos y conceptuales generales, es el momento de precisar la dimensión ideológica particular que queremos sondear dentro del objeto de estudio seleccionado. Si bien la sección anterior sugiere que las posturas ideológicas observables en las producciones de Estudio Uno pueden estar sujetas a un escrutinio futuro, nuestro interés particular radica en examinar el tratamiento dado a las construcciones de género presentes en los originales que inspiran las adaptaciones audiovisuales del programa a lo largo de su historia. A pesar de la amplia gama de producciones que ofrecen aspectos relevantes para el análisis de género, y considerando el campo de experiencia mayoritario de los especialistas en literatura involucrados en el proyecto, se ha optado por establecer un corpus de adaptaciones de obras de teatro pertenecientes a los siglos XVI-XVII no solo de España, sino también de Inglaterra y Francia, presentando conflictos de género de múltiple naturaleza. Al cubrir uno de los períodos más significativos de la historia reciente de España, se espera que la trayectoria de la serie, vista a través del prisma de sus adaptaciones, arroje una luz sobre la evolución de los valores y convenciones relacionados con el género. Afortunadamente, contamos con varios trabajos excelentes que tratan sobre la recepción censurada de material literario conflictivo en términos de género durante el franquismo. La investigadora principal del GETLIHC, la Dra. Pilar Godayol-Nogué, ha publicado una serie de trabajos centrados en las traducciones llevadas a cabo durante el franquismo de las obras de Mary McCarthy, Betty Friedan y Simon de Beauvoir (2017), entre otras autoras feministas, destapando detalles de notable valía sobre el proceso de censura gracias a los informes conservados en el Archivo Nacional de la Administración (Archivo Administrativo Nacional, Alcalá de Henares, Madrid). De manera similar, la Dra. Raquel Merino-Álvarez (2007) ha explotado un corpus de adaptaciones teatrales bajo el régimen franquista para investigar la censura de los patrones de comportamiento homosexual. A partir de un grado posiblemente menor de conflicto en los valores representados, se puede pensar de primera mano que los autores o textos más antiguos plantean poco o ningún conflicto a las autoridades censoras. Sin embargo, debemos

recordar que las estructuras de censura españolas no comenzaron con el régimen franquista (Rivas-Hernández, 1997).

Por lo tanto, contemporáneas o no, las versiones traducidas de las obras adaptadas probablemente hayan estado sujetas a algún tipo de escrutinio de censura. Por otro lado, el tratamiento dado al sexo en muchas tragedias jacobinas (Barksted et al., 1998) las excluiría absolutamente del canon traducido dentro paisaje cultural tolerado de Franco. De hecho, si una adaptación de *Women beware Women*, de Thomas Middleton, puesta en escena en 2010 por Marianne Elliott, ha sido objeto de controversia en el Reino Unido por su cruda representación de una violación (Aebischer y Prince, 2012), ¿cómo podemos esperar que adaptaciones de obras de Shakespeare, Molière, Lope de Vega o Calderón de la Barca no fueran problemáticas para el régimen franquista?

Así, el corpus generado se ha compilado en función de la incidencia de los conflictos de género en las obras adaptadas. Al entrelazar los modelos de análisis textual producidos en los campos audiovisual y teatral antes mencionados con otros más generales, pero con enfoque de género, se espera obtener una metodología de análisis del discurso *ad-hoc* para la tarea que aquí se emprende. Las cuestiones de género no deben en modo alguno limitarse a la crítica de las diferencias binarias femenino-masculinas que suscriben muchas obras. Si bien se emplearán obras feministas seminales como *Feminist Critical Discourse Analysis* de Michelle Lazar (2005) y *Feminist Stylistics* (2002) de Sara Mills, también nos basaremos en otros clásicos como *Queering masculinities in language and culture* de Baker y Balirano (2017). Por lo tanto, abordando también el tratamiento de las formas de masculinidad tanto convencionales como no convencionales representadas en los originales de la Edad Moderna.

Como ya se indicó, la mirada historiográfica es central para definir los valores de género que marcan los contextos en los que se produjeron tanto los originales como las traducciones/adaptaciones. En este sentido, será clave la intervención de una perspectiva historiográfica para la reconstrucción de esos valores en los respectivos contextos de la Europa de la Edad Moderna (Inglaterra, Francia y España) y la España franquista. La historia social, por lo tanto, puede ayudar a conectar el material discursivo con las convenciones metadiscursivas que lo sustentan, transmitiendo así lo que entendemos como una verdadera arqueología del conocimiento en términos foucaultianos (1969).

4. OBJETIVOS DEL ESTUDIO

El proyecto aquí propuesto se compone de tres fases principales bien diferenciadas. Cada una de estas fases tendrá como finalidad abordar uno de los objetivos centrales planteados, de forma que, progresivamente, se puedan

presentar resultados innovadores que arrojen luz sobre un campo de trabajo poco teorizado como el aquí emprendido. Asimismo, cada objetivo principal se ha desglosado en dos líneas de investigación más específicas. Como se mencionó anteriormente, en cuanto a la metodología de este proyecto, se implementará un criterio de análisis diacrónico e interdisciplinario al desarrollar cronológicamente este plan de trabajo. De ahí que, en lugar de considerar cada una de estas fases de trabajo como totalmente independientes, hayamos concebido un proceso de lectura e interpretación de los datos integrador y multidisciplinario.

Objetivo 1: establecer una metodología *ad-hoc* para recopilar y explotar un corpus relevante de adaptaciones audiovisuales de Estudio Uno a lo largo de su historia (1965-1984).

En la primera fase de nuestro estudio, cuyo objetivo principal es contextualizar, historizar y recopilar la bibliografía pertinente para etapas posteriores, se perseguirán las siguientes tareas: en primer lugar, el establecimiento de un corpus de trabajo que recoja todas las adaptaciones audiovisuales de las primeras obras teatrales europeas modernas, escritas en los siglos XVI y XVII. Para ello, se emprenderá también la tarea de contextualizar el momento histórico en el que fueron escritas. En segundo lugar, se llevará a cabo una reconstrucción de los orígenes del teatro televisivo en España, prestando especial atención a la génesis del espectáculo Estudio Uno, en 1965. A continuación, reflexionaremos sobre su evolución a lo largo de los veinte años que duró su emisión a través de RTVE. Para ello, una vez más, se hará especial hincapié en la reconstrucción histórica de los tres periodos comúnmente identificados dentro de las dos décadas que comprende el ciclo de vida del programa: el franquismo (1965-1975), la Transición Democrática (1975-1978) y el primer período democrático (1978-1985). Dicho análisis deberá tener en cuenta el objetivo fundamental de cerrar la brecha entre el texto dramático de posible partida, el guion televisivo y la adaptación audiovisual final.

La parte final de esta primera fase del estudio estará dedicada a establecer una metodología original de análisis del discurso que nos permita llegar al tipo de conclusiones transversales que demandan los diferentes niveles de estudio presentes en el objeto de estudio. Dada la singularidad de este proyecto de investigación en cuanto a la variedad de capas textuales interconectadas, la creación de este patrón analítico se abordará a partir de la interacción de los campos de estudio ya mencionados con anterioridad: los Estudios Críticos del Discurso, considerando, sobre todo, sus desarrollos recientes orientados a la multimedialidad y la intermediación; el concepto de transmedialidad, muy utilizado en el campo de los Estudios Audiovisuales; los Estudios de Teatro; y, por último, los Estudios de Traducción que, recientemente, han abrazado

los llamados Estudios de Adaptación e impulsan en la actualidad nuevas subramas relevantes para nuestro propósito, como la de Historia de la Traducción.

En consecuencia, se revela necesaria la realización de varias actividades paralelas de recolección de datos y lectura de fondos bibliográficos, ubicados en distintos puntos neurálgicos del panorama cultural europeo: la Biblioteca Nacional (Madrid), la Filmoteca Española (Madrid); el Archivo documental del Museo Nacional del Teatro (Madrid); el Archivo del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y la Música (CDAEM) (Madrid); los Archivos del Teatro Nacional (Londres); los Archivos de la Royal Shakespeare Company (Londres); y la Biblioteca Nacional de Francia François Mitterrand (París).

Objetivo 2: un estudio del proceso mediante el cual se establecieron los guiones.

Una vez establecidos tanto el corpus de trabajo como la metodología de análisis textual, y recogidos los textos literarios pertenecientes a la época que constituyen el objeto de estudio de este proyecto, se procederá a iniciar la segunda fase del estudio, correspondiente a la búsqueda y establecimiento de los guiones televisivos para Estudio Uno. Se prestará especial atención a las traducciones de obras teatrales extranjeras a guiones televisivos en español existentes en la época de las adaptaciones, así como a la transferencia intermedial del texto dramático al guion televisivo dentro del mismo idioma. Por lo tanto, los enfoques de estudio interlingüísticos e intermediales deben integrarse en una propuesta de análisis que seguramente dará respuesta a preguntas como: ¿Qué traducciones se utilizaron como base para los guiones de estas producciones? ¿Están alterados? ¿Cómo? Coetáneas o no a las adaptaciones producidas, los textos traducidos considerados como versiones de partida serán cotejados con sus originales en busca de rastros más o menos visibles de (auto)censura de género, en caso de que no se disponga de informe de censura que los aclare.

Posteriormente, se investigará la relación entre texto y contexto. Para ello, partiremos de los resultados obtenidos en la primera etapa de este proyecto de investigación: la que se centra en su perspectiva más historiográfica. Profundizaremos así en cuestiones como la existencia de expedientes de censura previos a la redacción definitiva de los guiones televisivos para su producción durante el franquismo; o al estudio de las interferencias que, aplicadas al proceso de escritura de los textos dramáticos originales, hacen que los montajes respeten los valores del (tardo)franquismo, la Transición y el régimen democrático.

Objetivo 3: identificar la presencia de constructos de género y analizar su tratamiento en las adaptaciones audiovisuales.

La tercera fase del estudio se centrará en el análisis y posterior disección de la presencia de constructos de género en los guiones finales de Estudio Uno y en sus representaciones. De esta forma, se tendrán en cuenta indicadores que van más allá de los referentes textuales y que pertenecen al universo semiótico de la puesta en escena. Así, cuestiones como la gestualidad, la escenografía, la banda sonora, el vestuario o el atrezzo serán analizados como vectores que, en esta línea, generan sentido escénico al ser incorporados a las adaptaciones audiovisuales. Además, en esta parte se confrontarán los métodos de análisis discursivo teatral y audiovisual con aquellos que sitúan al género como motivo central.

Esta última fase se dedicará también, lógicamente, a la redacción de las conclusiones generales del proyecto de investigación, y a su difusión mediante distintas iniciativas académicas.

En suma, el corpus recopilado y analizado para este proyecto permite extraer una serie de casos de estudio interesantes de cara a ser propuestos como tareas de clase y posibles proyectos de investigación para estudiantes de todas las disciplinas involucradas. El material historiográfico, discursivo y audiovisual del que dispongamos permitirá reflexionar de forma interdisciplinar sobre períodos de nuestra historia reciente en los que las fuertes posiciones ideológicas de muchos agentes subversivos de la sociedad española, en modo alguno limitadas al género, conllevaron graves responsabilidades jurídicas y políticas.

Además, el nuestro puede convertirse en un corpus contrastivo que permita la comparación de rasgos estilísticos, motivos literarios y valores socioculturales en los diversos países involucrados en los períodos en cuestión (la Europa de comienzos de la modernidad versus finales del siglo XX). También puede ser un punto de partida para que nuestros estudiantes busquen nuevos elementos de comparación dentro de Estudio Uno, donde las adaptaciones audiovisuales de textos contemporáneos no son menos complejas o conflictivas en términos de valores sociales que las que se pretenden para este proyecto. En la misma línea, dada la existencia de fenómenos equivalentes en países como el Reino Unido, con *La obra del mes* de la BBC (1965-1983), o Francia, con *Au Théâtre ce soir* (1966-1985), múltiples actividades comparativas pueden ser orquestados para nuestras respectivas sesiones de enseñanza.

5. CONCLUSIONES

La literatura teatral producida durante los siglos XVI y XVII, que incluye la dramaturgia de clásicos eternos de la literatura universal como Shakespeare, Molière o Lope de Vega, constituyó el corpus de adaptaciones a la televisión

que más y mejor nutrió el programa de Radio Televisión Española Estudio Uno. Desde su estreno en 1965 hasta su última proyección en 1984, son más de 400 las obras de teatro adaptadas que no solo pretendían deleitar a un público-espectador promedio en España, cada vez más interesado en estas iniciativas culturales, sino que constituyen un perfecto correlato audiovisual sobre un periodo histórico convulso y lleno de trascendentales cambios a nivel político-social en este país. Así, son tres los periodos que abarca la emisión de este programa y de los se hace eco: el Tardofranquismo, la Transición y la Primera Democracia en España.

Ante la falta de estudios académicos precedentes que aborden este macro proyecto televisivo en todas su pluralidad de perspectivas —limitándose básicamente los existentes a recorridos historiográficos con mayor o menor alcance—, esta propuesta de trabajo que se presenta a través de este artículo pretende analizar este corpus a través de la intersección de los siguientes abordajes teóricos obviados hasta el momento: el traductológico y el multimodal que, combinados, abarquen la traslación del texto del original teatral al guion televisivo ya fijado en lengua española, y el historiográfico que contemple las incursiones o manipulaciones del texto televisivo en clave contextual y con la censura franquista como telón de fondo necesario.

Todo ello con los estudios de género como horizonte de expectativas interpretativas, con el fin de ver cómo actuó la censura en torno a las cuestiones más polémicas relacionadas con las perspectivas feminista y queer, y de comprobar la evolución o no del programa a lo largo de su historia con respecto a estos temas, oscilando este entre dos regímenes socio-políticos de concepción antitética: una dictadura represiva y una democracia abierta, en un lapso relativamente breve de tiempo que comprende tres décadas.

IMÁGENES



Fotograma correspondiente a la retransmisión de la adaptación de
El caballero de Olmedo, del 29 de octubre de 1968.



Fotograma correspondiente a la retransmisión de la adaptación de
El enfermo imaginario, del 21 de octubre de 1979.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AEBISCHER, Pascale, and Kathryn PRINCE (eds.) (2012), *Performing early modern drama today*, Cambridge University Press.
- BAKER, Paul, and Giuseppe BALIRANO (eds.) (2017), *Queering masculinities in language and culture*, New York, Springer.
- BANDIA, Paul F., and Georges L. BASTIN (2006), *Charting the Future of Translation History*, University of Ottawa Press/Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- BARKSTED, William *et al.* (1998), *Four Jacobean Sex Tragedies*, Oxford University Press.
- BRAGA-RIERA, Jorge (2011), «¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnun terminológico en el ámbito de la traducción dramática», *Estudios de traducción*, 1, págs. 59-72.
- CASCAJOSA VIRINO, Concepción (2007), «Macbeth Catódico. Representaciones de la tragedia en televisión», *Comunicación*, 5, págs. 249-263.
- ELLIS, John (2002), *Visible fictions: Cinema, television, video*, London, Routledge.
- EZPELETA-PIORNO, Pilar (2007), *Teatro y traducción: aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare*, Madrid, Cátedra.
- FAIRCLOUGH, Norman (2013), *Critical discourse analysis: The critical study of language*, London, Routledge.
- FERNÁNDEZ, Esther (2018), «Lope de Vega en televisión», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 24, págs. 10-37.
- FOUCAULT, Michel, and Angèle KREMER-MARIETTI (1969), *L'archéologie du savoir. I*, Paris, Gallimard.
- FREEMAN, Matthew, and Renira RAMPAZZO GAMBARATO (eds.) (2019), *The Routledge companion to transmedia studies*, London, Routledge.
- GODAYOL NOGUÉ, Pilar (2017), *Tres escritoras censuradas: Simone de Beauvoir, Betty Friedan y Mary McCarthy*, Granada, Comares.
- GOETSCHER, Pascale (2004), «Décors parisiens dans Au théâtre ce soir: rituel et stéréotypes», *Societes Representations*, 1, págs. 247-272.
- HUERTAS MARTÍN, Víctor (2023), «De EMOTHE a CIRCE: una base de datos de adaptaciones de cine y TV de teatro moderno europeo», *Hipogrifo*, 11/1, págs. 281-293.
- KRESS, Gunther (2013), «Multimodal discourse analysis», *The Routledge handbook of discourse analysis*, London, Routledge, págs. 61-76.
- LAZAR, Michelle (ed.) (2005), *Feminist critical discourse analysis: Gender, power and ideology in discourse*, New York, Springer.

- MARTÍN-QUEVEDO, Juan, Nuria NAVARRO-SIERRA, and Gema-María GÓMEZ-RODRÍGUEZ (2011), «Orígenes y desarrollo de las televisiones culturales en Europa. Una comparación entre la Segunda Cadena de TVE, BBC-2 y RTP-2 (1966-1975)», *Memoria y Civilización*, 24, págs. 591-615.
- MERCHÁN, Eduardo Rodríguez (2014), «Antecedentes, orígenes y evolución de un programa mítico: Estudio 1 de TVE», *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 20, págs. 267-79.
- MERINO ÁLVAREZ, Raquel (2007), *Traducción y censura en España (1939-1985). Estudios sobre corpus TRACE: cine, narrativa, teatro*, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- MERINO ÁLVAREZ, Raquel (2016), «Censura, traducción e integración en el teatro de la época franquista: José López Rubio, hombre de teatro y traductor», *Hispanic Research Journal*, 17/4, págs. 303-321.
- MERINO ÁLVAREZ, Raquel, and Olaia Andaluz Pinedo (2020), «Sesenta años de Beckett en España: *Esperando a Godot*, de la censura a la audiodescripción», en *Samuel Beckett: Literatura y Traducción / Littérature et Traduction / Literature and Translation*, Bern, Peter Lang, págs. 37-57.
- MILLS, Sara (2002), *Feminist stylistics*, London, Routledge.
- MONZÓ, Esther (2002), «La traducción jurídica a través de los géneros: el transgénero y la socialización del traductor en los procesos de enseñanza/aprendizaje», *Discursos: estudos de tradução*, 2, págs. 21-36.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2004), «Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial», *Arbor*, 699/700, págs. 573-594.
- POWELL, Charles T. (1993), «La dimensión exterior de la transición española», *Afers Internacionals*, 26, págs. 37-64.
- RUNDLE, Christopher (2012), «Translation as an Approach to History», *Translation Studies*, 5/2, págs. 232-240.
- STATHI, Irimi (2015), «Inter-semiotic Translation and Transfer Theory in Cinematic/Audiovisual Adaptations of Greek Drama», en *International Handbook of Semiotics*, New York, Springer, págs. 321-338.
- TISSIER, André (1977), «Le public français face au renouveau théâtral après la seconde guerre mondiale [with Discussion]», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 6, págs. 957-970.
- WEISS, Gilbert, and Ruth WODAK (eds.) (2007), *Critical discourse analysis*, New York, Palgrave Macmillan.

Fecha de recepción: 17/04/23.

Fecha de aceptación: 10/07/23.

Reajustes actanciales en *La historia de mi mujer*: de Milán Füst a Ildikó Enyedi

Actancial readjustment in *The Story of My Wife*: from Milán Füst to Ildikó Enyedi

RÉKA HAVASSY

Universidad Eötvös Loránd

hr367322@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-9178-6699

Resumen: Este trabajo examina *La historia de mi mujer* (2021), adaptación fílmica de Ildikó Enyedi, basada en la novela homónima (1942) de Milán Füst, obra clave de la literatura húngara del siglo XX. Por un lado, pretende demostrar cómo se lleva a cabo un trasvase exitoso entre la literatura y el cine; por otro, indaga en la representación del fracaso total de un matrimonio. Entre los aspectos técnicos a la hora de estudiar el proceso de adaptación sobresale la función de los personajes y, en este caso concreto, el papel que desempeña la figura femenina. De este modo, se pone de relieve tanto «la historia» como «la mujer»: se analizan tanto las diferencias inherentes al lenguaje literario y fílmico, como los reajustes respecto a la mujer del protagonista.

Palabras clave: adaptación fílmica, literatura, cine, matrimonio, celos, *La historia de mi mujer*, Milán Füst, Ildikó Enyedi.

Abstract: This article examines *The Story of My Wife* (2021), a film adaptation by Ildikó Enyedi, based on the homonymous novel (1942) by Milán Füst, which is considered a key work of 20th century Hungarian literature. On the one hand, it aims to demonstrate how a successful transfer between literature and film takes place; on the other hand, it investigates the representation of the total failure of a marriage. Among the productive aspects when studying the adaptation process, the function of the characters and, in this particular case, the role played by the female figure stand out. In this way, both “the story” and “the woman” are highlighted: both the inherent differences between literary and filmic language, as well as the readjustments with respect to the protagonist's wife.

Key words: film adaptation, literature, cinema, marriage, jealousy, *The Story of My Wife*, Milán Füst, Ildikó Enyedi.

1. EN EL MISMO BARCO

La complejidad de las relaciones afectivas siempre ha sido tema predilecto de obras literarias y fílmicas de lo más variopinto. No es de extrañar: un matrimonio (basado en la relación complicada de hombre y mujer) encierra casi tanta ambivalencia como una adaptación (basada en la relación compleja del cine y la literatura)¹. Ambos están repletos de tópicos y lugares comunes inevitables. Para explorar cuestiones tan espinosas como el trasvase entre literatura y cine o penetrar en terrenos tan pantanosos como la convivencia mujer/hombre es imprescindible encontrar una buena justificación: a lo largo del presente artículo nuestra excusa será, por un lado, *La historia de mi mujer*, adaptación fílmica de la directora húngara Ildikó Enyedi (1955); por otro lado, nos esconderemos detrás de las palabras del novelista Milán Füst (1888-1967), en cuya obra homónima se basa la película mencionada.

La historia del capitán Jakob Störr (Gijs Naber) y su mujer, Lizzy (Léa Seydoux), gira en torno a la misma pregunta que suele plantearse respecto a las películas inspiradas en obras literarias: la fidelidad. Para investigar la relación de *La historia de mi mujer* de Füst y *La historia de mi mujer* de Enyedi sería un error partir del concepto de fidelidad, ya que «no puede haber equivalencias reales entre la novela fuente y la adaptación. [...] Todo en la literatura es un acto de lenguaje, es decir, narra pero no representa ni actúa literalmente» (Stam, 2014: 55). Está demostrado que una aproximación basada en el *fidelity criticism* genera un círculo vicioso infinito («una película ‘fiel’ es vista como poco creativa, pero una película ‘no fiel’ es una traición vergonzosa al original» [Stam, 2014: 31]); no obstante, la cuestión que nos interesa en relación con *La historia de mi mujer* es la siguiente: ¿tiene sentido buscar –o exigir– fidelidad en una relación conyugal?

Antes de nada, propongo que nos alejemos de los tópicos (dejando de establecer una jerarquía entre las artes, olvidándonos del pensamiento dicotómico, la iconofobia, la logofilia, etc.). Conviene, en cambio, seguir la sugestión de Rafael Malpartida, es decir, «atar méritos y deméritos en cada caso particular, sin partir *a priori* de lo que pueden o no conseguir la literatura y el cine» (2018: 50). De hecho, tanto en las relaciones entre ambas artes (literatura y cine) como entre ambas partes (hombres y mujeres) sería ideal no partir *a priori* de la imposibilidad del diálogo entre dos lados opuestos (que, de hecho, no tienen por qué ser opuestos). Parece evidente que en *La historia de mi mujer* –que, en realidad, es la historia del marido–, si el protagonista

¹ Para tener una imagen más completa sobre la representación de «la convivencia agrídulce, las relaciones complejas y contradictorias, la rutina y los vaivenes sentimentales» (2004: 392) véase la entrada «Pareja» en *El diccionario temático del cine* de José Luis Sánchez Noriega (392-400).

se hubiera olvidado un poco de «cómo son las mujeres en general», tal vez hubiera llegado a comprender mucho mejor a Lizzy, «el caso particular» de su vida.

Por tanto, el objetivo principal de nuestro viaje en las siguientes páginas será —navegando entre un libro y una película— acompañar a un capitán de barco en sus aventuras y observar el proceso de adaptación: «indagar las razones que condicionan la elección del texto originario —o hypotexto— y el sentido de dichos cambios [...], analizar el entramado de intertextualidades» (Zecchi, 2012: 23-24) y los recursos propios que la literatura y el cine emplean para desarrollar la historia peculiar de un hombre y una mujer cuya vida definitivamente se relaciona, pero cuyo punto de vista irremediabilmente difiere.

La incompreensión mutua, la imposibilidad de conocer la perspectiva del otro y la incertidumbre del protagonista acerca de las motivaciones de su mujer ocupan un lugar privilegiado tanto en el texto literario como en el fílmico. El mar como símbolo del viaje por la vida es igual de relevante en la novela que en la película, pero cada ámbito artístico usa el método que más le conviene para representar las tormentas, la deriva, la pérdida del control (el fracaso inevitable tras el intento de dominar una persona, una relación o las olas del mar).

Dicho de otra manera, la finalidad de nuestro estudio será observar cómo se construye la adaptación fílmica de Ildikó Enyedi a partir de la novela de Milán Füst, cuáles son las adiciones clave respecto al texto literario, cómo se ha logrado la solidez narrativa de la película. Pondremos de relieve «los aciertos y desaciertos que se producen a la hora de contar una nueva historia, y con la idea matriz [...] de que la clave de una adaptación es que no se advierta dicha condición» (Malpartida, 2018: 50). Del mismo modo, analizaremos cómo se confunde la frontera entre realidad y fantasía en la mente del protagonista y pondremos en parangón *La historia de mi mujer* no solo con la novela de Füst, sino también con otras películas de la directora Enyedi (en las que reiteradamente aparecen las dificultades de comunicación entre hombre/mujer y mediante las cuales a menudo podemos percibir este carácter frágil e inconcebible de cualquier relación amorosa que también entreteje *La historia de mi mujer*). Al fin y al cabo, «[e]l escritor y el cineasta, según una vieja creencia, viajan en el mismo barco», y a pesar de que «ambos esconden un secreto deseo de lanzar al otro por la borda» (Stam, 2014: 25), esperamos tener un viaje seguro.

2. YO (Y MI MUJER)

Cabe destacar, en primer lugar, la importancia del título completo de la novela de Milán Füst (publicada en húngaro en 1942, traducida al español en 2009): *La historia de mi mujer. Notas del capitán Störr*. El subtítulo cobra relevancia inmediatamente si tenemos en cuenta el

papel crucial de la instancia narrativa. Jakob Störr, el narrador-protagonista, escribe en primera persona: conocemos los acontecimientos desde su punto de vista. Como la narración de sus aventuras y sus reflexiones personales se vinculan de manera asociativa —casi como si estuviéramos leyendo un diario íntimo²—, con frecuencia no se puede separar lo efectivamente ocurrido de lo imaginado. El libro se divide en cuatro partes, sin títulos; la historia se narra en pasado, pero dificulta la situación que se trata de memorias y que el capitán se inclina a cuestionar sus propios recuerdos: no es un narrador fiable.

A nivel textual encontramos una serie de huellas que aluden a la incertidumbre de Störr, desde la primera frase: «Que mi mujer me engañaba, lo *presentí* hace tiempo» (Füst, 2009: 9); «yo *tenía la sensación*, ni siquiera sé por qué, Dios lo sabrá, de que ya se había asomado a su balcón de ese modo para agradar a toda clase de caballeros, como una fragante rosita francesa» (18); «*creo que* de inmediato tuvo un asuntillo, fue muy poco después de nuestra boda; *al menos es lo que deduje* de los indicios»³ (20), etc. El constante vaivén imaginativo forma parte inherente de la narración hasta el final; el capitán presume que su mujer es infiel («[l]as mujeres, por lo demás, tampoco son fieles, en especial las esposas de capitanes, eso forma parte del asunto» [19]), pero todo lo que piensa se fundamenta en conjeturas, en prejuicios o en el chismorreo de algún personaje secundario: «como podía escucharse [...] en esa isla urdida de cotilleo» (24); «[s]egún el relato de mi casero, el malicioso don Juan» (26), etc.

El texto está lleno de preguntas retóricas del protagonista («¿Por qué aparcaron, por qué iban en coche, qué tiene que hacer ella, en general, con un extraño?» [31]; «¿qué podía pretender una mujer joven con esas historias de que la habían asaltado en la calle y le habían robado?» [31]), preguntas generales sobre las mujeres insistentemente repetidas («¿Cuál es su secreto? Sí, de las mujeres, ¿cuál es su secreto?» [36]), como si su objetivo fuera descubrir algún misterio y comprender algo que solucionaría todos sus problemas. Pero la comunicación permanece de forma unilateral, no pregunta a su mujer, sino que mantiene un diálogo continuo consigo mismo («¿No te gusta esa mujer a pesar de todo?», me cuestioné a la sazón» [32], o «Me dije solamente: “Ya basta, inútil, estropajo, ya basta. ¿A santo de qué sigo lidiando conmigo mismo?”» [50]). Este estilo y esta búsqueda infinita determina todo el ambiente de la novela (y pronto observaremos cómo

² Podemos destacar, como vínculo autobiográfico entre Füst y su personaje, que el novelista húngaro también escribió diarios (desde 1914 hasta 1944), pero el *Diario*, que él consideró la obra maestra de su vida, desapareció y solo fue restaurado y publicado parcialmente.

³ Los énfasis son míos.

se refleja una atmósfera muy parecida mediante el lenguaje del cine en el filme de Enyedi).

Resulta evidente que el eje narrativo de *La historia de mi mujer* de Füst reside en el protagonista; se trata de su vida, su perspectiva, sus pensamientos, mientras que la figura de la mujer —al parecer— queda relegada a un segundo plano. Cabe subrayar el uso frecuente de la súbita disrupción narrativa con recurrencia a disyuntivas («Y entonces se levantaron las primeras ráfagas de viento peligrosas. ¿Me tocaba parar las máquinas o qué debía hacer?» [48]), por lo que el lector se adentra más en la situación presentada, se compenetra más con él. Conviene matizar que en la versión original húngara en estos casos la narración de repente cambia a presente: «*Mármost állitassam le a gépet vagy mit csináljak?*» (‘¿Y ahora mando parar las máquinas o qué hago?’) La analogía tradicional entre traducción y adaptación puede valer para que entendamos que no tiene sentido el planteamiento de la supuesta «fidelidad», ya que siempre hay innumerables «respuestas correctas»⁴. La pregunta «qué hago ahora», el tiempo en presente, el hecho de «pensar junto con el lector», y la actitud que todo esto implica forman parte sustancial de la caracterización del personaje de Stórr en la novela.

Y esta pregunta reiterada —«¿qué debería hacer?»— se expresa de múltiples maneras tanto en el libro como en la película: el protagonista de Enyedi no está menos perdido ni confuso que el de Füst. A menudo vacila ante una decisión, no encuentra el camino adecuado, los árboles no le dejan ver el bosque (la técnica de mostrar repetidamente cómo el capitán está observando la actuación de su mujer por medio de un espejo destaca de un modo muy eficaz la distorsión de los hechos y su incertidumbre; además, la imagen desenfocada⁵ alude al aspecto dudoso e inseguro de toda óptica personal [fot. 1]), está cada vez más extraviado entre su obsesión y la realidad. Por consiguiente, en segundo lugar, merece la pena hacer hincapié en el título y subtítulo

⁴ No obstante, cabe hacer hincapié en que «la traducción se considera una transposición interlingüística pero intrasemiótica, mientras que la adaptación fílmica es considerada una transposición intersemiótica o intermedial» (Pérez Bowie, 2008: 191). En el primer caso, hablamos de una comparación entre sistemas semióticos de naturaleza idéntica; en el segundo, por una parte, de un discurso literario constituido sobre un sistema lingüístico; por otra parte, de un discurso fílmico complejo, constituido de varias series sensoriales.

⁵ En esta secuencia especular, el juego con la escala y la profundidad de campo es extraordinario. Además, como explica Sánchez Noriega a propósito de la función del espejo en el cine, este «ofrece una economía narrativa al incluir en un solo plano el campo y el contracampo que, de otro modo, exigirían un montaje con dos o más planos, y sobre todo propone al espectador una lectura del plano más creativa y libre, al invitar a dirigir la mirada a un lugar/personaje u otro, y establecer jerarquías dentro del plano» (2022: 131).

de la película de Ildikó Enyedi (estrenada en el año 2021): *The story of my wife. The flounderings of Jakob Störr in seven lessons*. Por una parte, el cambio de subtítulo demuestra una diferencia fundamental entre el lenguaje literario y el fílmico: se trata de «notas» en el primero, y «*flounderings*» en el segundo (subtitulado al español como «problemas del capitán Störr»)⁶. Por otra parte, estas «siete lecciones» funcionan como siete capítulos de un libro y como un marco para la historia: es una estructura que nos orienta sobre la vida del protagonista, nos muestra su desarrollo personal desde que conoce a su mujer hasta que la pierde.

Parece evidente que la perspectiva desde la cual observamos los acontecimientos es la de Jakob Störr. En el eje gravitatorio está el «yo»: la directora también nos ofrece el punto de vista del capitán Störr, pero mientras que en el texto literario somos testigos de cierto tipo de monólogo interior (conocemos al narrador mediante sus propias palabras), en el texto fílmico se representa al protagonista de otra manera. En el cine —a pesar de que *La historia de mi mujer* de Enyedi empieza con el empleo de la técnica de la *voice over*, de ahí que escuchemos las palabras/los pensamientos del capitán— no podemos hablar de un narrador antropomórfico, tal como en el caso de la narración literaria. Cabe tener en cuenta la amplia discusión en torno a la idoneidad de la categoría «narración» para describir la enunciación fílmica (Pérez Bowie, 2008: 38) y el doble registro del relato cinematográfico: lo icónico y lo verbal.

La caracterización del personaje central en la película se logra de una forma muy acertada a través del lenguaje del cine: el protagonista se presenta, de modo implícito, mediante una secuencia iterativa (al inicio de la película se muestra frecuentemente la llegada al puerto, luego nos alejamos del mar, y habrá cada vez más escenas en tierra firme). Entonces, vemos el flujo del agua (en la mitad superior de la pantalla), el borde del barco con una cuerda enroscada⁷ (en la otra mitad), y se establece una frontera evidente entre las dos partes: la madera, pintada de rojo, en la que el capitán se está apoyando mientras contempla el mar infinito y lejano, cuando «la línea de horizonte podría ser considerada simbólicamente como la coordenada decisiva

⁶ La versión «floundering» en inglés o «bolyongás» en húngaro tienen un matiz bien diferente al de la palabra «problema» en español: la odisea/la peregrinación/el vagabundeo de un hombre en el subtítulo evoca a personajes arquetípicos (desde Odiseo y Simbad, el marino hasta el famoso don Quijote); además, la expresión «vagabundeo» enfatiza el carácter aleatorio de todo el viaje: pone de relieve la búsqueda infinita.

⁷ Desde el principio se insiste en los motivos visuales que simbolizan la pérdida de la libertad; en particular, las sogas y los nudos de marineros inciden en la idea de atadura, y más adelante aparece un gato (que podría representar al protagonista) saliendo de un tupido cordaje que emula una diminuta prisión.

del alma humana» (Argullo, 2016: 319), hasta que su barco llega al puerto (fot. 2). Esta secuencia sintetiza uno de los temas centrales de la película de Enyedi —hace resaltar la cuestión de la libertad— y al mismo tiempo, implícitamente, revela mucho sobre la personalidad de Störr.

Nuestro protagonista, el capitán Störr, se siente libre navegando por el mar; se siente seguro en «aquél mundo de hombres», y le gusta «la monotonía del trabajo, la comida sencilla y la belleza de dormir bajo las estrellas» (como escuchamos en el prólogo que analizaremos más adelante), pero está perdido en la tierra firme, difícilmente se orienta en la vida social, en la compañía de mujeres. El «yo» de la novela de Füst se autodefine de esta manera: «allí, sea como fuere, *soy alguien*, aunque solo sea un marinero de cubierta, mis actos tienen valor, mi comportamiento es importante para otra persona. Mientras que aquí *no soy nada*⁸. En tierra firme quedo convertido en nada por efecto de una metamorfosis» (2009: 58). Y, en parte, de eso trata la historia de un matrimonio: de compromisos y de la pérdida parcial (o total) de nosotros mismos (aunque, como enuncia Robert Stam —y en este punto volvemos a nuestro paralelismo con el proceso de adaptación—, siempre hay «ganancias y pérdidas» [2014: 61]).

Merece la pena destacar una adición de la directora Enyedi que representa una ganancia enorme para *La historia de mi mujer*: el primer encuentro de los dos personajes centrales, cuando Jakob Störr está sentado con su amigo en un café elegante de París (un lugar bien distinto de su entorno natural), y le dice, de broma, que se casará con la primera mujer que entre por la puerta. Esta mujer va a ser Lizzy. Primero aparecen sus zapatos de tacón, oímos el ruido de los pasos, vemos la sombra en el suelo⁹; su identidad es un misterio todavía, pero ya sabemos que irá entrando en la vida del capitán y cambiará todo con su forma de ser, su elegancia desconocida y ajena. Se sienta; no vemos la cara porque lleva un sombrero y está medio escondida, al borde del encuadre. El hombre empieza a mirarla por el rabillo del ojo (fot. 3),

⁸ Los énfasis son míos.

⁹ El juego con las luces y las sombras y esta primera mirada de Störr en *La historia de mi mujer* evoca otra mirada: la de Endre hacia María en el filme *En cuerpo y alma* (2017). Como en el caso de Lizzy, hay énfasis en los zapatos: María está justo en el límite entre la luz y la sombra. Dando un paso atrás, la mujer se retira del sol, busca refugio en la sombra y se oculta detrás de una viga. Esta secuencia breve al inicio de la película encierra una infinidad de ambivalencias que caracterizan la relación especial de los protagonistas —el deseo y el miedo simultáneo debido a ser tan distintos y tan parecidos, el afán de ver al otro y el temor de ser visto por el otro—; además, hace resaltar un aspecto primordial en la filmografía de Enyedi: la presencia paralela de las dimensiones de lo visible y lo invisible, la conexión immanente de lo real y lo fantástico (pensemos, por ejemplo, en la aparición del fantasma de Lizzy al final de *La historia de mi mujer*).

mientras están de espaldas, aún bastante alejados; luego se le acerca y le propone matrimonio sin más: su relación prescinde de los rodeos acostumbrados. La escena no solo redondea la trama (en la novela de Füst apenas se menciona cómo se conocieron los protagonistas, y ni habla sobre su primer encuentro), sino que, mediante la manera de mostrar, jugando con los planos y con el encuadre, adelanta la distancia insalvable entre las dos personas.

Apreciamos también un estilema de Enyedi: su predilección por mostrar primeros planos del rostro de los actores mediante el uso del primer plano. Pensemos, por ejemplo, en la última imagen de su película *Simón, el mago* (1999), cuando la expresión de la chica es la respuesta para todo, de forma que no es necesario mostrar *qué* está viendo porque es suficiente el *cómo*. O podemos volver a citar su obra más conocida, ganadora del Oso de Oro en Berlín, *En cuerpo y alma* (2017), donde hay un gran énfasis en el rostro de los actores principales (incluyendo a los ciervos, naturalmente). Uno de los métodos más eficaces para expresar la subjetividad en el cine es, sin duda, cruzar la cámara con la mirada de los personajes: la adhesión emocional¹⁰ (factor imprescindible para involucrar al espectador) a menudo se genera mediante esta técnica.

En *La historia de mi mujer* la presentación de Lizzy (su aparición delante de su futuro marido en el café) no solo nos permite conocer a los protagonistas, sino que resume perfectamente una de las cuestiones fundamentales de la película. Cuando por primera vez «nos mira» (o sea, mira al capitán) tiene que alzar la vista, puesto que ella está sentada, pero Jakob está de pie, y mediante esta posición subordinada se alude a la jerarquía existente entre hombres y mujeres, al sistema patriarcal, a la dominación y al control que el marido intenta ejercer constantemente sobre su esposa (fot. 4). Es la primera escena, pero no la última que los muestra en una situación parecida: él la ve varias veces desde arriba, en la bañera o, por ejemplo, en la cama, a menudo mediante la angulación que traza planos picados. En definitiva, esta época y este contexto sociocultural determina la relación de los protagonistas: el hombre, el «yo», en el centro; la mujer, relegada a una posición secundaria.

Como bien sabemos, el texto y el contexto no son separables (Stam, 2014: 101), y las adaptaciones cinematográficas son relecturas/reescrituras determinadas por el poder del contexto político y social en el que el adaptador vive y por una serie de valores que

¹⁰ Véase la explicación de Malpartida sobre el concepto, quien propone en su artículo («Subjetividad y adhesión emocional en dos adaptaciones de la novela al cine: *La flaqueza del bolchevique* y *Canibal*, de Manuel Martín Cuenca») sustituir «el discutible concepto de *identificación* por el de *adhesión emocional*» (2015: 129).

consciente o inconscientemente el adaptador proyecta en un texto (Zecchi, 2009: 94). Por lo tanto, vale la pena subrayar que han pasado unos ochenta años desde que Milán Füst publicó su novela hasta que Ildikó Enyedi estrenó su película. Así pues, las circunstancias que influyen en la creación de la cineasta le permiten liberarse de los estrictos roles de género que imperaban en el momento en que el escritor gestó su obra. Como explica Malpartida, «[l]as películas [...] cuando adaptan un texto literario, adaptan también [el] contexto de producción y dicen de su época tanto o más que de la época en que surgió el texto literario» (2023: 19).

Hay que tener en cuenta que el impacto de Ibsen (y, sobre todo, de su obra dramática *Casa de muñecas* de 1879) es palpable en toda la novela de Füst, de manera que los siguientes pensamientos (y preguntas retóricas) surgen de forma lógica en la cabeza de un personaje ficticio:

Las mujeres por su parte, aquellas apariciones enigmáticas –las que menos se presentaban onduladas y rizadas como las muñecas de los sueños–, le hacen caer a uno en la duda: ¿debe dar crédito a sus ojos o no? ¿Son seres vivos de verdad, llevan puestas camisitas debajo de sus vestiditos? ¿Saben hablar o no? ¿O solo saben deambular absortas con la cabeza titubeante y haciendo temblar un pelín los párpados? (Füst, 2009: 125).

La muñeca es un símbolo que parece bastante oportuno para evocar una sociedad exclusivamente masculina: los acontecimientos, tanto en la novela de Füst como en la película de Enyedi, se desarrollan en la Europa de los años veinte. La historia tiene lugar en una época en la que las funciones del «marido» y de la «mujer» eran sumamente distintas, y la comunicación entre ellos (que desde nuestro siglo XXI, retrospectivamente, nos puede parecer fundamental) simplemente no formaba parte del pacto.

«¿Saben hablar o no?» Buena pregunta, pero no era necesario que la mujer hablara; simplemente tenía que desempeñar los papeles requeridos en la sociedad, ser la mujer de alguien, un objeto de adorno, y esperar pacientemente en casa que su marido volviera. No obstante, en el filme de Enyedi ya aparece la necesidad de una conexión más profunda entre hombre y mujer que coincide con las tendencias actuales debido a las cuales el hecho de reconocer a la mujer como un ser humano independiente es cada vez más habitual: vivimos en un mundo con una tendencia palpable al feminismo, aunque las huellas del sistema patriarcal no desaparecen de un día para otro y las dudas acerca de si las mujeres son capaces de hacer otra cosa que titubear con la cabeza siguen titubeando entre nosotros.

Asimismo, al hablar de la situación de las mujeres y de las exigencias respecto a ellas, vuelve a destacarse otra cuestión,

consustancial al tema del matrimonio (y, a pesar de todos los intentos, de la adaptación cinematográfica): la fidelidad. Según la formulación de Zecchi, es como «un elefante en la sala de estar»; en otras palabras, es tan grande que no podemos ignorarlo, aunque lo intentemos, ya que es «el tema tabú de la teoría de la adaptación, pero sigue siendo —de forma disfrazada— su eje fundamental» (2009: 37). En consecuencia, seguiremos el estudio con este elefante impaciente en el umbral de nuestra sala de estar: vamos a dejar que entre, y observaremos cómo continúa la relación de los protagonistas después de su primer encuentro, cuando la segunda frase del capitán con la que se dirige a Lizzy («sea mi esposa») haga iniciar los acontecimientos, dado que la mujer no titubea mucho: decide participar en el juego y se casa con el hombre ya en la escena siguiente.

3. EL CAPITÁN (Y SU MUJER)

Hemos enfatizado que se trata de una sociedad masculinocéntrica: el papel máximo que una mujer puede (y debe) desempeñar es ser *la mujer de alguien*. La importancia de la función excede la importancia de la persona. La mujer, por un lado, es una necesidad impuesta por la sociedad; por otro, una necesidad física, como un pastel. Esa analogía con la comida está muy presente en el libro de Füst:

Yo, por ejemplo, en los tiempos en que estaba sano, me comía una torta de mantequilla aunque se me acabara de caer al suelo justo delante de la boca. [...] Simplemente lo alzaba del suelo y me lo comía. ¿Por qué? Porque no me parecía correcto que me llevaran otro. Porque ese era el pastel que tenía que ser para mí, era irremplazable por consiguiente. Que es así, lo sé por experiencia de millones de veces, digan lo que digan los presuntuosos: que uno como mucho lo que podría hacer es lanzar el pastel al mar de un puntapié (2009: 25).

«Era el pastel que tenía que ser para mí», escribe el capitán, y empezamos a comprender este modo de pensar que se basaba en poseer a la mujer como si fuera un objeto. La sociedad en la que se vive es determinante: las personas (personajes) ni siquiera tenían la opción de intentar relacionarse de otra manera: el matrimonio es obligatorio, la fidelidad es una exigencia, y si la mujer no es fiel, «lancémosla al mar de un puntapié».

En la película, mediante un personaje secundario, Enyedi nos ofrece, de manera humorística, una perspectiva diferente. La conversación del capitán con el cocinero en el barco demuestra claramente que el concepto de lo normal es relativo: aceptamos lo que nuestra cultura y nuestra religión nos señalan. Störr pregunta al cocinero si no le preocupa lo que pudieran estar haciendo sus esposas

(tiene dos) mientras él está ausente, y Habib le responde, como si fuera algo muy evidente: «están encerradas a cal y canto; mi madre las vigila». El capitán sigue con otra pregunta: «¿Y no acaban enloqueciendo?». El cocinero, con cara de sorpresa, contesta: «Tal vez, sí. Pero este es su problema, no el mío». En resumen, no hay por qué preocuparse: las mujeres son fieles, puesto que no tienen otra opción. Por el contrario, Jakob sigue con sus dudas, sigue mirando el mar a través de las pequeñas ventanas redondas (cuando está en el barco), mirando a Lizzy a través del espejo y a los hombres con quienes habla (cuando está en tierra firme): el plano subjetivo nos transmite su confusión e indignación creciente por ser incapaz de controlar la situación.

En este punto, hemos llegado a uno de los conceptos claves de la historia: el control. Como ya se ha mencionado, la película de Enyedi se divide en siete lecciones de las cuales la tercera se titula «Sobre la pérdida del control». Justamente sucede esto, tanto en el nivel concreto, como en el abstracto: el barco se incendia (el capitán es incapaz de controlar la situación) y, al mismo tiempo, la relación conyugal también empieza a arder (el marido será incapaz de controlar a su mujer). Como escribe Sánchez Noriega, en los relatos filmicos «[l]a crisis de una pareja establecida suele surgir por la irrupción de una tercera persona» (2004: 393): nuestra película tampoco es una excepción, ya que la relación de Störr y su mujer debido a la aparición de la figura de Dedin (Louis Garrel) irá avanzando hacia una crisis que se agrava gradualmente por los celos irremediables del capitán al ver el comportamiento ambiguo de Lizzy respecto al otro hombre¹¹.

Cabe subrayar que el mar (tormentoso y cambiante) como símbolo de la vida y el barco (frágil e inestable) como el de la relación de dos personas funcionan de una manera perfecta en esta película. Dice un personaje femenino secundario en una conversación de sobremesa: «Siempre he querido saber por qué un barco no se hunde», pregunta que se plantea, como la charla anteriormente mencionada entre Jakob y el cocinero, de manera humorística. Enyedi se muestra extremadamente hábil cuando juega implícitamente con metáforas y las esconde bajo chises, destacando así aspectos fundamentales de la historia. Entonces, continúa dicha mujer: «Es algo increíble. Suena estúpido, pero todo está hecho de hierro [...]». Algunos barcos incluso

¹¹ Para que fragüe la narración, la conformación triangular resulta idónea. Como bien explican Balló y Pérez, «el amor estable no tiene historia, pero las dificultades de mantenerlo sí pueden constituir un poso de fascinación serial. La utopía de la repetición conyugal tiene fisuras; el tiempo destructor asedia con su catálogo de presencias foráneas, capaces de expresar críticamente la imposibilidad de la estructura doméstica. La burla del matrimonio sobre la base del juego adúltero da más fe de la vigencia del amor que el retrato costumbrista de la vida conyugal» (2005: 56).

transportan rocas, así que... ¿cómo funciona?». Suena estúpido, pero si el espectador lo piensa bien, se da cuenta de que no hay nada más importante que preguntar.

¿Por qué no se hunde el barco? Es una simple frase de un personaje secundario (escuchamos la voz de la mujer casi como un ruido de fondo; Jakob ni le presta atención porque está vigilando a Lizzy, como antes comentamos, a través de un espejo), pero sintetiza perfectamente una de las cuestiones primordiales de *La historia de mi mujer*: ¿cómo es posible que «no se hunda» una relación, cómo puede funcionar si los hombres y las mujeres son tan diferentes, si las personas llevan consigo las cargas de su pasado, si tienen tantas dificultades comunicativas? La incompreensión mutua no solo está muy presente en la historia de Lizzy y Störr, sino que ocupa un lugar privilegiado entre los temas predilectos de la directora húngara; ya desde sus primeras películas aparecen reiteradamente obstáculos comunicativos en las relaciones amorosas representadas en sus filmes¹².

En su película más reciente la incomunicación llega hasta el punto de que hace imposible este singular matrimonio entre el capitán y su mujer, cuyas vidas se entrelazan de manera azarosa y, aunque se quieran profundamente, permanecen como dos desconocidos hasta el final. En la novela de Milán Füst es igualmente tangible este sentimiento: la incompreensión y el desconocimiento de una pareja

¹² Los malentendidos a veces se deben a la diferencia de los idiomas, como en parte en *La historia de mi mujer* (cuando el capitán holandés se va a la comisaría y no entiende nada) o en *Simón, el mago* (1999), donde en una escena muy divertida el mago responde al azar con sí o no a las preguntas de la chica (y durante su larga conversación no se revela que él no habla francés y no se entera absolutamente de nada). Hay otras múltiples formas de incomunicación entre hombre/mujer en las películas de Enyedi: en *Mi siglo XX* (1989), por ejemplo, ya antes de entrar en los problemas de comunicación tenemos un malentendido principal que está presente durante todo el filme. Se trata de dos mujeres (hermanas gemelas), pero el hombre no es consciente de que son dos (a pesar de tener relación sexual con las dos). En *Tamá y Juli* (1997) el mayor malentendido entre los enamorados inexpertos tampoco se debe al idioma, sino a su incapacidad de comunicar sus deseos hacia al otro. En *En cuerpo y alma* (2017) muestra la relación peculiar de los protagonistas, que en primera instancia no se desarrolla en la realidad, sino en los sueños: el hombre y la mujer, que se desenvuelven con torpeza en la vida social por distintas razones (María, por ejemplo, tiene la costumbre de ensayar con los saleros cómo tendría que reaccionar en una situación comunicativa), se encuentran en su mundo propio donde se comprenden sin palabras. En las películas de Enyedi, en general, las relaciones son complejas y la solución está escondida en un nivel más abstracto, excepto en su cortometraje *Első szerelem* ('Primer amor', 2008), donde todo funciona perfectamente porque la protagonista no se da cuenta de que su novio es un extraterrestre (el amor es ciego).

después de llevar juntos varios años: «en los crepúsculos no nos atrevíamos ni a mirarnos sino que cada cual se envolvía en su manta haciéndose un ovillo en su lugar, y así nos quedábamos dormidos lejos uno de otro y como dos perfectos extraños, dos montones negros en algún mar de hielo» (2009: 130). La escena donde los dos personajes juegan a ser desconocidos es, paradójicamente, la única en la que llegan a hablar realmente sobre el tema más inquietante que los acompaña durante toda su relación. Entonces, Störr le pregunta directamente a la mujer si le es fiel y Lizzy le responde: «Qué pregunta tan ridícula [...], por supuesto que le soy fiel». Después, cuando se los muestra por primera vez juntos en un barco, se trata de un método excelente para aludir a su despedida mediante el lenguaje cinematográfico (ya estamos en la sexta parte del filme, titulada «Sobre dejar ir»): el hombre y la mujer miran en la misma dirección, besándose y mirándose, y después cambia el eje, como si los personajes ya estuvieran viajando en la dirección contraria (fot. 5). Así llegamos a entender la diferencia fundamental entre los personajes de Füst y los de Enyedi (es posible hablar, por tanto, de una reacentuación atercial de la novela al cine): mientras que en el texto literario el protagonista nunca llega a preguntar nada a su mujer, quedándose con sus suposiciones y conjeturas («No lo pregunté. Porque no preguntaba nada. ¿Para qué habría de preguntar?» [Füst, 2009: 129]), en la película intenta comprender a la otra persona, a pesar de todas las dificultades.

En la novela, el carácter de Lizzy es prácticamente invisible, una suerte de pretexto para que el protagonista-narrador desarrolle sus ideas acerca de las mujeres; en cambio, en la película (debido, en parte, al trasvase al medio audiovisual), el personaje femenino cobra mayor relevancia. Así, la directora Enyedi representa de una manera tan espléndida la imposibilidad de comprender los misterios inexplicables del alma femenina que —tanto para el marido como para el espectador— resulta imposible entender las motivaciones del personaje femenino¹³. En ambos casos —tanto en el texto literario como en el filmico—, el capitán está en el centro e interpreta la realidad a su manera, no confía en su esposa.

«Porque igual nunca le creía, o por lo menos no del todo», escribe el protagonista de Füst. «Ni siquiera quería creer lo que veía con mis

¹³ Puede ser productivo estudiar la obra fílmica de Ildikó Enyedi desde un punto de vista feminista o centrado en las figuras femeninas: la directora húngara ya desde su primer largometraje, *Mi siglo XX*, tiende a incorporar en sus películas —explícita o implícitamente— la situación de las mujeres y el papel que pueden desempeñar en la sociedad. Esta película no solo destaca por el discurso lleno de ironía sobre el sufragio femenino (cuya conclusión es que la mujer «no es lógica ni ilógica, sino alógica»), sino por la representación de la mujer mediante la dualidad de las hermanas gemelas —Dóra y Lili—, su relación con el mismo hombre y el encuentro final de los tres en una sala llena de espejos.

propios ojos: pues ¿y si era solo teatro y pura imaginación?» (2009: 89). La realidad y la imaginación son inseparables: los sueños y la fantasía se mezclan con lo verdaderamente sucedido. En la novela notamos la amalgama a través de las memorias del marinero: «¿No es esto un sueño?», me asombré. (Y hasta hoy me suele ocurrir que no sé con seguridad si era ella en verdad o no.)» (328); «a veces me entra incluso la duda de si todo aquello me ocurrió en realidad» (411). En la película, mediante imágenes desenfocadas y la mirada de Stórr que busca constantemente la infidelidad de su esposa, lo observamos a él mientras la está observando a ella (fot. 6); como ya hemos mencionado, se trata de una de las maneras más eficaces para transmitir la subjetividad con el lenguaje del cine.

La dualidad de lo visible y lo invisible está constantemente presente. Enyedi juega con muchas elipsis y hay cambios bruscos entre dos escenas: el primer encuentro, el matrimonio, la primera noche juntos, Jakob otra vez en el mar, Jakob otra vez con Lizzy. Los dos protagonistas están separados a menudo, de forma que él inevitablemente piensa: «¿qué estará haciendo cuando yo no la veo?»

Como plantea Kodor, el amigo de Stórr, al inicio del filme, cuando están hablando en la cafetería sobre el hipotético matrimonio del capitán, la cuestión es: «¿Y si ella te engaña, por ejemplo? ¿No te molestaría?». La historia gira en torno a esta misma pregunta: vuelve a aparecer una y otra vez hasta que se convierte en una obsesión para Jakob Stórr; detrás de cada movimiento de su esposa empieza a sospechar un acto de infidelidad. Recorre siempre el mismo camino intentando buscar evidencias, pero no hay respuestas verídicas: las mujeres (la suya, en concreto y todas en general) siguen siendo un misterio para el capitán. Tal vez la pregunta que tendría que plantearse es mucho más sencilla de lo que él piensa. Veámoslo en el siguiente diálogo de la novela:

—¿A ver, existe la fidelidad...?

[...]

—Y si alguien no es fiel, entonces ¿qué pasa?

—¿Cómo que qué pasa?

—¿La susodicha entonces ya no puede ser ni cariñosa, ni bella, ni buena, ya no se puede ni siquiera quererla? (2009: 198).

Al inicio indicamos que no utilizaríamos el criterio de la fidelidad a la hora de analizar el trasvase entre la obra literaria y la fílmica, pues «es evidentemente tautológico afirmar que la fidelidad de la adaptación es un imposible» (Zecchi, 2012: 21); la película puede ser «cariñosa, bella y buena» independientemente de su fidelidad al libro. El capitán, en este caso, no es Milán Füst, sino evidentemente Ildikó Enyedi, y para concluir la analogía podemos afirmar que el novelista húngaro es su mujer: un personaje que es necesario para poder contar la historia,

pero que no llega a ser protagonista real porque estamos en el universo creado por Enyedi.

Veamos, por tanto, cuál es la respuesta de la película para esta pregunta retórica muy acertada: ¿existe la fidelidad en las relaciones de pareja? Si existe, ¿necesariamente tiene que ser la base de toda la relación? Es posible adentrarnos en la perspectiva masculina tradicional y comparar pasteles con mujeres, acercarnos desde las necesidades físicas como el hambre y el deseo sexual, incluso puede ser una aproximación válida partir del tema del control que el marido ejerce sobre su mujer; sin embargo, en las películas de Enyedi generalmente encontramos otra esfera donde los valores difieren de los tópicos.

En definitiva, se trata de una directora que logró plasmar en su penúltima película (*En cuerpo y alma*) una relación amorosa en la cual las dos personas cada noche sueñan lo mismo: los dos son ciervos y están juntos en su bosque imaginario. Es una situación y una relación que se contraponen perfectamente a la relación contradictoria y pasional de nuestro marinero y su esposa; en el mundo de los sueños Endre y María encuentran un vínculo mucho más profundo que lo que Jakob y Lizzy alcanzan en el nivel de la realidad. Mientras que *En cuerpo y alma* parte desde la dimensión invisible e irreal, en *La historia de mi mujer* el capitán intenta encontrar sus soluciones en la dimensión real, hasta que al final, al ver el espíritu de Lizzy, se queda en la frontera entre lo real y lo irreal: elección perfecta de Enyedi para intentar representar algo por naturaleza tan intangible como el amor.

4. JAKOB STÖRR (Y LIZZY)

La directora afirmó en una entrevista que su película trata más sobre la relación humana de Jakob y Lizzy que sobre su matrimonio. «La película narra un matrimonio, pero a la vez también narra una madurez, o un crecimiento, tan doloroso como necesario en cuanto al capitán Jakob. Desde este punto de vista, Lizzy es su guía en dicho cambio» (Vega, 2021: s.p.). Las siete lecciones (1. «Sobre una solución práctica a un problema», 2. «Sobre el laberinto de la vida social», 3. «Sobre la pérdida de control», 4. «Sobre el poder de la sensualidad», 5. «Sobre la caza de la verdad», 6. «Sobre dejar ir», 7. «Siete años después»), en realidad, representan este proceso de aprendizaje del protagonista. Al llegar al puerto es cuando aprende por fin la lección más importante que le había transmitido Lizzy: «Es inútil esperar a que la vida se acomode a ti. Debes acomodarte a la vida. De lo contrario te castigará».

La música une las secuencias de llegada del capitán al inicio y al final: podríamos hablar de una rima visual, pero mientras que al inicio de la película va caminando en una dirección (de izquierda a derecha), al final lo vemos paseando justo en la dirección contraria. Su perspectiva cambia debido a sus experiencias vividas: ya no tiende a

«controlar lo incontrolable», como decía la voz *over* inicial debajo del agua cuando empezó a reflexionar (de la misma manera que reflexionará al terminar la historia): «Si tuviera un hijo, ¿qué le diría?». Es decir: si existiera alguien –un lector, un espectador– interesado en escuchar mi mensaje sobre la vida, ¿cuál sería el aspecto más importante de mis aventuras que quisiera transmitirle?

El discurso dirigido al hijo inexistente cambia respecto al inicio, igual que la dirección de los pasos del capitán ha cambiado, pero en el fondo, su mensaje gira en torno a la misma pregunta. Según la formulación de la directora, aunque la historia «trata sobre un matrimonio, en realidad se centra en esta gran pregunta: ¿cómo deberíamos vivir nuestras insignificantes y cortas vidas en la Tierra?» (Aftab, 2021: s.p.). Jakob está buscando insistentemente la respuesta para esta pregunta: al principio piensa en los peligros, en la fuerza del mar, en la necesidad de vencer: «le hablaría de este estado de alerta perpetua ante los más mínimos cambios en las olas ramplonas que pueden quitarte la vida tan fácilmente, sin maldad alguna. Le hablaría de nuestra vida, tratando de controlar lo incontrolable». Pero para despedirse ya tiene otro cuento distinto: «le hablaría de la fugacidad, de que la vida no es más que variaciones lúdicas, de que es inútil buscar algo sublime detrás de ella [...], que se reconcilie con este eterno transcurrir y que aprenda a apreciarlo. Y que no se oponga a él con todas sus fuerzas como hice yo en su día». Hay que aceptar la fugacidad: aceptar la muerte en vez de luchar inútilmente, concluye Störr mientras mira el paisaje desde un autobús con sabia tranquilidad. Y en ese momento divisa a Lizzy, de la que se había separado varios años atrás y no había vuelto a tener noticias.

Un poco más adelante se revela (gracias a una llamada telefónica) que Lizzy ya llevaba muerta seis años, y el fantasma que aparece (tanto en la obra literaria como en la filmica) solo es un vago recuerdo de él, un producto de su imaginación o de su fantasía, y quizás sea fruto de su deseo por revivir el pasado con su mujer fiel o infiel: en definitiva, la fidelidad ya no es la cuestión más importante, sino los sentimientos de Jakob hacia ella. La novela de Füst termina con la misma idea, evocando un profundo amor, que trasciende la propia muerte, mediante las palabras del narrador-protagonista:

En cambio creo –y nadie ha de intentar disuadirme de esto–, hoy creo ya con absoluta confianza, que un día, uno en que el sol brille mucho, volverá a aparecerse en alguna parte, en una calle vacía de gente, en alguna esquina, y aunque ya no esté tan joven, dará esos pequeños saltos suyos, característicos de su andar. Y a través de su abrigo negro brillará el sol. Apuesto por mi alma que será así. Si no, ¿para qué vivir? (Füst, 2009: 459).

La aparición del espíritu, a primera vista, podría ser una razón para cuestionar la solidez narrativa y la coherencia del relato: no hay ninguna señal durante toda la historia de que en algún punto entraríamos en una esfera sobrenatural, pero, de repente, se manifiesta una mujer muerta: además, no una mujer cualquiera, sino la propia Lizzy.

Esta es una de las claves: que «la mujer» se convierte en «Lizzy». *La historia de mi mujer* nos presenta la relación de un marinero con su mujer, pero es aún más importante la de Jakob Störr con Lizzy. La película trata del matrimonio, pero sobrepasa el rol social que los personajes desempeñan: Störr intenta comprender y conocer a la mujer (la Lizzy real) detrás del disfraz obligatorio impuesto por las exigencias de la época. Aunque él también se acerca a otras mujeres y su matrimonio es un fracaso comunicativo, ella es única para él.

Del mismo modo, su mujer es única para el Jakob de Milán Füst en la novela, «el pastel irremplazable», según hemos destacado más arriba. La relación no puede funcionar, ni en el libro, ni en la película, ya que no es posible la comunicación sincera; al parecer, Lizzy tampoco quiere que su marido la conozca. Pensemos, por ejemplo, en el momento en que Störr, después de hablar un rato sobre su vida, le pide a ella que también le cuente algo de sí misma, pero Lizzy no quiere decir nada; o veamos el siguiente fragmento de la novela: «Pero dígamelo sinceramente. Porque ¿de qué sirven el lenguaje mímico y el idioma de las flores? Dios nos ha dado boca a los seres humanos, ¿podríamos hablar por fin con mayor detalle sobre el tema? –Suponiendo que alguien lo quiera –repuso» (2009: 191).

El hombre no entiende a la mujer, el lector o el espectador tampoco, porque la mujer no nos deja que la conozcamos: esa es su decisión. Además, tanto Füst como Enyedi han decidido mostrarnos la historia no desde su perspectiva, sino desde la del capitán. Atendamos al siguiente diálogo: «–¿Encendemos la luz? –pregunté más tarde. – No, qué ocurrencia –respondió alarmada» (2009: 86). Solo podemos formular conjeturas: ¿qué es lo que quiere ocultar ella? Prefiere la oscuridad, probablemente para que no veamos las lágrimas que derrama tras la discusión. No es de extrañar que no lleguen a la comprensión mutua, pues continúan como dos líneas paralelas «hacia la nada»: «No seamos tan extraordinariamente sinceros el uno con el otro. [...] Pues ¿qué pasa al final? Puesto que el uno ignora qué hacer con la verdad del otro, cada cual sigue proclamando la suya, su verdad, y así avanzan como dos paralelas que se pierden en la nada» (2009: 80).

Però no estamos hablando de sinceridad, ni de comprensión, ni de confianza, sino de amor: se demuestra en el último párrafo de la novela y al final de la película. La relación y la convivencia (en el nivel concreto) no puede funcionar, pero el amor entre los dos sí que existe (en el nivel abstracto). Y volviendo a los espíritus y a la coherencia: la

aparición del fantasma de la mujer profundamente amada forma parte de la realidad de Störr; el espíritu no le parece nada irracional (de hecho, ni se da cuenta de que no es una persona de carne y hueso); y a nosotros, igual que a él, tampoco nos parece incoherente. Como espectadores y/o lectores queremos ver a Lizzy y creer que se le apareció realmente a Störr después de muerta: la adhesión emocional funciona perfectamente (las interpretaciones son excelentes, sin lugar a dudas), estamos interesados en su relación. De hecho, no es necesario creer en fantasmas para poder compartir este intenso deseo humano de ver a una persona que nos resulta tan importante como para que nos planteemos esta pregunta: si ella ya no existe, «¿para qué vivir?».

5. SI TUVIERA UN HIJO...

Si tuviéramos que concluir algo respecto a *La historia de mi mujer*, podríamos destacar la siguiente frase de Ildikó Enyedi: «tenemos que aceptar el hecho de que no vamos a encontrar una respuesta» (Aftab, 2021: s.p.). La historia de una relación no puede tener un «final feliz»: mientras vivimos (o vive, al menos, uno de los personajes) surgirán nuevos problemas, dudas e incertidumbres. Una investigación tampoco puede tener un *happy end* falso («conclusión final»): mientras seguimos pensando (u otra persona sigue pensando sobre nuestras ideas planteadas) siempre surgirán nuevas preguntas e interpretaciones.

La directora, según hemos puesto de relieve, procura representar relaciones humanas¹⁴. Nunca llegaremos a comprender totalmente a nuestra pareja; no porque sea hombre o mujer, sino porque simplemente es *otra persona*: un ser humano diferente, tan complejo y complicado como nosotros mismos, pero complejo y complicado de una manera distinta. No obstante, esta imposibilidad de conocimiento y comprensión puede ser terrible y maravillosa al mismo tiempo: el espectador ha asistido, por un lado, a la parte fascinante (como la escena del baile o la del sexo), y por otro, a la parte cruel (violencia verbal y física) de la relación entre Störr y Lizzy.

La (in)fidelidad es un tema predilecto tanto de la película como de la novela, pero igual de importante es la cuestión de la libertad. Hemos descartado la búsqueda de fidelidad como criterio para el análisis del proceso de adaptación y hemos estudiado la película como una obra completa en sí, teniendo en cuenta «los aciertos y desaciertos que se producen a la hora de contar una nueva historia» (Malpartida, 2018: 50). *La [nueva] historia de mi mujer* es una obra donde la libertad

¹⁴ Según su acertada opinión, «cuando las mujeres puedan representar cualquier tema que les interese sin depender de la mirada femenina, cuando puedan adoptar una mirada humana, entonces podremos empezar a hablar de igualdad» (Vega, 2021: s.p.).

y la fidelidad —paradójicamente— van de la mano: Enyedi por su propia voluntad, libremente, decide que su principal objetivo justamente es ser fiel a la novela de Milán Füst (cuyo argumento gira en torno a la infidelidad). La directora escribió dos guiones diferentes (ya desde hace treinta años planeaba llevar a cabo la adaptación): con uno de ellos habría intervenido mucho más en el mundo de Milán Füst, pero, como ella misma explicó en una entrevista, sentía que «entonces iría en contra de la esencia de la novela; en contra de la idea básica tan importante para Füst de que no quieras violar o controlar la vida» (Gyürke, 2021, s.p.). Tras observar detenidamente la adaptación de Enyedi y las decisiones que toma (adiciones importantes, como el primer encuentro de los protagonistas en el café, por ejemplo), podemos concluir que su actitud hacia la novela funciona perfectamente para crear su propia película a partir del texto literario.

En otra entrevista, le preguntaron si se acordaba de la primera vez que leyó *La historia de mi mujer* de Milán Füst. Enyedi respondió: «Estaba en el instituto. [...] Fue una sensación increíble enamorarse de una novela. *La historia de mi mujer* me pareció una increíble experiencia de descubrimiento, porque sentí que por fin alguien ponía en palabras lo que yo pensaba» (Fejes, 2021: s.p). Hablamos de un proceso de enamoramiento y nuestra analogía sigue vigente. Enamorarse de un libro, de las palabras de alguien, puede ser una buena razón para seguir el camino elegido por él e intentar transmitir —«fielmente», si queremos, pero siempre a nuestra manera— el mensaje que ese libro nos transmitió. Enamorarse de una persona puede ser una razón válida para ser fiel a él o a ella; no por una obligación o exigencia impuesta desde fuera, sino por decisión propia y libre —un acto de voluntad pura— de cada uno.

En definitiva, el matrimonio y la adaptación son similares en el sentido de que son «el lugar de encuentro de “especies” diferentes» (Stam, 2014: 21) y tanto el vínculo de un hombre y una mujer como el de la literatura y el cine puede significar algo especial y fantástico o, por el contrario, algo irremediabilmente nocivo y perjudicial (o las dos cosas al mismo tiempo; pensemos en el ejemplo de Jakob y Lizzy: por un lado, son maravillosamente distintos, por lo que se atraen mutuamente; por otro, son insoportablemente diferentes, de forma que no pueden comprenderse). Sin embargo, merece la pena insistir en la fluctuación constante, el papel del azar, la incapacidad de controlar la vida o el proceso de adaptación: en realidad, volviendo a una pregunta ya mencionada, ¿cómo es posible que un barco no se hunda? Claro, tiene que ver, en parte, con las leyes de la física, como empieza a explicar el capitán Störr en la película (aunque su respuesta práctica no le interese a nadie). Pero el azar también es un factor importante: a veces, cuando el barco está ardiendo y todo el mundo piensa que va a morir allí, porque no hay ayuda (el fuego en el barco

es una de las escenas más emblemáticas de la película sobre la pérdida definitiva del control en sentido metafórico y literal), entonces la solución simplemente es esperar... la lluvia.

Réka Havassy

IMÁGENES



Fot.1



Fot. 2



Fot. 3



Fot. 4



Fot. 5



Fot.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aftab, Kaleem (2021), «Tenemos que aceptar el hecho de que no vamos a encontrar una respuesta», *Cineuropa*. [En línea: <https://cineuropa.org/es/interview/407788/>. Consultada: 15/03/2023].
- Argullol, Rafael (2016), «El horizonte. El Gran Juego», en J. Balló y A. Bergala (Eds.), *Motivos visuales del cine*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, págs. 319-323.
- Balló, Jordi y Xavier Pérez (2005), *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*, Barcelona, Anagrama.
- Fejes, Réka (2021), «Enyedi Ildikó: A férjemen kereszttül ismertem meg a nagy és erős emberek szelídségét és védtelenségét», *Divány*. [En línea: <https://divany.hu/offline/enyedi-ildiko-a-felesegem-tortenete-interju/>. Consultada: 17/03/2023].
- Füst, Milán (2009), *La historia de mi mujer*, trad. de T. Ruiz Rosas, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Gyürke, Kata (2021), «A tudattalan titkos tempója – interjú Enyedi Ildikóval», *Fidelio*. [En línea: <https://fidelio.hu/vizual/a-tudattalan-titkos-tempoja-interju-enyedi-ildikoval-165922.html>. Consultada: 17/03/2023].
- Malpartida, Rafael (2015), «Subjetividad y adhesión emocional en dos adaptaciones de la novela al cine: *La flaqueza del bolchevique* y *Canibal*, de Manuel Martín Cuenca», *Signa*, 24, págs. 125-148.
- Malpartida, Rafael (2018), «La recepción y el canon de la literatura y el cine: sugerencias y replanteamientos», en R. Malpartida (coord.) *Recepción y canon de la literatura española en el cine*, Madrid, Síntesis, págs. 17-53.
- Malpartida, Rafael (2023), *Diálogos entre la literatura española áurea, el cine y la ficción televisiva. Nuevas perspectivas de estudio en la era digital*, Oxford/New York, Peter Lang.
- Pérez Bowie, José Antonio (2008), *Leer el cine*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Sánchez Noriega, José Luis (2004), *Diccionario temático del cine*, Madrid, Cátedra.
- Sánchez Noriega, José Luis (2022), *La pantalla plateada. Ensayo sobre los espejos en el cine*, León, Eolas Ediciones.
- Stam, Robert (2014), *Teoría y práctica de la adaptación*, México, UNAM.
- Vega, Sara (2021), «Cuando las mujeres puedan representar cualquier tema sin la mirada femenina podremos hablar de igualdad», *Industrias del cine*. [En línea: <http://industriadelcine.com/2021/12/17/ildiko-enyedi/>. Consultada: 15/03/2023].

Réka Havassy

Zecchi, Barbara (2012), «Introducción. La adaptación multiplicada», en B. Zecchi (ed.) *Teoría y práctica de la adaptación filmica*, Madrid, Editorial Complutense, págs. 19-62.

Fecha de recepción: 29/03/23.

Fecha de aceptación: 04/07/23.

Una novela de Hemingway como hipotexto de un filme de animación de Alexandr Petrov

A Hemingway novel as a hypotext for an animated film by Alexandr Petrov

CARMEN VITALIANA VIDAURRE ARENAS

Universidad de Guadalajara (México)

carmen.vidaurre@academicos.udg.mx

ORCID ID: 0000-0001-8390-5937

Resumen: En este trabajo analizamos el hipertexto filmico de animación realizado por Alexandr Petrov, derivado de una novela de Ernest Hemingway, a partir de algunas propuestas formuladas por Gérard Genette sobre la transtextualidad, para destacar los principales fenómenos de transformación que se verifican en el filme, respecto a la obra literaria, así como sus consecuencias semánticas. Entre estas transformaciones se encuentran la reducción del texto literario, pero también la reorganización de ciertos elementos, la exclusión de algunos puntos de anclaje socio-cultural que eran señalados en la obra escrita. Estos fenómenos tienen consecuencias semánticas importantes y orientan la interpretación de la trama en un sentido distinto al del texto original.

Palabras clave: Alexandr Petrov, Ernest Hemingway, Genette, transtextualidad, análisis comparado

Abstract: In this paper we analyze the animated filmic hypertext made by Alexandr Petrov, derived from the novel by Ernest Hemingway, based on some proposals made by Gérard Genette on transtextuality, to highlight the main phenomena of transformation that are verified in the film, regarding the literary work, as well as its semantic consequences. Among these transformations are the reduction of the literary text, but also the reorganization of certain elements, the exclusion of some sociocultural anchor points that were indicated in the written work. These phenomena have important semantic consequences and guide the interpretation of the plot in a different sense from that of the original text.

Keywords: Alexandr Petrov, Ernest Hemingway, Genette, transtextuality, comparative analysis

1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo analizamos el hipertexto filmico de animación realizado por Alexandr Petrov, *El viejo y el mar* (1999), derivado de la novela de Ernest Hemingway del mismo nombre, a partir de algunas propuestas formuladas por Gérard Genette sobre la transtextualidad, para destacar los principales fenómenos de transformación que se verifican en el filme respecto a la obra literaria, así como algunas de sus consecuencias semánticas. Entre estas transformaciones se encuentran la reducción del texto literario, pero también su reorganización, la exclusión de algunos puntos de anclaje sociocultural que eran señalados en la obra escrita, así como una serie de acciones y descripciones. Estos fenómenos tienen consecuencias importantes y orientan el sentido de la trama en una dirección distinta a la del texto original.

1.1 Sobre el director

Alexandr Petrov nació en Gureevo, un pueblo de la región de Yaroslavl (Rusia), en 1957. Fue discípulo de Fedor Khitruk, Yuri Norshtein, Eduard Nazarov e Ivan Ivanov-Vano. Entre 1981 y 1986 trabajó como diseñador de producción, en cortometrajes como *El cuento del espejo* (1982, de Armen Manaryan), *La corona de la naturaleza* (1982, de Stepan Galstyan), *Al mando de la pica* (1984, conocida también como *A instancias de Lucio*, dirigida por Valery Fomin), *Gato con sombrero* (1984, dirigida por Alexei Karaev) e *Historia de una cabra* (1985, de Valentina Khizhnyakova) (Academia Rusa de las Artes, 2022). En este periodo colabora «con Armenfilm en Yerevan (Armenia) y en el Sverdlovsk Film Studio en Ekaterinburgo (Rusia), donde contribuyó con su trabajo en *The Little Sparrow* ([*El pequeño gorrión*] (1984, basada en una historia de Máximo Gorki) y en *Welcome [¡Bienvenido!]* (1986 [de Alexei Karaev...])» (Souza, 2013: 28). Realiza su primera codirección, con Mikhail Tumeley, en *Marathon* (1988), corto de dibujos animados realizado por el 60 aniversario de Mickey Mouse. Dirige luego *La vaca* (1989), cortometraje de animación basado en un texto de Andrei Platonov, nominado al Óscar en 1990 y premiado en los festivales de Varna, Berlín, Hiroshima, Ottawa y Bombay. Le sigue *Sueño de un hombre ridículo* (1992), que adapta la obra de Dostoievski y es premiado en los festivales de Ottawa, Espinho, Annecy, Stuttgart y Moldavia. Posteriormente, además de *Bienvenidos al siglo XXI* (1995), realiza *La sirena* (1996), de cuyo guion es coautor, cortometraje nominado al Óscar y al Oso de Oro, merecedor de 6 premios internacionales. Souza, quien ha realizado uno de los pocos estudios monográficos en castellano sobre la obra de Petrov, señala que: «Después de hacer sus primeras películas en Rusia [...] se trasladó a Canadá donde adaptó la novela [...] de Ernest Hemingway»

(2013: 28), filme que recibió el Óscar en el 2000 y fue nominada al BAFTA. Sus trabajos posteriores han seguido mereciendo premios y distinciones internacionales. Se ha dedicado también a la producción, pues desde 1992 dirigió su propia compañía, la Panorama Animation Film Studio (Wiedemann, 2007: 24-35). Además: «Tras el éxito obtenido con *El viejo y el mar* (1999) regresó a Yaroslavl [...]. No obstante, continúa manteniendo una estrecha relación con el Estudio Pascal Blaise de Canadá [...] donde trabaja realizando *spots* publicitarios» (Souza, 2013: 28).

Petrov emplea como técnica pintura al óleo de secado lento sobre cristal, realizada en su mayor parte con los dedos y eventualmente con pequeños pinceles para los retoques finales: «Concretamente, los cristales utilizados son dos: uno para los fondos y otro para los personajes. Permitiéndole así, conseguir una mayor profundidad» (Souza, 2013: 29).

Como ocurre con muchos realizadores de cortometrajes y cine de animación, la obra de este director ruso ha sido muy poco estudiada, incluso en su país natal, lo que tiene como consecuencia una escasa bibliografía.

1.2 Sobre el filme animado

El viejo y el mar (1999) tiene una duración de 20 minutos, fue producida por Bernard Lajoie y Tatsuo Shimamura, la edición es de Denis Papillon, la música estuvo a cargo de Denis L. Chartrand y Normand Roger. Petrov se encargó de la dirección, los escenarios, la animación y la adaptación del texto, así como de la creación de los más de 29 000 cuadros que conforman los fotogramas del filme, en los que se hace manifiesta la recuperación de propuestas estéticas de diversos estilos pictóricos, pero con dominantes generales en el romanticismo (visible en la paleta de colores, la importancia otorgada a los paisajes, la estilización idealizante, presente incluso en la representación de los elementos costumbristas), destacando también puntos de contacto con obras de William Turner, Ivan Konstantinovich Aivazovsky¹, Ilya Repin y Emil Nolde. En este trabajo la luz desempeña un papel tan significativo como en el resto de sus cortometrajes, que no excluyen puntos de contacto con propuestas postimpresionistas y de la agrupación pictórica rusa Peredvízhniki, o un manejo del claroscuro similar al de Petrus van Schendel². Se trata de obras figurativas, pero que en ciertos momentos

¹ Considerado uno de los más grandes pintores de marinas.

² Especializado en escenas nocturnas iluminadas por una luz cálida, heredero más de Rembrandt que de Caravaggio.

Una novela de Hemingway como hipotexto de un filme de animación

derivan a la imagen abstracta, y en las que los elementos oníricos, las ensañaciones, los recuerdos, las transfiguraciones y los recursos expresivo-poéticos se hacen manifiestos de modo constante. El personaje del viejo pescador tuvo como modelo al suegro del animador (Odessa Animation Studio, 2022) y su hijo Dimitri le sirvió «para inspirarse y crear los movimientos y posturas de [...] otros] personajes» (Souza, 2013: 28).

1.3 Sobre el autor de la novela

Ernest Hemingway nació en Illinois, en 1899. Ganó el Premio Pulitzer en 1953 por *El viejo y el mar* y la recepción de esta obra influyó para que al año siguiente se le otorgara el Premio Nobel. Publicó en vida siete novelas, seis recopilaciones de cuentos y dos ensayos. Su figura fue objeto de diversas mitificaciones, positivas y negativas, debido a ciertas experiencias vitales. Llegó a Europa a los 20 años, mientras París estaba bajo el bombardeo alemán, y en el mes de junio estaba en el frente italiano. Un mes después rescató a un soldado, lo que le valió la Medalla de Plata al Valor Militar del gobierno italiano. A su regreso comenzó a trabajar como corresponsal extranjero para el *Toronto Star Weekly*. Durante los primeros veinte meses, presentó ochenta y ocho artículos, cubrió la guerra greco-turca y publicó artículos de viajes. En 1937 acordó trabajar como corresponsal de la Guerra Civil Española para *North American Newspaper Alliance*, simpatizando con los republicanos. Practicó la pesca deportiva de pez vela, boxeo, y participó en safaris en África. Vivió una década en Cuba.

1.4 Sobre el texto literario

La novela corta adaptada en el filme de animación se publicó en 1952, en la revista *Life*. Carlos Bakers, autor de una de las biografías del escritor, *Ernest Hemingway: A Life Story* (1980), relata que el autor le había informado que se basó, para los hechos de su libro, en acontecimientos reales. Umaña Chaverri anotará que Hemingway tomó como punto de partida la aventura de un pescador de Cabañas (Cuba) que Hemingway había relatado en una nota periodística publicada en *Squire* (en 1936), dato que Umaña Chaverri toma del libro de Sheridan Baker (Baker, 1967: 128). Según estudiosos del tema (Han, 2015; Elizondo y Weinbloom, 2011 y 2023; Hernández Fustes, Arteaga Rodríguez, Sulzbach, De Assis, Ferreira et. alt., 2021, entre otros), para el desarrollo del protagonista el escritor se basó en Gregorio Fuentes, diestro pescador y capitán del bote de pesca de Hemingway, y en algunas experiencias autobiográficas.

El estilo de Hemingway es sobrio, periodístico, pero en esta narración hay pequeñas chispas de lirismo, como la comparación de las nubes con montañas y otros símiles esporádicos, la presencia de monólogos interiores, referencias a sueños, reflexiones, y rupturas breves de la línea temporal de los acontecimientos. Harold Bloom llega a caracterizar esta novela como una autoparodia no deliberada («The Old Man and the Sea is the most popular of Hemingway's later works, but this short novel, alas, is an indeliberate self-parody», Bloom, 2008:1), al mismo tiempo que evalúa con reservas todas las narraciones extensas de Hemingway, considerándolas inferiores a sus cuentos. Esta consideración de Bloom se viene a sumar a las tres interpretaciones dominantes que se han hecho de la novela: como tragedia naturalista, como parábola cristiana y como relato que alude, de modo indirecto, a elementos autobiográficos específicos relacionados con la labor artística de Hemingway, lecturas que fueron propuestas inicialmente por Carlos Baker (1972), Harvey Breit (1952) y Mark Schorer (1966), sus más citados estudiosos.

2. SOBRE LA METODOLOGÍA

Para el estudio comparado nos basamos en propuestas de G. Genette, quien definió y estudió la transtextualidad como: «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (Genette, 1989: 9-10). Distinguió modalidades distintas y específicas de relaciones transtextuales, por ejemplo: las intertextuales, que se producen entre una obra determinada y los componentes o partes de otros textos específicos, recuperados a manera de citas, variaciones, referencias, alusiones o pastiches, en una obra posterior (Genette, 1989: 10-11)³; relaciones distintas a las hipertextuales, que se producen cuando una obra deriva en su totalidad de otra. Analizó esas y otro tipo de relaciones transtextuales entre obras literarias, filmes (*Play it again, Sam* y *Les Dames du bois de Boulogne*), piezas musicales (de Bach, Liszt, Ravel), teatrales y pictóricas (de Velázquez y Picasso, etc.). Genette se ocupó extensamente del análisis de las transformaciones que implicaban diversas formas de hipertextualidad, señaló que esta corresponde a la reinterpretación artística de una obra previa en otra posterior, que podría buscar enfatizar algo diferente o no contenido en el texto original,

³ Genette define el intertexto en forma objetiva y restrictiva, de modo similar a como lo hacen otros autores (Dällenbach, 1976 y Eco, 2003); a diferencia de Barthes (1994), quien considera que es un campo general de fórmulas anónimas cuyo origen difícilmente es identificado, o Riffaterre (1981), como un corpus indefinido, presencia implícita y latente de textos que la memoria encuentra al leer un pasaje literario.

ser una variación (homenaje, resemantización parcial, parodia, refundición o modificación radical), o implicar una transcodificación o trasposición intersemiótica (paso de signos verbales a otros de distinto tipo, ya sean musicales, cinematográficos, pictóricos, etc.). Genette se enfocó en la identificación de las transformaciones particulares que operan en la obra derivada, con respecto a la semántica y características materiales de la obra que daba origen a la posterior. Sus aportaciones, desarrolladas en el marco de una semiótica estructuralista, resultan de enorme utilidad en los estudios comparados, han sido recuperadas en abundantes obras teóricas, como *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (2005) de Robert Stam, o el trabajo de Sergio Wolf, *Cine/Literatura. Ritos de pasaje* (2001). En algunos estudios aplicados, como los de Rafael Malpartida Tirado (2022), se prefiere mantener el término clásico de adaptación (que Sergio Wolf discute), y aunque se hace referencia eventual a la intertextualidad no se precisa de quién se toma, si de Kristeva (1967), Dällenbach (1976), Riffaterre (1981), Barthes (1994), Eco (2003) o Genette, entre otros de los principales teóricos de la misma. Las propuestas de Genette también serían base de conceptos posteriores afines a los suyos, como el de narrativas transmedia. Existen estudios comparados aplicados, como los de Bárbara Zecchi, que toman a otros autores, en su caso la noción de influencias y divergencias del canon, desde la perspectiva de Harol Bloom (1973), quien en realidad no habló de intertextualidad, sino de la angustia que genera las influencias en los autores. Genette, además, ha sido uno de los metodólogos que desde un principio consideró las relaciones entre cine y literatura, y entre obras filmicas entre sí.

Procedemos en este estudio como lo señala Genette, identificando las transformaciones verificadas en el hipertexto, para finalmente precisar algunas implicaciones semánticas que involucran. No hacemos un ensayo interpretativo, ese no es el propósito del análisis, nos limitamos a registrar algunos aspectos que los especialistas han señalado en sus trabajos sobre la novela y conclusiones sobre las transformaciones identificadas. Consultamos la narración en su idioma original para el comparativo con el filme animado, también en su versión original en inglés. Por la extensión del artículo hemos realizado una síntesis de muchos de los elementos analizados en ambas obras.

2. ESTUDIO COMPARADO DEL HIPERTEXTO FÍLMICO, EN RELACIÓN CON SU HIPOTEXTO LITERARIO

El cortometraje que nos ocupa adapta la trama de la novela indicada en su título, aunque con variaciones significativas. Se trata de un texto derivado (hipertexto) de otro anterior (hipotexto) (Genette, 1989:

14-17), fenómeno que ocurre en toda obra cinematográfica que es recreación de un escrito (histórico, biográfico, periodístico, etc.), pero en este caso se implica además un proceso de transcodificación o trasposición intersemiótica, pues, aunque en el cortometraje se citan literalmente enunciados y párrafos de la novela en su idioma original, otros son traspuestos a signos figurativos animados, que entran en relación con signos acústicos (las voces, la música y los efectos sonoros diegéticos y no diegéticos), modificando parcialmente su semántica, y el sentido de los signos verbales es afectado por reducciones o ampliaciones semánticas debido a las dinámicas específicas que establece con signos de distinto tipo y por alteraciones que modifican el *corpus* verbal del que formaban parte originalmente (cambios de orden, omisiones).

Una de las modalidades más comunes de transformación en las obras cinematográficas derivadas de novelas es la reducción, la cual tiene lugar en el corto animado, que excluye algunas partes de la obra literaria, a esta se añade la reorganización, pues se altera el orden de ciertos acontecimientos narrados en el escrito. El filme da inicio con el sueño de Santiago (previo al momento en que Mandolín ha regresado con comida a la casa del anciano). En el cortometraje omite el encuentro entre Manolín y el viejo cerca del bote pesquero, la invitación a La Terraza, a la que van a beber, y donde tiene lugar una conversación que se continúa en el camino a la vivienda del anciano. Igualmente se excluye que el muchacho se retira con el pretexto de ir a pescar sardinas, para volver más tarde con alimento y encontrar al viejo dormido en una silla. Se trata de pasajes literarios que funcionan como caracterizadores de los personajes en contraste: un viejo persistente, que trata de disimular su condición extrema de infortunio y miseria, ante el muchacho afortunado que no desea ofenderlo con su compasión (oponiendo a Santiago, como representación de la vejez desafortunada vs Manolín, representante de una juventud afortunada).

En la película animada, las primeras imágenes tampoco ilustran los repetidos fracasos en la pesca que han estado afectando por 84 días al anciano, con que comienza la novela; en su lugar se nos ofrecen pasajes de la infancia del protagonista (un niño rubio cuyos cabellos y ropas de marinero son agitados por el viento, y que desde un gran barco observa el mar, en el que aparecen balsas de remos que llegan a una playa de arena clara, abundantes palmeras y montañas azules). Las diferencias son notables, pues, aunque ambas obras inician con informaciones retrospectivas, el filme retrocede años y no solo días, no nos ubica en una pequeña y deteriorada barca de pescador, sino en un gran barco, no en las costas de Cuba, sino de África, no vemos a un anciano derrotado, sino a un niño sonriente, en un espacio donde las montañas azules y brumosas

se transforman en una manada de elefantes entre nubes, de las que luego emergen gacelas que saltan y corren. La contrapuesta presentación del protagonista, respecto a su introducción en la novela, se torna más notable en seguida, cuando vemos la figura de un león, que empalma con la del chico trepando hacia lo alto del mástil del barco, pues el montaje sucesivo permite establecer una equiparación comparativa entre el niño rubio y el león. La cámara vuelve luego a la figura del león que será ahora acompañado por dos leonas que lo siguen en lo alto de un acantilado, por el que cae una cascada robusta entre las rocas. Estas imágenes se funden con la figura de un anciano dormido en una hamaca, para indicarnos que lo que hemos visto es el sueño del anciano y ubicarnos en el ahora de la narración, en el que un pequeño recién llegado ha despertado con su voz al viejo para que coman juntos.

Podemos observar que en el filme no figura el personaje de Santiago como mera representación de la vejez, no se ha hecho referencia al lugar geográfico preciso donde se encuentran los personajes, se mostrará una choza de maderas y palmas, con un cobertizo exterior, próxima a la playa, donde un niño, que apenas está por iniciar la adolescencia, cuida que un hombre, anciano y robusto, coma antes de ir a pescar. Se han eliminado de la narración los signos y acontecimientos que presentan al pescador como un hombre cuya derrota y edad es objeto de burlas por parte de otros pescadores, y de lástima, debido a su extrema pobreza y abandono, por parte del joven a quien el anciano enseñó a pescar hace años. Manolín no ha bebido una cerveza con el viejo en un local, ni se han presentado las características del resto de los pobladores o del entorno social. Hemos visto un paisaje de colinas llenas de vegetación, aves en vuelo, a un anciano fuerte y a un pequeño. La larga conversación del chico y el viejo se ha reducido a la propuesta que hace el niño de acompañar a Santiago en su jornada de pesca y a los argumentos del viejo en contra de esa oferta, así como a las justificaciones del niño de porqué dejó a Santiago, obedeciendo a su padre. La secuencia literaria en que Santiago y Manolín conversan dentro de la choza, y que presenta al anciano como un hombre que miente sobre su precaria situación, y de lo cual es consciente el joven que lo acompaña, ha sido remplazada por otra en el filme, que ocurre en el cobertizo exterior de la choza, en la que Santiago comenta a Manolín que a su edad ya había visto leones en la playa y subía al mástil de un barco de velas que recorría las costas de África, lo que presenta la secuencia inicial del filme como un recuerdo que se ha materializado en el sueño del protagonista. Se volverá a mostrar un paisaje en una panorámica y las palabras del anciano que auguran una buena pesca, lo que en cierto modo se cumplirá. De este modo, lejos del

protagonista que intenta engañar a otros sobre su condición, el filme caracteriza a Santiago como veraz e intuitivo, orgulloso de su pasado.

Sigue en la película la ilustración de la salida de los pescadores, antes del amanecer, en una breve secuencia en que Santiago y Manolín hablan brevemente sobre la primera vez en que el niño fue a pescar con el anciano y los buenos deseos que ambos expresan por el otro antes de separarse. Secuencia argumental en la que domina el claroscuro tenebrista de luces cálidas y efectos de sombras expresionistas. La adopción de esta estética de estilo incorpora las connotaciones ideológicas propias del movimiento artístico al relato⁴.

Como en la novela, la mayor parte del corto animado se ocupa de la pesca que llevará a cabo Santiago. Igual que en las secuencias iniciales, los cambios de planos encuadre y angulación contribuirán al dinamismo narrativo, a ello también aportan los cambios lumínicos y cromáticos. Respecto a la pesca, Petrov conserva la anécdota del ave (una fragata), que narra mediante un conjunto de notables permutaciones de encuadres y angulaciones que incluyen planos en picado desde gran altura hasta planos subacuáticos, vistas panorámicas y de detalle, reduciendo al máximo las palabras para que sean las imágenes las que narren. Se muestran también los peces voladores y la pesca de carnada que hace el anciano. Luego se centra en la estrategia para atrapar al enorme pez. El transcurrir del tiempo se narra mediante las transformaciones que operan en los paisajes (vistas del mar), nubes y aves en vuelo, en el dinamismo de cambios de encuadres que marcan distintos puntos de observación, de distancia, dirección y altura (a ras del piso de la barca, aéreos, planos completos, detalles y panorámicas, planos a ras de agua, etc.). La gestualidad fisonómica y somática expresan el estupor, el esfuerzo y el cansancio que experimenta el personaje. Se hace uso de la comparación, esta vez mediante el encuadre, entre una pequeña ave y el pescador, y mediante el montaje, comparando al pescador y al pez visto en plano subacuático, para después establecer una tensión narrativa, al mostrar el sedal que arrastra la barca, e introducir una nueva comparación entre el pescador y el pez vela que emerge del agua en toda su extensión y luego se sumerge. Las hermosas marinas sirven de nuevo para indicar el paso del tiempo. Veremos a Santiago alimentarse, mientras escuchamos su voz que reflexiona. Se introduce la retrospección (*flashback*), pues la imagen de Santiago en la barca se transforma en la de Santiago joven en la competencia con el hombre más fuerte del puerto. La secuencia retrospectiva intercalada, narrada mediante imágenes y palabras en

⁴ Vinculado en las artes plásticas a la representación de la vida de los trabajadores y grupos marginales.

juegos complementarios, da pie a la imagen de Santiago en su barca en un ambiente nocturno, reflexionando sobre la relación entre los animales y los hombres, sus reflexiones son acompañadas por imágenes subacuáticas en las que los cardúmenes de peces se transforman en estrellas, y dan paso a otras imágenes submarinas que mostrarán al pez y a Santiago niño nadando juntos en el fondo acuático. La cámara sigue ascendiendo en vertical para mostrar un cielo azul y a un grupo de mantarrayas que parecen volar entre nubes, luego se observa un conjunto de delfines, las velas de un barco, las amarras, a Manolín trepando hacia el mástil de una gran nave, redes, imágenes sucesivas que son interrumpidas por la sacudida que despierta a Santiago, al tumbarlo dentro de su barca por el tirón del pez que emerge parcialmente del agua. La pesca se presenta como un combate entre dos longevos y experimentados combatientes, el pescador y el pez, la cámara se focaliza en ambos, en una dinámica serie de cambios de plano. Veremos también al pez vela atado al costado de la barca, la expresión de orgullo del anciano, el ataque de los tiburones al pez, y la lucha del pescador con ellos, la forma en que Santiago pide perdón al pez, mientras su barca navega en un sombrío atardecer rojizo. Solo se mostrarán a otros pescadores y gentes del pueblo en la secuencia final, cuando los pobladores miren con curiosidad y estupor los restos del pez vela, entre ellos Santiago, quien corre hacia la choza donde tendrá lugar la conversación final con el viejo pescador. Todo esto tiene como consecuencia una narración dinámica, más ágil y poética (por la presencia de analogías y metáforas visuales) que la de la novela, pues la larga descripción de las reflexiones del personaje se condensa en imágenes que expresan su identificación con la naturaleza, sus experiencias y orgullo, no hay un único punto de vista al presentar lo narrado, los elementos reiterativos se ha evitado, como citar completa el «Ave María», luego de señalar que se va a rezarla, las promesas a Dios de hacer oraciones y visitar a la Virgen del Cobre, la serie de referencias al Calvario («series of Calvary references». Bhoi, 2015 :7), son sustituidos por una súplica breve, así como también se ha reducido la descripción pormenorizada de los días en los que solo ocurre una larga espera para el pescador. El mar y el cielo, los seres vivientes y las estrellas se identifican en las imágenes.

3.1 Las transformaciones

Respecto a algunas de las transformaciones que operan en el filme animado, diremos que no se trata de transformaciones paródicas, ni de una radical resemantización, se trata de reducciones y variaciones, de trasposiciones reinterpretativas: se omiten diversas referencias socio-culturales presentes en la novela (como los conflictos generados entre

pescadores, por el estatus y actitud despectiva de los pescadores que emplean métodos modernos, la segregación de que son objeto los viejos, descripciones sobre detalles cotidianos de la vida en la isla de Cuba, las referencias al *baseball*, la radio, los aeroplanos, la bebida, etc.), se reduce también la importancia de la religión católica, se eliminan las referencias a la influencia de la cultura norteamericana en isla, la extrema pobreza del personaje en relación con la situación de otros pescadores, y como en los dos filmes previos a la animación⁵, se ofrece una caracterización física del protagonista, un poco distinta a la que hace el escritor (desgarbado, enjuto, con el mar en sus ojos, piel manchada por el sol). El personaje de Manolín es un niño y no un joven (como permite suponer la trama de la novela), se concentran diversos pasajes narrativos en uno solo y se omiten algunos elementos secundarios que le confieren sentidos sociológicos a la novela, principalmente sobre la oposición entre los antiguos valores de los pescadores y los valores de los nuevos pescadores, la explotación de la naturaleza mediante las tecnologías y la vida comunitaria, afectada por tensiones sociales diversas. Pese a estos cambios, la animación recupera las principales acciones de la narración literaria, todos los parlamentos provienen del libro, pero se resignifican por su interacción con las imágenes y la música, se reorganizan ciertos pasajes, se incrementa el componente lírico, se centra en la trama principal y ofrece una nueva versión del protagonista como un hombre capaz de hazañas cotidianas, pese a su pobreza e infortunio, poseedor de cierta sabiduría derivada de su experiencia, y cambia la caracterización del contexto en que su vida tiene lugar en una isla de pescadores humildes que coexisten con una naturaleza exuberante a la que respetan, sin intervenciones externas, y de Manolín, caracterizado como un niño maduro y protector, amigo de un viejo al que admira.

En la animación se conserva la relación de solidaridad y amistad entre Manolín y el viejo pescador, identificado como su maestro, pero el vínculo entre estas dos generaciones se produce en plano de equidad (incluso los veremos a ambos a la misma edad, en distintas escenas, y en ambos en un gran barco, en distintos momentos), su trato está desprovisto de connotaciones que sugieran lástima o caridad hacia el anciano, enfatizando la gratitud, el cariño, la confianza. Así, la joven generación reconoce la importancia de aprender de los viejos en el filme y se reduce la caracterización de los pobladores como supersticiosos.

⁵ *The Old Man and The Sea* (1958) de John Sturges, y *The Old Man and The Sea* (1990) de Jud Taylor, filme británico en que se introducen personajes y anécdotas ajenas al libro.

3.2 Entre la recuperación y la reinterpretación

En el filme, no tiene lugar una traducción de enunciados y párrafos de Hemingway, se citan, se ilustran acciones y descripciones referidas en el libro, y se identifica una fascinación similar a la que encontramos en las obras del escritor sobre la figura de personajes:

[...] que demuestran su valía enfrentándose a los desafíos de la naturaleza y vencidos. Cuando el viejo pesca un pez aguja más largo que su barca, es puesto a prueba hasta el límite mientras sujeta el sedal con manos sangrantes, esforzándose para acercarlo lo bastante como para arponarlo. Con su lucha demuestra la capacidad del espíritu humano para soportar la fatiga y el sufrimiento para vencer. Es también su profundo amor y conocimiento del mar, con su imparable crueldad y beneficencia, que le permite prevalecer (Smith, 2020: 7-8)

Igualmente se recupera el énfasis constante en los elementos sensoriales (las texturas, colores, formas, sensaciones, calambres y cansancio que experimenta el pescador, el dolor, pero también los espasmos, la grandeza y belleza del pez), y que se acompañan por la presencia de las características etéreas de la deslumbrante luz, los colores y el agua, la belleza del paisaje, la descripción de los detalles de la naturaleza, el aislamiento y el movimiento del mar, su inmensidad. Pero, el director logra eliminar esos elementos reiterativos que Bloom criticaba en la novela del escritor norteamericano («The art of ellipsis, or leaving things out, indeed is the great virtue of Hemingway's best short stories. But *The Old Man and the Sea* is tiresomely repetitive». 2008: 2). Al mismo tiempo, Petrov ha destacado la relación entre el hombre y su entorno, que ya estaba contenida en la narración original, para darle matices un poco distintos, al eliminar la oposición desigual entre nuevas técnicas vs formas tradicionales de pesca, pescadores ricos vs pescadores pobres, la percepción del personaje sobre sí mismo vs la percepción de los otros sobre él, para destacar la confrontación e identificación entre pez vs pescador, que se contrasta más claramente con otra oposición, la de los tiburones agresores en colectivo vs pescador tenaz y aislado, y sin eliminar del todo las connotaciones y referentes religiosos que en el escrito se hacían manifiestos, se reducen y vinculan tales elementos más precisamente a la cosmovisión humanista de Santiago, limitando también que el corto pueda ser tan fácilmente interpretado como una mera parábola evangélica, pues los elementos religiosos se presentan solo como parte de la caracterización del héroe combatiente y anciano que se hermana con el mundo y que sigue siendo, como lo fue de joven, un

luchador persistente que logra triunfos de los que son testigos muy pocos. Este aspecto heroico íntimo del personaje no se presenta en la novela, en la que algunos estudiosos han visto la representación del fracaso del pescador viejo, debilitado, por no emplear técnicas modernas, por estar anclado a un enfoque arcaico sobre la realidad, que lo lleva a enfrentar a la naturaleza solo con sus propias fuerzas mermadas, y se propone una empresa que no puede lograr y que no le traerá ningún beneficio. La narración audiovisual enfatiza la ilustración del logro de la tenacidad y de la experiencia. Además, reduce el exceso de sentimentalismo que destacan: Bloom («Sentimentality, or emotion in excess of the object». Bloom, 2008: 1), James H. Justus («is an explicit dalliance with sentimentality». 2008: 55), y Gerry Brenner («Santiago has said and thought sentimental things throughout the text». Brenner, 2008: 118) en la producción literaria, que es contenido en la obra de animación. La parábola del arte y del artista -que había sido interpretada como una respuesta a las críticas recibidas a la obra previa de Hemingway y que identificaba de manera simplista la representación de los tiburones como alusión a los críticos literarios que habían destrozado la obra anterior del escritor- cobra una dimensión amplia en el filme, al permitir diversas lecturas en relación con cualquier logro humano que sea producto de una enorme tenacidad y experiencia, aplicadas a obtener el éxito en una confrontación con un adversario admirable. En el filme ese logro enfrenta una situación de adversidad que deriva principalmente del aislamiento del protagonista, lo que también difiere del enfoque que ofrece la novela.

Petrov elimina las referencias al mercado de La Habana, a la fábrica tiburonera, las oposiciones entre una generación joven de que se vale de las nuevas estrategias y de su «buena suerte», y la de los viejos cubanos, que depositan sus logros en sus conocimientos prácticos, fuerzas, destrezas físicas, ambos grupos poseedores de una tradición cultural en la que el escritor destaca la superstición, la religión, la admiración por ciertos elementos de la sociedad norteamericana, en una isla intervenida parcialmente por la modernidad, en medio de tensiones a favor de los cambios sobre el uso de lo tecnológico, confrontado con prácticas vinculadas al respeto a una naturaleza, y esta oposición no se relaciona en el filme con dos grupos de pescadores, unos más prósperos y otros más pobres. Petrov no ofrece los contrastes de la forma en que estos dos grupos distintos conciben diferenciadamente el mar y sortean de modo diferente sus necesidades económicas, ni nos ubica en un contexto que es objeto de un imperialismo cultural, no plantea la valoración de lo moderno y la desvaloración de lo tradicional, o la concepción de la vejez como una etapa no productiva y decadente del individuo que lleva a la

marginalidad del sujeto empobrecido, objeto de burlas y fracasos repetidos, es decir, el director coarta las interpretaciones meramente sociológicas, aplicables a diversos pasajes de la novela.

Santiago no es el viejo derrotado perpetuamente y cuya valía es desconocida por todos, no es el héroe que se piensa a sí mismo como una suerte de figura trágica y quimérica, estigmatizado por la mala suerte, ni es incapaz de medir o evaluar lo que se presenta como imprudencia en su actuar, no interpreta lo que le ocurre como castigo divino; cuestiona sus propias decisiones, su falta de previsión ante los sucesos, sus desaciertos son vistos por él como consecuencia de una falta de respeto a la naturaleza, a su aislamiento como persona, y representa más claramente una figura épica que cobra una dimensión coherente y más digna, excluyendo lo patético. Las oposiciones entre presente vs pasado, que se establecen en la novela, tienen una nueva relación en el filme, ya que el pasado aventurero y triunfador del personaje se presentan como algo contemporáneo al ahora, se intercala con el presente, interactúa con él. El reconocimiento del valor de los seres que coexisten con Santiago proviene de un hombre extraordinario que se hermana con el universo, y no deriva de una visión meramente religiosa de un hombre vencido y anticuado. Lo mismo ocurre con la dialéctica entre lo subjetivo y lo objetivo, pues lo subjetivo se presenta como copartícipe de la objetividad y a la inversa, lo poético y subjetivo radican en la naturaleza y en la visión del mundo del protagonista. El director destaca las identificaciones entre el hombre y los animales, los astros, como parte de una visión sincrética, una suerte de vitalismo humanista que abarca todo lo existente, y el hombre expresa ser afortunado entre los seres, sin desvalorar a las otras criaturas, reconociendo sus diferencias y sus distintas capacidades. La belleza de las imágenes, que no excluyen efectos realistas, contrasta con el estilo periodístico de Hemingway, promoviendo una mayor empatía emocional en el receptor hacia lo narrado.

3.3 Sobre las relaciones entre signos literarios y los de la narrativa audiovisual

Gerard Genette (1998) señala que frente a la clásica cuestión literaria de quién habla, atribuible al narrador o quién enuncia las palabras en una obra (narrador o personajes), hay que preguntar también quién ve, tanto en la obra literaria como con más razón en la obra visual y audiovisual. Debemos precisar «dónde está el foco de percepción» (Genette, 1989: 45). Estos cuestionamientos van llevarnos a considerar la función narrativo-descriptiva que en la obra visual desempeñan las imágenes en las que se asume un determinado punto de vista, que se hace manifiesto en el encuadre (al señalar una distancia que va desde la panorámica hasta

el extremo acercamiento de un detalle) y en la angulación, que coloca al observador (la cámara y al pintor) en un lugar de inferioridad, superioridad o al mismo nivel, de lo observado y representado, y hace ver al receptor lo observado desde ese mismo lugar en que se centra su foco de percepción, pues el nivel de la observación califica lo que se muestra, en tanto le atribuye una superioridad, inferioridad o equidad determinada, un alejamiento o una intimidad con respecto al espectador.

Sabemos que en una obra literaria raras veces el narrador se mantiene estable en sus características, pues en la mayoría, un narrador omnisciente se alterna o asume temporalmente el rol de narrador testigo, o se focaliza en un personaje (ya sea relatando lo que dice o piensa el personaje). Estas variaciones en la instancia narrativa se tornan más notables en la narrativa visual en donde podemos identificar una cámara o una visión subjetiva (que muestra lo que ve el personaje), interna o externamente, o la visión de un testigo, o una visión omnipresente (que no corresponde a la visión de ningún personaje, pero igualmente puede ser externa o focalizada en el interior), especialmente en una obra animada con pintura sobre cristal, en la que cada imagen es producida por el artista.

En la obra audiovisual, además, puede hacerse manifiesta la presencia de una doble instancia narrativa en determinada secuencia o fragmento, una visual y otra verbal audible (sonora), que quedan diferenciadas, por ejemplo, cuando escuchamos los pensamientos del personaje (sin que mueva sus labios), lo que equivale a una focalización interna en el personaje, al mismo tiempo que se nos muestra a ese personaje desde la perspectiva de un testigo, externa a él. Estos fenómenos hacen de la instancia narrativa un elemento más complejo en la animación que estudiamos, de lo que ocurre en la narración literaria, pues el fenómeno anotado se produce en varias ocasiones en la animación, promoviendo una perspectiva simultánea (interna y a la vez externa simultáneamente).

Otro componente a considerar en un proceso de hipertextualidad literaria-cinematográfica es el de los efectos de verosimilitud y realidad, pues las imágenes figurativas generan tales efectos de modo muy distinto a las palabras, ya que la imagen se presenta como prueba de verificación del hecho, que las palabras solo evocan o refieren, no «muestran», aunque lleguen a tener el poder de generar imágenes mentales.

Además, los signos sonoros contribuyen también a los efectos de realismo, aunque sean resultado de trucajes y manipulaciones expresivo-descriptivas del sonido (oímos el agua, la voz de un ave, la voz del niño, del viejo). Igualmente, la música contribuye a la creación de una atmósfera y remodaliza las imágenes que acompaña, en ocasiones sugiriendo una interpretación parcial de las mismas, mediante un ritmo,

una velocidad, orientando su lectura en cierto sentido e introduciendo un ambiente sonoro que no necesariamente estaba indicado o sugerido en el libro, y que implica una forma de reinterpretar determinado pasaje o acción, al darle un tono melancólico, tranquilo o vivaz, al enfatizar sonoramente ciertos elementos visuales, relacionar o separar otros, por un cambio musical o por un silencio. Aquí también es muy importante destacar que las unidades *signícas* verbales, tales como los enunciados y párrafos de la obra literaria, pasan a ser unidades *signícas* conformadas por signos mixtos, visuales y acústicos (verbales y no verbales), estructurados en unidades que aunque incluyan un enunciado o párrafo de la novela, conforman otro tipo de estructuras tan distintas como lo serían dos frases diferentes y no reductibles a una mera sinonimia (sabemos qué dijo el personaje, pero también conocemos las cualidades de su voz, no únicamente se indica que un pescador jala un sedal, se informa sobre la manera específica en que lo hace y a la velocidad en que lo hace), esas unidades *signícas* también son distintas por la semántica derivada de su correlación con otros signos de la obra, incluso aquellos como el silencio o la oscuridad plena, lo que altera en mayor o menor medida su sentido original, por someterse a un nuevo sistema que los determina.

4. CONCLUSIONES

El estudio comparado de las dos obras, a partir de las propuestas de Genette, nos permite constatar nuevamente la importancia que tienen las transformaciones específicas que se hacen manifiestas en un proceso de hipertextualidad, en el que el hipotexto literario es reinterpretado y resignificado en un filme, cuya semántica está determinada por el conjunto de signos específicos que lo conforman, y por sus modalidades de estructuración. Nos lleva también a reflexionar sobre un fenómeno observado por otro destacado estudioso de los signos contemporáneo a Genette, J. A. Greimas, quien observaba que dos sistemas de signos distintos, dos macrosemióticas diferentes, pueden utilizar los mismos signos, pero con reglas o normas diferentes (conjunto de códigos de significación e interpretación), al hacer referencia, por ejemplo, a los signos del alfabeto empleados en el lenguaje verbal escrito y en lenguajes formales científicos.

Sucede de manera diferente cuando se trata de la construcción -o de la utilización- de sistemas de representación lógicos como, por ejemplo, los lenguajes formales. Si bien esos lenguajes emplean a veces el mismo 'alfabeto' que la escritura —esa es una de las razones para traer a colación el ejemplo—, las letras del alfabeto funcionan ahí de un modo distinto, responden a otras convenciones, pues mientras que la escritura como

sistema se apoya en las oposiciones de los rasgos gráficos (bastoncillos, ruedas, corchetes, etc.); los lenguajes formales consideran discriminatorias las letras que utilizan (Greimas, 1984: 7)

Esta consideración discriminatoria incluye que se les confieran valores o conceptos distintos a los signos, como catálogo de símbolos discretos. Añade: «Lo que le confiere a dicho catálogo de símbolos su estatuto de lenguaje es la articulación de su significado, el cual, es subyacente al grafismo y se encuentra organizado en un sistema conceptual coherente» (Greimas, 1984: 7). Esto lo lleva a comentar: «Nos ha parecido interesante mostrar que un mismo alfabeto podía ser utilizado con dos objetivos diferentes [...] y participar en la constitución de dos lenguajes diferentes» (Greimas, 1984: 7). En la obra cinematográfica, aunque esta participe de signos y enunciados verbales literarios, esos signos verbales responden a normas y convenciones distintas a las literarias, esos signos verbales no significan de la misma forma en que lo hacen en la literatura, son sometidos a relaciones propias de los signos acústicos, en los que la entonación, el volumen, la velocidad, etc., se tornan rasgos muy significativos, y son sometidos también a relaciones con signos figurativos que precisan, orientan o determinan sus sentidos, su significación específica (acotándola, ampliándola e incluso trastocándola). De aquí que la enunciación oral que el actor de voz realiza en el filme animado constituya literalmente una interpretación del enunciado literario que está orientando o destacando cierto significado, que puede o no estar presente explícitamente en el enunciado, y que llega a connotarlo de cierto tipo de emotividad y significado (tristeza, enojo, abatimiento, serenidad, etc.) vehiculada en su voz.

Los anteriores fenómenos tienen importancia en la resignificación que opera en el filme, el acento al pronunciar el inglés, la voz grave del actor, sus modulaciones, pasan a ser signos de su caracterización, lo mismo que su tipo somático, su vestuario, su gestualidad, contribuyendo a destacar ciertos sentidos (exclusión de referencias socioculturales a Cuba, por ejemplo, el énfasis en la fuerza y autocontrol del personaje que connotan su voz grave, mesurada, etc.). De este modo, aunque se citen las palabras de la obra, su sentido se ve alterado, no solo por la reducción o exclusión de ciertos párrafos y frases, o por su reorganización en un orden distinto, también y sobre todo esas alteraciones derivadas de las correlaciones que el nuevo sistema de signos cinematográficos le impone, acotando la posibilidad de diversas interpretaciones que podría darse a determinadas referencias o descripciones y a ciertas palabras.

Una novela de Hemingway como hipotexto de un filme de animación

Si bien, algunas de las principales interpretaciones que se han hecho de la obra de Hemingway han estado condicionadas por la estrecha relación observada con algunos elementos autobiográficos, este condicionamiento queda excluido de la nueva versión cinematográfica, y otras de esas interpretaciones son excluidas por la eliminación y reducción de ciertas referencias presentes en el hipotexto.

El hipertexto no constituye aquí una versión degradante, ni humorística, no es una refundición, ni se limita a trasponer las palabras a imágenes, sus características permiten ubicarlo en lo que correspondería a la hipertextualidad homenaje y variación, pues conserva un número importante de elementos y ha buscado ser una reinterpretación digna, en la que se incrementan los recursos poético-expresivos a través de las imágenes y confiriéndole a la anécdota principal de la obra literaria una amplitud semántica mayor, al mismo tiempo que cita la obra previa, en otros momentos la ilustra, y ofrecer una síntesis esmerada de su trama principal, logrando una semántica que gana universalidad y destaca valores culturales en diversa medida involucrados en la novela, aunque desprendidos de un enfoque sociológico. Petrov crea un filme en el que el pasado no se presenta como algo opuesto al presente y al progreso, sino como una realidad que interactúa y en cierta forma determina diversos acontecimientos del presente.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Academia Rusa de las Artes (2022), «Alexander Petrov/Петров, Александр Константинович», *Miembros de la Academia*. [En línea https://www.rah.ru/the_academy_today/the_members_of_the_academie/member.php?ID=51731. Fecha de consulta: 12/01/2022]
- Baker, Sheridan (1967), *Ernest Hemingway: An Introduction and Interpretation (American Authors and Critics Series)*, New York, Barnes & Noble.
- Baker, Carlos (1972), *Ernest Hemingway: A Life Story*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press.
- Barthes, Roland (1994), *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós.
- Bhoi, Chittaranjan (2015), «Dynamics of Style and Technique: A Reading of Hemingway's *The Old Man and the Sea*», *American Research Journal of English and Literature*, 2, págs. 5-9.
- Breit, Harvey (1952), «Talk with Ernest Hemingway», *New York Times*, 7 de septiembre, New York, pág. 20; y «The Old Man and The Sea», *Saturday Review*, 6 de septiembre, pág. 194.

- Bloom, Harold (1973), *La Angustia de las Influencias*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- Bloom, Harold (2008), *Bloom's Modern Critical Interpretations. Ernest Hemingway's The Old Man and the Sea*, New York, Bloom's Literary Criticism.
- Brenneren, Gerry (2008), «Psychology», en Harold Bloom (ed.) *Bloom's Modern Critical Interpretations. Ernest Hemingway's The Old Man and the Sea*, New York, Bloom's Literary Criticism, págs. 109-122.
- Dällenbach, Lucien (1976), « Intertexte et autotexte », *Poétique*, 26, págs. 282-296.
- Eco, Umberto (2003), *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*, Barcelona, Lumen.
- Elizondo, Sonny y Weinbloom, Elizabeth (2011 y 2023), «The Old Man and the Sea Gregorio Fuentes: The Inspiration for the Character of Santiago». *GradeSaver*, [En línea <https://www.gradesaver.com/the-old-man-and-the-sea/study-guide/gregorio-fuentes-the-inspiration-for-the-character-of-santiago> Fecha de consulta: 13/01/2023]
- Genette, Gérard. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- Genette, G. (1998), *Nuevo discurso del método*, Madrid, Cátedra.
- Greimas, A. J. (1984), «Semiótica figurativa y semiótica plástica», en Gabriel Hernández Aguilar, *Figuras y estrategias en torno a una semiótica de lo visual*, Ciudad de México, Siglo XXI, págs. 17-42.
- Han, Qi (2015), «New Discussion about 'Cannot Be Defeated'-Read the *Old Man and the Sea* from the Perspective of Ecocriticism», *Open Journal of Social Sciences*, 3, págs. 196-199 [En línea <http://www.scirp.org/journal/jss> Fecha de consulta: 13/01/2023].
- Hemingway, Ernst (2020), *El viejo y el mar*, Quito, Luna de Bolsillo.
- Hemingway, Ernst (2008), *The Old Man and The Sea*, New York, Bloom.
- Justus, James H. (2008), «The Later Fiction: Hemingway and the Aesthetics of Failure», en Harold Bloom (ed.) *Bloom's Modern Critical Interpretations. Ernest Hemingway's The Old Man and the Sea*, New York, Bloom's Literary Criticism, págs. 53-67.
- Kristeva, Julia (1967), «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», *Critique*, 239, págs. 438-65.
- Hernández Fustes, Otto et. alt. (2021), «Did Hemingway expose features of pain in the protagonist of *the old man and the sea*», *International Journal of Development Research*, 2, págs. 44771-44773 [En línea <http://www.journalijdr.com/did-hemingway-expose->

Una novela de Hemingway como hipotexto de un filme de animación

- [features-pain-protagonist-old-man-and-sea](#) Fecha de consulta: 12/01/2023]
- Malpartida Tirado, Rafael (2022), *Una nueva mirada entre la literatura y el cine: el legado de Juan Luis Alborg*, Zaragoza, Libros Pórtico.
- Odessa Animation Studio (2022), «Alexander Petrov». [En línea <http://animation-ua.com/en/school-animation/world-animation/398-alexander-petrov> Fecha de consulta: 12/01/2022]
- Petrov, Alexandr (1999), «*The Old Man and the Sea*», *Canadá Media* [En línea <https://www.youtube.com/watch?v=YgVFKEqM6zA&t=9s> Fecha de consulta: 28/01/2021]
- Riffaterre. M. (1981), «L'intertexte inconnu», *Littérature*, 41, págs. 4-7. [En línea: https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1330 Fecha de consulta: 18/08/2021]
- Schorer, M. (1952), «With Grace Under Pressure», *The New Republic*, 6 de septiembre, págs. 19-20.
- Smith, Tom (2020), «A manera de comentario», en E. Hemingway, *El viejo y el mar*, Quito, Luna de Bolsillo, págs. 7-8.
- Souza Domínguez, Belén (2013), *Las influencias pictóricas en la obra de Aleksandr Petrov*, Palma de Mallorca, Universitat de Les Illes Balears.
- Stam, Robert y Alessandra Raengo (2005), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Oxford (Carlton), Blackwell Publishing.
- Wolf, Sergio (2001), *Cine/Literatura. Ritos y pasajes*, Barcelona, Paidós.
- Zecchi, Barbara (2014), *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*, Barcelona, Icaria.

Fecha de recepción: 03/10/22.

Fecha de aceptación: 09/12/22.

**El proyecto *Cine Nacional*
y *Literatura Mexicana*: 2009-2020**

**The project *Cine Nacional*
y *Literatura Mexicana*: 2009-2020**

OBED GONZÁLEZ MORENO

Asociación de Escritores de México A.C.

tn_obed@yahoo.com.mx

ORCID ID: 0000-0003-2185-2846

Resumen: El presente artículo trata sobre el proyecto *Cine nacional y literatura mexicana*, llevado a cabo a partir del año de 2009, concebido, estructurado y planeado desde el año de 1995. Se muestran los objetivos, la metodología, los resultados, discusiones y conclusiones recabados hasta el año de 2020.

Palabras clave: México, Cine mexicano, literatura mexicana, proyecto documental

Abstract: This article deals with the project *National Cinema and Mexican Literature* carried out since 2009 and conceived and planned since 1990. The objectives, methodology, and results are shown. Discussions and conclusions collected until 2020.

Key words: México, Mexican cinema, Mexican literature, documentary project

1. INTRODUCCIÓN

En las dos primeras décadas que van del siglo XXI en Centroamérica se ha realizado más cine que en todo el siglo XX. Comenzó un resurgimiento del cine en esta parte del continente llamado *El nuevo cine centroamericano* que se ubica alegóricamente su punto de inicio en el año de 1996 en Guatemala con la producción de la cinta *El silencio de Neto* filmada por Luis Argueta. Esto se debe de alguna forma a que en 1986 en Cuba se creó la Escuela Internacional de Cine y Televisión, (EICTV) de procedencia extranjera que se especializó en la formación de cineastas de América Latina, Asia y África y de la cual egresaron muchos directores de Centroamérica que posteriormente comenzaron a filmar ofreciendo un poco más de producción cinematográfica a esta región de América Latina y a la vez fundando escuelas de cine, cursos, divulgación y proyección cinematográfica y educando de cierta forma al público para la apreciación de sus cines nacionales. Ejemplo de ello es el acontecido en Costa Rica con la producción de *Eulalia* de Óscar Castillo en 1987, con la cual comenzó una formación de públicos y la película atrajo a más espectadores que la superproducción de Hollywood *Rocky IV* que se mantenía en cartelera en las mismas fechas. Inicio de formación de públicos que reflejó sus resultados en este siglo con las películas *Asesinato en el Meneo* del mismo Óscar Castillo en 2001 y *El Caribe* de Esteban Ramírez de 2004, producciones que compitieron con la exhibición de películas llegadas de Hollywood, y que lograron la captación total de 150.000 espectadores en teatros de Costa Rica. Un resultado sin precedentes en ese país se lo llevó *Gestación* de Esteban Ramírez en 2010 al superar los 150.000 espectadores en 14 pantallas. Aun así —realizando un comparativo— en la actualidad en México se producen más películas en un año que en toda Centroamérica, pero esto no es un signo de que en el país exista una industria cinematográfica porque su distribución es ineficiente y, asimismo, solo se exhibe en el país el 10 % de toda la producción fílmica la cual está sometida por el cine estadounidense que posee el 90% de la exhibición en salas nacionales. Es un problema que no está resuelto y que a la fecha con el T-MEC (Tratado entre México, Estados Unidos y Canadá) se recrudescen aún más. Aunque se produzca una cantidad significativa de cine en México, si no se educa o forma al público a apreciar el cine nacional —y no sea distribuido y exhibido de manera eficaz y masificada—, la producción cinematográfica concebida en el país seguirá siendo solo cine festivalero sin posibilidad de una retribución económica que logre permitir su reconocimiento por medio del público mexicano, que al final es el que lo hace existente. Por

consecuencia en el presente escrito nos centraremos más en la cuestión cinematográfica que en la literaria.

1.1. Justificación

El proyecto es un estudio personal llevado a cabo a partir del año de 2009 que persigue objetivos relativos al rescate y la conservación de la memoria histórica nacional con vertientes en el área de la educación, la comunicación y el estudio social donde el cine nacional y la literatura mexicana son los elementos base para su realización. Asimismo, estos dos elementos básicos del proyecto funcionan para el análisis del proceso mexicano en todas sus vertientes relacionadas con lo artístico, político y social. El proyecto construye una analogía histórica de México por medio de las imágenes en movimiento y la letra escrita. Espejo de una nación la cual la historia de su constitución puede ser observada a través del cine mexicano y las letras nacionales y algunas más extranjeras que han lanzado un ojo a lo profundo de este pueblo. Por medio del proyecto Cine nacional y literatura mexicana se rescata la memoria no solo de películas, actores o directores del cine mexicano, sino también el tiempo de algunas localidades de México (véase anexo 1). Los objetivos que persigue el proyecto son los siguientes: a) Rescate de la memoria histórica del cine mexicano, b) Reflexión de la historia del México reciente por medio del cine mexicano, c) Promover y divulgar la historia del cine nacional y la literatura mexicana en México y otros países, d) Revaloración de los hechos recientes en México a través del cine y la literatura nacionales, e) Revaloración de directores, guionistas, fotógrafos, actores y otros que hicieron el cine y revaloración de generaciones de escritores, de escritores regionales y universales mexicanos específicos.

También se desea mostrar el proceso de construcción del proyecto, sus alcances, logros y méritos a nivel nacional e internacional, así como los distintos caminos que ha recorrido y los resultados obtenidos a través de la investigación, estructuración y escritura de libros, publicaciones y montaje de ciclos de cine mexicano y, asimismo, lecturas, cátedras y ponencias. Producto de los resultados del proyecto en universidades de México, Argentina, Chile, Colombia, España, Francia, Dinamarca y Rusia y otros espacios como festivales de cine y ferias del libro o coloquios para profesionales y estudiantes en distintas universidades y eventos nacionales. Metas que se trazaron desde un inicio del proyecto y que son una constante: a) Llegar al mayor número de personas por medio de publicaciones y muestras presenciales a nivel nacional e internacional, b) Publicación de libros a nivel nacional e internacional, c) divulgación del proyecto por medio de artículos académicos y ensayos en revistas académicas y literarias de México y

otras partes del mundo, d) como apoyo para proyectos por parte de otras personas o instituciones en trabajos de investigación relacionados con el lenguaje, el cine, la literatura y la educación.

1. METODOLOGÍA

1.1. Estudio documental

Para la realización del escrito documental se analizó y experimentó a través de tres componentes de la investigación científica: a) La investigación de campo, b) la investigación de archivo, c) el análisis cinematográfico. Estos tres elementos conjugan la realización y el enfoque del proyecto para componer las siguientes categorías:

Tabla 1. *Análisis de categorías empleadas en el estudio*

Categorías	Subcategorías	Definición de la categoría	Preguntas o componentes
1) Propósitos del proyecto	Rescate de la memoria histórica del cine mexicano	Se propone realizar la investigación desde una mirada multidisciplinaria.	¿De qué trata el proyecto?
2) Selección y revisión de materiales audiovisuales y escritos.	Películas revisadas desde el año de 1895 al año de 2020. Libros de distintos géneros y épocas.	Análisis de películas mexicanas, libros seleccionados y relación de enfoques.	¿Cómo se lleva a cabo la realización del proyecto?
3) Actividades de realización de proyecto.	Investigación de archivo y campo.	Entrevistas, toma de fotografías de lugares y personajes.	¿Qué materiales y herramientas se usan en el proyecto?
4) Impacto del proyecto.	1) Instituciones donde impactó el proyecto.	Orientación docente.	¿Para qué llevar a cabo el proyecto?

	2) Instituciones donde se presentaron resultados.	Demostración pública a la comunidad.	
--	---	--------------------------------------	--

Para llevar a cabo el escrito del proyecto de *Cine nacional y literatura mexicana* se usó el Método analógico o comparativo donde la analogía es la fuente de inducción que conduce yendo de lo particular a lo particular tomando como base una semejanza que procure la realización del objetivo u objetivos y, aunque se argumenta que es de escaso valor científico porque ofrece pocas posibilidades de certeza; en casos como el propuesto es uno de los caminos que se presenta para llegar a una solución. Para reforzar este método en lo práctico se hizo uso del método inductivo donde se adquieren conclusiones de tipo general por medio de premisas específicas. Método que incluye cuatro pasos determinados para llegar a conclusiones: a) Observación de datos, b) clasificación y estudios de datos, c) generalización, d) contrastación de datos.

1.2. Criterios de selección de los documentos

Los criterios empleados para el escrito documental fueron los siguientes: A) Investigación de archivo en la biblioteca de la Asociación de Escritores de México A.C., y en la Cineteca Nacional México. B) Investigación de archivo en bases de datos virtuales como Redalyc de la Universidad Autónoma del Estado de México, Dialnet de la Universidad de la Rioja en España y Latindex de la Universidad Nacional Autónoma de México. C) Se utilizaron herramientas de procedimientos cinematográficos a través de medios virtuales como la Filmoteca de la UNAM y el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), entre otros. D) Se seleccionaron artículos de investigación en revistas indexadas y libros publicados en universidades, en editoriales reconocidas y en periódicos de circulación nacional e internacional. E) Los libros estuvieron relacionados con los conceptos que el texto necesitó para su proyección.

1.3. Documentos analizados

La investigación de archivo y el análisis de textos y cintas cinematográficas se llevaron a cabo por vía física y virtual, por medio de artículos de divulgación e investigación y libros de consulta académica para lograr la evaluación e ir descartando aquellos que no funcionaron para el tema y retomar aquellos que contienen una función relacionada y así argumentar de una manera más

contextualizada la importancia de lo que se propone. En total se consultaron 1115 películas y seleccionaron 398 y se consultaron 692 escritos entre artículos, libros y manuales y se seleccionaron en total, 442.

Tabla 2. *Documentos Analizados en el Estudio*

Docu- mentos	Consulta- dos	Selección- ados	Nacion- ales
Fílmicos	1115	398	998
Artículos empíricos	100	65	17
Libros	442	350	87
Manuales	50	27	43

2. RESULTADOS

2.1. Categoría 1: Propósitos del proyecto

Los distintos propósitos del proyecto componen un bosquejo de relaciones donde la historia y la educación conexas con el arte y los estudios sociales forman un amplio espacio donde diferentes caminos llevan al mismo lugar: al cine y la literatura. Una de las preocupaciones principales que se planteó en esta propuesta fue conocer la historia nacional por medio del cine con la transversalidad que la literatura ha ofrecido siempre al séptimo arte. Este es el propósito principal. Un país que carece de memoria histórica es muy posible que no evolucione y el cine mexicano es un receptáculo de la historia reciente del país, en él podemos observar y analizar las distintas etapas por las que ha transitado la nación, el proceso de construcción nacional. Lo político y social está intrínseco dentro de las narrativas cinematográficas donde la idiosincrasia mexicana se exhibe de una manera didáctica en la cual la literatura es el complemento del estímulo hacia la investigación, la lectura y la reflexión de realidades antes no sabidas. Eventos históricos, solo por ejemplificar, como la masacre estudiantil acontecida en el año de 1968, se puede observar en películas como *El grito* (1968), dirigida por Leobardo López, *Ni olvido, ni perdón* (2004) de Richard Dindo y *Los rollos perdidos* (2018) dirigida por Gibrán Bazán y en cintas de ficción como *Rojo Amanecer* (1989) dirigida por Jorge Fons, *Tlatelolco, verano del 68* (2012) de Carlos Bolado y *Borrar de la memoria* (2011) dirigida por Alfredo Gurrola con el guion de Rafael Aviña.

Algunos propósitos transversales son los siguientes:

a) Estimular la reflexión teórica y crítica sobre los diversos procesos y fenómenos relacionados con el cine y la literatura nacionales.

b) Fortalecer el área de estudios del cine nacional y literatura mexicana en México, Latinoamérica y Europa por medio de la divulgación de estudios originales sobre el tema.

c) Extender el campo de estudios cinematográficos y literarios mexicanos en otros idiomas.

d) Seguir desarrollando la investigación y estudio del tema y seguir divulgando sus resultados.

e) Revaloración de directores, guionistas, fotógrafos, actores y otros que hicieron el cine y revaloración de generaciones de escritores, de escritores regionales y universales mexicanos. Además de la divulgación del cine y la literatura de México en otros países, su análisis y revaloración por parte de estudiosos del lenguaje, la comunicación, las artes y otras áreas del conocimiento.

2.2. Categoría 2: Selección y revisión de materiales audiovisuales y escritos

La investigación y selección de material audiovisual y escrito se realizó de la siguiente manera:

Material audiovisual Material escrito



Gráfica 1: de autoría propia.

2.3. Categoría 3: Actividades de realización de proyecto

Para la realización del proyecto se efectuaron distintas actividades que proporcionaron una estructura definida al estudio que formó parte de la constitución de la propuesta. Las actividades llevadas a cabo se dividieron en tres fases y fueron las siguientes:

Fase 1

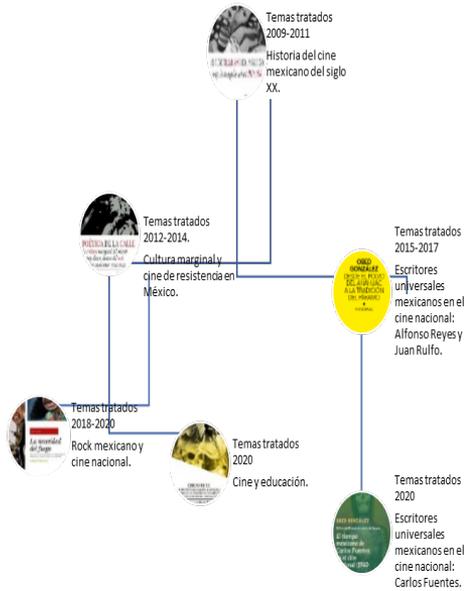
- a) Planeación de la investigación.
- b) Estructura de programación de selección de material audiovisual y material escrito.
- c) Programación de revisión de material audiovisual y escrito.
- d) Selección final de material audiovisual y escrito.
- e) Revisión y análisis de material audiovisual y escrito.

Fase 2

- a) Análisis de investigación material audiovisual y escritura del análisis.
- b) Reflexión y relación de materiales referentes a una temática específica de análisis.
- c) Escritura de ensayos literario; artículos académicos, artículos de investigación, reseñas de libros de consulta y libros de ensayo o investigación cinematográfica.
- d) Corrección de textos.

Temas tratados 2009-2020

Los temas tratados a partir del año 2009 hasta el año de 2020 se estructuraron de la siguiente manera:



Gráfica 2: de autoría propia.

Fase 3

- Plan y programación para divulgación del proyecto.
- Alternativas de divulgación del material de investigación en sus distintas modalidades: escrita, video, conferencias, cátedras, entre otros.
- Publicación de artículos de investigación y académicos.
- Publicación de libros.
- Divulgación tipo presencial en conferencias, cátedras, congresos y la organización de ciclos de cine.

2.4. Categoría 4: Impacto del proyecto

El proyecto a partir del año de 2009 a la fecha (2020), ha obtenido resultados positivos en cuestión de impacto. Ha sido presentado, divulgado y retomado en universidades de México, Argentina, España, Dinamarca, Francia y Rusia para apoyo de tesis de diferentes grados académicos y ha obtenido reconocimientos a nivel nacional e internacional por medio de concursos de publicación de obra y de ensayo e investigación. Además de publicarse en revistas literarias, sociológicas, de estudios sociales y cinematográficas de México y otros países de América y Europa (véase anexo 2). Una de las investigaciones que es parte del proyecto abrió la Colección Puntos de fuga de la Dirección de Publicaciones de Divulgación Científica de la Universidad de Málaga, en España.

Tabla 3: Cuadro cuantitativo.

Elementos	Nacionales	Internacionales	Total
Libros	5	2 España	7
Artículos	5	15	20
Premios	4	4	8
Ingreso a base de datos	8	37	44
Ciclos de cine	2	0	2

*Véase liga de Wolrdcat el porcentaje de ingresos a bases de datos:

<https://www.worldcat.org/es/search?q=obed+gonz%C3%A1lez+moreno&limit=10&offset=11>

3. DISCUSIÓN

Al realizar el análisis de las películas seleccionadas se encontraron temas en común y característicos de ciertas etapas de la cinematografía nacional desde sus inicios al año de 2020. Del año de 1895 al año de 1920 se pudo observar el documental histórico como base de la filmografía de inicios del cine en México donde lo más sobresaliente es el acervo filmico de Salvador Toscano y, asimismo, algunas cintas con un argumento que también están constituidas por fragmentos documentales como en el caso de *El automóvil gris* (1919) de Enrique Rosas. Las características de ciertas etapas del cine nacional se dividieron de la siguiente forma para mostrar las peculiaridades que identifican cada una de estas etapas realizadas de manera personal a través de este recorrido cinematográfico.

3.1. 1925-1936: La transición del documental histórico a la ficción

Durante esta época se observó una transición del cine documental al cine de ficción sin dejar fuera la temática histórica de la revolución como en la trilogía de Fernando De Fuentes con *El prisionero número 13* (1933); *El compadre Mendoza* (1933) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935) y algunos cortos que todavía mantuvieron el documental como base de su fuerza narrativa como *Humanidad* (1933) de Adolfo Best Maugard. También comienzan a hacer presencia las cintas con temática de preocupación nacional como el narcotráfico en películas como *El puño de hierro* (1927) de Gabriel García Moreno y *Marihuana, el Monstruo verde* (1936) de José Bohr. El narcotráfico comienza a ser tema de atención dentro de la cinematografía nacional.

3.2. 1937-1959: La época de oro y el nacionalismo como estampa

Esta etapa del cine nacional ha sido muy estudiada y analizada, se observaron las mismas características que en otros estudios: la exaltación de lo mexicano: el México en construcción y progreso, la introducción y creación de técnicas cinematográficas por parte de los directores, los grandes guiones y el nacionalismo como máscara del extravío de una verdadera identidad nacional. Época en la cual también se exhiben los vicios y las nuevas formas de corrupción en México como en *Doña diablo* (1950) de Tito Davison donde se pueden observar la complicidad de la gente pudiente del país y sus tratos con el tráfico y la delincuencia de *alta cultura*. Esta etapa usó la creación de una estampa, de una fantasía creada por el cine, de lo que para algunos era lo mexicano y que se lanzó hacia el exterior y sumió aún más a este concepto en lo ambiguo.

3.3. 1960-1969: La experimentación y la búsqueda realista de lo mexicano

Esta etapa se apreció como una de las más importantes en la historia de la cinematografía nacional. El milagro mexicano llegó a lo más alto de sus aspiraciones durante estos años y las nuevas generaciones de escritores, directores de cine, artistas visuales y artistas escénicos sembraron la idea de lo cosmopolita, que lo hecho en México tuviera repercusión en el mundo. Esta fue una nueva época de oro de muy corto tiempo. Intelectuales y artistas se reunían para charlar sobre problemáticas de la actualidad a la vez que bebían, bailaban y se divertían con la visión de proyecciones nacionales de esencia universal. La pintura, la literatura, la danza, el teatro y la música se reunieron para hacer del cine mexicano una experiencia. Se abre una brecha para

ofrecer una fórmula distinta para la creación cinematográfica que comienza con *En el balcón vacío* (1961-1962) de Jomi García Ascot y culmina con *La fórmula secreta* (1965) de Rubén Gámez, resultado de aquel exitoso concurso de cine experimental que mostró formas diferentes para hacer cine. Además de abrir el camino para otro tipo de producciones como *Fando y Lis* (1967) de Alejandro Jodorowsky y *Anticlímax* (1969) de Gelsen Gas, cine que experimentó con las emociones, con las sensaciones, con lo interno como una nueva alternativa artística de cine en México. Además de lo fantástico. Relacionando el concepto de identidad enmascarada con la estampa y el folclor en décadas anteriores, para esta generación, también fue una preocupación que se estudió de una manera más realista que cuestionaba las raíces nacionales en relación con la inmediatez de la modernidad mexicana y su aceptación de tradiciones extranjeras que no eran homogéneas con las tradiciones del machismo, la superstición y la creencia de lo Otro en el país como se puede apreciar en *Las dos Elenas* (1965) de José Luis Ibáñez, basado en el cuento de Carlos Fuentes. Historia que cuestiona la moral mexicana y la introducción del discurso liberal europeo, este choque de tradiciones y realidades que también podemos observar en *Los caifanes* (1967) de Juan Ibáñez donde dos distintas culturas pertenecientes a la Ciudad de México se encuentran y colapsan sin reconocerse para volver a separarse e introducirse de nuevo a sus respectivas realidades dentro de esta gran nación llamada México.

También se observó que en los filmes más significativos de esta etapa las técnicas usadas para su ejecución estaban más ligadas a las manejadas en Francia y otros países de Europa. Fue un cine con mucha influencia europea. No hubo un acercamiento con el cine que se realizaba por aquellos años en el continente. El cine mexicano de esta época no tuvo contacto con la corriente innovadora que se estaba gestando en América, llamada: El nuevo cine latinoamericano ni al llamado *Tercer cine*. De los acontecimientos positivos de esta etapa es la inauguración del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM, en 1963.

3.4. 1970-1980: El apoyo del estado, la esperanza y la derrota

Durante esta época se observó el apoyo al cine durante el mandato de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976), en el cual se produjeron un buen número de películas y varias de calidad. También se produjo el desmantelamiento de la industria cinematográfica a consecuencia del nepotismo de José López Portillo, quien fue presidente de la república de 1976 a 1982, quien colocó a su hermana Margarita como directora de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) que se encargó de

liquidar al Banco Nacional Cinematográfico que en el sexenio anterior había dado frutos, frutos que Margarita descalificó como un gasto inútil. A principios de los años setenta los cineastas comulgaron de una manera más abierta con el *Tercer cine* y sus producciones poseyeron temáticas descritas por sus iniciadores el argentino Fernando Solanas y el español Octavio Getino: la tierra, el hambre, la juventud, la política, la inmigración, la emigración, las minorías, la lucha de clases, los conflictos armados, los movimientos sociales, la memoria histórica, entre otros. Asimismo, también se observó el surgimiento de nuevas alternativas para hacer cine con la introducción del súper 8 y 16 milímetros que ofreció al panorama cinematográfico nacional nuevos directores como Sergio García Michel, Gabriel Retes, José Agustín, Alfredo Gurrola y Diego López, entre otros, y la creación de colectivos independientes donde se apoyó al cine marginal y de resistencia. A aquellos que no estaban subvencionados por el estado. Surgió la Cooperativa de Cine Marginal y el colectivo Cine Mujer donde se produjeron cortos y medimétrajes con una temática social y de los cuales emergieron nuevos directores como Martha Rosa Fernández, Guadalupe Ferrer y Marcelino Aupart, entre otros (véase anexo 1). En esta década emerge el cine marginal y de resistencia como un concepto dentro del lenguaje de la cinematografía mexicana. También comienza a abrirse el camino para actores con personalidad y talento, se inicia la introducción de una camada de histriones que no presentan el estereotipo caucásico para realizar papeles que no estaban acorde a sus perfiles físicos como en décadas anteriores donde realizaban papeles de indígenas u hombres de campo con un físico que no pertenecía a la realidad mexicana como en el caso de *Allá en el rancho grande* (1937) donde Tito Guízar, un hombre que lo caracteriza su color de piel blanca, su cabello castaño claro y los ojos azules y quien realizó el papel de un caporal o como en el caso de María Félix quien desempeña el papel de una indígena tarasca en la película *Maclovia* (1948) donde los rasgos faciales afilados y perfectamente delineados de la actriz no corresponden con las características de esta comunidad. Se integra una nueva camada de actores con rasgos más comunes y con una formación actoral más concisa. Héctor Bonilla, María Rojo, Manuel Ojeda, Delia Casanova, Gonzalo Vega, Ana Ofelia Murguía y Salvador Sánchez, entre otros. También se apreció un seguimiento de la experimentación del cine fantástico iniciado por Alejandro Jodorowsky en los sesenta solo que con matices esotéricos en películas como *La montaña sagrada* (1973) del mismo Alejandro, *Ángeles y querubines* (1972) y *Pafnucio santo* (1977) de Rafael Corkidi —quien trabajó con Jodorowsky en varios filmes, entre ellos *El topo* (1969)—, otras películas con este mismo estilo fueron *Satánico pandemonium*

(1975) del experimentado director Gilberto Martínez Solares y *La mansión de la locura* (1973) y *Alucarda, la hija de las tinieblas* (1977) de Juan López Moctezuma quien produjo algunos filmes de Alejandro Jodorowsky. De los acontecimientos rescatables en la década relativos al cine nacional se presentan dos casos significativos: se inaugura la Cinoteca Nacional de México en 1974 y un año después (1975) el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).

3.5. 1980-1990: La inexistencia del cine mexicano de calidad

Esta fue la peor etapa del cine nacional, contadas películas de calidad se produjeron y el cine de sexicomedias se apoderó del escenario mexicano junto con el cine de acción de los Hermanos Almada. Paradójicamente estos géneros cinematográficos o subgéneros muy mexicanos sin estética ni intención argumental y artística dejaron muy buenas ganancias tanto a los productores como a la taquilla. Lo que benefició todavía más a este tipo de películas fue la introducción del videocassette a México.

También se observó la introducción más abierta del cine de diversidad sexual con Jaime Humberto Hermosillo en *Las apariencias engañan* (1983); *Doña Herlinda y su hijo* (1985), *Clandestino destino* (1987) y *El verano de la señora Forbes* (1989). Cine que había tenido sus antecedentes una década antes con *La primavera de los escorpiones* (1971) de Francisco del Villar; *Los marcados* (1971) de Alberto Mariscal y *El lugar sin límites* (1977) de Arturo Ripstein. También se apreció la introducción del cine corporativo, principalmente el producido por Televisa. Cine teenager a la mexicana y familiar en su mayoría solo que comercial totalmente, el cual poseía un alto grado de moralina y con muy poco enfoque realista y artístico en el cual se hacía uso de cantantes de moda para captar al público que, sin embargo, mantuvo a las salas de cine y taquilla mexicana con vida durante esta época de crisis cinéfila y cinematográfica. El cine de ficheras y de los Almada no se preocuparon por el público familiar ni adolescente y este vacío fue aprovechado por la empresa privada que, aunque su intención no fue el rescate del cine mexicano de calidad sino el económico, por beneficio colateral contribuyó a la supervivencia del público que gustaba del cine hecho en México. El cine de ficheras que se produjo en esta época se analizó como una analogía del momento histórico del país, como un espejo donde se miró la caída del país por la corrupción que fue la querida y solapadora de quienes gobernaron en aquellos momentos. El discurso dirigido al pueblo donde ser ignorante y pobre era una virtud semejante a los protagonistas de la sexicomedias y donde el narcotráfico fue la única manera donde morir es la causa única para sentirse vivo como en el cine de los Almada.

3.6. 1990-2000: El resurgimiento del cine mexicano en salas

Conforme a las cintas revisadas que se produjeron durante estos años hubo un resurgimiento del cine mexicano, no en el sentido de la innovación ni estética cinematográfica, sino en el sentido de estar presente de nuevo cintas mexicanas en salas de cine. Cintas con un argumento y una intención estética y argumental, películas con nuevos actores que sí poseyeron una formación actoral formal, muchos surgidos del teatro y academias o universidades especializadas en arte. El estudio de esta década proveyó la visión de un cine más politemático y el inicio de las carreras de cineastas mexicanos de nivel internacional a través de filmes como la comedia *Sólo con tu pareja* (1991) de Alfonso Cuarón, en el género fantástico con *La invención de cronos* (1993) de Guillermo del Toro y en el género dramático social con *Amores perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu. Asimismo, películas con fondo rural como en *La mujer de Benjamín* (1991) de Carlos Carrera, de revelación de submundos con *Danzón* (1991) de María Novaro, de corte histórico con *Cabeza de vaca* (1991) de Nicolás Echeverría y *Como agua para chocolate* (1992), de Alfonso Arau, de tema urbano con *El callejón de los milagros* (1995) de Jorge Fons y de fondo político como *La ley de Herodes* (1999) de Luis Estrada.

La semilla que se sembró en los años setenta con productoras independientes como la creada por Saúl y Ramón Aupart, Cine film S.A., entre otras, dio pauta para otras alternativas a finales de los años noventa con la constitución de la Asociación Mexicana de Productores Independientes (AMPI) de donde surgieron Altavista films y su filial Alebrije, entre otras que en el siguiente siglo lograrían alcanzar un aumento significativo en la producción cinematográfica nacional y un gran aumento cuantitativo en salas y taquillas del país. Los años noventa son la punta de lanza para que se volviera a producir y exhibir cine bien hecho en México. En contraparte, el país ingresa al Tratado de Libre Comercio (TLC) que reduce el tiempo de exhibición en salas a trabajos de producción nacional abriendo un horizonte muy amplio a las producciones estadounidense. Realidad que continúa a la fecha.

3.7. 2001-2019: Mucha producción y poca exhibición en salas

A partir de este siglo se observó el proceso de evolución en el apoyo y la producción de filmes mexicanos. El proceso que, aunque no perfecto de la producción cinematográfica en el país, sí el aumento en los apoyos por parte del estado y la empresa privada. Al existir más apoyo también existe más producción de filmes y por consecuencia de directores, actores y guiones más complejos y con mayor esmero que

amplían el espectro de distintas miradas cinematográficas. Se abre un abanico más extenso de posibilidades filmográficas que enriquecen la variedad en los géneros y posibilidades artísticas. En el presente siglo ha crecido el número de producciones nacionales de manera significativa. En el año de 2012 se superó a más de 100 el número de películas hechas en México y para 2017 el número llegó a 175 producciones, más que en el año de 1958 que se rompió el récord de producciones nacionales con 135 cintas. El cine de comedia es el que ha redituado más rentabilidad económica en esta centuria con producciones como *No se aceptan devoluciones* (2013), *Nosotros los nobles* (2013) y *No manches Frida* (2016), entre varias más. Asimismo, los personajes más taquilleros, a diferencia de Pedro Infante y Jorge Negrete en los años 30, 40 y 50 del siglo pasado, ahora son comediantes como Eugenio Derbez y Omar Chaparro y, similar a la época de oro del cine nacional pero con más producción, se han lanzado al exterior a actores mexicanos que han logrado una gran impresión a nivel internacional como en los casos de Diego Luna, Gael García Bernal y Demián Bichir, a quienes ya les había mostrado el camino en la última década del siglo pasado Salma Hayek. De la misma forma se enriquece la creatividad, habilidades y talentos de directores mexicanos que ahora están en la cima de la cinematografía mundial como lo son Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón y Guillermo Del Toro, sin dejar fuera a Carlos Reygadas y Amat Escalante, entre otros. También se estimó la proliferación de festivales de cine tanto a nivel nacional e internacional para la exhibición de cine mexicano, como ejemplo tenemos el Festival de Cine Español de Málaga que a partir del año 2015 cambió de cine español a cine en español para que pudiesen entrar a la competición películas de países de habla hispana entre ellas, México. Y en el país se han formado festivales y muestras de cine en Yucatán, Estado de México y Querétaro, entre otros y en la Ciudad de México festivales como Ambulante, Macabro Festival Internacional de Cine de Horror de la CDMX, Shorts México, DocsMx., y el FICUNAM, entre varios más, además de festivales de cine barriales como el Festival de Cine de Barrio Iztapalapa y el Festival Internacional del Cine de la Alcaldía de Gustavo A. Madero, Cinetekton: Festival Internacional de Cine y Arquitectura, entre muchos más. Y festivales binacionales como Oculito: Horror Film Fest, realizado en El Paso, Texas y en Ciudad Juárez, Chihuahua.

Simplemente en el año de 2018 se realizaron 155 festivales. Asimismo, se apreció que los monopolios de Cinemex y Cinépolis quienes poseen el 90% de las aproximadas 7000 salas del país en su minoría son para exhibir películas mexicanas que proyectan puedan tener éxito económico, pero mayormente se exhibe cine

estadounidense. Existe una gran producción de filmes nacionales solo que por los contratos con el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) ahora TMEC, su exhibición es ineficiente y por consecuencia las películas nacionales en su mayoría son inexistentes en México. Las generaciones nacidas a partir de los años noventa del siglo pasado están formadas para ver cine estadounidense, no mexicano ni latinoamericano.

3.8. 2020

Comenzando esta década se inicia con la pandemia provocada por el COVID19 y con la desaparición de 109 fideicomisos, entre ellos el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (FIDECINE), fondo que proveía los elementos económicos para la producción cinematográfica. Según el gobierno de la república, desaparecen los fondos más no así el apoyo al cine mexicano. Esta decisión contrae opiniones encontradas, solo queda esperar para observar el proceso de este arbitraje y confirmar si beneficia o perjudica el mundo cinematográfico nacional, por lo pronto el filme *Nuevo orden* (2020) coproducido por México y Francia, dirigido y escrito por Michel Franco obtuvo el Gran premio del jurado en el Festival Internacional de Cine de Venecia en su versión 2020 y que las distribuidoras Neon y MUBI adquirieron para su distribución comercial en Estados Unidos y Reino Unido. Acontecimiento que, hasta este momento, confirma el buen momento que transita el cine mexicano y su repercusión en el extranjero, aunque siga el problema de la distribución y la exhibición a nivel nacional.

4. CONCLUSIONES

Al realizar este estudio documental por la historia de la cinematografía nacional nos encontramos con temáticas recurrentes que se exhiben dentro de los filmes de una manera directa o indirecta. Características que, si no definen al cine mexicano, sí lo describen. Estas características son: A) La violencia como eje en los principales filmes nacionales. B) El narcotráfico como elemento periódico a lo largo de la historia de la cinematografía nacional. C) La realidad como subtrama. D) La presencia de la pobreza y la miseria en todos sus tipos. F) La exaltación en la creencia de lo que es lo mexicano. G) La frecuencia en la división de las clases sociales dentro de las historias. H) La inexistencia del poder político como un constructor de sociedades y beneficios comunes. I) La búsqueda constante de una uniformidad identitaria nacional. J) Altibajos constantes relativos entre cine y estado.

Las expectativas propuestas al inicio del proyecto han sido logradas y los alcances del mismo han sido positivos. La intención primordial

del proyecto, que es el rescate de la memoria cinematográfica y la historia reciente de México, ha logrado su cometido, por lo menos hasta el año de 2020, porque el proyecto no culmina mientras existan el cine y la literatura. Esto permite la planeación de nuevas temáticas que se van fraguando conforme la investigación se va desarrollando, temas muy pocos tocados por los estudiosos del cine como lo es el cine de resistencia, el cine emocional en las producciones mexicanas, los defectos de carácter en los personajes filmicos mexicanos o el inconsciente surrealista en películas mexicanas, por ejemplificar, *El hombre sin rostro* (1950) de Juan Bustillo Oro o *El hombre y el monstruo* (1959) dirigida por Rafael Baledón, solo para plantear uno de un sinfín de temas a desarrollar. La propuesta también ha permitido la relación con otros estudiosos de otros países que poseen el mismo interés y esto ha logrado que el cine mexicano sea estudiado en otros idiomas (Véase anexo 2) y por otras miradas con otras idiosincrasias y técnicas de estudio provocando la formulación de distintos análisis. Asimismo, de permitir el acercamiento con otras cinematografías y otras literaturas que enriquecen al mismo estudio del cine y la literatura en general.

ANEXO 1. DOCUMENTOS FOTOGRÁFICOS



Imagen 1: Captura de pantalla: Cameo de indigente nombrado *El capitán o El Superman de la colonia*. Aviación civil en la delegación Venustiano Carranza del Distrito Federal junto con el director de cine Marcelino Aupart en la película *Ardor de juventud*, 1987.
Cine marginal y de resistencia



Imagen 2: De autoría propia. Calle donde se tomó la escena de la fotografía anterior en la actualidad. Mayo, 2020

**ANEXO 2: ELEMENTOS DE EVALUACIÓN
CUALITATIVA**

A) Revistas donde se puede observar resultados del Estudio documental

Revista	Nombre del artículo	Fecha	Liga del artículo
<i>Revista Stultifera</i> , 3 (2), Universidad Austral de Chile,	Cine, resistencia y barrio: Marcelino Aupart en la colonia Aviación civil, testimonio de una localidad.	2020	https://doi.org/10.4206/rev.stultifera.2020.v3n2-09
<i>Revista Fotocinema</i> , 21, Universidad de Málaga, España.	Cine, política y censura en la era del Milagro Mexicano.	2020	https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2020.vi21.10028
<i>Revista Fotocinema</i> , 19, Universidad de Málaga, España.	Filosofía cinemática como ética del porvenir: recuperar y recomenzar el tiempo perdido.	2019	https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/6668/6067
<i>Revista Castilla. Estudios de literatura</i> , 10, Universidad de Valencia, España.	Cuerpos pánicos.	2019	https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.XVII-XIX
<i>Revista Nómadas</i> , 4. Universidad Complutense de Madrid.(54.2018.1)	Elissa Rashkin: Atanasio D. Vázquez: fotógrafo de la posrevolución en Veracruz.	2018	https://www.theoria.eu/nomadas/54.2018.1/obed_gonzalezmoreno.pdf

<i>Balajú, Revista de Cultura y Comunicación</i> , 7. Universidad Veracruzana, México.	La soledad ontológica dentro del filme El tunco Maclovio de Alberto Mariscal	2017	http://revistas.uv.mx/index.php/balaju/issue/current/showToc
<i>Sociedad y Discurso</i> , 24. Universidad de Aalborg, Dinamarca.	El camino de la vida de Alfonso Corona Blake: alteración del medio ambiente y creación de nuevas conductas sociales	2014	https://doi.org/10.5278/ojs.v0i24.923
Capítulo de libro: Ambiente y atmósferas como analogía del habitante: la simbiosis en el cine mexicano de ambiente urbano (<i>Los olvidados</i> , 1950). El cine en las regiones de México	Universidad Autónoma de Nuevo León	2013	https://openlibrary.org/works/OL22929817W/El_cine_en_las_regiones_de_M%C3%A9xico
<i>Revista Nómadas</i> , Universidad Complutense de Madrid, España.	La ciudad en el cine mexicano: (1940-1980) cuatro décadas de nota roja y sociodrama nacional	2009	http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18111521029

B) Tesis en otros idiomas donde han sido citados trabajos pertenecientes al proyecto

- *Figure d'auteur et modernisation du discours des sujets exclus: la trajectoire des écrivains Gloria Stolk et Juan Rulfo*". Carmen Victoria Vivas Lacour de la Universidad de Cergy-Pontoise, en Francia (Referencias), 2018.
- *El futuro ya está aquí: A Comparative Analysis of Punk Culture in Spain and México*" de Rex Richard Wilkins en el Department of Spanish and Portuguese Brigham Young University, United Estates of America (pp. 76 y 84), 2018.
- Абкадырова Ирина Рустэмовна СЛОВАРЕАЛИИ И ИХ РОЛЬ В ПРОЦЕССЕ АКТУАЛИЗАЦИИ И МОДЕЛИРОВАНИЯ МЕКСИКАНСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО КОММУНИКАТИВНОГО СТИЛЯ.

Abkadyrova Irina Rustemovna, Southern Federal University, Rusia (pp. 112-113), 2016.

C) Libros donde han sido citados trabajos pertenecientes al proyecto

- *Hampones, pelados y pecatrices: Sujetos peligrosos de la Ciudad de México 1940-1960* (2020). Sosensky, Susana, Pulido Llano, Gabriela. México, Fondo de Cultura Económica.
- *Clásicos del cine mexicano: 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente* (2016). Christian Wehr. Madrid, Iberoamericana – Vervuert.
- *Bibliografía de la investigación literaria y cinematográfica publicada en México 2001-2014* (2016). Compilador Lauro Zavala. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

D) Reconocimientos

- Premio Accésit en I Premio Internacional de Investigación en Cine en Español, Universidad de Málaga-Festival de Málaga Cine Español, 2015.
- Libro que abrió la colección Puntos de Fuga del Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga, 2017, España.
- Segundo lugar de Ensayo en el Concurso Internacional de Ensayo Latinoamérica a Debate, 2019, Universidad Autónoma Latinoamericana de Medellín, Colombia.
- Libro que ingresó a la Colección Pensamiento Latinoamericano en el Fondo Editorial de la Universidad Autónoma Latinoamericana de Medellín en Colombia, 2020.
- Primer lugar de Ensayo en el IV Concurso Bitácora de vuelos 2019, México.
- Investigación realizada en el año de 2020, sobre el director cinematográfico Marcelino Aupart, que fue retomada para el *Diccionario de Directores del Cine Mexicano*, realizado por Perla Ciuk con el apoyo de la Cineteca Nacional México.
- Libros incluidos en el acervo bibliográfico de la Cineteca Nacional México y en la Cineteca Mexiquense.



Imagen 3: Presentación del libro producto del proyecto en la 47 FERIA del Libro de Málaga 2017, en España.



Imagen 4: Premiación. Universidad Autónoma Latinoamericana de Medellín, 2020, en Colombia.

E) Ciclos de cine con el apoyo de la Asociación de Escritores de México A.C. (AEMAC)



Imagen 5: Plática sobre el Mito anunnaki en el cine, 2022.



Imagen 6: Promocional Ciclo de cine. Feria Internacional del Libro en el Zócalo, 2016

F) Actividades a título personal

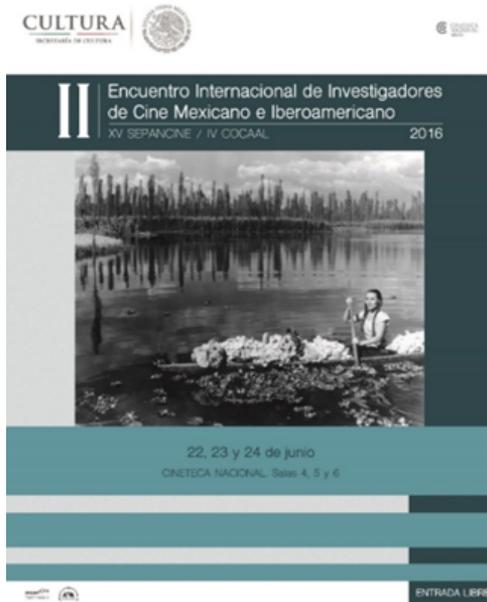


Imagen 7: Encuentro Internacional de Investigadores de Cine Mexicano e Iberoamericano, 2016.



Imagen 8: Charlas de Cinefilia, Cinoteca Nacional México, 2016.



Imagen 9: Página *Diccionario de Directores del Cine Mexicano*, biografía del director, Marcelino Aupart. Investigación realizada por Obed González en 2020.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Abkadyrova, Irina Rustemovna (2016), *СЛОВА-РЕАЛИИ И ИХ РОЛЬ В ПРОЦЕССЕ АКТУАЛИЗАЦИИ И МОДЕЛИРОВАНИЯ МЕКСИКАНСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО КОММУНИКАТИВНОГО СТИЛЯ*, Southern Federal University [Tesis Doctoral].
- Sosensky, Susana y Gabriela Pulido Llano (2020), *Hampones, pelados y pecatrices: Sujetos peligrosos de la Ciudad de México 1940-1960* (2020), México, Fondo de Cultura Económica.
- Vivas Lacour, Carmen Victoria (2018), *Figure d'auteur et modernisation du discours des sujets exclus: la trajectoire des écrivains Gloria Stolk et Juan Rulfo*, Université de Cergy-Pontoise [Tesis Doctoral].
- Wehr, Christian (2016), *Clásicos del cine mexicano: 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- Wilkins, Rex Richard (2018), *El futuro ya está aquí: A Comparative Analysis of Punk Culture in Spain and México*, Brigham Young University [Tesis Doctoral].
- Zavala, Lauro (comp.) (2016), *Bibliografía de la investigación literaria y cinematográfica publicada en México 2001-2014* (2016), México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Fecha de recepción: 22/05/23.

Fecha de aceptación: 04/07/23.

Catálogo de adaptaciones en el nuevo milenio: de la literatura al cine italiano (2001-2022)¹

ELIOS MENDIETA

Universidad Complutense de Madrid

eliosmen@ucm.es

ORCID ID: 0000-0001-8753-9102

Literatura y cine son dos disciplinas artísticas que han mantenido una fecunda relación en Italia desde los primeros pasos del cinematógrafo. No hace falta más que atender a la historia del séptimo arte en el país transalpino y sus grandes movimientos cinematográficos para cerciorarse de ello. A la manera de lo ocurrido en la vecina Francia, el cine italiano nace con un filme sobre el que existen grandes anécdotas tras su primera proyección, *Arrivo del treno nella stazione di Milano* (1896), pero ese gran espectáculo en ciernes no tardaría en reinventarse en los primeros años del siglo XX y empezar a consolidar una de las primeras, influyentes y grandes corrientes filmicas: el «cine colosal». Con esto, Italia inaugura, en época tan temprana, las «superproducciones», con el filme de Luigi Maggi *Los últimos días de Pompeya* (*Gli ultimi giorni di Pompeii*, 1906), llevando a la pantalla la impresionante erupción del Vesubio, y que se anunció como «la película más sensacional de la época» (Gubern, 2016: 82). La primera gran obra de cine colosal adaptaba la novela homónima por Edward Bulwer Lytton en 1834. Este gran éxito, cuando el nuevo arte apenas tenía diez años de vida y un futuro difícil de descifrar, supone la instauración del matrimonio entre cine y literatura; una relación feliz que, pese a sus baches, ha pervivido con felicidad hasta el presente. No es el único ejemplo de cine colosal en que se adaptaba un notorio texto literario a la pantalla. Otro ejemplo es *Quo vadis?* (*Quo Vadis*, 1912), dirigida por el también pintor y cartelista Enrico Guazzoni, y que adaptaba el texto homónimo de Henryk Sienkiewicz escrito a finales

¹ Este artículo se enmarca dentro del proyecto de investigación que el autor lleva a cabo como beneficiario de un contrato postdoctoral Margarita Salas con la Universidad Complutense de Madrid (con estancia en la Universidad de Granada), financiado por la Unión Europea-NextGeneration UE, dentro del grupo de Investigación *Cine y Letras. Estudios Transdisciplinarios sobre el Arte Cinematográfico*, dirigido por Francisco Salvador Ventura.

del siglo XIX. Especial significación tuvo también *Cabiria* (*Cabiria*, 1913), realizada por el piamontés Piero Fosco y que tuvo como guionista al gran representante del decadentismo italiano, Gabriele D'Annunzio, tan conocido por trabajos como *Il piacere* (1889) o *L'innocente* (1893), como por sus sonadas intervenciones con el ultranacionalismo italiano. Al prolífico escritor se le llegó a apodarar como el «Giotto del cine» (Gubern, 2016: 83).

No obstante, los peores años para este fecundo binomio se sitúan en el periodo entre las dos guerras mundiales. La corriente vanguardista italiana del futurismo, que se desarrolla al galope de la Gran Guerra y que también tiene su veta cinematográfica (De los Reyes, 1993), pretende romper con cualquier fórmula artística previa, de ahí que rompa con la literatura como inspiración, pese a que algunos de sus representantes, como Filippo Tommaso Marinetti o Anton Giulio Bragaglia, se empleasen también en el campo poético. No se puede decir que durante el Ventennio Fascista (1922-1943) no se realizaran adaptaciones, pero sí que es cierto que se potencia otra singular faceta para la aún jovencísima invención, que toma un papel absolutamente propagandístico, aunque este sea un periodo en el que emergen algunas de las señas de identidad del cine italiano posterior, como los estudios de Cinecittà, inaugurados en 1937, o el famoso festival Mostra di Venezia, un inequívoco referente en el panorama cinematográfico internacional en la actualidad y que fue inaugurado en 1932. Durante el fascismo, se llegaron a rodar más de setecientas películas (Quintana, 1995: 40). Eso sí, no conviene reseñar este tiempo como un periodo absolutamente perdido en el diálogo entre lo filmico y lo literario. Se ha de destacar una obra como *Obsesión* (*Ossessione*, 1943), del por entonces treintañero Luchino Visconti, adaptando la obra *El cartero siempre llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*, 1934), del estadounidense James M. Cain, pero ejecutando una traslación de la historia al contexto de penuria, rudeza y miseria que atravesaba Italia en el primer lustro de los cuarenta. Se trata de una obra fundamental, una de las pioneras en plantar cara al discurso fascista en pleno corazón del turbulento país.

Finalizada la cruenta Segunda Guerra Mundial y el inclemente conflicto civil en la que los italianos estuvieron sumidos hasta 1945, emerge una de las corrientes cinematográficas más destacadas de todos los tiempos: el neorealismo. El estado de ruina en que había quedado el territorio y la paupérrima situación económica condicionan el modo de hacer de los cineastas que trabajan en esta primera posguerra. Las obras de Roberto Rossellini o Vittorio de Sica —directores más notorios del primer lustro tras la firma del armisticio— utilizan los

escenarios exteriores para mostrar la realidad en que ha quedado sumida el país tras los años previos de destrucción, emergen actores no profesionales que luego se convertirán en leyendas de la interpretación —véase Anna Magnani— y se apuesta por una estética que pretende tener un cariz documental sin olvidar que, ante todo, se trata de historias ficcionales. Ejemplos paradigmáticos de filmes neorrealistas lo constituyen la conocida como «Trilogía de la Guerra» (Mendieta, 2017) del referido Rossellini —formada por *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945), *Paisà* (*Paisà*, 1946) y *Alemania, Año cero* (*Germania, Anno Zero*, 1948) —o *Ladrón de Bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948), filmada por De Sica. En este primer lustro, pese a la situación de miseria que atraviesa el país antes de que los fondos procedentes del Plan Marshall comiencen a cimentar el «miracolo economico», el país es, a nivel mundial, el que posee una mayor inteligencia cinematográfica y más actualizada, según André Bazin (2017: 286).

El hecho de anclar los filmes en la actualidad y de querer mostrar las heridas abiertas por la guerra conlleva que las relecturas literarias en clave filmica pierdan peso en este tiempo. No obstante, a la par, emerge una nómina de escritores extraordinaria que, en los años venideros, tendrá una notable presencia en el séptimo arte: Giorgio Bassani, Natalia Ginzburg, Elio Vittorini o Cesare Pavese, entre tantos otros. Este último, pese a su temprano suicidio, será una de las principales fuentes de inspiración de uno de los grandes directores de la modernidad, Michelangelo Antonioni, como ha reconocido el propio autor (Antonioni, 2002: 36). Es curioso que 1950, el año de la muerte del autor de obras como *Diálogos con Leucò* (*Leucò*, 1947), sea el mismo en que se estrena la ópera prima del cineasta ferrarés, *Crónica de un amor* (*Cronaca di un amore*, 1950). Tan solo cinco años después, Antonioni realiza el trasvase de la novela *Entre mujeres solteras* (*Tra donne sole*, 1949), de Pavese, a la gran pantalla, con el título de *Las amigas* (*Le amiche*, 1955). Son dos autores cuyas temáticas han sido constantemente comparadas (Quintana, 1997: 151).

La década de los cincuenta es el reinicio inequívoco —y a partir de aquí inquebrantable— de las relaciones entre cine y literatura en Italia. El que había sido padre del neorrealismo, Roberto Rossellini, estrena en 1954 la obra que es considerada como el antecedente de la fecunda etapa cinematográfica que se instaurará tan solo unos años después, la modernidad (Losilla, 2012: 12). *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*) supone una particular relectura, tanto en forma como en fondo, del relato *Los muertos* (*The Dead*, 1914), de James Joyce, sobre la crisis matrimonial y sus intentos de ponerle solución del matrimonio

interpretado por George Sanders e Ingrid Bergman que, no por azar, en la ficción conforman el matrimonio Joyce. De este mismo año es la adaptación del clásico de Homero dirigido por Mario Camerini, *Ulises* (*Ulisse*, 1954), pero también la novela de Alberto Moravia *El desprecio* (*Il disprezzo*, 1954), que tiene como uno de sus hilos argumentales la diferente manera de afrontar la adaptación de *La odisea* que proponen los protagonistas. Un texto metaficcional que adapta otro de los buques insignias del cine moderno, Jean-Luc Godard, en 1963 con el título homónimo de la novela. La citada obra de Moravia que luego adapta el cineasta de la Nouvelle Vague parte de cuando el escritor visitó el set de rodaje de *Ulises*, de Camerini, con Kirk Douglas, Silvana Mangano y Anthony Quinn (Mulvey, 2014: 29).

Y así se llega a la corriente que, pensamos, mejor ha cuidado las relaciones entre las dos disciplinas objeto de estudio: la modernidad cinematográfica, ese momento que, por decirlo en términos deleuzianos, se realiza el traspaso definitivo de la «imagen-movimiento» (Deleuze, 2003) a la «imagen-tiempo» (Deleuze, 2001). Esto se debe a que literatura y cine ya se reconocen como dos disciplinas maduras que mantienen sus respectivos lenguajes pero que, al mismo tiempo, se pueden retroalimentar para confeccionar textos de gran interés. Son, por lo tanto, los cineastas modernos los que ponen en diálogo la disciplina que Riccioto Canudo había definido como séptimo arte a otras formas culturales y estéticas de forma decidida y sin complejos, sea la literatura, la pintura o la filosofía, entre otras (Font, 2002: 350). La dimensión narrativa, pero también la formal, toman nuevas estrategias en la modernidad cinematográfica, y en Italia, esta escuela tiene en Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti y Federico Fellini sus principales espoletas. De Antonioni ya se ha referido su inequívoca vertiente interdisciplinar —no hay que olvidar, de hecho, que también ejerció la pintura de manera profesional, siendo su más conocida exposición la que título como *La montagna incantata*, que evoca la más conocida de las obras del Premio Nobel de Literatura en 1929, Thomas Mann. Además, en 1966, estrenó *Blow-up* (*Blow-up*), el trasvase al celuloide del cuento de Julio Cortázar *Las babas del diablo*, el cual forma parte de su libro *Armas secretas* (1959), aunque contextualizado en Londres durante los sesenta (Conde, 2008). Por su parte, Visconti, que en décadas previas ya había adaptado a autores como Cain, Camillo Boito o Giovanni Verga, prosigue con sus singulares relecturas en obras como *El Gatopardo* (*Il gattopardo*, 1963), escrita por Tomasi di Lampedusa entre 1954 y 1957. Esta novela fue editada gracias al entusiasmo del escritor Giorgio Bassani, quien en su etapa como editor de Einaudi insistió en su

publicación. Bassani, especialmente conocido por su faceta como escritor, fue una persona muy vinculada al cine (Datteroni, 2022), y también trabajó como guionista, acreditado en películas como *Los vencidos* (*I vinti*, 1953), de Antonioni; o *Senso* (*Senso*, 1954), de Visconti. Además, algunas de sus obras fueron llevadas al cine. La más notoria es *El jardín de los Finzi-Contini* (*Il Giardino dei Finzi-Contini*), escrita por Bassani en 1962 y estrenada con dirección de De Sica ocho años después. Aunque este filme le supusiera el Oscar a Mejor Película Extranjera al director, el escritor del texto literario no acabó contento con la adaptación.

En última instancia respecto al trío de directores destacados de la modernidad, si referimos el papel de Fellini, se ha de destacar también la labor del guionista Ennio Flaiano. Este, también un reconocido escritor en su país natal, publicó en 1959 la obra *Dos noches* (*Una e una notte*), que contenía dos cuentos: *La mujer de Fiumicino* y *Adriano*. Son numerosos los paralelismos que se pueden encontrar entre estos dos relatos y las películas *Ocho y medio* (*Otto e mezzo*, 1963) y *La dulce vida* (*La dolce vita*, 1960), respectivamente. También en esta década se estrena *Satyricon* (*Satyricon*, 1969), inspirada libremente, como reconoce Fellini en los créditos del filme, en el texto homónimo de Petronio del siglo I.

El último tercio del siglo XX italiano también traerá algunas de las más notorias relecturas cinematográficas que se han realizado en el país, de creadores de muy diferente idiosincrasia creativa. La lista es interminable, pero sería injusto no apuntar aquí algunas de las más destacadas: *Muerte en Venecia* (*Morte a Venezia*, 1971), con Visconti, de nuevo, realizando el trasvase de un texto literario, en este caso, el de Thomas Mann escrito en 1914 con el mismo título; *La noche de Varennes* (*Il nuovo mondo*, 1982), de Ettore Scola; *Enrique IV* (*Enrico IV*, 1984), de Marco Bellocchio, donde adapta la obra para teatro de Luigi Pirandello que, a su vez, bebía del original escrito por *William Shakespeare*; *La doble vida de Mattia Pascal* (*Le due vite di Mattia Pascal*, 1985), de Mario Monicelli, quien relee, de nuevo, al Premio Nobel Pirandello, pero en este caso parte de la novela *El fue Mattia Pascal* (*Il fu Mattia Pascal*, 1904); *Otelo* (*Otello*, 1986), también adaptando a Shakespeare, por parte de Franco Zeffirelli —uno de los directores que más llevaron al dramaturgo de Stratford a la gran pantalla—; o *La tregua* (*La tregua*, 1998), en la que el director Francesco Rosi ponía en imágenes el texto homónimo escrito por Primo Levi en 1963, en el que el superviviente de Auschwitz relataba su cautiverio desde que es liberado por el Ejército Rojo del campo de exterminio hasta que regresa a su Turín natal.

Así, desplegados los antecedentes, se puede extraer ya una potente idea: la literatura ha surtido de ideas —pero no solo, también de instrumentos— a los cineastas para construir sus imágenes cinematográficas. Y lo ha hecho tanto en el qué como en el cómo, es decir, tanto en la faceta narrativa y en los argumentos como en el modo de construir sus películas. El corpus de textos filmicos que se despliega en las siguientes páginas, concerniente a la época que se desarrolla desde el inicio del siglo hasta el año 2022, constata que el matrimonio referido entre ambas artes continúa siendo tan feliz como fructífero, y que posibilita numerosos campos de estudio para los investigadores de ambas disciplinas y, más aún, para aquellos que trabajan desde cualquier ámbito de la comparatística. En la búsqueda de estas adaptaciones, se ha rastreado, especialmente, las bases de datos de páginas como Filmaffinity e Internet Movie Data Base (IMDB), y se han incluido textos no solo estrenados en las salas de cine, sino también proyectos que han visto la luz en los canales nacionales de televisión —especialmente en la primera década del siglo— y en las nuevas plataformas y en formato VOD —que aparecen, sobre todo, a partir de 2010—.

Publicado el catálogo, dejamos a los investigadores e interesados que extraigan sus propias ideas, pero sí se citan aquí unas rápidas conclusiones. Sorprende la ausencia, aunque con excepciones, de dos de los directores contemporáneos que más atención y estudios han despertado en la Academia y que más proyección internacional han tenido en forma de premios en lo que va de siglo, como son Paolo Sorrentino y Nanni Moretti. Ambos solo aparecen en una ocasión. El primero llevó a cabo una adaptación para la RAI, co-escrita junto a su íntimo amigo Toni Servillo, del muy conocido texto de Eduardo De Filippo *Sábado, domingo, lunes (Sábado, domenica, lunedì)*, 1959), mientras que el segundo adaptó la novela *La simetría de los deseos* (2013), del israelí Eshkol Nevo, con el título *Tres pisos (Tre piani)*, en 2021. La escasa importancia que el ejercicio de la adaptación ostenta hasta la fecha no indica que la literatura sea un asunto menor para los dos cineastas. En el caso de Sorrentino, la literatura es un tema central de su cine —e, incluso, ha llegado a publicar dos novelas: *Todos tienen razón (Hanno tutti ragione)*, 2010) y *Tony Pagoda y sus amigos (Tony Pagoda e i suoi amici)*, 2012)— como hemos analizado en otro sitio (Mendieta, 2022) y, respecto a Moretti, tampoco es menor la relevancia intertextual que juega lo literario en sus filmes, como ha analizado Rodríguez Serrano (2019).

Son muchos los cineastas que repiten en la lista que se despliega en las páginas siguientes: Gabriele Salvatores, los hermanos Taviani,

Roberto Faenza, Paolo Virzi o Matteo Garrone, entre los más destacados o, al menos, entre los que poseen un mayor reconocimiento internacional hasta la fecha. En cuanto a los escritores de los que parten las relecturas, aparecen en diferentes ocasiones autores clásicos del panorama internacional como William Shakespeare o Alejandro Dumas, y otros nacidos en territorio nacional como el ya referido Luigi Pirandello, el periodista y escritor Roberto Saviano —el mundo de la mafia es una inequívoca fuente de inspiración, como se ha comprobado— o el más contemporáneo Andrea Camilleri, cuyos textos sobre las aventuras del detective Montalbano han suscitado diversos textos filmicos. Preocupa —y esto no es novedad— la menor presencia de adaptaciones realizadas por mujeres. Aunque el número sea mayor que los trasvases proyectados en el pasado siglo, aún queda un amplio camino por recorrer, como se comprueba en el catálogo. Nombres como el de Francesca Archibugi o Fiorella Infascelli, por citar dos casos en el apartado cinematográfico, o el de Elena Ferrante o Patrizia Rinaldi, en el literario, son meros islotes en el archipiélago mayor aún copado por creadores de género masculino.

No conviene olvidar que, como escribe Robert Stam en su texto canónico para los estudios que nos conciernen, «la adaptación cinematográfica trae, para bien o para mal, no un empobrecimiento, sino más bien una multiplicación de registros» (2014: 58-59). Con este catálogo se prosigue el camino emprendido en la revista *Trasvases entre la literatura y el cine* en sus dos anteriores números, con el corpus y estudio realizado para el caso español por Rafael Malpartida Tirado (2021) y para el chileno por David García-Reyes (2022)². El propósito del presente estudio, al igual que lo era el de los citados catálogos, es fomentar diferentes vías en este campo de investigación comparado de la literatura y el cine, a la par que se le concede su justa cuota de importancia a ese género que, para diferentes autores, se sitúa en ese limbo tan interesante de transitar que emerge entre lo cinematográfico y lo literario, como es el guion. Así lo cree Pere Gimferrer: «El guion es también, a su modo, un género literario» (1999: 141).

² A diferencia de ambos corpus, que partían de las literaturas española y chilena, respectivamente, se ha optado aquí por situar como eje referencial el cine, de forma que se consignan las películas italianas basadas en obras literarias de diversas lenguas en el período acotado del nuevo milenio.

Catálogo de adaptaciones en el nuevo milenio

Año	Película	Dirección	Guion	Texto literario	Autor/a literario/a
2001	<i>Le parole di mio padre</i>	Francesca Comencini	Francesco Bruni, Francesca Comencini y Richard Nataf	<i>La coscienza di Zeno</i>	Italo Svevo
2001	<i>Un delitto impossibile (Un delitto impossibile)¹</i>	Antonello Grimaldi	Fabrizio Bettelli y Maura Nuccetelli	<i>Procedura</i>	Salvatore Mannuzzo
2001	<i>A la revolución en un dos caballos (Alla rivoluzione sulla due cavalli)</i>	Maurizio Sciarra	Maurizio Sciarra y Enzo Monteleone	Homónimo	Marco Ferrari
2001	<i>Uno bianca (TV)</i>	Michele Soavi	Michele Soavi, George Eastman, Stefano Rulli y Gabriele Romagnoli	<i>Baglioni e Costanza. Come due investigatori di provincia hanno risolto il caso della «Uno Bianca»</i>	Marco Melega
2001	<i>El cielo (Il cielo cade)</i>	Andrea Frazzi y Antonio Frazzi	Suso Cecchi d'Amico	Homónimo	Lorenza Mazzetti
2001	<i>Pequeño mundo antiguo (Piccolo mondo antico, TV)</i>	Cinzia Th. Torrini	Massimo De Rita y Ottavio Jemma	Homónimo	Antonio Fogazzaro
2001	<i>Francesca (Franziska e Nunziata, TV)</i>	Lina Wertmuller	Lina Wertmuller y Elvio Porta	Homónimo	Maria Orsini Natale
2001	<i>Resurrección (Resurrezione, TV)</i>	Paolo Taviani y Vittorio Taviani	Paolo Taviani y Vittorio Taviani	Homónimo	Leon Tolstoi
2001	<i>Voci</i>	Franco Giraldi	Franco Giraldi, Serena Brugnolo, Alessio Cremonini y Chiara Laudani	Homónimo	Dacia Maraini
2001	<i>Nana (TV)</i>	Alberto Negrin	Sergio Donati, Carlotta Ercolino y Alberto Negrin	Homónimo	Émile Zola
2001	<i>Zora la vampira</i>	Antonio Manetti y Marco Manetti	Antonio Manetti y Marco Manetti	Homónimo	Giuseppe Pederiali
2001	<i>Falstaff</i>	Pierre Cavassilas	Arrigo Boito	Homónimo	De William

¹ Siempre que haya habido estreno en España, se introduce en castellano el nombre traducido, y en paréntesis el original en italiano.

					Shakespeare y de la ópera homónima de Giuseppe Verdi
2001	<i>Otello</i>	Carlo Battistoni	Arrigo Boito	Homónimo	William Shakespeare
2001	<i>Padre Pio (TV)</i>	Carlo Carlei	Carlo Carlei, Mario Falcone y Massimo Da Rita	<i>Saint Padre Pio: Man of Hope</i>	Renzo Allegri
2001	<i>Sulla spiaggia e di là dal molo</i>	Giovanni Fago	Giovanni Fago, Luciana Catalani y Massimo Felisatti	Homónimo	Mario Tobino
2002	<i>La forza del passato</i>	Piergiorgio Gay	Lara Fremder y Piergiorgio Gay	Homónimo	Sandro Varonesi
2002	<i>Pinocho (Pinocchio)</i>	Roberto Benigni	Roberto Begnini y Vincenzo Cerami	Homónimo	Carlo Collodi
2002	<i>Il consiglio d'Egitto</i>	Emidio Greco	Emidio Greco	Homónimo	Leonardo Sciascia
2002	<i>La maldición de Drácula (Dracula's Curse: Il bacio di Dracula, TV)</i>	Robert Young	Robert Young y Eric Lerner	<i>Drácula</i>	Bram Stoker
2002	<i>El juego de Ripley (Ripley's Game)</i>	Liliana Cavani	Liliana Cavani y Charles McKeown	Homónimo	Patricia Highsmith
2002	<i>Doctor Zhivago (TV)</i>	Giacomo Campiotti	Andrew Davies	Homónimo	Boris Pasternak
2002	<i>El cónsul Perlasca (Perlasca, un eroe italiano, TV)</i>	Alberto Negrin	Sandro Petraglia y Stefano Rulli	<i>La banalità del bene. Storia di Giorgio Perlasca</i>	Enrico Deaglio
2002	<i>Paz!</i>	Renato De Maria	Renato de Maria, Ivan Cotroneo y Francesco Piccolo	Diversas obras del autor	Andrea Pazienza
2003	<i>Buenos días, noche (Buongiorno, notte)</i>	Marco Bellocchio	Marco Bellocchio y Daniela Ceselli	<i>Il prigioniero</i>	Anna Laura Braghetti y Paola Tavella
2003	<i>No tengo miedo (Io non ho paura)</i>	Gabriele Salvatores	Niccolò Ammaniti y Francesca Marciano	Homónimo	Niccolò Ammaniti
2003	<i>Pater familias</i>	Francesco Patierno	Francesco Patierno	Homónimo	Massimo Cacciapuoti

Catálogo de adaptaciones en el nuevo milenio

2003	<i>Cantando dietro i paraventi</i>	Ermanno Olmi	Ermanno Olmi	<i>La vida Chiung, pirata</i>	Jorge Luis Borges
2003	<i>La ciudadela (La cittadella, TV)</i>	Fabrizio Costa	Salvatore Basile y Andrea Oliva	Homónimo	A.J. Cronin
2003	<i>Primer amor (Primo amore)</i>	Matteo Garrone	Matteo Garrone, Massimo Gaudioso y Vitaliano Trevisan	<i>Il cacciatore di anoressiche</i>	Carlo Mariolini
2004	<i>No te muevas (Non ti muovere)</i>	Sergio Castellitto	Sergio Castellitto	Homónimo	Margaret Mazzantini
2004	<i>Luisa Sanfelice</i>	Paolo Taviani y Vittorio Taviani	Paolo Taviani y Vittorio Taviani	Homónimo	Alejandro Dumas
2004	<i>El hilo peligroso de las cosas (Eros: The Dangerous Thread of Things)</i>	Michelangelo Antonioni	Michelangelo Antonioni y Tonino Guerra	Homónimo	Michelangelo Antonioni
2004	<i>Cumbres borrascosas (Cime tempestose)</i>	Fabrizio Costa	Salvatore Basile y Enrico Meliodi	Homónimo	Emily Brontë
2004	<i>Guardiani delle nuvole</i>	Luciano Odorisio	Luciano Odorisio	Homónimo	Angelo Cannavacciuolo
2004	<i>Il resto di niente</i>	Antonietta Di Lillo	Giuseppe Rocca	<i>Los pelones (inédito)</i>	Enzo Striano
2004	<i>Ojos de cristal (Occhi di cristallo)</i>	Eros Puglielli	Franco Ferrini y Eros Puglielli	<i>L'impagiatore</i>	Gabriella Blasi y Luca di Fulvio
2004	<i>Amor a la italiana (L'amore ritrovato)</i>	Carlo Mazzacuratti	Doriana Leoneff, Carlo Mazzacurati y Claudio Piersanti	<i>Una relazione</i>	Carlo Cassola
2004	<i>Las llaves de casa (Le chiavi di casa)</i>	Gianni Amelio	Gianni Amelio, Sandra Petraglia y Stefano Rulli	<i>Nati due volte</i>	Giuseppe Pontiggia
2004	<i>Certi bambini</i>	Andrea Frazzi y Antonio Frazzi	Andrea Frazzi, Antonio Frazzi, Marcello Fois y Ferdinando Vicentini Orgnani	Homónimo	Diego Da Silva
2004	<i>L'odore del sangue</i>	Mario Martone	Mario Martone	Homónimo	Goffredo Parise
2004	<i>Maigret: L'ombra cinese (TV)</i>	Renato De Maria	Sergio Castellitto, Nicola Lusuardi y Francesco Scardamaglia	<i>La sombra chinesca</i>	Georges Simenon

Elios Mendieta

2004	<i>La trampa (Maigret, La trapola, TV)</i>	Renato De Maria	Sergio Castellitto, Nicola Lusuardi y Francesco Scardamaglia	<i>Maigret tiende una trampa</i>	Georges Simenon
2004	<i>Tres metros sobre el cielo (Tre metri sopra il cielo)</i>	Luca Lucini	Teresa Ciabatti y Federico Moccia	Homónimo	Federico Moccia
2004	<i>Turandot</i>	Orlando Corradi	Gurerrino Gentilini y Luciano Scaffa	Homónimo	Giacomo Puccini
2004	<i>Más allá de las fronteras (Al di là delle frontiere, TV)</i>	Maurizio Zaccaro	Paola Pascolini, Mauro Caporiccio y Maurizio Zaccaro	Homónimo	Nini Wiedemann
2004	<i>Edipo</i>	Raoul Ruiz	Raoul Ruiz	Homónimo	Sófocles
2004	<i>Sabato, domenica e lunedì (TV)</i>	Paolo Sorrentino	Paolo Sorrentino y Toni Servillo	Homónimo	Eduardo de Filippo
2005	<i>Quo Vadis, Baby?</i>	Gabriele Salvatores	Fabio Scamoni y Gabriele Salvatores	Homónimo	Grazia Veranasi
2005	<i>Los días del abandono (I giorni dell'abbandono)</i>	Roberto Faenza	Gianni Arduini, Simona Belletini, Diego De Silva, Roberto Faenza, Dino Gentili, Filippo Gentili y Anna Redi	Homónimo	Elena Ferrante
2005	<i>Todos por mis hijos (Rivoglio i miei figli, TV)</i>	Luigi Perelli	Massimo De Rita y Mario Falcone	Perdute	Sandra Fei
2005	<i>Cuando naces ya no puedes esconderte (Quando sei nato non puoi più nasconderti)</i>	Marco Tullio Giordana	Marco Tullio Giordana, Sandro Petraglia y Stefano Rulli	<i>Amanecer con hormigas en la boca</i>	Maria Pace Ottieri
2005	<i>Karol, el hombre que se convirtió en Papa (Karol, un uomo diventato Papa, TV)</i>	Giacomo Battiato	Giacomo Battiato	<i>A história di Karol</i>	Gianfranco Svidercoschi
2005	<i>La dama de las camelias (La signora delle camelie, TV)</i>	Lodovico Gasparini	Marco Alessi, Piero Boдрato y Fabio Campus	Homónimo	Alejandro Dumas hijo
2005	<i>Todos por mis hijos (Rivoglio i miei figli, TV)</i>	Luigi Perelli	Massimo De Rita y Mario Falcone	Perdute	Sandra Fei
2006	<i>Viaggio segreto</i>	Roberto Andò	Roberto Andò y Salvatore	Ricostruzioni	Josephine Hart

Catálogo de adaptaciones en el nuevo milenio

Marcarelli					
2006	<i>L'estate del mio primo bacio</i>	Carlo Virzì	Carlo Virzì, Paolo Virzì y Francesco Bruni	<i>Adelmo torna da me</i>	Teresa Ciabatti
2006	<i>La rosa del desierto (Le rose del deserto)</i>	Mario Monicelli	Alessandro Bencivenni, Mario Monicelli y Domenico Saverni	<i>Il deserto della Libia</i>	Mario Tobino
2006	<i>La freccia nera (TV)</i>	Fabrizio Costa	Maria Carmela Cicinnati, Nicola Lusuardi, Riccardo Mazza y Giuseppe Zironi	Homónimo	Robert Louis Stevenson
2006	<i>Karol II. El Papa, el hombre (Karol, un Papa rimasto uomo)</i>	Giacomo Battiato	Giacomo Battiato	<i>A História di Karol</i>	Gianfranco Svidercoschi
2006	<i>La estrella ausente (La stella che non c'è)</i>	Gianni Amelio	Gianni Amelio	Homónimo	Ermanno Rea
2006	<i>Jimmy della colina</i>	Enrico Pau	Enrico Pau y Antonio Iaccarino	Homónimo	Massimo Carlotto
2006	<i>Camino sin retorno (Arrivederchi amore, ciao)</i>	Michele Soavi	Michele Soavi, Marco Colli, Lorenzo Favella, Franco Ferrini, Heidrun Schleaf y Luigi Ventriglia	Homónimo	Massimo Carlotto
2007	<i>El capo de Corloneo (Il capo dei capi, TV)</i>	Alexis Cahill y Enzo Monteleone	Stefano Bises, Claudio Fava y Domenico Starnone	<i>Il capo dei capi. Vita e carriera criminale di Totò Riina</i>	Attilio Bolzoni y Giuseppe D'Avanzo
2007	<i>Los virreyes (I Vicerè)</i>	Roberto Faenza	Roberto Faenza, Filippo Gentili, Andrea Porporati, Francesco Bruni, Tullia Giardina y Renato Minore	Homónimo	Federico de Roberto
2007	<i>No mires atrás (La ragazza del lago)</i>	Andrea Molaiolli	Sandro Petraglia y Ludovica Rampoldi	Homónimo	Karin Fossum
2007	<i>Piano, solo</i>	Riccardo Milani	Riccardo Milani, Claudio Piersanti e Ivan Cotroneo	<i>Barcelona, mapa d'ombres</i>	Walter Veltroni
2007	<i>Bienvenido a casa, Pinocho (Bentornato Pinocchio)</i>	Orlando Corradi	Clelia Castaldo y Loris Peota	Pinocchio	Carlo Collodi
2007	<i>Mi hermano es hijo único (Mio fratello è figlio unico)</i>	Daniele Luchetti	Daniele Luchetti, Sandro Petraglia y Stefano Rulli	<i>Il fasciocomunista</i>	Antonio Pennacchi

Elios Mendieta

2007	<i>El destino de Nunik (La masseria delle allodole)</i>	Paolo Taviani y Vittorio Taviani	Paolo Taviani y Vittorio Taviani	<i>Skylark Farm</i>	Antonia Arslan
2007	<i>Cardiofitness</i>	Fabio Tagliavia	Marco Ponti, Barbara Frandino y Lucia Moisis	Homónimo	Alessandra Montrucchio
2007	<i>Hotel Meina</i>	Carlo Lizzani	Pasquale Squitieri, Dino Gentili, Filippo Gentili y Carlo Lizzani	Homónimo	Marco Nozza
2007	<i>Ho voglio di te</i>	Luis Prieto	Teresa Ciabatti	Homónimo	Federico Moccia
2008	<i>Toda la vida por delante (Tutta la vita davanti)</i>	Paolo Virzì	Paolo Virzì y Francesco Bruni	<i>Il mondo deve sapere</i>	Michela Murgia
2008	<i>Los tres mosqueteros (The Three Musketeers)</i>	Orlando Corradi y Jongkwan Lee	Johnny Hartman	Homónimo	Alejandro Dumas
2008	<i>Un giorno perfetto</i>	Ferzan Oztepek	Ferzan Oztepek y Sandro Petraglia	Homónimo	Melania Gaia Mazzucco
2008	<i>Gomorra</i>	Matteo Garrone	Matteo Garrone, Roberto Saviano, Maurizio Braucci, Ugo Chiti, Gianni Di Gregorio y Massimo Gaudioso	Homónimo	Roberto Saviano
2008	<i>Caos Calmo</i>	Antonello Grimaldi	Nanni Moretti, Laura Paolucci y Francesco Piccolo	Homónimo	Sandro Varonesi
2008	<i>Roma criminal (Romanzo criminale, TV)</i>	Giancarlo de Cataldo y Stefano Sollima	Daniele Cesarano, Giancarlo De Cataldo, Barbara Petronio, Leonardo Valenti y Paolo Marchesini	Homónimo	Giancarlo de Cataldo
2008	<i>Háblame de amor (Parlami d'amore)</i>	Silvio Muccino	Silvio Muccino y Carla Vangelista	Homónimo	Silvio Muccino y Carla Vangelista
2008	<i>Perdona si te llamo amor (Scusa ma ti chiamo amore)</i>	Federico Moccia	Federico Moccia, Chiara Barzini y Luca Infascelli	Homónimo	Federico Moccia
2008	<i>Il sangue dei vinti</i>	Michele Soavi	Massimo Sebastiani, Dardano Sacchetti y Michele Soavi	<i>Il sangue dei vinti. Quello che accadde in Italia dopo il 25 aprile</i>	Giampaolo Pansa
2008	<i>Rebecca, la prima moglie (TV)</i>	Riccardo Milani	Patrizia Carrano	<i>Rebecca</i>	Daphne de Maurier

Catálogo de adaptaciones en el nuevo milenio

2008	<i>El sol negro (Il sole nero)</i>	Krzysztof Zanussi	Krzysztof Zanussi y Rocco Familiari	Homónimo	Rocco Familiari
2008	<i>Il commissario De Luca (TV)</i>	Antonio Frazzi	Francesco Bruni, Andrea Frazzi y Antonio Frazzi	Homónimo	Carlo Lucarelli
2008	<i>Come Dio comanda</i>	Gabriele Salvatores	Gabriele Salvatores, Niccolò Ammaniti y Antonio Manzini	Homónimo	Niccolò Ammaniti
2008	<i>Il mattino ha l'oro in bocca</i>	Francesco Patierno	Francesco Patierno	<i>Il Giocatore</i>	Marco Baldini
2008	<i>Sonetàula</i>	Salvatore Mereu	Salvatore Mereu	Homónimo	Giuseppe Fiori
2009	<i>Lo spazio bianco</i>	Francesca Comencini	Francesca Comencini y Federica Pontremoli	Homónimo	Valeria Parrella
2009	<i>Pinocchio (TV)</i>	Alberto Sironi	Carlo Mazzotta e Iván Cotroneo	Homónimo	Carlo Collodi
2009	<i>La prima linea</i>	Renato De Maria	Renato De Maria, Sandro Petraglia, Ivan Cotroneo y Fidel Signorile	<i>Una vita in Prima Linea</i>	Sergio Segio
2009	<i>Carolina se enamora (Amore 14)</i>	Federico Moccia	Federico Moccia, Chiara Barzini y Luca Infascelli	Homónimo	Federico Moccia
2009	<i>Angel's Friend (TV)</i>	Orlando Corradi	Francesco Arlanch y Francesco Balletta	Homónimo	Simona Ferri
2009	<i>Memorias de Ana Frank (Mi Ricordo Anna Frank, TV)</i>	Roberto Negrin	Roberto Negrin	<i>Mi amiga Anna Frank</i>	Alison Leslie Gold
2009	<i>Iago</i>	Volfango de Biasi	Volfango de Biasi, Felice Di Basilio y Tiziana Martini	<i>Otelo</i>	William Shakespeare
2009	<i>La dama del lago (Il mistero del lago, TV)</i>	Marco Serafini	Marco Alessi, Fabrizio Cestaro, Riccardo Mazza y Stefano Piani	<i>Una vuelta de tuerca</i>	Henry James
2010	<i>Noi credevamo</i>	Mario Martone	Mario Martone y Giancarlo da Cataldo	Homónimo	Anna Banti
2010	<i>El caso dela infiel Klara (Il caso dell'infedele Klara)</i>	Roberto Faenza	Roberto Faenza, Maite Bulgari Carpio, Marzio Casa, Valentina Leotta y Hugh Fleetwood	Homónimo	Michael Viewegh

Elios Mendieta

2010	<i>L'estate brava</i>	Raoul Ruiz	Raoul Ruiz	<i>Sueño de una noche de verano</i>	William Shakespeare
2010	<i>Perdona pero quiero casarme contigo (Scusa ma ti voglio sposare)</i>	Federico Moccia	Chiara Barzini y Luca Infascelli	Homónimo	Federico Moccia
2010	<i>Il padre e lo straniero</i>	Ricky Tognazzi	Ricky Tognazzi, Giancarlo De Cataldo, Simona Izzo, Graziano Diana y Dino Giarrusso	<i>La venganza de don Mendo</i>	Giancarlo De Cataldo
2010	<i>Happy Family</i>	Gabriele Salvatores	Alessandro Genovesi y Gabriele Salvatores	Homónimo	Alessandro Genovesi
2010	<i>La scomparsa di Patò</i>	Rocco Mortelliti	Maurizio Nichetti y Rocco Mortelliti	Homónimo	Andrea Camilleri
2010	<i>Un altro mondo</i>	Silvia Muccino	Silvia Muccino y Carla Vangelista	Homónimo	Carla Vangelista
2010	<i>Vallanzasca - Gli angeli del male</i>	Michele Placido	Michele Placido, Kim Rossi Stuart, Andrea Purgatori, Toni Trupia y Andrea Leanza	Homónimo	Renato Vallanzasca y Marco Bonini
2010	<i>La soledad de los números primos (The Solitude of Prime Numbers)</i>	Saverio Costanzo	Saverio Costanzo y Paolo Giordano	Homónimo	Paolo Giordano
2011	<i>Pulce non c'è</i>	Giuseppe Bonito	Monica Zapelli	Homónimo	Gaia Rayneri
2011	<i>Il rosso e il blu</i>	Giuseppe Piccioni	Giuseppe Piccioni y Francesca Manieri	Homónimo	Marco Lodoli
2011	<i>Nadie me puede juzgar (Nessuno mi può giudicare)</i>	Massimiliano Bruno	Massimiliano Bruno y Edoardo Maria Falcone	Homónimo	Fausto Brizzi
2011	<i>Gli sfiorati</i>	Matteo Rovere	Matteo Rovere, Laura Paolucci y Francesco Piccolo	Homónimo	Sandro Veronesi
2011	<i>Tatanka</i>	Giuseppe Gagliardi	Maurizio Braucci, Massimo Gaudioso, Salvatore Sansone y Stefano Sardo	<i>Tatanka Scatenato</i>	Roberto Saviano
2011	<i>Napoli milionaria (serie TV)</i>	Franza di Rosa	Gualtiero Peirce y Massimo Ranieri	Homónimo	Eduardo de Filippo

Catálogo de adaptaciones en el nuevo milenio

2011	<i>Stand By Me</i>	Giuseppe Marco Albano	Giuseppe Marco Albano y Antonio Andrisani	Homónimo	Damiano Laterza
2011	<i>Qualunque</i>	Giulio Manfredonia	Antonio Albanese y Piero Guerrera	Homónimo	Antonio Albanese
2011	<i>Cenicienta (Cenerentola, TV)</i>	Christian Duguay	Agatha Dominik, Enrico Medioli y Lea Tafuri	Homónimo	Hermanos Grimm
2011	<i>Ruggine</i>	Daniele Gaglianone	Daniele Gaglianone, Giaime Alonge y Alessandro Scippa	Homónimo	Stefano Massaron
2011	<i>Appartamento ad Atene</i>	Ruggero Di Paola	Ruggero Di Paola, Heidrun Schleef y Luca de Benedittis	Homónimo	Glenway Wescott
2011	<i>Cavalli</i>	Michele Rho	Michele Rho	Relato homónimo dentro del libro <i>Pugni</i>	Pietro Grossi
2012	<i>Acciaio</i>	Stefano Mordini	Giulia Calenda, Stefano Mordini y Silvia Avallone	Homónimo	Silvia Avallone
2012	<i>Yo y tú (Io e te)</i>	Bernardo Bertolucci	Bernardo Bertolucci, Umberto Contarella y Francesca Marciano	Homónimo	Niccolò Ammaniti
2012	<i>Drácula 3D (Dracula)</i>	Dario Argento	Stefano Piani, Antonio Tentori y Dario Argento	Homónimo	Bram Stoker
2012	<i>El joven Montalbano (Il giovane Montalbano, serie de TV)</i>	Gian Luca Maria Tavarelli	Francesco Bruni	Homónimo	Andrea Camilleri
2012	<i>A.C.A.B.: All Cops Are Bastards</i>	Stefano Sollima	Daniele Cesarano, Barbara Petronio y Leonardo Valenti	Homónimo	Carlo Bonini
2012	<i>Piazza Fontana: la conspiración italiana (Romanzo di una strage)</i>	Marco Tullio Giordana	Marco Tullio Giordana, Sandro Petraglia y Stefano Rulli	Il segreto di Piazza Fontana	Paolo Cucchiarelli
2012	<i>Cesar debe morir (Cesare deve morire)</i>	Paolo Tiviani y Vittorio Tiviani	Paolo Tiviani y Vittorio Tiviani	Julio Cesar	William Shakespeare
2012	<i>Ha sido el hijo (È stato il figlio, TV)</i>	Daniele Cipri	Daniele Cipri y Massimo Gaudioso	Homónimo	Roberto Alajmo
2012	<i>Faccia d'angelo (TV)</i>	Andrea Porporati	Elena Bucaccio, Andrea	<i>Una storia</i>	Felice Maniero y

			Porporati y Alessandro Sermoneta	<i>criminale. Nell'autobiografia di Faccia d'angelo</i>	Andrea Pasqualetto
2012	<i>Volver a nacer (Venuto al mondo)</i>	Sergio Castellitto	Sergio Castellitto	Homónimo	Margaret Mazzantini
2012	<i>La cartuja de Palma (La certosa di Parma, TV)</i>	Cinzia Th. Torrini	Francesco Arlanch, Louis Gardel, Frédéric Mora, Cinzia Th. Torrini y Jacques Nahum	Homónimo	Stendhal
2012	<i>È nata una star?</i>	Lucio Pellegrini	Lucio Pellegrini, Michele Pellegrini y Massimo Gaudioso	<i>Not a star</i>	Nick Hornby
2013	<i>Blanca como la nieve, roja como la sangre (Bianca come il latte, rossa come il sangue)</i>	Giacomo Campiotti	Fabio Bonifacci	Homónimo	Alessandro D'Avenia
2013	<i>La sedia della felicità</i>	Carlo Mazzacuratti	Doriana Leoneff, Carlo Mazzacurati y Marco Pettenello	<i>Las doce sillas</i>	Ilya Ilf e Yevgeni Petrov
2013	<i>Benvenuto Presidente!</i>	Riccardo Milani	Fabio Bonifacci	<i>Querido Caín</i>	Nicola Giuliano
2013	<i>Romeo y Julieta (Romeo and Juliet)</i>	Carlo Carlei	Julian Fellowes	Homónimo	William Shakespeare
2013	<i>Vino dentro</i>	Ferdinando Vicentini Orgnani	Ferdinando Vicentini Orgnani y Heidrun Schleaf	Homónimo	Fabio Marcotto
2013	<i>Educación Siberiana (Educazione siberiana)</i>	Gabriele Salvatores	Stefano Rulli, Sandro Petraglia y Gabriele Salvatores	Homónimo	Nicolai Lillin
2013	<i>Los delitos del Bar Lume: (I delitti del BarLume, serie TV)</i>	Eugenio Cappuccio	Francesco Bruni, Cosimo Calamini y Marco Malvaldi	Homónimo	Marco Malvaldi
2013	<i>Miel (Miele)</i>	Valeria Golino	Valeria Golino, Francesca Marciano y Valia Santella	<i>A nome tuo. Il ciclo delle stelle</i>	Mauro Covacich
2013	<i>El capital humano (Il capitale umano)</i>	Paolo Virzì	Paolo Virzì, Francesco Bruni y Francesco Piccolo	Homónimo	Stephen Amidon
2013	<i>Anna Karenina (TV)</i>	Christian Duguay	Francesco Arlanch	Homónimo	Leon Tolstoi
2014	<i>Gomorra (serie TV)</i>	Stefano Sollima, Claudio Cupellini,	Giovanni Bianconi, Stefano Bises, Leonardo Fasoli,	Homónimo	Roberto Saviano

Catálogo de adaptaciones en el nuevo milenio

		Francesca Comencini, Claudio Giovannesi, Marco D'Amore, Ciro Visco y Enrico Rosati	Ludovica Rampoldi, Maddalena Ravagli, Filippo Gravino y Roberto Saviano		
2014	<i>Romeo y Julieta (Romeo e Giulietta, TV)</i>	Riccardo Donna	Riccardo Donna, Lea Tafuri, Adriana Izquierdo Martín y Sandy Welch	Homónimo	William Shakespeare
2014	<i>I nostri ragazzi</i>	Ivano De Matteo	Valentina Ferlan e Ivano De Matteo	<i>La cena</i>	Herman Koch
2014	<i>Ti amo troppo per dirtelo (TV)</i>	Marco Ponti	Marco Ponti	Homónimo	Pietro Valsecchi
2014	<i>Braccialetti rossi (TV)</i>	Giacomo Campiotti	Sandro Petraglia y Giacomo Campiotti	<i>Homónimo</i>	Albert Espinosa
2014	<i>La vita oscena</i>	Renato De Maria	Renato De Maria y Aldo Nove	Homónimo	Aldo Nove
2014	<i>La bella y la bestia (la bella e la bestia TV)</i>	Fabrizio Costa	Elena Bucaccio, Mario Ruggeri y Lea Tafuri y Francesco Arlanch	Homónimo	Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve
2015	<i>Suburra</i>	Stefano Sollima	Stefano Sollima, Sandro Petraglia y Stefano Rulli	Homónimo	Giancarlo De Cataldo y Carlo Bonini
2015	<i>Max e Hélène (TV)</i>	Giacomo Battiato	Giacomo Battiato	Homónimo	Simon Wiesenthal
2015	<i>Nessuno si salva da solo</i>	Gergio Castellitto	Sergio Castellitto	Homónimo	Margaret Mazzantini
2015	<i>Solo te amo a ti (Io che amo solo te)</i>	Marco Ponti	Luca Bianchini, Lucia Moisis y Marco Ponti	Homónimo	Luca Bianchini
2015	<i>Les trois soeurs (TV)</i>	Valeria Bruna Tedeschi	Noémie Lvovsky, Valeria Bruni Tedeschi y Caroline Deruas-Garrel	Homónimo	Antón Chejov
2015	<i>La scelta</i>	Michele Placido	Michele Placido y Giulia Calenda	<i>Novelle Per un anno</i>	Luigi Pirandello
2015	<i>Una casa en el corazón (Una casa nel cuore, TV)</i>	Andrea Porporati	Giuseppe Badalucco, Francesca Panzarella, Tiziana Sensi y Franca de Angelis	Homónimo	Paola Musa

Elios Mendieta

2015	<i>Hangry Hearts</i>	Saverio Costanzo	Saverio Costanzo	<i>Il bambino indaco</i>	Marco Franzoso
2015	<i>Calabria, mafia del sur (Anime nere)</i>	Francesco Munzi	Francesco Munzi, Fabrizio Ruggirello y Maurizio Braucci	Homónimo	Gioacchino Criaco
2015	<i>Noi e la Giulia</i>	Edoardo Leo	Edoardo Leo y Marco Bonini	<i>Giulia 1300 e altri miracoli</i>	Fabio Bartolomei
2015	<i>El cuento de los cuentos (Il racconto dei racconti)</i>	Matteo Garrone	Matteo Garrone, Edoardo Albinati, Ugo Chiti y Massimo Gaudioso	<i>Pentamerone</i>	Giambattista Basile
2016	<i>La cena di Natale</i>	Marco Ponti	Marco Ponti y Piero Bodrati	<i>La cena di Natale di Io che amo solo te</i>	Luca Bianchini
2016	<i>Slam. Todo por una chica (Slam - Tutto per una ragazza)</i>	Andrea Molaioli	Francesco Bruni, Ludovica Rampoldi y Andrea Molaioli	Homónimo	Nick Hornby
2016	<i>Donne (TV)</i>	Emanuele Imbucci	Emanuele Imbucci	Homónimo	Andrea Camilleri
2016	<i>Un paese quasi perfetto</i>	Massimo Gaudioso	Massimo Gaudioso	Homónimo	Antonio Tabares
2016	<i>Pericle il nero</i>	Stefano Mordini	Stefano Mordini, Francesca Marciano y Valia Santella	Homónimo	Giuseppe Ferrandino
2016	<i>Naples'44</i>	Francesco Patierno	Francesco Patierno	Homónimo	Norman Lewis
2016	<i>Felices sueños (Fai bei sogni)</i>	Marco Bellocchio	Valia Santella, Edoardo Albinati y Marco Bellocchio	Homónimo	Massimo Gramellini
2016	<i>Era d'Estate</i>	Fiorella Infascelli	Fiorella Infascelli	Homónimo	Roberto Puglisi y Alessandra Turrisi
2016	<i>La stoffa dei sogni</i>	Gianfranco Cabiddu	Gianfranco Cabiddu, Ugo Chiti y Salvatore De Mola	Homónimo	Armando Pirozzi
2017	<i>Luisa Spagnola</i>	Ludovico Gasparini	Franco Bernini, Gloria Malatesta, Chiara Di Giorgi, Vincenzo Mineo y Francesco Sperandeo	<i>Le italiane</i>	Maria Rita Parsi
2017	<i>Agadah</i>	Alberto Rondalli	Alberto Rondalli	<i>El manuscrito encontrado en Zaragoza</i>	Jan Potocki

Catálogo de adaptaciones en el nuevo milenio

2017	<i>La chica de la niebla</i> (<i>La ragazza nella nebbia</i>)	Donato Carrisi	Donato Carrisi	Homónimo	Donato Carrisi
2017	<i>La música del silencio</i> (<i>La musica del silenzio</i>)	Michael Radford	Anna Pavignano y Michael Radford	Homónimo	Andrea Bocelli
2017	<i>La ternura</i> (<i>La tenerezza</i>)	Gianni Amelio	Gianni Amelio y Alberto Taraglio	La tentazione di essere felici	Lorenzo Marone
2017	<i>Gli Sdraiti</i>	Francesca Archibugi	Francesca Archibugi y Francesco Piccolo	<i>La higuera</i>	Michele Serra
2017	<i>Suburra</i> (TV)	Daniele Cesarano y Barbara Petronio	Daniele Cesarano, Barbara Petronio, Ezio Abbate, Nicola Guaglianone, Carlo Bonini, Giancarlo De Cataldo, Andrea Nobile, Camilla Buizza, Marco Sani y Fabrizio Bettelli	Homónimo	Giancarlo De Cataldo y Marco Bonini
2017	<i>La guerra dei cafoni</i>	Davide Barletti, y Lorenzo Conte	Davide Barletti, Lorenzo Conte, Giulio Calvani y Barbara Alberti	Homónimo	Carlo D'Amicis
2017	<i>The Place: El precio de un deseo</i> (<i>The Place</i>)	Paolo Genovese	Paolo Genovese e Isabella Aguilar	Homónimo	Miranda Lee
2017	<i>Una questione privata</i>	Paolo Taviani y Vittorio Taviani	Paolo Taviani y Vittorio Taviani	Homónimo	Beppe Fenoglio
2017	<i>Call Me By Your Name</i>	Luca Guadagnino	James Ivory	Homónimo (inédito)	André Aciman
2017	<i>El viaje de sus vidas</i> (<i>The Leisure Seeker</i>)	Paolo Virzi	Stephen Amidon	Homónimo	Michael Zadoorian
2018	<i>La amica stupenda</i> (<i>L'amica geniale</i> , (TV))	Saverio Costanzo	Saverio Costanzo, Francesco Piccolo y Laura Paolucci	Homónimo	Elena Ferrante
2018	<i>Suspiria</i>	Luca Guadagnino	Dave Kajganich	Homónimo	Remake del filme homónimo de Dario Sargento (adaptación de la novela de Thomas De Quincey)
2018	<i>Restiamo amici</i>	Antonello Grimaldi	Raffaello Fusaro y Marco	Homónimo	Bruno Burbi

Elios Mendieta

Martani					
2018	<i>Moschettieri del re: La penultima missione</i>	Giovanni Veronesi	Nicola Baldoni y Giovanni Veronesi	<i>Los tres mosqueteros</i>	Alejandro Dumas
2018	<i>La profezia dell'armadillo</i>	Emanuele Scaringi	Michele Rech, Valerio Mastandrea, Pietro Martinelli y Oscar Glioti	Homónimo	Michele Rech
2018	<i>Il testimone invisibile</i>	Stefano Mordini	Stefano Mordini	Homónimo	Marco Polillo
2018	<i>La mossa del cavallo (TV)</i>	Gianluca Maria Tavarelli	Francesci Bruni	Homónimo	Andrea Camilleri
2018	<i>Rocco Chinnici, e così lieve il tuo bacio sulla fronte (TV)</i>	Michele Soavi	Franco Bernini y Maura Nuccetelli	<i>È così lieve il tuo bacio sulla fronte. Storia di mio padre Rocco, giudice ucciso dalla mafia</i>	Caterina Chinnici
2019	<i>Pirañas: los niños de la camorra (La paranza dei bambini)</i>	Claudio Giovannesi	Claudio Giovannesi, Roberto Saviano y Maurizio Braucci	Homónimo	Roberto Saviano
2019	<i>La fameuse invasion des ours en Sicile (La famosa invasión de los osos en Sicilia)</i>	Lorenzo Mattotti	Thomas Bidegain, Jean-Luc Fromental y Lorenzo Mattotti	Homónimo	Dino Buzzati
2019	<i>Martin Eden</i>	Pietro Marcello	Maurizio Braucci y Pietro Marcello	Homónimo	Jack London
2019	<i>Volare (Tutto il mio folle amore)</i>	Gabriele Salvatores	Umberto Contarello y Sara Mosetti	<i>Se ti abbraccio non aver paura</i>	Fulvio Ervas
2019	<i>El nombre de la rosa (Il nome della rosa, serie TV)</i>	Giacomo Battiato	Giacomo Battiato, Andrea Porporati, Nigel Williams y John Turturro	Homónimo	Umberto Eco
2019	<i>Mi hermano persigue dinosaurios (Mio fratello rincorre i dinosauri)</i>	Stefano Cipani	Fabio Bonifacci	Homónimo	Giacomo Mazzariol
2019	<i>Il ladro di giorni</i>	Guido Lombardi	Guido Lombardi, Luca de Benedittis y Marco Gianfreda	Homónimo	Guido Lombardi
2019	<i>Non sono un assassino</i>	Andrea Zaccariello	Andrea Zaccariello y Paolo	Homónimo	Francesco

Catálogo de adaptaciones en el nuevo milenio

			Rossi		Caringella
2019	<i>Il signor Diavolo</i>	Pupi Avati	Pupi Avato, Antonio Avati y Tommaso Avati	Homónimo	Pupi Avati
2019	<i>5 è il numero perfetto</i>	Igor Tuveri	Igor Tuveri	Homónimo	Igor Tuveri
2019	<i>La stagione della caccia (TV)</i>	Roan Johnson	Roan Johnson	Homónimo	Andrea Camilleri
2019	<i>Los despiadados (Lo spietato)</i>	Renato De Maria	Renato De Maria, Federico Gnesini y Valentina Strada	<i>Manager calibre 9</i>	Piero Colaprico y Luca Fazzo
2019	<i>ZeroZeroZero (TV)</i>	Leonardo Fasoli, Mauricio Katz, Stefano Sollima, Janus Metz Pedersen y Pablo Trapero	Roberto Saviano, Leonardo Fasoli, Mauricio Katz, Stefano Sollima, Max Hurwitz, Maddalena Ravagli y Stefano Bises	Homónimo	Roberto Saviano
2019	<i>Pinocho (Pinocchio)</i>	Matteo Garrone	Matteo Garrone y Massimo Ceccherini	Homónimo	Carlo Collodi
2019	<i>Nel bagno delle donne</i>	Marco Castaldi	Marco Alessi y Alessio Lauria	<i>Se son rose</i>	Massimo Vitali
2019	<i>El alcalde de Rione Sanità (Il sindaco del rione Sanità)</i>	Mario Martone	Mario Martone e Ippolita di Majo	Homónimo	Eduardo de Filippo
2020	<i>Lacci (Lazos)</i>	Daniele Luchetti	Domenico Starnone, Daniele Luchetti y Francesco Piccolo	Homónimo	Domenico Starnone
2020	<i>Los relojes del diablo (Gli orologi del diavolo, TV)</i>	Valerio D'Annunzio y Alessandro Angelini	Salvatore Basile, Valerio D'Annunzio, Fabio Grassadonia, Antonio Piazza y Alessandro Angelini	Homónimo	Gianfranco Franciosi y Federico Russo
2020	<i>Ai confini del male</i>	Vincenzo Alfieri	Vincenzo Alfieri y Fabrizio Bettelli	Homónimo	Giorgio Glaviano
2020	<i>A tres metros sobre el cielo (Summertime, TV)</i>	Mirko Cetrangolo y Anita Rivaroli	Sofia Assirelli, Enrico Audenino, Mirko Cetrangolo, Daniela Delle Foglie, Francesco Lagi y Anita Rivaroli	Homónimo	Federico Moccia
2020	<i>La concesión del teléfono (La concessione del teléfono, TV)</i>	Roan Johnson	Roan Johnson	Homónimo	Andrea Camilleri

Elios Mendieta

2020	<i>La vida por delante (La vita davanti a sé)</i>	Edoardo Ponti	Ugo Chiti, Edoardo Ponti y Fabio Natale	Homónimo	Romain Gary
2020	<i>La concesión del teléfono (La concessione del teléfono, TV)</i>	Roan Johnson	Roan Johnson	Homónimo	Andrea Camilleri
2020	<i>Assandira</i>	Salvatore Mereu	Salvatore Mereu	Homónimo	Giulio Angioni
2020	<i>Lasciami andare</i>	Stefano Mordini	Luca Infascelli, Francesca Marciano y Stefano Mordini	You came back	Christopher Coake
2020	<i>Lei mi parla ancora</i>	Pupi Avati	Pupi Avati y Tommaso Avati	Homónimo	Giuseppe Sgarbi
2020	<i>Natale in casa Cupiello (serie TV)</i>	Edoardo De Angelis	Massimo Gaudioso y Edoardo De Angelis	Homónimo	Eduardo de Filippo
2020	<i>Gli Indiferenti</i>	Leonardo Guerra Seràgnoli	Leonardo Guerra Seràgnoli y Alessandro Valenti	Homónimo	Alberto Moravia
2021	<i>La terra dei figli (La tierra de los hijos)</i>	Claudio Cupellini	Claudio Cupellini, Guido Iuculano y Filippo Gravino	Homónimo	Gian Alfonso Pacinotti
2021	<i>La scuola cattolica (La escuela católica)</i>	Stefano Mordini	Massimo Gaudioso, Luca Infascelli y Stefano Mordini	Homónimo	Edoardo Albinati
2021	<i>L'Arminuta</i>	Giuseppe Bonito	Donatella Di Pietrantonio y Monica Zapelli	Homónimo	Donatella di Pietrantonio
2021	<i>Tre piani</i>	Nanni Moretti	Nanni Moretti, Federica Pontremoli y Valia Santella	<i>La simetría de los deseos</i>	Eshkol Nevo
2021	<i>Sabato, domenica e lunedì (Serie TV)</i>	Edoardo De Angelis	Edoardo De Angelis y Massimo Gaudioso	Homónimo	Eduardo de Filippo
2021	<i>Anna (TV)</i>	Niccolò Ammaniti	Niccolò Ammaniti y Francesca Manieri	Homónimo	Niccolò Ammaniti
2021	<i>Makari: Misterios sicialianos (Màkari, TV)</i>	Michele Soavi	Francesco Bruni, Attilio Caselli, Salvatore De Mola, Leonardo Marini, Ottavia Madeddu y Carlotta Massimi	<i>Quattro indagini a Màkari</i>	Gaetano Savatteri
2021	<i>Diabolik</i>	Antonio Manetti y Marco Manetti	Mario Gomboli, Michelangelo La Neve, Nicola Macchitella, Antonio Manetti y Marco Manetti	Homónimo	Angela Giussani y Luciana Giussani

Catálogo de adaptaciones en el nuevo milenio

2021	<i>Una femmina (Una femmina. Código de silencio)</i>	Francesco Costabile	Lirio Abbate, Serena Brugnolo, Adriano Chiarelli y Francesco Costabile	Fimmine ribelli. Come le donne salveranno il paese dalla n'drangheta	Lirio Abbate
2021	<i>Il Commissario Ricciardi (TV)</i>	Alessandro D'Alatri	Salvatore Basile, Maurizio De Giovanni, Doriana Leoneff y Viola Rispoli	<i>Le indagini del commissario Ricciardi</i>	Maurizio De Giovanni
2021	<i>Comedians</i>	Gabriele Salvatores	Gabriele Salvatores	Homónimo	Trevor Griffiths
2021	<i>Seguridad (Security)</i>	Peter Chelsom	Peter Chelsom y Tinker Lindsay	Homónimo	Stephen Amidon
2021	<i>Non ti pago (TV)</i>	Edoardo De Angelis	Massimo Gaudio y Edoardo De Angelis	Homónimo	Eduardo de Filippo
2021	<i>Blanca (TV)</i>	Jan Michelini y Giacomo Martelli	Francesco Arlanch, Luisa Cotta Ramosino, Mario Ruggeri. Historia: Francesco Arlanch, Giulia Cavazza, Luisa Cotta Ramosino, Mario Ruggeri, Lea Tafuri y Arianna Tarantino	<i>Dante Alighieri</i>	Patrizia Rinaldi
2021	<i>Benvenuti in casa Esposito</i>	Gianluca Ansanelli	Gianluca Ansanelli	Homónimo	Pino Imperatore
2021	<i>Appunti di un venditore di donne</i>	Fabio Resinaro	Fabio Resinaro	Homónimo	Giorgio Faletti
2021	<i>Il bambino nascosto</i>	Roberto Andò	Franco Marcoaldi	Homónimo	Roberto Andò
2021	<i>Appunti di un venditore di donne</i>	Fabio Resinaro	Fabio Resinaro	Homónimo	Giorgio Faletti
2022	<i>Ero in guerra ma non lo sapevo</i>	Fabio Resinaro	Mauro Caporiccio, Carlo Mazzotta y Fabio Resinaro	Homónimo	Alberto Torregiani
2022	<i>Corpo libero (TV)</i>	Valerio Bonelli y Cosima Spender	Chiara Barzini, Giordana Mari y Ludovica Rampoldi	Homónimo	Iliaria Bernardini
2022	<i>El colibrí (Il colibrì)</i>	Francesca Archibugi	Francesca Archibugi, Laura Paolucci y Francesco Piccolo	Homónimo	Sandro Veronesi
2022	<i>Scarlet (L'envol)</i>	Pietro Marcello	Pietro Marcello, Maurizio Braucci, Maud Ameline y Geneviève Brisac	<i>El velero rojo</i>	Alexander Grin

2022	<i>Nostalgia</i>	Mario Martone	Ippolita Di Majo y Mario Martone	Homónimo	Ermanno Rea
2022	<i>Educazione fisica</i>	Stefano Cipani	Damiano D'Innocenzo y Fabio D'Innocenzo	Homónimo	Giorgio Scianna
2022	<i>The Hanging Sun</i>	Francesco Carrozzini	Stefano Bises	<i>Midnight Sun</i>	Jo Nesbo
2022	<i>La vida mentirosa de los adultos (La vita bugiarda degli adulti, TV)</i>	Edoardo de Angelis	Edoardo De Angelis, Laura Paolucci y Francesco Piccolo	Homónimo	Elena Ferrante
2022	<i>Il ritorno di Casanova</i>	Gabriele Salvatores	Umberto Contarello, Sara Mosetti y Gabriele Salvatores	Homónimo	Arthur Schnilzer
2022	<i>Fidelidad (Fedeltà, TV)</i>	Stefano Cipani y Andrea Molaioli	Elisa Amoruso, Laura Colella y Alessandro Fabbri	Homónimo	Mario Missiroli
2022	<i>Dante</i>	Pupi Avati	Pupi Avati	<i>Dante Alighieri</i>	Giovanni Boccaccio
2022	<i>El primer día de mi vida (Il primo giorno della mia vita)</i>	Paolo Genovese	Paolo Genovese, Isabella Aguilar, Paolo Costella y Rolando Ravello	Homónimo	Paolo Genovese
2022	<i>Io sono l'abisso</i>	Donato Carrisi	Donato Carrisi	Homónimo	Donato Carrisi

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANTONIONI, Michelangelo (2002), *Para mí, hacer una película es vivir*, Barcelona, Paidós.
- BAZIN, André (2022), *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.
- CONDE, Aurora (2008), «La precisión de la nada (reflexiones sobre "Blow Up")», *Cuadernos de Filología Italiana*, 15, págs. 157-179.
- DATTERONI, Silvia (2022), «Giorgio Bassani y el imaginario cinematográfico: adaptaciones, apropiaciones, reescrituras y recepción», *Zibaldone. Estudios italianos*, 10, págs. 12-28.
- DE LOS REYES, Aurelio (1993), «Los futuristas y el cine», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 16 (64), págs. 93-115. DOI: <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1993.64.1673>.
- DELEUZE, Gilles (2001), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós.
- DELEUZE, Gilles (2003), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós.
- FONT, Domènec (2012), *Pasajes de la modernidad. Cine europeo: (1960-1980)*, Barcelona, Paidós.
- GARCÍA-REYES, David (2022), «Catálogo de adaptaciones en el nuevo milenio: literatura y cine chileno (2001-2020)», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 4, págs. 219-233. DOI: <https://doi.org/10.24310/Trasvasestlc.vi3.13585>
- GIMFERRER, Pere (1999), *Cine y literatura*, Barcelona, Seix Barral.
- GUBERN, ROMÁN (2016), *Historia del cine*, Barcelona, Anagrama.

- LOSILLA, Carlos. (2012), *La invención de la modernidad (o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine)*, Madrid, Cátedra.
- MALPARTIDA TIRADO, Rafael (2021), «Catálogo de adaptaciones en el nuevo milenio: literatura y cine españoles (2001-2020)», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 3, págs. 261-280. DOI: <https://doi.org/10.24310/TrasvasesIc.vi3.13585>
- MENDIETA, Elios (2017), «Ruinas tras la II Guerra Mundial en Italia. Representación del espacio hostil en "Paisà", de Roberto Rossellini», en M. Iturmendi Coppel y P. Díaz Pereda (coords.), *Representaciones del espacio hostil en la literatura y las artes*, Santiago de Compostela, Andavira, págs. 335-345.
- MENDIETA, Elios (2022), *Paolo Sorrentino*, Madrid, Cátedra.
- MULVEY, Laura (2014), «El desprecio y su historia del cine», *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 18, págs. 27-36.
- QUINTANA, Ángel (1995), *Roberto Rossellini*, Madrid, Cátedra.
- QUINTANA, Ángel (1997), *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*, Barcelona, Paidós.
- RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón (2019), *Nanni Moretti*, Madrid, Cátedra.
- STAM, Robert (2014), *Teoría y práctica de la adaptación*, México, UNAM.

La voz de los creadores: entrevista a José Ángel Mañas¹

INTRODUCCIÓN

José Ángel Mañas (Madrid, 1971) comenzó su trayectoria como escritor con «La pena del fraile», un relato inédito con el que ganó el Premio Nacional Miguel Hernández en 1989. Su vinculación con la contracultura punk comenzó en el terreno musical, ya que formó parte de una banda que emulaba a los Ramones. Y, de hecho, la producción de *Historias del Kronen* (1994) recuerda a la autogestión de aquellos grupos que pertenecieron al movimiento sin ser absorbidos por la industria discográfica, ya que en un principio la concibió para ser divulgada entre su entorno cercano, antes de que se decidiese a concursar en el Premio Nadal.

Carmen Laforet ganó la primera edición de este concurso, celebrada en 1944, cuando presentó su obra *Nada* con tan solo veinticuatro años, un reconocimiento precoz que no se volvería a repetir hasta que Mañas fuese el finalista más joven de este certamen, pues tenía veintitrés por aquel entonces. El jurado falló a favor de la novela *Azul* (1994) de Rosa Regàs; sin embargo, la controversia que se generó en torno a la abyección que impregnaba *Historias del Kronen* ensombreció su éxito, pues adquirió un impacto mediático mayor y vendió muchos más ejemplares: unos cien mil antes de terminar el año.

A esta le han seguido cerca de una veintena de novelas, además de varios ensayos, relatos y guiones para series de televisión. Y, aunque ninguna de las obras posteriores haya conseguido alcanzar la notoriedad de su debut, una de ellas sirvió como hipotexto para la realización de una película tan humilde como brillante: *Mensaka* (1998), la ópera prima de Salvador García Ruiz. Respecto a su evolución literaria, tras consagrarse como una de las figuras más provocadoras de su generación y hacer del estilo y la filosofía punk su seña de identidad, Mañas comenzó a cultivar una narrativa más

¹ Esta entrevista fue realizada el 24 de marzo de 2022 en el Club Soho de Madrid.

cuidada e incluso tradicional, adaptándose a géneros como la novela histórica y la policiaca.

ENTREVISTA A JOSÉ ÁNGEL MAÑAS SOBRE SU VINCULACIÓN CON LA CONTRACULTURA PUNK, SU EVOLUCIÓN LITERARIA Y LAS ADAPTACIONES FÍLMICAS DE SUS NOVELAS

Diego Maíllo: ¿Qué opinas de que a menudo se haya catalogado tu obra como *realismo sucio*? Creo que el término resulta un tanto ambiguo, a pesar de que se use en las contraportadas de Anagrama como expresión más que nada publicitaria. Normalmente se comprende lo que quiere designar, pero sigue siendo un poco vago. En Latinoamérica, por ejemplo, se utiliza también para clasificar un tipo de literatura opuesta al realismo mágico: historias que transcurren en las favelas de Brasil y las villas de Argentina.

José Ángel Mañas: No, es verdad que el realismo mágico, al ser algo con tanta presencia, de pronto surge una dualidad blanco-negro, como la que existe entre novela blanca y novela negra, que yo nunca he utilizado. Pero sí que tenía sentido que, si había una novela negra, apareciese otra blanca. Como la colección de novela negra de Gallimard era negra, se utiliza un poco peyorativamente para otras obras más suavitas, más *light*.

D. M.: Claro, que al final son términos orientativos, pero que tampoco tienen mucho rigor.

J. Á. M.: No, pues a mí sí me gusta, eh. Yo considero que una parte de mi narrativa es realista. Y luego, lo que puede haber de suciedad en el naturalismo... Un feísmo, unas ganas de sacar a la luz las facetas más escatológicas, más desagradables.

D. M.: Pero yo siempre he tenido dudas con respecto a esto, porque la novela decimonónica también es muy sucia. Charles Dickens y otros autores similares desarrollaron un realismo muy sucio. Entonces, ¿por qué lo de realismo sucio se acuña a partir de la del siglo XX?

J. Á. M.: Bueno, no, justamente el realismo decimonónico es tremendamente burgués. Exceptuando a Zola, el naturalismo, que sería la parte sucia del realismo. Pero el resto de las obras realistas eran muy limpietas. Y con Dickens, claro, es que te has ido a un ejemplo que se ubica en plena industrialización, y creo que este contexto precisamente le hace un tanto especial, pero porque se ubica en un sitio en el que están pasando cosas que no están

pasando en el resto de ciudades. Realmente, la vertiente sucia del realismo es el naturalismo, porque Dickens no quiere ensuciar esa realidad que ya es sucia de por sí, pero en Zola sí que hay ya una búsqueda voluntaria de esos aspectos sórdidos, de excesos procaces. Yo soy un fan total. Pero de todo, eh. *Germinal* es *Germinal*, pero luego te vas a *El vientre de París* y también es una pasada.

D. M.: ¿Y eso ha sido más tardío, o desde el principio de tu producción había ya una influencia de estos autores?

J. Á. M.: Yo soy muy realista, y tengo una doble vertiente de, por un lado, el realismo español clásico de Galdós, Baroja, que continúa en el realismo de posguerra, que a mí me gusta mucho: Delibes, Cela, Carmen Laforet. Y, por otro lado, en un principio era muy anglófilo, y me tiraba mucho ese realismo norteamericano del estilo de Salinger, Mark Twain, Hemingway... Esa era en un principio la doble raigambre. Y luego la vida ha hecho que me haya ido afrancesando y que me adentrara cada vez más en la obra de Céline, Zola...

D. M.: De hecho, Céline es el que más tarde influenciará a los *beats*, a Bukowski y al resto de los realistas sucios.

J. Á. M.: Y Henry Miller también entraría en esa lista, sí. Céline era de los más radicales en lo argótico, algo que tiene mucho que ver con mis obras. Con *Ciudad rayada*, especialmente. Y en la última [*Una vida de bar en bar* (2021)] recuperé un poco esa dinámica.

D. M.: Antes de continuar con tu producción literaria, te quería preguntar sobre tu implicación adolescente en la escena musical madrileña, porque he leído en un artículo de Germán Gullón que estuviste en un grupo que emulaba a los Ramones. ¿Cómo se llamaba?

J. Á. M.: Lox, lo que pasa es que no sé si seguirá habiendo alguna cosa nuestra por ahí. Grabamos una maqueta y tres de las canciones están incluidas en la banda sonora de *Historias del Kronen*. Yo tocaba el bajo, la batería es muy buena, las guitarras son muy buenas. Y bueno, yo realmente era muy malo...

D. M.: Bueno, de eso trata un poco el punk, ¿no?

J. Á. M.: Claro, pero ahí había una mezcla extraña. Porque el batería era más viejo. Y, por cierto, es él en quien se inspira el protagonista de *Mensaka*, David. Era exactamente igual que el batería de *Mensaka*. Entonces él era mayor que nosotros, y venía del *rock* clásico. Y los otros dos tenían el rollo *heavy* de Metallica,

que no me gustaba demasiado, y por otra parte había entrado el rollo alternativo de Fugazi. Si escuchas el tema «The Men I Hate» que aparece en la película se percibe mucho ese estilo *hardcore*. Luego, hay otra banda que se llama Like Peter at Home, que fue en la que terminaron estos dos guitarras, y empezaron a decir que yo me había convertido. Ya sabes, la típica historia de que yo era un vendido y esas cosas. La verdad es que ya no tenía casi tiempo para ensayar, además de que yo rompía con su estética y ahí se cortó. Pero sobre todo es que yo era muy malo, tío. Bueno... Verás... Cuando lo escuches, toco bien, pero toco lo que me dicen que toque. Ellos sacaban todo de oído y eran creativos, pero yo era muy malo.

D. M.: Sentiste entonces que podías aportar algo mejor a través de la escritura, ¿no?

J. Á. M.: Exacto, y luego ellos han seguido con esta segunda banda, y Andrés Casas llegó a ser mánager de Bunbury, después de darme a mí la murga con lo de que me había vendido... Pero bueno, lo cierto es que ha conseguido vivir del rocanrol. El otro es taxista en Madrid. Y este [el batería] era boxeador, le gustaba mucho el boxeo. Sí, alguna noche... Bueno, que repartía buenas hostias, sí. Y otra cosa es que ellos se empeñaban en aquella época –como muchos otros grupos– en cantar en inglés, y tienen muy mala pronunciación. Aunque la que te comentaba antes, «The Man I Hate», sí que tiene una consistencia bastante maja.

D. M.: ¿Y cuánto tiempo estuviste con ellos?

J. Á. M.: Dos años. Tocamos en pequeños conciertos locales, en algún festival... Y ya ellos, más tarde, con Like Peter at Home, sí que tuvieron una proyección europea y dieron rienda suelta a sus influencias metaleras. Uno de ellos era *straight edge*, iba siempre con las crucecitas y demás historias...

D. M.: En *Ciudad rayada* también mencionas a algún que otro *straight edge*.

J. Á. M.: Sí. Y se quitaron de en medio al batería, que estaba como una puta cabra. *Está* como una puta cabra. De vez en cuando reaparece porque piensa que le debo algo por lo de *Mensaka*. Que yo me he aprovechado de algo que... Yo intenté una vez que nos reuniésemos de nuevo, pero no hubo manera.

D. M.: Y entonces, ¿la historia que cuentas en *Mensaka* es real? Lo de que le golpearon con un bate de béisbol y eso provocó su expulsión del grupo.

J. Á. M.: No, no, eso ya es invención mía. Hay una gran parte de ficción, pero vaya, que David sí que era clavado a él.

D. M.: Pues, de hecho, una de las cosas que te quería comentar era que me pareció muy significativo que *Mensaka* comenzase con una entrevista que imita a las típicas que podía contener un fanzine de la época, y que toda la novela se estructure según este formato, porque este fue el medio de comunicación más extendido en una contracultura basada en la autogestión y la participación comunitaria. Y, con respecto a esto, te quería preguntar si la extrajiste de un fanzine real.

J. Á. M.: A ver, en aquella época, la información se movía de esa manera. Tienes que tener en cuenta que no había internet, y entonces había muchos fanzines. Había uno que me gustaba mucho el título que tenía: *El piolet de Trotski*. Y esa entrevista en concreto es ficticia, pero sí que era el tipo de entrevista que se estilaba en este medio. También aparece La Nave, que era el local donde solíamos tocar, y algunos detalles más del ambiente, pero luego la ficción consiste en manipular estos elementos, ¿no?

D. M.: ¿Colaboraste tú mismo en la creación de fanzines?

J. Á. M.: No, yo era más de revistas literarias. Intenté lanzar alguna, pero me encontré con gente que era poco creativa, y que lo que a mí me pasaba con la música, a ellos les pasaba con la literatura. No eran los de la banda, eran otros. Y la persona en concreto con la que yo quería hacerlo era un poco estreñida. Le daba miedo, era muy crítico con lo que hacía. Con lo cual, no le salía nada. Así que no, yo de fanzines nada. En ese sentido era un poco clásico.

D. M.: Pregunta inevitable, ¿crees que el punk murió en 1977?

J. Á. M.: Hombre, no. Yo creo que es un espíritu que siempre ha estado ahí. Creo que el *trap* es muy punk. Hay un momento en el que se viene abajo la industria y de pronto los chavales se dan cuenta de que metiéndote en tu casa con una Roland 808 y un poco de *autotune*, pues no tienes ni por qué saber cantar. Sigue siendo la filosofía del *do it yourself*, que sigue estando muy viva. Es una estética y una manera de hacer. Eso es algo que se entiende muy bien en la música, en la pintura... Un Basquiat lo ves y se entiende muy bien. Sin embargo, en el contexto literario parece que se entendía menos. Entonces, lo de *novela punk* era un concepto que ayudaba mucho a aclarar algunas cosas que yo intentaba hacer al principio. Una estética que yo buscaba... Lo que yo llamaba *ruido literario*, todas esas cosas. Además, me parecía que tenía cierta

gracia al parecerse a la nivola de Unamuno: me parecía un hallazgo, una gracietta, una gregería. Yo siempre defendí que era una alternativa al realismo sucio, que es un poco vago; a lo de Generación X o Generación Kronen, que eran más bien sociológicos; y este era más puramente estético. Le daba ese punto ramonero. Que tampoco era verdad, porque es verdad que los Ramones eran muy básicos, como un mecano, pero luego Joey Ramone es que canta muy bien, tío... Que son buenos, en definitiva.

D. M.: Sí, por eso se suelen analizar como una parodia del pop. Y el hecho de que les produjese Phil Spector es una muestra de su vinculación con la música popular de décadas anteriores.

J. Á. M.: Claro, venían de ese ambiente neoyorquino culto. Es que son buenas canciones. El armazón es bueno y muy sólido. Los temas son casi todos iguales, pero funcionan. En el fondo son muy clásicos, y mi narrativa tiene también esa contradicción. Hay una diferencia entre ellos y el punk británico, que tiene un toque más destructivo, serio y político. Johnny Rotten, por ejemplo, ese sí que no tenía ni puta idea, y aún así el de los Sex Pistols también es muy buen disco. Y Sid Vicious, todavía menos. Pero era una *performance* y formaba parte de la retórica del punk, aunque después hiciese falta otro bajista diferente a la hora de grabar.

D. M.: Ya que mencionas el tema político de la escena británica, el punk está empapado por una iconografía anarquista muy explícita que, si luego consultas los textos fundacionales del anarquismo, como los Kropotkin o Bakunin, creo que se puede comprobar que existen escasas relaciones entre estos autores y el punk. Sobre todo, porque son más partidarios de una militancia seria y comprometida, además de que aún parecen concebir una utopía sin clases en el horizonte, a diferencia del *no future* del punk. El protagonista de *Mensaka*, por ejemplo, se define a sí mismo como anarquista, pero creo que su resistencia es más individualista y cotidiana ¿De qué manera crees que se manifiesta el anarquismo en la filosofía de este fenómeno?

J. Á. M.: Pero Bakunin también era bastante golfo, eh. Después está Kropotkin, que es verdad que es mucho más serio, y es un pensador muy interesante. Porque surge en una época en la que están en pleno auge los valores de la competitividad, el darwinismo social, y él es de los primeros en señalar que el apoyo mutuo ha logrado en muchos casos resultados más satisfactorios

que el *todos contra todos*. Respecto a esto, hay dos mitos bien diferenciados: el roussoniano, que viene a decir que el hombre es bueno por naturaleza y que si a las personas se las dejara en libertad, surgiría un nuevo orden armónico; y luego está el contrario, de que si cae el orden impuesto, cundiría el caos y el desorden. Pero tampoco está tan claro esto, ¿no? La gente se seguiría organizando. Tampoco es una cosa tan evidente que todos los instintos sean negativos y destructivos. Lo que define al Estado es el monopolio de la fuerza, pero esa fuerza llega hasta donde llega, y las zonas a las que no llega luego se siguen organizando de una forma paralela. Estoy pensando en todo el territorio de Sudamérica, con los narcos, que al final instauran otra ley por la fuerza...

D. M.: Pero también está el estado de Chiapas, en contraste con eso, como un ejemplo más positivo.

J. Á. M.: Sí, pero en fin, el caso es que, desde un punto de vista juvenil, la anarquía es básicamente la exigencia de una mayor libertad. Cuando la derecha controlaba el Estado, se autodenominaban *gente de orden*, mientras que ahora se han vuelto una especie de libertarios, aunque solo donde les interesa: en lo económico. Ellos quieren que ese sector se libere y se convierta en una jungla, pero no son así en el resto de parcelas de la vida en sociedad.

D. M.: ¿Crees que hay una especie de impulso natural hacia el anarquismo en el arte?

J. Á. M.: Sí, pero yo lo denominaría libertario, en el sentido de una exploración de los límites.

D. M.: ¿Un arte dionisiaco?

J. Á. M.: Claro, el artista siempre ha sido por definición libertario. El artista se opone al burgués, que posee un orden. Estoy pensando en Francia, donde se trataba de instaurar un arte reglado. En ese contexto, cuando aparece Baudelaire paseando por la calle con el pelo pintado de verde, está provocando, está buscando un rechazo para construir un espacio caracterizado por los valores contrarios a la burguesía de aquella época. Así que sí, creo que hay un componente libertario en el arte. Tanto para bien, si pensamos en lo vital, como para mal, pues al final el arte es una disciplina como cualquier otra, como el fútbol, y si quieres que ser bueno en algo, tienes que disciplinarte un poco.

D. M.: Uno de los puntos centrales de mi trabajo es que el punk no fue un fenómeno aislado en el tiempo, sino que supone un

eslabón más dentro de una cadena contracultural que podría comenzar muy remotamente con los cínicos griegos, pasando por los herejes medievales y por las vanguardias y movimientos políticos radicales del siglo XX, como el dadaísmo y el situacionismo. Y, cuando me he puesto a investigar, me he dado cuenta de que las relaciones son más estrechas incluso de lo que yo creía. De hecho, en el manifiesto que publicaste en *Ajoblanco* mencionas a los dadaístas y a otros grupos de vanguardia ¿Qué piensas de esto?

J. Á. M.: Sí sí, totalmente, Diógenes es muy punk. Podría decirse que el primer punk de la historia. Por el humor, por ejemplo. Igual que el carácter cómico de los bufones, que también podrían verse como los punks de la corte.

D. M.: Y el no aceptar ninguna de las convenciones sociales: Diógenes no trabajaba, no tenía familia. Y lo mismo ocurre con los herejes medievales, los dadaístas...

J. Á. M.: Claro, había un autor que estudiaba todas esas interrelaciones: Greil Marcus. Lo que está claro es que todos esos movimientos son chispas que no se pueden mantener en el tiempo, porque entonces se convierten en un orden, en lo contrario de lo que defendían, y terminan por autonegarse. Esos momentos anárquicos solo pueden ser breves momentos de disrupción hasta que el orden se impone de nuevo.

D. M.: En este mismo sentido, ¿por qué crees que existe tanta atracción por el mundo criminal desde el punk y otras contraculturas y vanguardias, como el situacionismo y el surrealismo?

J. Á. M.: Pues precisamente ahora acabo de terminar *En el descuento* (2022), y es muy fiel a la definición del género, porque la gente llama novela negra a cualquier cosa, y una cosa es la novela policiaca y otra es la novela negra, que se centra en los propios criminales. Digo esto porque en la novela policiaca hay un orden que resulta alterado por el crimen, pero al final termina por ganar el orden. En la novela negra, en cambio, no hay orden, sino que el mundo es caótico y hay un personaje que trata de imponer una especie de justicia poética. Yo he escrito dos novelas policiacas y no he quedado contento con el resultado, porque los policías son funcionarios y yo, realmente, desconozco la administración. Hay otros escritores que sí, que por ser abogados, por ejemplo, conocen muy bien ese mundo y saben recrear las conversaciones con los jueces. En cambio, el criminal está aislado, fuera de todo eso, y me resultaba más fácil empatizar con alguien que va por

libre. El criminal es un bala perdida, alguien que por un motivo u otro se ha salido por la tangente. Aunque luego eso puede ir más allá, obviamente, y al entrar en contacto con estructuras criminales, se convierte en algo tribal y adquiere otros matices y otra lógica.

D. M.: ¿Una de las novelas policiacas que mencionabas es *Caso Karen*?

J. Á. M.: Ay, esa no me gustó nada. Era un experimento: me perdí y ahora mismo no me reconozco estéticamente en ella. El lenguaje es muy limpio, la construcción es muy sofisticada. De alguna manera yo quería dar a entender que podía escribir bien, y fue horrible. Sin darme cuenta, quise hacer algo para gente que realmente no estaba interesada en mis propuestas. Así que creo que *Caso Karen* es la que menos me gusta de entre todas mis novelas.

D. M.: ¿Y no hay ningún remanente en ella de tu obra anterior?

J. Á. M.: Algo, sí, pero muy poquito. Es que es horrible, tío: muy correctita sintácticamente, todo muy limpio... Tan limpio que me echa para atrás. Pero bueno, hay a quien le gusta mucho. A mí, francamente, me parece una pedantería. Con el tiempo, me resulta una novela de alguien que quiere demostrar algo que no tiene por qué demostrar y además no sabe para quién habla.

D. M.: Fue un poco el proceso inverso al de los vanguardistas, ¿no? Picasso, por ejemplo, pintó *Ciencia y caridad* (1897) con quince años para demostrar que podía pintar según los cánones de aquella época y a continuación comenzó a experimentar con las propuestas que derivarían en el cubismo.

J. Á. M.: Sí, fui hacia allí, pero me volví rápidamente a lo que yo sentía que era lo mío. En ese sentido, me gusta mucho cómo ha quedado *Una vida de bar en bar*. Es muy divertida. Es pura vida. Otra cara de Madrid: el barrio de Orcasitas. Es otro universo. Fue como volver a los orígenes, al realismo Kronen.

D. M.: También me extrañan bastante las dos novelas históricas que contiene tu producción: *El secreto del Oráculo* (2007) y *¡Pelayo!* (2021).

J. Á. M.: Y *Conquistadores de lo imposible* (2019). Y también he publicado *Episodios republicanos* (2020-2021), que son cinco libros de mil páginas cada uno. Es una deriva que complementa el realismo, porque me gusta analizar la realidad de frente, pero también desde el retrovisor. Sun Tzu decía algo similar en *El arte de la guerra*, aquello de que el camino más rápido entre dos puntos no

siempre era la línea recta, sino que había que desviarse y retroceder. Entre ellas, la diferencia está en *El secreto del oráculo*, que fue la primera. Aunque literariamente esté muy bien —Germán Gullón la considera una de mis mejores novelas— y creo que logré extraer algunos apuntes psicológicos bastante guapos al personaje [Alejandro Magno], de repente me fui a sitios que no conocía. Además, había ciertas cuestiones, como la hora a la que comían los griegos, que me rayaron demasiado y terminé por decidir que, si alguna vez reincidía en la novela histórica —cosa que hice—, sería en el territorio peninsular. Si coges *Historias del Kronen*, por ejemplo —y esa es una de las diferencias fundamentales con respecto a la película—, es extremadamente precisa. Es decir, arranca el 27 de junio de 1992 con ese partido de fútbol que les encanta a los atléticos: cuando el Atlético gana la Copa del Rey con goles de Futre y Schuster. El concierto de Nirvana, la guerra de Yugoslavia, las Olimpiadas y la Expo en la televisión. Esta sensibilidad hacia el contexto histórico, que está ahí, está en *Ciudad rayada*, quizás menos en *Mensaka*, aunque se siguen mencionando cositas en las charlas de David.

D. M.: Creo que uno de los puntos fuertes de *Historias del Kronen* es el retrato que hiciste del desencanto político y el nihilismo histórico que sobrevino a la juventud de 1992, quienes vivieron cómo un gobierno que se decía socialista estaba emparentado con casos de corrupción como el de Filesa y el terrorismo de Estado de los GAL. Incluso, la revista *Ajoblanco* se refirió a ti como el novelista del no hay futuro tras la década socialista. ¿Qué piensas de esto? ¿Te ves reflejado en ese membrete?

J. Á. M.: Claro, era el último tramo del felipismo. En 1992 todo estaba bien: la gente estaba contenta con la Expo y demás. Pero ya existía en lo profundo una sensación un poco oscura de que algo no iba del todo bien, y fue entonces cuando comenzaron a airearse todos estos escándalos, servidos amablemente por el periódico *El Mundo*. La época gloriosa de Pedro J., quien tenía un aura de verdad absoluta que luego perdió cuando ocurrió lo del 11-M, que se le fue la perla y perdió todo el crédito que había ganado. Al final, todo lo que él había dicho terminó siendo verdad, por lo que es cierto que se produjo una cierta desconfianza hacia las instituciones que propician esta situación. Yo siempre digo que los ochenta son como una fiesta y que en los noventa esa fiesta

degenera. También se puede ver en la música: estaba la ruta del bakalao, con Chimo Bayo, que era algo más lúdico; y de repente llegan los noventa y aparece de nuevo el ruido. El ambiente también cambia: los gritos de Nirvana, el *hardcore*... Hay mucha violencia, un *techno* muy agresivo. Todo eso se corresponde con el *ethos* del momento, el *zeitgeist* de aquellos años. Había bastante angustia, y yo creo que de alguna manera arranca una crisis de la que aún no hemos salido. El momento más boyante son los ochenta, cuando todo el mundo quiere conocer el país, entran muchas ayudas europeas... Una locura que cambia paulatinamente en los noventa.

D. M.: Además, está la desconfianza de ciertos sectores críticos hacia la imagen de modernidad que se pretendía ofrecer tanto con la Expo como con las Olimpiadas de cara al resto de Europa. No sé si has visto el documental *Prohibido volar (disparan al aire)*, sobre la desmesurada represión que se desplegó sobre la plataforma ciudadana Desenmascaremos el '92, que terminó incluso con heridos de bala. ¿Crees que estos eventos realmente afectaron a la relación de los jóvenes con la política y la confianza en las instituciones?

J. Á. M.: Bueno... Yo creo que siempre he captado bien los ambientes: trato de transcribir lo que veo y lo que percibo. Ese ambiente existiría, claro, pero no es algo que fuera consciente ni que buscara. Siempre he funcionado así. Por ejemplo, *Una vida de bar en bar* trata sobre un tío que nace en Vallecas en los años sesenta y empieza a trabajar muy joven durante el franquismo. Es un amigo mío. Prácticamente, es un escrito antropológico que surge de una serie de charlas. Era trotskista, reventaba las reuniones y, de repente, en los ochenta, comienza a ganar dinero y monta una imprenta. La novela te cuenta cómo funciona la corrupción y la cultura del pelotazo desde dentro. Alberto Olmos dijo que era como la cara B de la Transición.

D. M.: Eduardo Haro Tecglen la llamaba la generación bífida. Cuando murió su hijo, afirmó que en la generación a la que este perteneció se había producido una brecha muy grande entre los que habían comenzado siendo activistas críticos y terminaron apoltronados en el poder y los que se habían quedado en el camino. De hecho, en *Historias del Kronen* mencionas bastante a los sesentayochistas. Por ejemplo, hablas de un típico espécimen de la «cosecha sesentaiochista, un dueño millonario de una editorial afiliado al Partido Comunista».

J. Á. M.: Sí, sí, bueno, al final todos acabamos igual. Es inevitable. Supongo que, cuando eres joven, eres mucho más inteligente y juzgas muy fácilmente. Pero cuando tienes ya medio siglo, como es mi caso, ya empiezas a ver... Te tranquilizas y comienzas a ver todo desde otra perspectiva. Pero aparte de eso, la crítica también provenía de esa sensibilidad historicista que yo tenía. En aquella época, toda esa generación, que era la de mi padre, o un poco más jóvenes... Joder, es que todos decían que habían estado en el 68 en París. Fue un año en el que coincidieron los jipis y los parisinos, pero el espíritu es americano. O sea, debajo de los adoquines de París lo que había era el fango del Woodstock. Pero bueno, lo que tiene el ambiente parisino es el punto intelectual, el *prohibido prohibir*, que es más cultural y tiene una mayor altura. Las consignas son más inteligentes. Y los jipis, por su parte, tienen todo el impulso comunal, que fue uno de sus mayores logros.

D. M.: Respecto al contexto literario, desde los setenta comenzaron a entrar de forma masiva libros extranjeros en España, y los poetas conocidos como *novísimos* se inscribieron en una tradición más cosmopolita. De hecho, Germán Labrador decía que aquellos poetas se hubieran dejado arrancar la piel a tiras antes que citar a un poeta de Sayago. Igualmente, creo que tus mayores influencias para *Historias del Kronen* fueron *American Psycho* y *La naranja mecánica*, ¿no?

J. Á. M.: Sí, pero son los personajes los que me dan las citas. Por ejemplo, *En el descuento* trata sobre un personaje que está en la cárcel. ¿Y a quién vas a citar? ¿A Sartre y otros escritores de altura? En lugar de eso, cito a Samuel Eto'o, a D. Simeone... Y para el ambiente juvenil en el que se desarrolla *Historias del Kronen* recogí esas ideas que había en el aire. Mucha música... Eso también se perdió en la película, que omitió toda esta precisión histórica. Yo recuerdo que de la ropa se encargó Gracia Querejeta y la escogió un poco al tuntún y aparece Botto con ese níqui de rayas. Buscaban aquello que no era significativo en aquel momento cuando yo trataba de hacer todo lo contrario.

D. M.: Pero luego, en cambio, el contexto histórico sí que lo plasma muy bien. Por ejemplo, utiliza el telediario para arrojar las noticias más representativas de la época, como la imputación de cargos a Mariano Rubio.

J. Á. M.: Sí, pero estéticamente no. Las camisetas... Es decir, ya sabes que la gente joven, especialmente, cuando se viste, está desplegando un lenguaje. Y esto lo obviaron. Pasaron de ello. Era muy difícil de adaptar, con lo cual es lógico...

D. M.: Leí en una entrevista que la película no te gustó porque decías que parecía más la Pamplona de los setenta que el Madrid de los noventa, ¿a qué te referías exactamente? ¿Al vestuario?

J. Á. M.: Totalmente. Lo que se estaba plasmando era la sensibilidad estética de Montxo Armendáriz. Y luego la música, que no era para nada noventera. Pero es normal: la película es otra cosa, otra línea.

D. M.: Pero en aquel momento sí que te cabreaste bastante, ¿no?

J. Á. M.: Claro, ten en cuenta que a mí me echan del rodaje el segundo día.

D. M.: Te cabreó lo del güisqui Dyc, por ejemplo, ¿no?

J. Á. M.: No no, yo no me cabreé. Yo pregunté que por qué. Y él me echó un rapapolvo delante de todo el mundo que me dejó completamente acojonado. Más tarde, Elías Querejeta me llamó para promocionar la película y todavía me está esperando. Entonces le tengo un desafecto que es normal si tenemos en cuenta la situación. Hombre, lo que sí es verdad es que con el tiempo respeto cada vez más a Querejeta. Era un gran productor con una idea clara de lo que quería que fuese la película. Y por eso era una figura tiránica, porque era un productor a la antigua, de los que se jugaban su propio dinero y se arruinaban. De hecho, él se arruinó más adelante y tuvo que venderle todo a Enrique Cerezo. Yo tengo un contrato de *Historias del Kronen* que dice que debería estar recibiendo un diez por ciento de los beneficios que jamás he tocado, porque en el momento de la compra-venta yo no aparezo. Una situación absolutamente kafkiana que tiene como consecuencia que no le tenga especial cariño a la película. *Mensaka* me gusta mucho más, mientras que la novela me gusta menos.

D. M.: Pues a mí *Mensaka* me gusta mucho, la siento como un oasis de humanidad y sensibilidad que hubo entre la agresividad y la arrogancia de *Historias del Kronen* y *Ciudad rayada*. De hecho, *Mensaka* está empapada por un halo de melancolía y derrotismo que me resulta extraño, porque tampoco es que se encuentren tan separadas en el tiempo ¿a qué pudo deberse este cambio?

J. Á. M.: Sí, es verdad que son más humanos...

D. M.: Las otras dos, en cambio, son muy opresivas. Las descripciones son muy cabronas.

J. Á. M.: Todos, todos son muy cabrones. Todos son malos. Es verdad.

D. M.: Y de pronto te encuentras con *Mensaka*, que parece como si la hubiese escrito otra persona. O como si la hubieses escrito tú, pero veinte años más tarde, con una madurez y una sensibilidad diferente. ¿Qué te pasó en aquella época?

J. Á. M.: Es cierto. Pues es muy curioso, pero no lo sé. Puede que sea la propia estructura. Ten en cuenta que, cuando adoptas la óptica de uno, se convierte en algo muy cerrado. En cambio, cuando coges la perspectiva de un grupo, eso te obliga a ser más comprensivo. Efectivamente, algo hubo que me hizo estar más pendiente de la humanidad y de entender cada uno de los puntos de vista. Pero no me había dado cuenta de eso... De hecho, son incluso ideológicamente diferentes, y dar estos saltos es algo que me ocurre con todas mis novelas. Al protagonista de *La vida de bar en bar*, básicamente, le cruje la Ley de violencia de género, o sea que yo sé que tiene una... Sin embargo, ahora voy a publicar *Historia de una campeona* (2022), que está basada en la vida de Miriam Gutiérrez, una chica que fue a parir con el ojo morado por una hostia que le había dado su pareja, así que es una historia de maltrato muy potente... Quiero decir con esto que yo también las tengo catalogadas como perspectivas opuestas. Esta última es más pequeña, la edita una pequeña compañía. Pero yo creo que *La vida de bar en bar* es mejor. La diferencia es que el protagonista es un amigo cercano que me lo ha contado todo, mientras que Miriam no me ha permitido ni que ponga los nombres, y esta carencia de intimidad con ella me limita mucho.

D. M.: Volviendo a *Mensaka*, el personaje de Javi me gustó mucho, pero posee un romanticismo y una sensibilidad que lo convierten en un personaje bastante insólito en tu producción.

J. Á. M.: Hombre, es el personaje más cercano a mí. Yo era el bajista del grupo, como él.

D. M.: También me resultó muy cómico Ricardo. Me recuerda a una especie de gran Leowski malasañero, aunque con toda esa carga nostálgica que le mantiene estancado en una juventud de *raves* y desfases varios. ¿Llegaste tú a salir de fiesta por la ruta del bakalao?

J. Á. M.: No, no, la verdad es que no. Salía por el New World, que estaba por aquí cerca, en la Plaza de los Cubos. Pero sí que tenía el proyecto con Chimo Bayo de que me contase cómo fue todo aquello desde dentro.

D. M.: Parece que sobre este fenómeno musical nos ha llegado una visión parcial muy influenciada por el sensacionalismo que los medios transmitieron durante su decadencia, cuando realmente en sus comienzos había sido una movida paralela a la madrileña. ¿Cómo percibíais en tu entorno esta escena?

J. Á. M.: Si escuchas a Chimo, él dice que fue algo muy lúdico. Era un movimiento más cercano a la clase trabajadora que el de la Movida. La de Madrid tuvo un mayor trasfondo porque había sido precedida por el *rock* urbano de grupos como Leño, Burning... Pero las dos se corresponden con un momento de ocupación masiva de las calles: una alegría de vivir renovada, un hedonismo... Es más, en sus comienzos no era todo tan *bakalao* ni tan electrónico, también se pinchaba mucho *rock*, *postpunk*... Desde luego, Chimo dice —y yo me fío de él, pues no creo que haya nadie que sepa más sobre este asunto— que fue una cosa muy bonita y positiva.

D. M.: En tu obra parece haber una incompatibilidad entre los punks y los *bakalas*, como se puede observar por ejemplo en el rechazo de Káiser [el protagonista de *Ciudad rayada*] hacia la cultura roquera en general, ¿no crees que hay una cierta continuidad entre estas subculturas? Quiero decir, ¿las percibes como excluyentes?

J. Á. M.: Claro, es que cuando escribí *Ciudad rayada* era aún muy joven —tendría veinticinco años o así— y de pronto me empiezo a encontrar con chavales que te trataban como si no te enterases de nada, porque estaban ya metidos en el rollo del New World, de este circuito electrónico duro, y a nosotros nos debían ver como una cosa viejuna: «estos tíos de Malasaña, qué coño sois, que no os enteráis de nada». Entonces me sorprendió mucho, porque ahora ya sí que estoy pasado y hecho un viejo, pero en aquella época no. Y me chocaba mucho. De ahí supongo que salió el personaje de Káiser. Era un pavo un poco así, que entraba en el bar y cambiaba el ambiente. Luego me enteré de que solía llevar una pistola en la mochila y más cosas que... Y también tenía una chica que es la Tula de la novela y que yo solía ver por ahí, pero ese personaje si está más ficcionalizado, porque no traté tanto con ella.

D. M.: Hace tiempo vi en tu página *web* que se había proyectado hacer una adaptación cinematográfica de esta novela, e

incluso parece que ya teníais elegido al actor que encarnaría al protagonista. ¿Sigue en pie esa idea o ha quedado definitivamente truncada?

J. Á. M.: Ah, sí, pero al final nada. Hubo una productora que compró los derechos, se hizo un guion e incluso el *casting* estaba ya escogido. El chaval tenía una pinta espectacular, yo estaba encantado. Y estuvo a un tris de llevarse a cabo, pero coincidió con un año en el que Televisión Española entró en crisis y se vino todo abajo.

D. M.: Tenía muy buena pinta, la verdad, parecía que iba a ser la película más sucia y agresiva de todas las que han surgido a partir de tus libros. Un estilo muy similar al del cine quinquí.

J. Á. M.: Sí, una estética muy cruda...

D. M.: La primera parte de la novela, que se llama «El palo», yo la estaba visualizando como una película de cine quinquí, con la banda de atracadores que forman Kiko, Mao, Gonzalo y El Tijuana para asaltar el taller de un joyero situado en un chalet, además de los ambientes nocturnos, la crudeza, los trapicheos, incluso se menciona una cinta de rumbas del Payo Juan Manuel mientras van en el coche. ¿Te gustaba este tipo de cine? ¿Has visto *Salto al vacío*?

J. Á. M.: Sí, a mí todo lo que sea realismo... Son películas que a mí siempre me han gustado, por ese mundo cercano que representan. Y *Salto al vacío*... Claro, es de las más cañeras de entonces, fue de las que más ruido hizo. Najwa Nimri está muy bien. En cambio, de aquella época, es la que más ha quedado... Porque Amenábar, Bollaín, Álex de la Iglesia, todos han hecho carrera, pero Calparsoro se ha quedado un poco ahí, sin definir del todo. No tiene una figura como autor clara.

D. M.: A mí me parece una síntesis muy buena del cine quinquí y el punk. Tiene mucho punk, ¿no crees?

J. Á. M.: Claro, con el rollo vasco... Era además la época en la que aún no le habían lavado la cara a Bilbao. Y luego, el ambiente industrial, que está lloviendo casi todo el tiempo. Pero eso, que luego no ha terminado por cuajar. Al menos, yo no le he seguido.

D. M.: ¿Y Armendáriz?

J. Á. M.: Bueno, Armendáriz parece que sí ha seguido una línea muy clara. Más adelante estrenó *Secretos del corazón* y tuvo bastante éxito.

D. M.: Quería volver un momento a la adaptación de *Historias del Kronen*, porque me he dejado un par de cabos sueltos... En

primer lugar, el hecho de que el resto de la filmografía de Armendáriz se caracterice por la humanidad y por un tono más metafórico, mientras que para la elaboración de *Historias del Kronen* hizo una gran excepción mostrando buena parte de la sordidez de tu obra literaria de manera explícita. ¿Crees que se quedó corto?

J. Á. M.: Sí sí, eso sí, cuando aparecen en pelotas... Es verdad que hay una parte en la que sí se soltó más. Y eso sí me gusta.

D. M.: Porque *Tasio*, por ejemplo, es mucho más sutil.

J. Á. M.: Es lo que pasa con Armendáriz, sí. Él es muy bueno con la cámara, pero las palabras no le gustan. Cuando lo conoces, es un tío que habla muy poco. Sus mejores películas tienen protagonistas que apenas hablan. Tiene ese punto de que son diálogos muy informativos, muy funcionales. Su gran talento —como buen director— es la cámara. A sus películas les quitas el sonido y siguen funcionando igual de bien. No, si la película está bastante bien, pero para mí no es la mejor adaptación. Pero esta es una visión mía muy deformada.

D. M.: ¿Cómo la imaginabas tú?

J. Á. M.: Ni puta idea. Ni quiero. No me interesa.

D. M.: ¿Te gustó cómo interpretó Juan D. Botto a Carlos?

J. Á. M.: Bueno...

D. M.: Para mí está espectacular, la verdad, es de los grandes aciertos de la película. Le imprime una insolencia... Desde la primera escena, entra en la cervecería de una manera que enseguida sientes que es él.

J. Á. M.: Sí, es verdad que la insolencia de Carlos queda muy bien reflejada. El problema es que no me gusta el pelo que le pusieron, ni la camiseta... Pero, efectivamente, la manera de entrar con tanta chulería está muy bien. Igualmente, hay un proyecto —lo que pasa es que a estas alturas ya no sé si saldrá— para adaptar *La última juega*, y una de las opciones es que fuera él de nuevo el protagonista. Aunque tal y como está el cine de difícil últimamente... Pero estaría de puta madre que fuera él. Ojalá... No, pero luego en realidad sí que se podría cambiar. Alguien como Óscar Jaenada tiene mucho veneno. Es alguien que haga lo que haga... Pero a Botto lo que le pasa es que es un *gentleman*, le falta un poco de elemento turbio.

D. M.: Hace poco leí en una entrevista que le hicieron que no quería oír hablar más de ese personaje. Que se quería olvidar ya de él. Y, siguiendo con Carlos, a veces le caracterizas como un punk por la estética de su atuendo. Por ejemplo, su madre le reprocha

que qué manía la de ir con la ropa rota, como si fuera pobre. Sin embargo, el único álbum que parece gustarle es el de la banda de pospunk The The, *Soul Mining*.

J. Á. M.: Sí, la verdad es que era una cosa que me gustaba a mí. También quería dar ambiente con él, pero como es una cosa mía... Para mí el ambiente psicológico del disco era el que le correspondía al personaje. Nada más. Pero también me gustaba eso de representarle como un rayado, como una persona obsesiva.

D. M.: Por otro lado, pienso que la droga por antonomasia del punk son las anfetaminas y, en los casos más autodestructivos, la heroína. En cambio, en *Historias del Kronen* elegiste la cocaína, el hachís y el LSD para caracterizar el ocio de sus personajes, ¿era lo que tú veías en tu entorno o es otra referencia más a *American Psycho*? Por la cocaína, me refiero.

J. Á. M.: Era lo que se movía por Madrid. Hubo un momento en el que las centraminas [un tipo de anfetamina] se pusieron de moda, pero luego el *speed* era más del norte. Y también, que ahora la gente fuma mucha marihuana, pero en aquella época no había: era todo hachís. Era lo que yo veía a mi alrededor. Es puro realismo, una cosa generacional que no tiene ninguna simbología. Porque la otra chica, Rebeca, estaba basada en una tía a la que yo conocía que se llamaba María Elena. Ella se movía con gente un poco más mayor que yo y sí que estaban en la heroína. Es la generación de Alberto García-Alix. Más tarde, cogió mala fama y la gente se quedó con la farla. Es el champán de las drogas, lo más... En aquella época todavía había muy buena calidad.

D. M.: En cambio, es en *La última juerga* cuando este mismo personaje aparece como consumidor de una gama de drogas mucho más amplia, incluyendo la heroína, ¿a qué se debe esto, precisamente en una época en la que esta sustancia se ha vuelto algo tan marginal?

J. Á. M.: Quería imaginar la deriva del personaje. Hay gente de mi edad que todavía sigue en esas, eh. Y no sé cómo aguantan. Yo imaginaba que era el final adecuado, que era como «bueno, ya está». Y quise poner un buen cóctel, que se lo tomase y se lo pasase bien. Quería hacer una cosa con humor. Si hubiera intentado hacer una cosa demasiado seria... No sé, no había que tomárselo demasiado en serio. Era un buen cierre.

D. M.: ¿Fue una liberación para ti?

J. Á. M.: Sí, claro, me pasa un poco como a Botto, que también estaba un poco hasta los huevos de que me preguntaran: «¿y qué fue de fulano?» Pues ahí lo tienes, y se acabó la historia.

D. M.: ¿Una especie de ruptura definitiva con esa época? Porque en el prólogo de esta novela afirmas que Carlos te ha perseguido siempre como tu némesis...

J. Á. M.: Sí, a ver si cuando tenga cincuenta novelas me dejan de preguntar... Aunque también, por otra parte, lo agradezco, porque significa que es un personaje que ha calado. Gracias a eso me he podido desarrollar, y por ese motivo le estoy muy agradecido a Carlos.

D. M.: Por otro lado, no sé si conocerás la teoría de Deleuze y Guattari respecto a la relación entre las drogas y la literatura, pero ellos afirman que este tipo de experimentación provoca fracturas en el ser que destruyen ciertos prejuicios de la identidad y facilitan que esta se abra a la alteridad. Se trata de un proceso que ellos denominaron *becoming animal* y que solamente se completa cuando, mediante la escritura, eres capaz de plasmar estos aprendizajes y así facilitar el camino a otras personas que aún no han cruzado ese umbral.

J. Á. M.: Me recuerda a lo de las puertas de la percepción y ese tipo de discursos. Hay mucho misticismo en torno al tema de las drogas. Es mucho más sencillo que eso. Yo he tenido un cuerpo que me ha aguantado bien. He disfrutado, y punto. Algunas no: lo químico, por ejemplo. Luego, lo que es el hachís, la cocaína: eso muy bien. El éxtasis mal. La marihuana tampoco me entusiasmaba, el hachís me parece mucho mejor. Pero vamos, un buen momento y poco más. Es verdad que te da unos subidones que no te da la vida normal. Lo que sí creo es que, quien nunca ha tomado drogas, hay una serie de estados anímicos que se ha perdido. Pero también lo pagas: lo que sube, baja. En su momento sí que leía sobre estos temas. Las meditaciones de Carlos Castaneda, por ejemplo. Pero no sé, a lo mejor soy poco sensible o un poco básico, pero nunca le he visto tanta trascendencia a ese asunto.

D. M.: Con esto, te quería preguntar si escribiste *Historias del Kronen* bajo la influencia de alguna droga. Por ejemplo, el último capítulo, el más salvaje y psicótico de todos, posee un ritmo narrativo que reproduce bastante bien el flujo de pensamiento de una persona drogada.

J. Á. M.: No lo recuerdo. Dejémoslo ahí...

D. M.: Cambiando de tema, hay una notable influencia cinematográfica en *Historias del Kronen*. No solo por todos los títulos que mencionas, como *Henry, retrato de un asesino* o *La matanza de Texas*, sino que también tu prosa me recuerda al formato con el que se escriben los guiones, en un presente recalcitrante y unas descripciones sobrias e incluso indiferentes.

J. Á. M.: En su momento, tenía la intención de plasmar un estilo muy mínimo. Como una cámara: una cosa fría, sin emociones. Pero, en el fondo, tampoco es verdad, porque al final hay mucha más emoción de la que yo pensaba. Yo estoy subido de revoluciones y vehículo una intensidad de la que no me daba cuenta. Sí, esa voluntad estaba ahí, algo parecido a *El extranjero*, de Camus. Pero el argot lo calienta todo. Quizás tendría que haber utilizado un lenguaje más neutro, porque el lenguaje más coloquial que uso es ya muy sucio, muy duro. Solo por lo de llamar *cerdas* a las tías ya se está perdiendo esa objetividad. Quería cargar de negatividad el texto y eso sí que está conseguido, evidentemente. Eso era todo, pero luego va saliendo un *mix* de lo que has vivido que tampoco controlas muy bien. No es del todo lo que tú pensabas que iba a salir... Y ese margen, esa diferencia entre lo que tú quieres que salga y lo que sale, es el talento, ¿no?

D. M.: Y en este caso, ¿salió más o menos de lo que tú esperabas?

J. Á. M.: Yo creo que más. Está bien. En todo caso había cosas que a mí me sorprendían. Y eso es lo bueno. Cuando sale exactamente lo que tú querías que saliese, es bastante extraño. Así que esa podría ser una buena definición del talento.

D. M.: Respecto al argot, ¿de dónde sacas tanto léxico? Quiero decir, las mil maneras de referirse a la cocaína, lo entiendo por tu entorno del momento, pero, ¿el de los gitanos de *Ciudad rayada*?

J. Á. M.: Pues he leído una serie de novelas negras, de Paco Gómez Escribano, que están muy bien. Se ambientan siempre en Canillejas. Pero también creces en él, no puedes impostarlo. Lo tienes o no lo tienes: es como una piel que se te pega. Los chavales de ahora son otra cosa, con el *trap* y demás. Ha cambiado mucho todo, como es natural. Pero eso: si lo impostas, la cagas, porque tienes que saber cómo se dicen las cosas en el momento apropiado. Entonces es algo que creo que siempre he tenido. Yo era un chaval callejero, de cogermelo el bocata e irme a la calle, y los chavales de

hoy ya no son así, son más de casa. Lo he vuelto a sacar un poquito en estos últimos libros.

D. M.: Por último, hay una cierta confusión en cuanto a las novelas que conforman la Tetralogía Kronen. Mi edición de UNOMASUNO incluye *Historias del Kronen*, *Mensaka*, *La pella* y *Ciudad rayada*, pero en un artículo de Carmen de Urioste, por ejemplo, también se incluye *Sonko 95*. ¿Cuál es, según tú, el conjunto completo? O, ¿puede que sea más preciso hablar de saga en lugar de tetralogía, e incluir también *Soy un escritor frustrado*, que también tiene un argumento bastante punk?

J. Á. M.: Sí, la tetralogía en un principio era con *Sonko 95*. Luego la saqué porque tenía un tramo policiaco y no me gusta —en la época estaba demasiado drogado y se nota— y metí *La pella*. El problema, como dices, es que luego he publicado *Mundo burbuja*, por ejemplo, que sí podría entrar dentro. Eso por no hablar de *La última juerga*, incluso *Una vida de bar en bar* e *Historia de una campeona*... La verdad es que cada vez hablo menos del concepto. Ya no tiene demasiado sentido. Yo ahora lo veo como un mundo realista en expansión, y otro histórico paralelo. Pero en fin, las cuatro más representativas son las que has mencionado. *Sonko 95* no merece ni la lectura...

DIEGO MAÍLLO BAZ
Universidad de Málaga
diegomaillobaz@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-7446-3866

**Victoria Aranda Arribas, *Las Novelas ejemplares
en el cine y la televisión*, Alcalá de Henares,
Universidad de Alcalá de Henares, 2021.**

En no pocas ocasiones se ha abordado la relación entre el cine y la literatura con cierto paternalismo del arte escrito hacia el visual. Victoria Aranda Arribas nos ofrece un estudio crítico que tiene el diálogo entre la obra literaria y la adaptación fílmica como protagonista. La autora recuerda al lector la complejidad que entraña el concepto de «fidelidad» y aleja la visión de un cine dependiente de la literatura para mostrarnos otro punto de partida en el que se atiende al contexto de producción y la perpetua convivencia entre artes.

Sentadas las bases de su pensamiento, la autora nos ofrece un corpus exhaustivo en el que se analizan las huellas de las *Novelas ejemplares* en el cine y la televisión. Aranda aborda su estudio de manera minuciosa, identificando y analizando cómo estas obras han sido transformadas en la pequeña y gran pantalla y, cómo su difusión ha afectado a la percepción del público. Su enfoque crítico proporciona una comprensión más profunda y compleja de las relaciones entre Cervantes y el séptimo arte: la reputación de los clásicos y su transmutación al cine haría que este se elevara a la categoría de arte. La investigadora contextualiza su estudio en dos períodos claves para la adaptación de las novelas cervantinas: 1910-1930 y 1960-1980, ambos correspondientes a la gestación de una nueva forma visual (primero el cine y después la televisión) y con la literatura como eje clave para su desarrollo.

De las doce *Novelas ejemplares*, fue la historia de Preciosa la que ganó más interés. La autora documenta siete *Gitanillas*. En el cine mudo, se cuentan la realizada por Adriá Gual y *La gitanela*, de autor anónimo –ambas de 1914–, la de André Hugon (1923), y la adaptación operística *The bohemian girl* (1843), de Alfred Bunn, quizá el caso más curioso. Rescato aquí la reflexión de Aranda traída al particular caso de la gitana: debido a que la construcción del personaje de Preciosa sirvió como modelo en adelante, la autora afirma que los nexos de esta novela «con otros textos suelen girar en torno a la protagonista, cuyos ecos alcanzan hasta nuestros días» (89). Más tarde, aparecerían dos películas basadas en

la obra de Bunn. La primera, dirigida por Harley Knoles en 1992, no alcanzó el éxito debido a su condición de cine silente. Otra suerte corrió su siguiente «reencarnación», protagonizada por el Gordo y el Flaco y renombrada como *The bohemian girl/Un par de gitanos* (1936). Esta transposición logró un perfecto equilibrio entre aquellos nostálgicos que admiraban la ópera de Balfe y el humor del dúo cómico. La autora puntualiza que, si bien el personaje de Arline se encuentra ahora desdibujado y relegado respecto a la Preciosa original, esto no impide que la unión de una faceta romántica con otra más prosaica rescite el espíritu de *La gitanilla* cervantina.

Aranda cierra esta compilación con una adaptación de la pequeña pantalla: la dirigida por Manuel Aguado para la serie *Novela* (1970). Según Aranda, esta versión televisiva de *La gitanilla* se benefició del abundante diálogo y la acción del texto base, lo que facilitó su traslado a la pantalla y superó incluso las traslaciones musicales de la obra. Sin embargo, la autora también insiste en que esta versión se encuentra inmersa en «un debate entre el idealismo y el realismo» (148). Esta dualidad se hace evidente en la descripción de los personajes gitanos, quienes ahora se desenvuelven en un ambiente bucólico, heredero directamente del idealismo pastoril.

A pesar de no pertenecer a las ejemplares, Aranda decide incluir en su corpus *El curioso impertinente*, novelita que dio lugar a cinco cintas: la de Narciso Cuyás (1908); la llevada a cabo por Flavio Calzavara (1953), inspirada en la versión teatral de Alessandro Di Stefani; *Un diablo bajo la almohada* (1968) de José María Forqué, que retomó el motivo del marido celoso; *La noche más hermosa* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1984); y, por último, *Bésame, tonto* (1998) de Doug Elin.

La adaptación de *Rinconete y Cortadillo* corrió a cargo de Miguel Picazo para el programa televisivo *Hora 11*. En un primer momento, Aranda considera relevante la referencia a la comedia musical en la adaptación, aunque aclara que esta conexión es puntual y anecdótica. Mucho más interesante, por lo ingenioso del asunto, resulta la problemática del narrador cervantino, solventada al trasladar las palabras del narrador a la voz directa de los personajes en la versión televisiva. Este agudo recurso permitió mantener la esencia del estilo narrativo original y brindó una perspectiva más dinámica y cercana a los espectadores. Por otro lado, a pesar de la censura, Picazo mantuvo el subtexto de la crítica hacia una sociedad corrupta.

Según la autora, *La española inglesa* adaptada por Marco Castillo en 2015 se planteó desde el principio como un homenaje a Cervantes, lo que determinó el producto final. Como ejemplo de esta premisa, rescata una escena clave en la película en la que se muestra a Cervantes leyendo un manuscrito, convirtiéndose así en un marco diegético y, al mismo tiempo, en un personaje dentro de su propia novela. Esta aparición refuerza la conexión entre el autor y su obra, añadiendo un nivel adicional de metanarrativa al conjunto de la adaptación televisiva. Por otro lado,

Aranda aborda el concepto de «transferencia» propuesto por Vanoye para justificar que, aunque se mantiene la ambientación del siglo XVII, la adaptación se orienta hacia una audiencia actual, que se refleja en diálogos contemporáneos y en relaciones interpersonales no sujetas a los códigos de honor del pasado.

Los hombres de cristal (Fernando Delgado, 1966) reinventó *El licenciado Vidriera* de Cervantes. Bajo esta premisa, Aranda declara que la conexión entre la película y la novelita requiere un análisis cuidadoso. No obstante, el paralelismo entre obras se hace palpable en las similitudes entre sus tramas: Tomas Wheel, preso de un estado de nerviosismo, siente que sus huesos se han convertido en vidrio. Al leer *El licenciado Vidriera*, Wheel se identifica con Tomás Rueda y se cura. Por otro lado, Aranda analiza *El licenciado Rodaja* (Antonio Chic, 1973), incluida dentro de la serie *Ficciones*, y el medimetraje de Jesús Fernández Santos en *Los libros* (1974): una hibridación de la novela cervantina con *El licenciado vidriera visto por Azorín* (1908); esto es, una transposición en la que se intercala la voz del escritor alicantino con la de Cervantes. Se establece así una estructura narrativa compleja con dos niveles distintos de narración que se complementan para proporcionar una visión profunda y pedagógica de la historia.

La ilustre fregona fue dirigida por Armando Pou en 1927 y, debido a que solo se conservan diez minutos de metraje, no puede arrojarse mucha luz sobre ella. Sin embargo, Aranda considera que el principal motivo que llevó esta novelita a la pantalla fue el interés de apostar por producciones españolas para competir contra las extranjeras, lo que hizo que se optase por buscar una obra cervantina que, además de breve, guardase similitud con *La gitánilla*. Esta novela tuvo una segunda adaptación: *La ilustre fregona* (1973), para *Hora 11*, a manos de Luis Sánchez Enciso y Álvaro Lion-Depetre. Se observa aquí una clara idealización de la picaresca, aprovechando diversos elementos del discurso cervantino para enriquecer los diálogos filmicos. La película nos brinda escenas cómicas y, aunque se omiten algunos episodios, Aranda sostiene que el texto visual se mantiene fiel al literario. Por último, la tercera adaptación de *La ilustre fregona* corrió a cargo de Gabriel Ibáñez y Antonio Cotanda (*Novela*, 1978). Aranda hace hincapié en el tiempo narrativo: mientras que Cervantes se permite dilatar los sucesos, la adaptación televisiva se ve en la necesidad de comprimirlos debido a las limitaciones propias del medio.

La penúltima novelita gozó de una sola adaptación: *El casamiento engañoso*, dirigida por Calvo Teixeira y Juan Tébar (1970) para *Hora 11*. Según Aranda presenta una doble transformación: en primer lugar, traslada la historia cervantina a los años 60 del siglo XX, con los correspondientes ajustes en la ambientación, el vestuario y la caracterización de los personajes; en segundo, convierte el formato literario de la obra en lenguaje filmico.

La adaptación de *La tía fingida*, dirigida por Antonio del Real en 1983, se incluyó en la miniserie titulada *Las pícaras*. Para la autora resulta

sorprendente que esta novela se encuentre dentro de una serie destinada a divulgar la picaresca. Sin embargo, los productores consideraron «picaresco» cualquier elemento relacionado con la rentabilización de los encantos femeninos, por lo que la historia de Esperanza encajaba sin problemas en su selección. La trama televisiva se desarrolla en dos historias entrelazadas: la de un par de bachilleres y la de Don Félix, galán enamorado de la pretendida pícara.

En conclusión, nos hallamos ante un estudio magnífico que consigue iluminar las relaciones intrínsecas entre el cine y la literatura. Su exhaustivo análisis pone a prueba todos aquellos elementos que configuran la obra fílmica en favor de la adaptación literaria; al mismo tiempo, plantea al lector la agitada reflexión sobre la exigencia de que el cine sea como el agua que consigue adaptarse a cualquier molde impuesto por la literatura, y no como un arte independiente que es capaz de moldearse por sí mismo.

BÁRBARA OSUNA SEGORBE
Universidad de Córdoba

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

Las obras literarias, máxime si gozan de la virtuosa y selecta calificación de *clásicas*, trasvasadas a la pantalla de continuo han concitado reacciones a cargo de la crítica, algunas más desatinadas que otras, por lo que urge una metodología distante de abstracciones e imprecisiones que se traduzca en garantía de un análisis serio, solvente y formal, y el presente libro no solo la propone, sino que resueltamente la activa y la formula.

Esta monografía, tras una «Introducción», consta de cuatro capítulos: el primero, titulado «Enfoques críticos», ofrece los epígrafes «El problema cuantitativo», «El problema cualitativo» y «Nuevas miradas»; el segundo, «Palabras», comprende los epígrafes «*El Buscón* (1979) de Luciano Berriatúa como crisol de textos», «El lenguaje del *Quijote* y los contextos de producción» y «El componente verbal en las adaptaciones del teatro áureo»; el tercero capítulo, «Espacios y tiempos», contiene los epígrafes «*Spain is different: Un diablo bajo la almohada* (José María Forqué, 1968)», «Un puzle de espacios en *La lozana andaluza* (Vicente Escrivá, 1976)», «El empoderamiento femenino en *El jardín de Venus* (José María Forqué, 1983)» y «Un paisaje fluvial para *El perro del hortelano* (Pilar Miró, 1996)»; y el cuarto, titulado «Enseñanzas», cuenta con los epígrafes «Diagnóstico: una nueva generación ante el Siglo de Oro» y «Posibles soluciones y recursos en la era digital». Finalmente brinda unas consideraciones y reflexiones finales bajo la denominación de «Coda: nuevas perspectivas de estudio»; un nutrido y aquilatado apartado bibliográfico, cuatro anexos («Sondeo al alumnado», «La literatura del Siglo de Oro español en el archivo documental de *RTVE Play*», «Tablas comparativas» y «Fichas de las obras analizadas») y, por último, un «Índice analítico y onomástico» que facilite la búsqueda de elementos clave.

Sin ambages ni preámbulos superfluos, el autor anuncia desde el principio que su obra posee un carácter eminentemente propositivo. Profesor e investigador de la Universidad de Málaga, Rafael Malpartida tiene una dilatada trayectoria en este ámbito de estudio, con varias monografías y

numerosos trabajos en revistas especializadas, de forma que su propuesta se nutre de ese recorrido previo, en especial en lo que atañe a la metodología.

En el primer capítulo se abordan dos problemas: el que afecta a la cantidad, es decir, al acceso al objeto de estudio, dificultado antaño por los precarios y austeros medios de difusión visual y facilitado hogaño por los innumerables e inestimables avances en las industrias cinematográfica y televisiva; y el tocante a la calidad, esto es, a la fijación u obcecación con que acrítica, sistemática y sintomáticamente una obra literaria adaptada a la imagen en movimiento se evalúa a tenor del infecundo concepto de *fidelidad* al producto primigenio. Por fortuna, como indica el autor, hay «nuevas miradas» que están cambiando este paradigma gracias a una fecunda base constituida por autores como Robert Stam, Barbara Zecchi, José Luis Sánchez Noriega y José Antonio Pérez Bowie, entre otros muchos, que han abierto la senda muy bien emprendida por jóvenes investigadores que han centrado sus pesquisas en las relaciones entre la literatura áurea española y el audiovisual, como Manuel España Arjona, Alba Carmona y Victoria Aranda.

En el segundo capítulo se empieza por someter a minucioso examen *El Buscón* de Luciano Berriatúa porque, a despecho de lo que la impulsiva e irreflexiva crítica había ventilado a propósito de la adaptación en cuestión, el director muestra y demuestra que había estudiado con sobrada solvencia y en profundidad el texto literario al incorporar no solo contenido verbal del propio Quevedo, sino de otros autores, como de Ariosto o de Lope de Vega —lo que sin controversia redundaba en el enriquecimiento del componente discursivo—, de ahí que acertadamente la adaptación se califique de «crisol de textos», en vista de que son plúrimos los retazos que se funden en el entramado verbal de la película. Otra obra canónica que ha experimentado numerosas versiones y adaptaciones —y que, por consiguiente, ha sido receptora de toda suerte de juicios y prejuicios a partes iguales— ha sido el *Quijote*, cuyo lenguaje señaladamente arcaizante, ampuloso, caballeresco y grandilocuente, sujeto a las exigencias circunstanciales de producción, raramente se ha mantenido, de donde se colige que ha presentado modificaciones de variada índole, como omisiones, supresiones y adiciones. En el lenguaje poético de ciertas obras teatrales del período áureo trasladadas a la pantalla, como *El alcalde de Zalamea* o *La dama boba*, también han operado múltiples acomodaciones, como la prosificación, la conservación, la estilización o la naturalización del verso, la neutralización de la prosa y la acomodación del léxico a los espectadores del momento, como explica con detalle el autor.

El tercer capítulo se dedica a ejemplificar cambios de espacio y tiempo en obras clásicas llevadas a la producción audiovisual, y para desempeñar tal cometido comparece, en primer lugar, *Un diablo bajo la almohada*, una comedia inspirada en un texto cervantino, que por su contenido sexual y por su tono desenfadado exige una reubicación y una adaptación temporal de la trama; aparece, en segundo lugar, *La lozana andaluza*, que sirve de

ilustrativo caso de recomposición espacial y de reajuste entre el espacio ficticio y el filmico; le sigue, en tercer lugar, *El jardín de Venus*, cuyo contexto de producción permitió a sus creadores dar rienda suelta a la narración, situar el espacio y el tiempo a su libre albedrío y empoderar a los personajes femeninos en el momento clave de la Transición; el broche lo pone *El perro del hortelano*, que remata excepcionalmente el paradigma de adaptación espacio-temporal con un áulico emplazamiento portugués que remite a una ubicación napolitana, un canal forzosamente anegado y artificioosamente navegable y una góndola que refuerza por metonimia o relación de contigüidad la concepción de que el diálogo que se está entablando entre los personajes se desarrolla en Italia.

El cuarto capítulo atañe a la reafirmación por parte del autor de una realidad incontestable: las nuevas generaciones son connaturales al uso de todo género de dispositivos (móviles, ordenadores, tabletas, etc.), de lo que se infiere que conviene acomodar la metodología didáctica a las exigencias de la era digital, lo que implica optar preferiblemente por una docencia que rinda cuentas de la literatura áurea española sin renunciar a las actuales —y progresivamente más actualizadas— prestaciones tecnológicas. No en balde se ha empleado el vocablo *diagnóstico*, ya que el *reconocimiento* de este hecho es cardinal y providencial para garantizar una enseñanza que no se limite o reduzca a impartir los contenidos de un inveterado y desfasado manual que el estudiantado regurgita en un examen a regañadientes. De ahí que proponga, entre otras soluciones y métodos, la recurrencia al humor, ofreciendo el ejemplo de un *podcast* como *Todopoderosos* y aplicando así «la fórmula horaciana del *delectare et prodesse* (y que me atrevería a matizar convirtiendo la conjunción copulativa en una causal, de forma que estos nuevos contenidos *provechan porque deleitan*» (pág. 109). De este modo, ofrece una gran cantidad de ejemplos de adaptaciones de la literatura áurea al cine y la ficción televisiva que pueden cumplir dicho cometido.

La coda del libro se fundamenta en una recapitulación concisa pero sumamente precisa de las diversas materias sobre las que por extenso se ha disertado, y encaja a la perfección con los cuatro anexos. El primero es un sondeo, realizado entre el 2020 y el 2022, sobre las preferencias de ocio cultural del alumnado de último curso del Grado en Filología Hispánica, en el que se refleja que las redes sociales ocupan un lugar preminente en detrimento de la lectura o el visionado de películas; este mismo anexo incluye otros gráficos, que arrojan datos sobre las plataformas de contenido audiovisual usadas con más frecuencia (descuella entre todas Netflix, frente a una muy útil y gratuita, *RTVE Play*, que reivindica el autor para el cometido de este libro), las obras literarias leídas del Siglo de Oro español (encabeza el gráfico el *Lazarillo de Tormes*) y las adaptaciones vistas de obras literarias del Siglo de Oro español al cine y la televisión (destaca el *Quijote*, emitido en 1991 en televisión). El segundo anexo informa de las adaptaciones de la literatura del Siglo de Oro español registradas en el archivo documental de

RTVE Play, en el que se recogen los autores, textos literarios, televisivos y programas o series implicados, películas biográficas, documentales y extras, otros recursos transversales y recursos en *Play Radio*. El tercer anexo ofrece tablas comparativas que cotejan los diversos textos televisivos con los textos literarios y filmicos de los dos casos analizados con mayor pormenor desde un punto de vista estrictamente verbal: el *Quijote* y *El perro del hortelano*, ofreciendo en este último ejemplo un revelador cotejo con la adaptación de *Estudio 1*. Finalmente, el cuarto y último anexo lo constituyen fichas de las principales obras que han sido analizadas, donde se proporcionan datos técnicos y artísticos junto a un resumen de la adaptación filmica y a varias claves exegéticas.

La monografía aquí reseñada representa un riguroso y valioso estudio, sin incurrir en ideas preconcebidas, sobre las obras más eminentes de la literatura áurea española y su transposición al cine y a la televisión, cuya valía acrecienta su autor al facilitar, en última instancia, recursos digitales y pautas metodológicas para aproximarse a estas adaptaciones cinematográficas y televisivas, y analizarlas con mayor rigor y exhaustividad.

JAVIER LUQUE GARCÍA
Universidad de Sevilla

Victoria Aranda Arribas y Tania Padilla Aguilera (eds.),
Así nos leen. La literatura hispánica en el cine internacional,
Madrid, Sial Pigmalión, 2021.

La presente compilación de artículos se adentra en el apasionante terreno de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias hispanas en el ámbito internacional. A través de un enfoque académico riguroso, se examinan las transformaciones que han tenido lugar en obras emblemáticas de la literatura en español. Desde el *Cantar del Mio Cid* hasta *El club Dumas*, cada artículo analiza detenidamente aspectos como la fidelidad al texto original, la construcción de personajes, la ambientación y la música. Además, se reflexiona sobre la virtualización literaria y la inclusión de videojuegos en la trama de obras literarias. Este compendio invita a adentrarse en el vasto panorama de las adaptaciones literarias hispanas al cine extranjero, explorando las complejidades de su traslado a la pantalla grande y el impacto que estas transformaciones tienen en la renovación de las formas literarias en el panorama contemporáneo.

Da comienzo a la obra la introducción escrita por Victoria Aranda Arribas y Tania Padilla Aguilera en la que contextualizan el monográfico y presentan los temas centrales de cada artículo. Seguidamente, se ofrecen siete estudios sobre distintas adaptaciones de novelas hispanas en el cine foráneo.

En su minucioso análisis de la traslación cinematográfica del *Mío Cid* a cargo del director Anthony Mann (*El Cid*, 1961), Alberto Muñoz Santos examina tanto los elementos de adaptación presentes en la película como aquellos de índole comercial y contextual. El autor realiza un repaso exhaustivo de los textos y producciones existentes sobre *El Cid* para comprender cómo se han ido configurando las representaciones previas de este icónico personaje y su historia. Además, sitúa la película en el contexto social de su época, explorando las influencias socioculturales y las expectativas del público que rodearon la producción. Desde la cartelería hasta las dinámicas sociales imperantes, se abordan todos estos aspectos con el fin de brindar una visión enriquecedora y contextualizada de la obra cinematográfica de Anthony Mann.

En segundo lugar, el artículo de la doctora Celia Fernández Prieto examina la adaptación cinematográfica *Aguirre, la cólera de Dios*, dirigida por

Werner Herzog en 1972. La película nos presenta la figura del conquistador López Aguirre, pero a medida que la autora analiza la obra, se va subrayando un aspecto crucial: el descuido deliberado de la veracidad histórica respecto a la vida del protagonista. Herzog opta por una narrativa que tiende a desvirtualizar la realidad y transformar el relato en una experiencia casi onírica, alejándose de los registros históricos conocidos. Aunque esta interpretación poética puede alejarse de la realidad, la autora destaca la maestría del director al construir una trama que envuelve al espectador en la vorágine emocional y psicológica del personaje principal. Además, Fernández Prieto analiza el tratamiento de paisajes y naturaleza, que se convierten en protagonistas silenciosos de la historia, y el cuidado en la recreación de la ambientación y el vestuario. Asimismo, la profesora estudia la construcción de los personajes y sus actuaciones, que dotan a la película de intensidad y profundidad psicológica, demostrando el talento artístico tanto del director como del elenco.

En el tercer artículo, elaborado por Victoria Aranda Arribas, se realiza un profundo análisis de la adaptación cinematográfica de *La gitanilla* (1613) de Cervantes, llevada a cabo por Harley Knoles en 1922. Aranda examina minuciosamente las diversas transformaciones que experimenta la obra desde su concepción literaria hasta su traslado al cine. Además, la autora realiza un exhaustivo repaso del mito de la *Preciosa* y su paso a la ópera de la mano de Alfred Bunn y Michael W. Balfe. Mediante una comparación detallada entre la novela original de Cervantes y el libreto operístico de Bunn, se ponen de relieve las diferencias y similitudes que surgen en el proceso de adaptación. Finalmente, Knoles lleva esta historia al cine en una película muda, y la investigadora estudia los cambios y divergencias entre la novela cervantina y la versión filmica. A través de este análisis, nos muestra las diversas metamorfosis que una obra puede experimentar a lo largo de su trayecto desde la literatura hasta el cine, ofreciendo una perspectiva fascinante sobre las múltiples transformaciones que ocurren en el proceso de adaptación.

En el siguiente artículo, Javier Sánchez Zapatero examina la adaptación cinematográfica de *Notas de mi viaje*, de Ernesto «Che» Guevara, a través de la obra *Diarios de motocicleta* (2004) dirigida por Walter Salles. El autor aborda la historia del joven Che Guevara, basada en sus diarios personales, que se convierte en el eje central de la película. El autor explora la multiplicidad genérica de la obra, abarcando elementos de cine en movimiento, político, histórico y biográfico. También establece un paralelismo en la trama que retrata tanto un viaje físico por América del Sur como un viaje interno, en el cual el puro Ernesto se transforma en el revolucionario Che Guevara. A través de su análisis, Zapatero nos invita a reflexionar sobre la complejidad del personaje y su proceso de evolución personal e ideológica y cómo el cine ha buscado plasmarlo.

El quinto escrito, de Francisco Gutiérrez Carbajo, analiza la adaptación cinematográfica de la novela *Ébano* (Alberto Vázquez-Figueroa, 1974) en la

película *Ashanti* (1979) dirigida por Richard Fleischer. El autor examina la historia de los ashanti, contextualizando su cultura y sociedad, reflexiona sobre el desafío de condensar la narrativa literaria en el medio cinematográfico y argumenta cómo el espacio, los personajes, el vestuario, los gestos y la música son elementos que influyen en la construcción de significados. En conjunto, el artículo proporciona un riguroso análisis académico que enriquece la comprensión y apreciación de la adaptación de *Ébano* en *Ashanti* desde una perspectiva humanística.

Por su parte, Tania Padilla Aguilera realiza un análisis minucioso de la adaptación cinematográfica de *El club Dumas* (1993) en la película *La novena puerta* (1999) dirigida por Roman Polanski. La autora examina las reediciones y traducciones del libro original de Arturo Pérez Reverte, su relación con otras obras y la recreación del cineasta. También contextualiza la obra en el panorama literario y cinematográfico de 1993, estudia la intertextualidad establecida por Reverte con otras obras y géneros literarios, y concluye con una comparativa entre la obra original y la película de Polanski, explorando el tono, las intertextualidades y la trama. El artículo de Padilla Aguilera brinda una visión académica rigurosa y enriquecedora de la adaptación, destacando elementos como las reediciones, las influencias artísticas, la intertextualidad y las decisiones creativas, aportando así una comprensión profunda de este tipo de procesos.

Por último se recoge una investigación sobre la globalización y virtualización de la literatura hispánica en la que Antonio J. Gil González y Alba Calo Blanco abordan varios aspectos clave. Se recoge un repaso por los autores pre-virtuales, pioneros en el uso del hipervínculo textual, explorando su contribución al campo literario. Luego, se realiza un repaso de la literatura que incorpora videojuegos en sus tramas, evidenciando cómo este fenómeno ha influido en la evolución de la escritura y la narrativa. Los autores argumentan la llegada de la literatura virtual como una respuesta necesaria para renovar las formas literarias anteriores, adaptándose a los cambios tecnológicos y las demandas de los lectores contemporáneos. Asimismo, explican que la virtualización literaria implica la transición de una obra literaria al ámbito de los videojuegos o experiencias interactivas. Por último, realizan un repaso de las adaptaciones literarias, tanto hispanas como internacionales, que han sido objeto de virtualización. Este recorrido permite comprender la expansión de la literatura virtual y su impacto en la producción y recepción de la literatura hispánica en el contexto actual de globalización y digitalización.

En resumen, los artículos examinan diversas adaptaciones literarias de producción hispánica en el cine extranjero, explorando aspectos como la fidelidad al texto original, las transformaciones creativas, la contextualización histórica y social, la intertextualidad y los elementos técnicos y estéticos. Además, se aborda la influencia de aspectos comerciales y tecnológicos, y se reflexiona sobre el impacto cultural y la recepción de dichas traslaciones. Estos estudios invitan a reflexionar sobre la evolución

Raquel Vázquez Noé

de la relación entre la literatura y otros medios, destacando la importancia de comprender el diálogo entre las obras originales y las nuevas formas de expresión en la era contemporánea.

RAQUEL VÁZQUEZ NOÉ
Universidad de Málaga