

Contenido

Agradecimientos	11
1. INTRODUCCIÓN	13
Textos y contextos	13
De las adaptaciones literarias a la cultura de la convergencia.	
Notas para la traducción de 2023	35
2. LAS PELÍCULAS DESPUÉS DE FRANCO Y LA NOVELA DE POSGUERRA.	
ESTÉTICA E HISTORIA	41
<i>La colmena</i> (Camus 1982). En busca de la autenticidad	55
Tiempo de silencio, tiempo de protesta: <i>Tiempo de silencio</i> (Aranda 1986)	69
3. ESPACIOS RURALES Y URBANOS. VIOLENCIA Y NOSTALGIA EN EL CAMPO Y LA CIUDAD	91
Espacio rural	100
<i>Pascual Duarte</i> (Ricardo Franco 1976). Violencia en el espacio absoluto	102
<i>Los santos inocentes</i> (Camus 1984). Nostalgia del espacio absoluto	110
Espacio urbano	119
<i>Historias del Kronen</i> (Armendáriz 1995). Violencia en el espacio abstracto	120
<i>Carícies</i> [Caricias] (Pons 1998). Más allá del espacio abstracto	128

4. REVISITANDO LA NOVELA DECIMONÓNICA. LAS ADAPTACIONES DE <i>FORTUNATA Y JACINTA</i> Y <i>LA REGENTA</i> DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO	141
Alas recortadas. Adaptaciones cinematográfica y televisiva de <i>Fortunata y Jacinta</i>	156
<i>Fortunata y Jacinta</i> (Fons 1970)	157
<i>Fortunata y Jacinta</i> (Camus 1980)	170
El gobierno de la mirada. Adaptaciones cinematográfica y televisiva de <i>La Regenta</i>	186
<i>La Regenta</i> (Gonzalo Suárez 1974)	189
<i>La Regenta</i> (Méndez-Leite 1995)	197
5. UNA ARTERA RELACIÓN. LA DEUDA DE BUÑUEL HACIA GALDÓS . . .	213
<i>Nazarín</i> (Buñuel 1958). De la incertidumbre a la censura . . .	229
<i>Tristana</i> (Buñuel 1970). De la ambigüedad al sabotaje.	246
6. CONCLUSIÓN. CINE E HISTORIA	271
Filmografía	277
Bibliografía	283
Índice analítico	315

Introducción

Textos y contextos

El cine narrativo se debe, conforme hoy lo conocemos, a la literatura. Desde la consolidación, en el primer cine sonoro, de ese «modo institucional de representación» que todavía prevalece —y que se basa en las técnicas de la novela decimonónica—¹ hasta la actual compra de

1 Noël Burch acuñó el término «modo institucional de representación» para referirse a las estructuras del sistema narrativo clásico (véase Cook 1995, 208 y 212-215). Un artículo muy citado que Serguéi Eisenstein publicó en 1942, «Dickens, Griffith y el cine en la actualidad» —véase Eisenstein (1999)—, demuestra cómo las técnicas narrativas de D. W. Griffith se desarrollaron a partir de la novela decimonónica. A su vez, la obra de Griffith sentó las bases del mencionado «modo institucional de representación» (véase, por ejemplo, Peña Ardid 1996, 128-154). Si bien suele considerarse un axioma que, como afirma James Monaco (2000, 44), «el potencial narrativo del cine es tan notable que no ha desarrollado su vínculo más fuerte con la pintura —ni siquiera con el drama—, sino con la novela», habría que señalar que el desarrollo de la sintaxis fílmica fue influido por medios de expresión plurales, entre ellos la novela, el teatro y el folletín (véase Brewster y Jacobs 1997, VI). El trabajo de Ben Brewster y Lea Jacobs (1997) apunta de

derechos de *best sellers* por parte de corporaciones cinematográficas globales, y desde la sofisticada intertextualidad literaria del cine de arte y ensayo hasta la lucrativa explotación comercial que las películas de Hollywood hacen de títulos de libros previamente promocionados, la influencia de la literatura en el cine —la «musa cruzada» (*mongrel muse*) de Raymond Durnat (1977)— es una realidad de toda ficción fílmica. La historia de la relación entre la literatura y el cine es, por tanto, lógicamente la historia del cine mismo; pero el estudio de un aspecto concreto de esta relación, las adaptaciones cinematográficas de textos literarios, fomenta la investigación de dos asuntos tan importantes como específicos; a saber, la naturaleza formal del cine frente a la literatura, y el diálogo que se genera entre los distintos contextos históricos, culturales y de industria en que se producen los textos literarios y sus adaptaciones a la pantalla.

Maneras de acercarse a las adaptaciones

Un ámbito de estudio académico tan rico en sugerencias para el análisis de temas tanto estéticos como ideológicos se ha visto obstaculizado, sin embargo, por enfoques críticos y teóricos limitadores². Esto se debe al hecho de que las adaptaciones literarias nunca han dejado de ser el campo de batalla en el que se dirimía el estatus del cine. En los primeros tiempos de este, las películas basadas en libros y obras teatrales suscitaron un debate sobre si la cinematografía podía calificarse de arte autónomo y, en caso afirmativo, cuál sería la «esencia» de tal arte. Más adelante, los estudios sobre adaptaciones fueron víctima del desarrollo del cine como objeto legítimo de la investigación académica.

Los primeros debates sobre las adaptaciones literarias en el cine evidencian un sesgo extremo. Para quienes buscaban silenciar los hu-

algún modo a corregir lo que estos autores consideran un énfasis excesivo en la novela en su estudio de la influencia del drama sobre el cine de la década de 1910.

2 Para una panorámica (hostil) de la evolución de la crítica de las adaptaciones, véase Ray (2000).

mildes orígenes del nuevo medio como espectáculo de feria y propugnar el cine como nuevo arte —atrayéndose así a los públicos de clase media—, las adaptaciones de textos canónicos eran la prueba de las credenciales artísticas del cine³. Otros, en cambio, aducían las adaptaciones literarias precisamente como prueba de lo contrario. Argumentando que tales películas ponían de relieve la deuda del cine para con otro medio artístico, afirmaban que aquel era dependiente de la literatura y carecía de modos expresivos propios⁴. En ambos casos, la apreciación de la naturaleza específica de las adaptaciones literarias quedaba oscurecida por motivaciones ideológicas espurias.

Y esto encontramos que también sucedió cuando, en la década de 1950, la adaptación literaria volvió a dar pie a discusiones sobre la naturaleza del cine. En las páginas de los *Cahiers du Cinéma*, los influentes pensadores de la Nouvelle Vague francesa planteaban la figura del director como «autor» (*auteur*) —adoptando, irónicamente, un concepto literario de autoría— en oposición al *metteur en scène* o *littérateur*, que se limitaba a transcribir obras literarias al medio fílmico. Dejando convenientemente al margen el hecho de que precisamente las películas que ellos reverenciaban estaban basadas en textos literarios —pensemos en cintas de Hitchcock como *Los treinta y nueve escalones*, basada en una novela de John Buchan, o *Sabotaje*, basada en una novela de Joseph Conrad, véase Naremore (2000, 6-7)—, estos críticos atacaban la *tradition de qualité* francesa de ese entonces por su

3 Al mismo tiempo que la neoyorquina Vitagraph Company y la parisina Société de Film d'Art andaban produciendo adaptaciones literarias —véase Naremore (2000, 4)—, en España, Films Barcelona e Hispano Films recurrían al canon literario español (por ejemplo, con *Don Quijote de la Mancha*, Cuyàs 1910). Luego, Adriá Gual se puso al frente de Barcinógrafo, que, con sede en Barcelona, produjo una serie de adaptaciones literarias como *El alcalde de Zalamea* (Gual 1914). Véase Seguin 1996, 9 y 13.

4 Por ejemplo, Virginia Woolf plantea, escribiendo antes de la introducción del sonido, que las adaptaciones literarias habían sido «desastrosas para ambos [el cine y la literatura]», y que el cine debería aspirar a transmitir «innumerables símbolos de emociones que aún no han conseguido encontrar expresión» (véase Woolf 1997, 265-266).

excesivo empleo de la adaptación literaria⁵. Lo que estas diatribas parecen revelar es el temor de que las adaptaciones literarias despojases al cine de su estatus de medio diferenciado, preocupación de la que se hace eco un crítico español, en una fecha tan posterior como 1989, al sostener que la adaptación literaria «es la renuncia a la autonomía del lenguaje cinematográfico» (Carlos Heredero citado en Losilla 2002, 125, nota 5).

El trabajo académico sobre las adaptaciones literarias fue otra víctima del nacimiento de los estudios sobre cine como disciplina. Las adaptaciones de textos canónicos se convirtieron en la divisoria entre los estudios literarios y los fílmicos —para un relato típico de esto, véase Friedman (1993, XI-XII)—, y los estudiosos con formación académica en la más antigua de ambas artes interpretaron las adaptaciones cinematográficas desde el punto de vista de la crítica literaria. Los estudiosos del cine, por su parte, queriendo dejar claro el carácter autónomo de este como disciplina académica, hicieron suyas las ideas de la Nouvelle Vague francesa y o bien consideraron las adaptaciones literarias insuficientemente «cinematográficas», desatendiendo su estudio por completo —véase Braudy y Cohen (1999, 397)—⁶, o bien se limitaron a obviar los orígenes literarios de las películas, interpretando las adaptaciones cinematográficas como cualesquiera otros filmes (véase Peña Ardíd 1999, 13). De manera que del estudio de las adaptaciones se empezaron a ocupar estudiosos de la literatura con poco conocimiento del nuevo medio⁷.

5 Véase el ataque de François Truffaut a la mencionada *tradition de qualité* —así como su llamamiento a una «politique des auteurs»— en su artículo de 1954 «Une certaine tendance du cinéma français» (véase Truffaut 1976). Los cineastas italianos también repudiaban lo literario cuando forjaron el igualmente influyente movimiento neorrealista (véase M. Marcus 1993, 4-10).

6 Ginette Vincendeau señala (2001, XV) que los manuales de estudios sobre cine —por ejemplo, *The Cinema Book* (Cook y Bernink 1999), *The Oxford Guide to Film Studies* (Hill y Church Gibson 1998) y *El arte cinematográfico. Una introducción* (véase Bordwell y Thompson 2001, primera edición en 1979)— tienden a ignorar las adaptaciones literarias.

7 Resulta sorprendente el hecho de que, en ocasiones, los autores de estudios publicados sobre literatura y cine sigan reconociendo, como lo más normal, que

El resultado fue un enfoque de las versiones cinematográficas de los originales literarios en términos de fidelidad (*fidelity criticism*) y que evidenciaba este conocimiento desigual. Los críticos juzgan, en efecto, en qué medida una película es fiel al texto, pero, teniendo en cuenta que su pericia en el medio textual prevalece sobre su comprensión del medio cinematográfico, semejantes estudios tienden a presuponer una superioridad artística de la literatura y, mediante la comparación de un texto canónico con su adaptación, simplemente reafirman dicha jerarquía y consideran las adaptaciones traiciones (véase Horton y Margretta 1981, 1). Robert Ray ofrece un convincente relato del desarrollo de este enfoque, planteando (2000, 45) que muchos autores de estudios sobre adaptaciones filmicas se limitaban a trasponer las perspectivas del *new criticism* o formalismo estadounidense —con su «cosificada noción del texto» y su «famosa hostilidad a la traducción»— para «fomentar [...] la obsesiva cantinela [de que] las versiones cinematográficas de clásicos literarios no conseguían igualar a sus modelos».

El problema de este enfoque en términos de fidelidad no reside, por tanto, en que el texto literario y la adaptación cinematográfica se comparen desde el punto de vista de cuán fiel sea la adaptación. Porque una posible definición de «adaptación» es la siguiente: «Ajustar algo a otra cosa» (véase *DRAE*, *v. s.*, «adaptar»). El estudio de las adaptaciones es, así, lógicamente una comparación entre «algo» y «otra cosa», y cualquier comparación dependerá esencialmente de la idea de fidelidad, pues la diferencia es lógicamente dependiente de la posibilidad de la semejanza. El problema del enfoque en términos de fidelidad consiste en que se trata de una perspectiva comprometida ideológicamente, ya que asume la superioridad de la literatura y, en consecuencia, la existencia de una jerarquía entre las artes.

La primera monografía sobre el tema de la adaptación literaria —*Novels into Film*, de George Bluestone (1973)— da por descontada semejante jerarquía. Este estudioso, que escribió esta obra mientras los cineastas europeos rechazaban las adaptaciones en sus respectivas

no tienen un conocimiento formal de la cinematografía. Véanse Becerra Suárez 1997, 21 y Villanueva 1999, 185.

cinematografías nacionales, sencillamente parte de la base de una superioridad de la novela y selecciona como muestras de su estudio adaptaciones fílmicas estadounidenses mediocres. El libro resultante es una vasta ilustración de la tautología de que la novela y la adaptación son diferentes porque la literatura y el cine son diferentes o, con otras palabras, de que «los rasgos que caracterizan a estos dos medios difieren tan profundamente, que cada uno pertenece a un género artístico distinto» (Bluestone 1973, VIII). Esta afirmación, si bien tampoco es que aporte demasiado, por lo menos no es controvertida. Decir cosas, sin embargo, como que «únicamente el lenguaje hace suyos [...] motivos, sueños, recuerdos» (1973, XVIII), no solo delata una posible falta de conocimientos fílmicos —pues el cine surrealista, por dar un caso, exploró precisamente tales ámbitos—, sino que deja en evidencia un sesgo ideológico en favor de la más antigua de ambas artes. Con una reverencia hacia lo elitista y un desdén por lo popular y masificado casi estereotípicos, Bluestone observa (1973, 64) que «un arte cuyos límites dependan de una imagen en movimiento, de un público masivo y de una producción industrial, diferirá forzosamente de un arte cuyos límites dependan del lenguaje, de un público limitado y de una producción limitada».

La distinción que Bluestone establece entre un «público masivo» y un «público limitado» revela un pensamiento modernista respecto a las jerarquías artísticas conforme al cual el enfoque en términos de fidelidad resulta lógico. Merece la pena considerar el tema de las adaptaciones literarias a la luz de *Los intelectuales y las masas*, de John Carey (1992). Este autor plantea provocadoramente que el significativo aumento de la alfabetización que se produjo en Europa a finales del siglo XIX ponía en peligro lo que hasta entonces venía siendo el privilegio exclusivo de la alta literatura. «El propósito de la escritura modernista», sugiere Carey (1992, VII), «era excluir a los lectores recién instruidos —o “semiinstruidos”— y preservar el aislamiento intelectual respecto a las masas». Antes que esto, ya existía una distinción entre «los intelectuales» y «las masas» que venía dada por las diferencias en términos de instrucción. Carey recurre a Ortega y Gasset, el principal filósofo español de la Modernidad, para mostrar que, en el arte, el movimiento moderno buscaba mantener tal diferencia y, desarrollando

esa estética cuya rebuscada, «dividir al público en dos clases: los que pueden entender [...] y los que no» (1992, 17)⁸.

El persuasivo planteamiento de Carey arroja luz sobre el asunto de las adaptaciones literarias porque existen reveladoras semejanzas entre la denigración modernista del tipo de obras literarias que leen las «masas» recién instruidas, y la crítica hostil de las adaptaciones fílmicas de obras del canon literario reverenciado. La *intelligentsia* modernista condenaba, en efecto, la literatura popular compuesta «para las masas», por ejemplo las primeras novelas de J. B. Priestley —véase Carey (1992, 38)—, por el motivo de que tales obras implicaban que la literatura ya no era la prerrogativa exclusiva de dicha *intelligentsia*, cuya respuesta consistió en encarecer la oscuridad, la abstracción y la dificultad en la idea de que, «en arte, lo verdaderamente meritorio se considere la prerrogativa de una minoría, la de los intelectuales» (1992, 18). Menudo desastre, así las cosas, si el canon literario, e incluso las propias obras literarias del movimiento moderno, podían adaptarse al cine y hacerse, en consecuencia, accesibles a todos. No es de extrañar, por tanto, que Virginia Woolf, una figura prototípica de aquella modernidad, calificase las adaptaciones cinematográficas (1977, 265) de «desastrosas» e «innaturales». ¿Cómo podría ser de otra manera, teniendo en cuenta que, para ella (1977, 264), ver cine es una práctica de «los salvajes del siglo xx» por virtud de la cual «el ojo se traga sin más lo que le echen y el cerebro, gratamente excitado, se limita a ver suceder cosas sin forzarse a pensar»? Con una reveladora referencia al advenimiento de la educación pública, Woolf se queja (1977, 266) de que, en un medio como el cinematográfico, la gran literatura «queda reducida a palabras monosílabas que se garabatean a la manera de un escolar analfabeto». Lo que resulta sorprendente es que esta desconfianza en el nuevo medio continuase teniendo tanta influencia. Pues, aunque puede que el lenguaje se haya moderado, los sentimientos siguen siendo los mismos.

8 Cabe señalar que, en la España del siglo xx, el cultivo de lo abstracto en el arte a menudo se puede explicar por el deseo de eludir la censura de regímenes represivos como el franquista.

La crítica en términos de fidelidad tiende, así, a condenar una «traición» hacia lo que subjetivamente se percibe como la «esencia» de un texto literario inevitablemente superior. Críticos tanto del cine estadounidense, como de cinematografías europeas, se han alineado, sin embargo —a menudo desde el rechazo posmoderno de «un texto modélico puro del que se desprenden copias devaluadas», véase Vincendeau (2001, XVI)—, para atacar semejante crítica esencialista, a la que califican —véase M. Marcus (1993, 16)— de «ejercicio glorificado del gusto personal»⁹. Pero el carácter cuestionable de la crítica en términos de fidelidad no debería hacernos desterrar sin más la palabra «fidelidad» del vocabulario de los estudios sobre adaptaciones cinematográficas. Debemos tener presente, antes bien, la observación de John Ellis (1982, 3) de que, «en las adaptaciones de clásicos literarios, o de *best sellers*, toda la estrategia publicitaria fomenta [...] una valoración [basada en la fidelidad]». Lo que sí que ha de evitarse es la elitista asunción de que existe una jerarquía entre las artes. En los capítulos que siguen, la fidelidad está, por tanto, implícita en mis comparaciones de textos literarios y sus adaptaciones fílmicas, pero en ningún momento se asume que estas o aquellos sean superiores.

Si los rechazos críticos de la crítica en términos de fidelidad han resultado convincentes, las metodologías alternativas que se han propuesto para el estudio de las adaptaciones cinematográficas no lo son tanto. Puesto que lo que suscita la mayor censura es la naturaleza subjetiva de la crítica en términos de fidelidad, los críticos han mostrado un especial deseo de insuflar, al contrario, objetividad en el análisis de las adaptaciones. Así, en la idea de redefinir el ámbito de los estudios sobre adaptaciones fílmicas, los críticos empezaron proponiendo varias tipologías con las que esperaban categorizar objetivamente las adaptaciones¹⁰. José Luis Sánchez Noriega, por ejemplo, propone un sistema

9 Véanse, igualmente, Horton y Magretta 1981; Andrew 1999; Orr 1984; Gould Boyum 1985; Rentschler 1986; Marcus 1993; Fernández 1996; McFarlane 1996; Mínguez Arranz 1998; Whelehan 1999; Naremore 2000; Ray 2000 y Stam 2000.

10 Véanse Wagner 1975; Beja 1979; Andrew 1999; Quesada 1986; Sánchez Noriega 2000 y Jaime 2000, 105-117.

clasificadorio (2000, 76) por cuya virtud las adaptaciones de novelas se pueden categorizar según la fidelidad o la creatividad («ilustración, [...] transposición, [...] interpretación [o] libre»), el tipo de narrativa («coherencia estilística [o] divergencia estilística»), la extensión («reducción, [...] equivalencia [o] ampliación») o los objetivos estéticos o culturales («*saqueo*: simplificación y/o dulcificación, [o] modernización o actualización»). Solo que tales tipologías simplemente están clasificando y no ofrecen una metodología alternativa para comparar textos literarios con sus adaptaciones cinematográficas.

En segundo lugar, el atractivo de los enfoques teóricos desarrollados durante la década de 1960 ha resultado ser muy persistente entre quienes desean contrarrestar con una objetividad sistemática la brumosa subjetividad de la crítica en términos de fidelidad. La formulación del estructuralismo que Barthes hace en su obra temprana, la aplicación de esta teoría por parte de Metz en su estudio de la semiótica del cine, y el desarrollo de la misma en la narratología de Genette, proporcionaron a los críticos de las adaptaciones fílmicas las herramientas para comparar literatura y cine, y evitar esa jerarquía que va implícita en el discurso de la crítica en términos de fidelidad. Conforme al modelo estructuralista, lo cinematográfico y lo literario se consideran códigos cuyo punto de contacto en el nivel de la narrativa hace posible la adaptación entre medios distintos.

Novel to Film, de Brian McFarlane (1996), es una muestra de cómo los críticos de las adaptaciones cinematográficas siguen cautivados por este modelo estructuralista, pero también delata la paradoja de que este enfoque presenta limitaciones obvias. Tras un rechazo convencional de la crítica en términos de fidelidad, McFarlane propone una metodología cuasicientífica consistente en comparar la novela y su adaptación en términos de códigos literarios y cinematográficos recurriendo, respectivamente, a Barthes y a Metz. Basándose en la estrategia estructuralista estándar de analizar cualquier narrativa desde la distinción de *histoire* y *discours*, este estudioso plantea (1996, VII) que estas categorías se traducen en «aquello que se puede trasladar de un medio narrativo a otro (esencialmente, la narrativa), y aquello que, al depender de sistemas significativos distintos, no se puede trasladar (esencialmente, la enunciación)», permitiendo al crítico establecer «el

tipo de relación que una película pudiera mantener respecto a una novela en la que está basada» (énfasis original).

Lo que resulta atractivo de este enfoque es que destierra, efectivamente, las jerarquías subjetivas propias de la crítica en términos de fidelidad; pero el problema del estructuralismo es que no puede dar cuenta del contexto ideológico. Y así, no obstante su preocupación por ofrecer únicamente «afirmaciones rigurosas, objetivas» —véase McFarlane (1996, 195)—, este autor apenas puede evitar que el tema de la ideología se termine colando en el estudio. Porque en su introducción intenta reprimir los asuntos ideológicos con la vaga excusa (1996, 22) de que «es complicado instituir una metodología uniforme para investigar hasta qué punto las condiciones culturales —por ejemplo las exigencias de periodos bélicos, o costumbres sexuales cambiantes— puedan llevar a que en una película observemos un cambio de énfasis respecto a la novela en la que se basa». Sin embargo, al darse cuenta de que semejantes extremos son cruciales para entender la adaptación literaria de Martin Scorsese *El cabo del miedo* (1991), película que la monografía que nos ocupa aborda en un estudio de caso, McFarlane añade (1996, 187-193) una interesantísima sección sobre contextos ideológicos que evolucionan, pero la separa del resto de su interpretación en calidad de zona de «foco especial». Hacia la conclusión de su estudio, aunque el autor sigue poniendo entre paréntesis —tanto tipográficos como conceptuales— las cuestiones ideológicas, lo reprimido reaflorea. McFarlane confiesa, en efecto, indirectamente las limitaciones del enfoque estructuralista «cuantitativo»:

El hecho de que el efecto que ejercen en el espectador otros textos [...] y otras presiones —por ejemplo [...] *influencias extracinematográficas como puede ser el ambiente ideológico*— no pueda analizarse fácilmente en los términos cuantitativos arriba expuestos, no significa que la crítica de las adaptaciones pueda permitirse ignorarlos (McFarlane 1996, 201; énfasis mío).

Es sorprendente que, después de más de treinta años, el estructuralismo siga resultando atractivo a críticos de adaptaciones cinematográficas como McFarlane. Dejando aparte las inconsistencias intelectuales del enfoque ya señaladas hace mucho tiempo por filósofos