

# Análisis ideológico de la adaptación: el mundo de posguerra de *Pa negre* (2010), de Agustí Villaronga<sup>1</sup>

MARIA AYETE GIL

Universidad de Alcalá

[maria.ayete@uah.es](mailto:maria.ayete@uah.es)

ORCID: 0000-0002-6638-3281

**Resumen:** Este trabajo analiza desde un punto de vista formal e ideológico el proceso de adaptación de las novelas de Emili Teixidor al cine por parte de Agustí Villaronga, que da como resultado la película *Pa negre* (2010). Se divide en dos bloques: en el primero, se explicitan los cambios técnicos efectuados y sus implicaciones internas; en el segundo, se examinan los cambios más llamativos adoptando una perspectiva ideológica, esto es, en relación con el momento de producción de la adaptación y subrayando los efectos ideológicos de visionado de la obra nueva.

**Palabras clave:** adaptación, *Pa negre*, posguerra española, ideología, consenso

**Abstract:** This paper analyzes from a formal and ideological point of view the process of adaptation of Emili Teixidor's novels into film by Agustí Villaronga, resulting in *Pa negre* (2010). It is divided into two blocks: in the first one, I make explicit the technical changes made and their internal implications; in the second, the most striking changes are examined adopting an ideological perspective, that is, in relation to the moment of production of the adaptation and highlighting the ideological effects of viewing the movie.

**Key words:** Film Adaptation; *Pa Negre*; Spanish Post-War Period; Ideology; Consensus

---

<sup>1</sup> Trabajo realizado en el marco de un contrato posdoctoral Juan de la Cierva (Ref. JDC2022-050111-I) en la Universidad de Alcalá.

De catorce nominaciones en los Premios Goya del año 2011, se llevó nueve, incluyendo mejor película, mejor director y mejor actriz (Nora Navas). También trece Premis Gaudí, una Concha de Plata, un Premio Forqué, el premio a mejor película iberoamericana de los Premios Ariel (2012) y la Rosa de Sant Jordi en los Premios Sant Jordi de 2010. Fue candidata, además, a los Óscar como mejor película de habla no inglesa, aunque finalmente se quedó fuera de la lucha por la estatuilla. La primera película de habla catalana que consigue ser candidata a los Óscar, nada más y nada menos, y uno de los grandes éxitos de taquilla y de crítica de todos los tiempos en el cine catalán. Me refiero a *Pa negre* (2010), de Agustí Villaronga, adaptación —en principio— del texto homónimo que Emili Teixidor publica en 2003 y gracias al cual el escritor gana el Premi Nacional de Literatura 2004 de la Generalitat de Catalunya, entre otros premios literarios<sup>2</sup>. Una historia plagada de triunfos, sin duda, de múltiples condecoraciones y halagos tanto para el hipotexto como para el hipertexto.

Las páginas que siguen no pretenden discutir ese éxito, en plena sintonía con los marcos de normalización del momento de producción y estreno de la película —a los que me referiré a su debido tiempo—, sino que buscan proponer un análisis exhaustivo del proceso de transmedialidad (adaptación) en virtud del cual surge la obra filmica<sup>3</sup>. Si, como sostiene Rafael Malpartida, «las adaptaciones de la literatura al cine pueden estudiarse como forma de lo que vino a llamarse “estética de la recepción”, dado que constituyen una lectura [...] del texto elegido» (2018: 11), puede decirse que con análisis exhaustivo me estoy refiriendo a uno que no olvida aquello que, en términos generales, tiende a obviarse en los estudios de este tipo, a saber: el eje ideológico, o lo que es lo mismo, la actuación de los condicionantes *externos* o *extrafilmicos*. Estos condicionantes influyen —ya sea consciente

---

<sup>2</sup> Soy consciente de los debates en torno al término *adaptación*, pero carezco tanto de intención como de espacio para referirme a ellos. Para un repaso (y problematización) de los tópicos que emergen cuando se piensa en las relaciones entre literatura y cine, véanse, por ejemplo, Malpartida (2018: 18-29) o Pérez Bowie (2010). Entretanto, en este trabajo usaremos *adaptación* sin aspavientos, amparándonos en las palabras de Sánchez Noriega, de acuerdo con el cual «se puede defender esta denominación porque, además de ser la más empleada, sirve para referirnos a textos literarios y filmicos que cuentan la misma historia» (2004: 47).

<sup>3</sup> Me detendré enseguida en la cuestión terminológica, pero quisiera adelantar que entiendo la transmedialidad como lo hacen Antonio J. Gil González y Pedro Javier Pardo, esto es, como el paso de un medio a otro en otra obra diferente, por lo que puede decirse que la transmedialidad «exige [...] textos y obras diferentes en medios también diferentes, unidas por vínculos argumentales o actanciales directos» y que es, en definitiva, «el ámbito [...] que tradicionalmente se ha asociado con la adaptación» (2018: 32).

o inconscientemente— en las decisiones técnicas tomadas, unas decisiones, claro, que no son casuales, sino ideológicas y que, por lo tanto, tienen implicaciones o efectos ideológicos. No puedo sino coincidir con Barbara Zecchi, para quien «más fértil que hablar de fidelidad o que analizar los cambios de un código semiótico a otro es indagar las razones que condicionan la elección del texto originario [...] y el sentido de dichos cambios [...] teniendo en cuenta los condicionantes ideológicos y el contexto sociohistórico y político en que se produce la “cinematización”» (23-24)<sup>4</sup>. Nada más crítico entonces que analizar el hipertexto en su radical historicidad, que diríamos con Juan Carlos Rodríguez<sup>5</sup>. Vuelvo a las palabras anteriores de Malpartida: la adaptación como lectura de un texto, o sea, como interpretación, como crítica, como proceso de intelección que se lleva a cabo —como cualquier otro— en/desde un lleno que responde a la configuración ideológica (in)consciente de un espacio-tiempo concreto<sup>6</sup>.

Para trazar lo que me propongo, divido el presente trabajo en dos grandes bloques, a los que preceden unos apuntes muy generales en torno al contenido temático del hipertexto y algunas consideraciones de corte terminológico. En el primero de dichos bloques, explicaré los cambios técnicos efectuados en el paso del hipertexto al hipertexto, más allá de la consabida diferencia automática, tratando de explicarlos desde el punto de vista interno (estructural)<sup>7</sup>. En el segundo,

---

<sup>4</sup> Hacia una diana parecida apunta Robert Stam cuando sostiene que «lo importante para los estudios de adaptación son las preguntas siguientes: ¿qué principio guía los procesos de selección o *triage* cuando alguien está adaptando una novela?, ¿cuál es el sentido de estos cambios?» (2014: 86). Como creo es evidente, me interesa sobre todo tratar de responder la segunda.

<sup>5</sup> *Grosso modo*, la premisa de la radical historicidad de Juan Carlos Rodríguez plantea que entender cualquier producción cultural en su totalidad pasa por leerla como producto histórico, es decir, como producción que emerge en un momento histórico específico y que, por lo tanto, debe a esa historicidad la constitución de la base misma de su lógica productiva (Rodríguez, 1990: 6).

<sup>6</sup> Concibo, así pues, las adaptaciones cinematográficas como lo hace Zecchi: «relecturas (y reescrituras) determinadas por toda la serie de valores que inconsciente o conscientemente el adaptador proyecta en un texto», puesto que «desde la reducción a la ampliación, desde la repetición a la transformación, el adaptador está condicionado por la estructura y las relaciones de poder del contexto social y político en que vive» (2012: 49).

<sup>7</sup> Teniendo en cuenta la especificidad de los medios —acaso puede hablarse de adaptación sin hacerlo?— Robert Stam es muy claro: «la fidelidad en la adaptación es literalmente imposible. Una adaptación cinematográfica es automáticamente distinta y original debido al cambio de medio» (2014: 53). Zecchi se extiende en este punto y arguye que, en efecto, «la adaptación de una obra literaria implica cambios evidentes, ocasionados por la diferencia entre los dos medios (desde un medio únicamente verbal, de palabras escritas, a un

examinaré los cambios más llamativos, pero desde una perspectiva ideológica (en relación con el momento de producción de la adaptación), subrayando finalmente los efectos de lectura/visionado de la obra nueva.

## 1. LOS TEXTOS DE EMILI TEIXIDOR

Si bien el título de la película de Villaronga puede llevarnos a equívoco, la realidad es que la lectura de la mitad de la novela *Pa negre* nos basta para darnos cuenta de que hay algo que no termina de cuadrar: el filme no es exactamente una adaptación del texto de Teixidor o, mejor dicho: el filme no es una adaptación *solo* de ese texto de Teixidor. En efecto, y a pesar del título de la película, esta es en verdad una adaptación de dos textos del escritor catalán: el ya referido *Pa negre*, por un lado, y *Retrat d'un assassí d'ocells* (1987), por el otro, traducido al castellano como *Caza menor* (1989)<sup>8</sup>. Ambas novelas, sin embargo, beben de un universo/atmósfera común, que es el de la inmediata posguerra en una zona rural catalana, y de una voz narradora y focalización concretas: narrador autodiegético y focalización por momentos cero y por momentos interna en sus protagonistas. ¿Los personajes principales? Un niño en ambos casos de apenas diez u once años.

Para Jaume Aulet i Amela, el principal reto de *Pa negre* es el punto de vista, en tanto en cuanto «la pretensió és aconseguir una narració en primera persona des de la perspectiva d'un narrador adult que es es mira els fets com a cosa ja passada, però que al mateix temps no pot adoptar un punt de vista del tot distanciat perquè el que pretén és oferir la visió del món tràgic de la postguerra des de l'òptica d'un infant» (2004: 107). Este es el reto del texto, sí, y el mayor mérito del libro, en opinión del reseñista. En la de quien esto escribe, no

---

medio sinestético visual/acústico, que involucra palabras, sonidos, música, imágenes, efectos especiales, etc.); diferencias de coste (desde un trabajo que no implica ninguna inversión económica real, más allá de la inversión de tiempo, a un trabajo cuya realización está estrechamente vinculada a cuestiones de presupuesto); diferencias en la necesidad de infraestructura material (infraestructura que entra en juego par el texto literario sólo en la fase de distribución, mientras que para el texto filmico es imprescindible desde la misma pre-producción); diferentes ampliaciones autoriales (desde la obra de un individuo a un trabajo en equipo) y habilidades (desde la escritura de un texto a la reescritura de un guión, la producción, la dirección, la fotografía, la construcción de unos escenarios, la composición de una banda sonora, el casting, la actuación, la distribución, etc.)» (2012: 21).

<sup>8</sup> Tanto la portada de «abutxaca» de *Pa negre* como la de *Retrat d'un assassí d'ocells* contienen imágenes de película. Por otro lado, vale la pena subrayar que este segundo libro se cita explícitamente en la película después del prólogo, aunque no vuelve a aparecer.

obstante, ese punto de vista no termina de sostenerse ni en esta novela ni en *Retrat d'un assassi d'ocells*; resulta sobre todo inverosímil y por momentos impostado, mayoritariamente cuando se da pie a reflexiones de corte existencial a propósito de anécdotas relatadas. En cualquier caso, en las dos novelas, el tiempo de la historia (posguerra) no se corresponde con el tiempo desde el que se narra, que es posterior, de ahí la pretendida mirada infantil desde un yo adulto (relato retrospectivo). El orden temporal, por su lado, se rompe en los dos libros por medio de analepsis, construyéndose el uno y el otro a base de situaciones muchas veces aisladas (independientes) donde la acción como tal queda subordinada a la descripción del exterior o a reflexiones interiores de los narradores. En otras palabras: se trata de dos novelas donde la trama –lo que pasa– responde en última instancia a la búsqueda de la identidad de los protagonistas, por lo que la acción exterior se aparta en favor de la interior. El gran tema, por tanto, es asimismo compartido, y es el proceso de construcción de la identidad de la voz narradora y la pérdida de la inocencia.

A grandes rasgos, tanto en *Retrat d'un assassi d'ocells* como en *Pa negre* nos topamos con la historia trágica de un niño obligado por las circunstancias a hacerse mayor más deprisa de lo previsto: las mentiras, los silencios, la violencia y la mezquindad del mundo adulto corrompen (condicionan) la infancia de los protagonistas, enseñándoles antes de tiempo las leyes de la supervivencia. Estamos en los primeros años de posguerra, y Niel (*Retrat*) y Andreu (*Pa negre*) son hijos de familias de campesinos sin tierras: en la primera novela, los padres han renegado de trabajar el campo (él se dedica a la cría de pájaros, ella trabaja en la fábrica); en la segunda, la madre trabaja en la fábrica y el padre está en la cárcel por razones políticas. Mientras que Niel vive en la casa parroquial hasta el final de la novela, que cierra con su marcha del pueblo para continuar los estudios bajo la tutela de Mosén Estanis, Andreu lo hace en la masía que trabaja su familia paterna, propiedad de los señores Manubens. Aquí el desenlace acontece de nuevo con el traslado de Andreu a la ciudad para seguir estudiando, esta vez tutelado por los amos Manubens. La muerte de la madre en *Retrat* resuena a la muerte del padre en *Pa negre*, en tanto que el amigo de clase de la primera obra, Roger, se triplica en la segunda de la mano de Quirze y Núria (los primos) y de Roviretes. Las pinceladas son pocas y toscas, pero en el epígrafe siguiente tendremos oportunidad de detenernos algo más en estas y otras cuestiones argumentales.

No quisiera terminar este apartado sin precisar la terminología que usaré en momentos puntuales de aquí en adelante. Asumo como marco el modelo del GELYC, el Grupo de Estudios de Literatura y Cine de la Universidad de Salamanca, y la síntesis unitaria de conceptos que desarrollan en *Adaptación 2.0*. (2018) Antonio J. Gil González y Pedro

Javier Pardo. Así, el caso de intermedialidad que nos ocupa correspondería al fenómeno de la transmedialidad, entendida por los citados autores como el trasvase de materiales distintos de un medio a otro que da como resultado una obra diferente producida mediante una serie de operaciones de transescritura (2018: 21). Desde el punto de vista transtextual, podemos afirmar encontrarnos ante un hipertexto de tipo architextual (*transmedia*), en tanto en cuanto el material argumental traspuesto no pertenece a una obra concreta, sino a dos de un mismo autor. Lo más habitual en este supuesto, arguyen los anteriores autores, es que «lo que se tome como punto de partida de la nueva obra sea el arquetipo argumental de un determinado mito, saga, personaje o espacio de la tradición narrativa, reducido a sus rasgos primordiales reconocibles» (2018: 34). Sin embargo, esto, como veremos a continuación, no es lo que ocurre en nuestro objeto de estudio, donde más bien el architexto hipotextual funciona como fuente de reproducción literal de elementos alternativamente tomados de los dos textos que lo constituyen.

Ahora bien, desde el sistema de referencia hipermedial de llegada, sobresalen las operaciones de transescritura efectuadas sobre el contenido, puesto que son estas las que determinan la proximidad o la distancia con respecto del hipertexto de partida. Estas operaciones pueden ser tres: la imitación (reproducir), la reescritura (transformar) y la transficción (expandir). Nos interesa fundamentalmente la primera, ya que es la que sobresale en el hipertexto; la imitación como reproducción del argumento de una obra en otra obra sobre «el eje de la similitud sistemática al original», reconociendo, como subrayan Gil González y Javier Pardo, sobre todo «el predominio de una voluntad o intención reproductiva en la transmedialidad» (2018: 34-35)<sup>9</sup>. Si bien, otra vez, el eje de la transmedia architextual tenderá, de acuerdo con los autores, a las operaciones transfissionales de expansión, aquí el hipertexto se construye en buena medida sobre la selección de episodios de las obras originales de Teixidor, sin apenas aportar desarrollos argumentales novedosos, por lo que podemos constatar estar frente a un caso particular de transmedialidad, por cuanto se trata de un caso de transmedia architextual sobre el que se producen operaciones de migración imitativa de episodios concretos. Pero si

---

<sup>9</sup> No en balde, la imitación es «la modalidad que intuitivamente más asociamos, en el uso general, con el concepto y la práctica tradicional de la adaptación concebida como ilustración y no como apropiación de la obra original en un nuevo medio» (Gil González y Javier Pardo, 2018: 34). En *+Narrativa(s)* (2012), el propio Gil González habla de ilustración, reescritura y transficción a la hora de determinar «la modalidad de reelaboración diegética y argumental» de la fuente, siendo la primera aquella que «se sitúa en el eje dominante de la similitud con la intención ekfrástica de reproducir una historia dada» (58); es decir, lo que en el cuerpo del texto hemos denominado *imitación*.

acabo de sostener que el hipertexto se construye *en buena medida* sobre la selección de episodios de las obras de Teixidor (hipotexto) es porque en ella puede rastrearse una operación transescriptural de expansión (transficción), relacionada con la línea argumental del padre del protagonista, tal como veremos enseguida.

Aunque el hipertexto resultante se construya mayoritariamente sobre el eje de la similitud, la realidad es que constituye una suerte de historia nueva, en el sentido de que no se corresponde por completo a ninguna de las dos historias que conforman el hipotexto. Dicho de otra manera: la película de Villaronga no es la historia ni de *Retrat d'un assassi d'ocells* ni de *Pa negre*, sino la mezcla selectiva de episodios de las dos en una obra *otra* con entidad propia, o su condensación.

## 2. El proceso de transmedialización: los cambios

Entramos de lleno en el proceso de transmedialización con este segundo apartado dedicado a la explicitación de los cambios efectuados con respecto del hipertexto architextual (o la descripción del modo de construcción del hipertexto en relación con el hipotexto del que parte). Lo hacemos, en primer lugar, señalando las transformaciones más importantes en el contenido narrativo architextual.

La película de Villaronga, hemos dicho ya, se construye tomando, mezclando y reordenando episodios concretos de los textos literarios fuente para elaborar una obra independiente, con sentido propio, no solo en tanto en cuanto *es*, en efecto, una obra diferente (película), sino también porque crea una historia hasta cierto punto nueva (no es ni la de un libro ni la del otro, sino una combinación de las dos que, sin embargo, apenas hace uso de la transficción). ¿Qué escenas, anécdotas o elementos argumentales del architexto hipotextual se seleccionan, en primer lugar? Sencillo: los más destacados. Las novelas de Teixidor son, como he matizado antes, textos esencialmente introspectivos en los que la trama –entendida como los sucesos cuya consecución desarrolla el argumento de una obra– se reduce a dos o tres elementos significativos<sup>10</sup>. En *Retrat d'un assassi d'ocells*, la muerte de Amador Seguí y de su hijo, y la historia alrededor de la mutilación de Manuel Saurí con cuerda de capar cerdos. Estos son los dos ejes argumentales sobre los que se articula la narración-base de Teixidor, dos misterios que poco a poco irá desentrañando (y relacionando) el personaje protagonista y que aportan, sin duda, un ritmo propio del *thriller* al filme. En lo que respecta a *Pa negre*, la selección contendista se basa en el encarcelamiento del padre del protagonista y su posterior

---

<sup>10</sup> Recordemos que, de acuerdo con Carmen Peña-Ardid, un texto literario será más adaptable al cine cuanta mayor importancia le conceda a la acción exterior, más fácilmente narrable desde lo visual que los procesos psicológicos interiores (1996: 27).

muerte, y el final: la marcha de Andreu a un instituto de la ciudad bajo la tutela de los dueños de la masía y la visita al centro, tiempo después, de la madre.

Pero hagamos un poco más de zum. De la primera novela, toma el hipertexto, además de lo aducido, la afición del padre por los pájaros, su condición velada de sicario y la idiosincrasia y particularidad física de Roger, el amigo del niño, un chico con carácter fuerte, semihuérfano y manco. De la segunda, sobresalen tres elementos: por un lado, el título de la obra, que se mantiene en la película (la potencia simbólica del pan negro le gana la partida a la multiplicidad de sentidos de ese retrato de un asesino de pájaros imposible de aterrizar previa lectura/visualización del texto); por el otro, el espacio concreto de la masía y, finalmente, los nombres de la mayoría de los personajes, empezando por el del protagonista, Andreu, y el de sus padres, Florència i Lluís Farriol. Si bien, como decía en las primeras páginas, la ambientación del architexto fuente es la misma (zona rural catalana con presencia importante de la naturaleza en las formas de bosque y de montaña), el hipertexto ubica la trama en la masía donde reside la familia del padre, en lugar de en la casa parroquial de *Retrat d'un assassí d'ocells*. En la masía de la diégesis hipotextual conviven múltiples personajes y se desarrollan distintas relaciones, siendo las más importantes las que establece el protagonista con sus dos primos, Quirze y Núria, y su abuela, aunque se producen muchas más (Ció-Enriqueta, Quirze padre-Enriqueta, madre-Ció...). En la casa del universo hipertextual, no obstante, se reduce el número de familiares (desaparecen los personajes masculinos, Quirze padre y el tío Bernat), pero se mantienen los lazos entre los primos. Frente a la casa parroquial, poblada de miembros del estamento eclesiástico, la masía ofrece mayor libertad de movimiento al personaje, una mirada más amplia de las condiciones de vida de los masoveros de la época y acaso la posibilidad de la tensión dramática que aporta todo tejido familiar. En lo concerniente a la mayoría de los nombres, y como ya he indicado, se mantienen los que aparecen en la obra homónima de Teixidor<sup>11</sup>. Podría afirmarse ya en este punto que la película de Villaronga, si seguimos a Sánchez Noriega, es una adaptación por reducción, esto es, una adaptación que selecciona los episodios más

---

<sup>11</sup> Andreu y Niel son dos personajes en extremo parecidos, luego la elección del nombre de este primero parece responder más bien a una continuación lógica que va de la selección de la ubicación de la masía al mantenimiento de los nombres del hipotexto al que corresponde. Los nombres de las dos tramas argumentales extraídas de *Retrat d'un assassí d'ocells* se corresponden, asimismo, con los del filme.

notables, que unifica acciones reiteradas y que suprime acciones y personajes (2000: 69-70)<sup>12</sup>.

Sobre las transformaciones en la estructura, la mezcla de los citados elementos diegéticos obliga a una labor de reestructuración de materiales en el hipertexto: este opera despiezando los hipertextos y reensamblándolos después en un orden (estructura) nuevo, cronológicamente lineal, salvo en una única ocasión (analepsis). Se mantienen en el hipertexto el inicio de *Retrat d'un assassí d'ocells* (la muerte por despeñamiento) y el final de *Pa negre* (la marcha de Andreu a la ciudad para continuar estudios). En el centro, de esta manera, es donde se produce el reordenamiento de acontecimientos: las visitas al padre en la cárcel, su posterior muerte y el entierro, las clases en el colegio y la conversación con el maestro, los juegos con Núria en el bosque, las visitas al cementerio, al tísico y a/de los amos de la masía, la cueva de la gruta y el fantasma de Saurí (Pitorriua), el descubrimiento de las fotografías, la propuesta de apadrinamiento de los dueños, el enterramiento de la caja con la mano y los pájaros muertos... Todos ellos sin excepción episodios extraídos del architexto fuente, pero reorganizados con dos objetivos últimos: uno, dotar de sentido la amalgama; y dos, crear una tensión y un ritmo narrativo de los que carecen los hipertextos. Para esto último es importante subrayar la centralidad en la película de las dos tramas de *Retrat d'un assassí d'ocells*, junto con variaciones, la mayoría de ellas pequeñas, de ciertos elementos hipotextuales en el hipertexto a las que en breve me referiré.

Otro aspecto que tiene que ver con las variaciones estructurales es el punto de vista. Como ya he puntualizado, Teixidor opta, en ambos relatos, por un narrador autodiegético con focalización mayoritariamente interna en el protagonista. ¿Qué hace la película? Inevitablemente –imposición del medio–, acudir a la narración extradiegética<sup>13</sup>. Sin embargo, y como observa Nekane E. Zubiaur, «todo el filme está construido en torno a la mirada de su protagonista Andreu, y la puesta en escena respeta escrupulosamente la focalización

---

<sup>12</sup> Abundan por lo tanto en la adaptación filmica supresiones de todo tipo, como no puede ser de otra manera.

<sup>13</sup> «En cualquier narración literaria intradiegética, en la que el narrador es un personaje, lo externo se visualiza a través de lo interno, a veces siendo silenciado, otras distorsionado, y, a la inversa, el mundo se convierte en visión de mundo, lo objetivo en subjetivo: ambos son difíciles de separar, se produce así una saturación subjetiva y una limitación objetiva. En la narración filmica ocurre lo contrario, es por definición extradiegética, difícilmente puede asociarse con una persona [...] y tiende a objetivar lo subjetivo: el cine necesariamente visualiza todo lo externo que la literatura silencia y lo interno sólo puede visualizarse a través de lo externo, produciéndose así una saturación objetiva pero una limitación subjetiva» (Pérez Bowie, 2010: 67).

interna sobre la que se articula la narración» (2013: 22). ¿Cómo? Apareciendo el personaje en cada secuencia y colocándose la cámara, siempre que se puede, en su mirada para mostrar al espectador los acontecimientos desde su lugar<sup>14</sup>.

Sigamos con más transformaciones, esta vez, relativas a los personajes. Núria, la prima de Andreu, es uno de los que llama más la atención, pues es claramente una fusión de la Núria del hipertexto-*Pa negre*, apodada la Ploramiques [llorica], y del compañero de Niel, Roger, en *Retrat d'un assasí d'ocells*. De la primera, el hipertexto se queda con el género (femenino) —y, por tanto, con el nombre—, así como con los abusos de los que es víctima por parte del maestro, en tanto que del segundo adopta el carácter y la discapacidad física (manco). No solo la profundidad del personaje de Roger es mayor que la de la Ploramiques, sino que su carácter agentivo y personalidad inquietante permite más posibilidades de acción y un mayor dinamismo. De hecho, son muchas las escenas sacadas de *Retrat d'un assasí d'ocells* que el hipertexto reproduce con mucha proximidad, pero con la niña en lugar del muchacho<sup>15</sup>. El padre de Andreu, Farriol, es también una suerte de fusión de las figuras paternas de ambas novelas, en tanto en cuanto se dedica a la cría de pájaros y participa en la mutilación de Saurí (*Retrat*), y es encarcelado (*Pa negre*). La personalidad del Farriol hipertextual es, hasta cierto punto, invención, pues no termina de corresponderse con ninguna de las figuras paternas del architexto fuente, aunque se aproxime más a la del libro homónimo. En cualquier caso, la centralidad del padre en el hipertexto es superior a que el hipertexto le otorga.

Algo parecido ocurre con la madre, mayoritariamente ausente en el texto literario de *Pa negre* y sometida a la dominación del hombre en *Retrat d'un assasí d'ocells*, relato este último en el que la mujer fallece por enfermedad, algo que no ocurre en el hipertexto. El joven tísico con quien Andreu entabla amistad y al que porta comida a escondidas en la película responde, finalmente, a una fusión entre el tísico al que observa con atención el niño de *Pa negre* tomando el sol en los jardines del convento de Sant Camil y, de nuevo, Roger (*Retrat*), quien le habla a Niel de las alas que siente llevar en la espalda cuya extensión le permiten volar y conocer otros mundos. En lugar de completar la

---

<sup>14</sup> Solo hay dos ocasiones, matiza Zubiaur, en que el protagonista no está presente en escena: primero, en la muerte por despeñamiento inicial y, segundo, en el *flashback* que recupera la cadena de acontecimientos que terminan con la mutilación de Pitorliu (2010:22).

<sup>15</sup> Pienso en el enterramiento de la mano y de las dos aves muertas, en el diálogo que expresa el deseo de ver arder un pájaro, en la visita a la cueva de la gruta o en la pelea que concluye con el muñón en la boca del niño y el insulto. En contraposición, el elemento erótico —la iniciación sexual de Andreu con su prima— se explora mucho más en la novela de Teixidor que en la película.

fusión de los personajes de Núria y de Roger, dotando a este primero también de la enunciación de esas alas metafóricas, Villaronga opta por rescatar la figura del tísico (masculina) y establecer una correspondencia simbólica entre este y el joven de las fotografías (Saurí), vestido en una de ellas de arcángel<sup>16</sup>. La relación entre el enfermo y el protagonista –en el fondo, anecdótica– es invención del hipertexto.

Pero no es la anterior la única invención del texto filmico. Villaronga, de hecho, combina a la perfección escenas de creación propia con otras que reproducen situaciones/diálogos prácticamente calcados del architexto de origen, como el diálogo relativo a la fotografía del colegio con el mapamundi detrás (1989: 136) o la escena de la pelea entre Roger y Niel que termina con el muñón en la cara del segundo y el insulto en el oído (1989: 176-177). Me voy a detener en dos de las creaciones, las más determinantes en el desarrollo de la trama y en la caracterización del filme. La primera tiene que ver con el padre, Lluís Farriol, a quien en ninguno de los dos libros de Teixidor persiguen las autoridades hasta su captura y encarcelamiento. En uno de los hipertextos, el padre está desde el inicio encarcelado, en tanto que, en el otro, a pesar de conocerse su implicación en la mutilación de Saurí y sospecharse su intervención en la muerte que inicia el relato, no hay actuación reseñable por parte de la Guardia Civil. Que Farriol huya y se esconda en la buhardilla de la masía –y las escenas que se desligan de ello– constituye una invención del hipertexto cuyas implicaciones después analizaremos<sup>17</sup>. Pero hay más, porque también es invención la causa de su muerte, aunque en ambos casos se dé en la cárcel: una enfermedad en el hipertexto y un asesinato franquista (pena de muerte) en la película. El análisis ideológico de estos cambios será materia para el epígrafe siguiente, luego baste con indicar aquí la incorporación, mediante estas transformaciones/invenciones (operaciones transficionales de mayor o menor envergadura), de elementos propios del *thriller* y de lugares comunes del relato dominante de posguerra.

La segunda de las creaciones se relaciona con la estetización de la violencia en la película. El ejemplo paradigmático de esta estetización se encuentra ya en el inicio, con la espectacular caída del carro y del caballo por el precipicio, ocasionada por una figura encapuchada. Esta escena está sin embargo elidida en el hipertexto, que arranca con el

---

<sup>16</sup> Para Zubiaur, el desdoblamiento del tuberculoso en Saurí (el capado) cifra «la dialéctica entre el ser y el parecer sobre la que se sostiene todo el relato» de Villaronga, una dialéctica –realidad/apariencia– cuya reproducción en el mundo de los adultos termina por descubrir el protagonista (2013: 24).

<sup>17</sup> La secuencia del registro y posterior descubrimiento del escondite de Farriol bebe, no obstante, de una de las escenas de *Pa negre*, donde, en efecto, la policía acude a registrar la masía, pero los motivos son harto distintos.

hallazgo directo de los cuerpos de Seguí y de su hijo, sin descripción previa de lo acontecido. Además, *Retrat d'un assasí d'ocells* tan solo sugiere la posibilidad de que el accidente haya sido provocado, mientras que el hipertexto explota esa posibilidad añadiendo directamente al encapuchado como causante de la tragedia (de nuevo, el *thriller*). Algo similar ocurre con la mutilación de Saurí, que en el filme se asume como asesinato. En el texto de origen, la castración no llega a recrearse, sino que tan solo se describe un dibujo que Roger enseña a Niel en el que aparecen «dos hombres tirando de una cuerda atada a los genitales, exagerados, de una figura tendida, con las piernas abiertas y los brazos levantados». Los muchachos, leemos, permanecen «un rato contemplando la escena fascinados, como esperando la mágica resurrección de aquellos monigotes» (1989: 163-164). Bien, es justo esa *mágica resurrección* la que ejecuta Villaronga, creando una impactante escena en la que, de repente, los fantasmas del pasado reaparecen y Andreu presencia cómo varios hombres del pueblo capturan a Saurí, lo llevan a la cueva, lo reducen y lo desnudan. Son Amador Seguí y el padre los que sacan la cuerda, le atan los testículos y tiran de los extremos. Como Andreu ocupa la misma posición que la aparición de Seguí, la mirada del niño y de su padre se cruzan, confirmándose definitivamente la implicación de Farriol en el acto atroz y, con ello, la miseria moral del padre y la perdida de la niñez del protagonista.

### 3. ANÁLISIS IDEOLÓGICO

Este trabajo no maneja una noción de ideología al uso. Es decir: no concibe la ideología ni como ciencia de las ideas, ni como falsa conciencia, ni como —el más común— ideas políticas (partidos políticos). Con ideología me refiero más bien a *inconsciente ideológico*, o lo que es lo mismo, a ese «diagrama que nos pigmenta la piel, desde el que surge todo (del beso al vestido), y que determina todas nuestras acciones y nuestras producciones textuales» (Rodríguez, 2002: 37-38). La ideología forma parte de la constitución del sujeto por cuanto configura sus pulsiones (o sea, forma parte de nosotros mismos), de ahí que, como lo hace Juan Carlos Rodríguez, hablemos de inconsciente ideológico. Somos seres ideológicos: no miramos, ni pensamos, ni hablamos, ni escribimos, ni deseamos en/desde el vacío, sino en/desde un lleno, que es el de esa configuración. Las producciones culturales, por ende, ni se crean ni aparecen de la nada, ni son transparentes ni objetivas, sino que son asimismo ideológicas, en tanto en cuanto están atravesadas por el inconsciente ideológico de un sujeto-época. Analizar ideológicamente un producto cultural es, así pues, buscar en él la raíz ideológica que en última instancia lo determina (lo articula). En otras palabras: analizar lo que el texto dice (y cómo lo dice), pero también lo que no dice, lo que oculta, y las

implicaciones de todo ello. Analizar ideológicamente una adaptación consistirá, entonces, en explicar lo que el hipertexto cuenta y lo que no cuenta en relación con el hipotexto y con los momentos de producción (recordemos: pensarlos en su radical historicidad), tratando de sacar a la luz la matriz ideológica que lo estructura.

Empecemos con unos detalles que tienen que ver con la reducción de personajes. Dos puntos: el primero, la eliminación de las figuras masculinas de la masía hipertextual; el segundo, la prima Núria de la película, fusión de la Ploramiques (*Pa negre*) y de Roger (*Retrat*). En la novela de 2003, la familia paterna de masoveros a la que acude Andreu tras el encarcelamiento del padre está compuesta por cinco adultos, tres mujeres y dos hombres, que son el tío Quirze, marido de la tía Ció, y el tío Bernat. El primero de ellos es central en la configuración de las dinámicas familiares: se trata, a fin de cuentas, del hombre de la casa, autoridad última y sustento económico principal. La película de Villaronga elimina a los dos hombres —al tío Quirze ni siquiera lo nombra, en tanto que una breve mención informa de la muerte de Bernat en el pasado—, presentando de esta manera una casa habitada/dominada por mujeres. La decisión, por un lado, parece incidir en la realidad de muchos hogares de posguerra, cuyos hombres desaparecieron asesinados/huidos/fallecidos en combate; por el otro, da visibilidad al papel de la mujer en la época. Por su lado, la Ploramiques es un personaje endeble y asustadizo, mayormente pasivo; esto es, un personaje en las antípodas de Roger. Que Villaronga vacie a Núria (Ploramiques) hasta dejar de ella solamente el caparazón para rellenarla después con la personalidad del indómito Roger implica en primera y última instancia dotar de agencia y de carácter a la niña, subrayando con ello, quizás, el inconformismo para con el personaje femenino estereotipado del relato de Teixidor.

Otras decisiones conllevan, empero, desplazamientos cuando menos problemáticos. Veamos varios ejemplos. Como bien pone encima de la mesa Joaquim Espinós, Villaronga se deja en el tintero bastantes cosas en su adaptación, entre ellas el debate ideológico—ideas políticas—que atraviesa *Retrat d'un assassí d'ocells* de principio a fin y que tiene que ver con el papel de la iglesia en el adoctrinamiento del franquismo (2013: 43). Los entresijos del testamento clerical son ingredientes que, escuchados a escondidas por Niel, tejen lentamente lo que no es sino una exposición bastante clara de distintos posicionamientos dentro de la iglesia con respecto de la situación del país y de sus posibilidades. Aunque es verdad que la mera exposición no conlleva problematización, que el hipotexto seleccione la masía familiar en lugar de la casa parroquial como espacio habitado por el niño protagonista supone de por sí un arrinconamiento de estas cuestiones, en tanto en cuanto el lugar en el que se desarrollan pierde centralidad. La película, sin embargo, va un poco más allá y, en lugar

de tratar de mantenerlas –por poco que sea–, las obvia, desapareciendo por entero la presencia de los religiosos en el filme; una presencia, vale la pena subrayar, también palpable en la novela homónima, en la que las visitas a la masía del padre Tafalla, de un novicio y del superior del Camils son continuas. Desaparece en el hipotexto la iglesia como lo hace, en términos generales, la autoridad policial, a pesar de la trama hipertextual del padre y de la escena de su captura<sup>18</sup>.

Uno de los cambios con mayores implicaciones ideológicas tiene que ver con esa operación de extensión que efectúa el hipotexto con respecto del personaje del padre, Lluís Farriol. Recordemos: en la novela de Teixidor, el padre está ya encarcelado, luego no hay huida ni persecución ni captura. Cuidado: tampoco una huida, persecución o captura inferidas. A Farriol lo meten en la cárcel poco después de terminada la guerra porque «tenia idees» y «es va significar massa» (2012: 112), tanto antes como después del conflicto –estaba afiliado a un partido político de izquierdas–, y poco más se sabe. Esto es capital: en la novela, al padre lo encarcelan por sus actividades políticas. Segundo detalle: en el hipotexto, el padre muere por enfermedad tras varios años en la cárcel. ¿Qué hace Villaronga con esto? Transformar, como ya he mencionado, la trama del padre para aumentar su ambigüedad moral, incorporando las líneas argumentales del accidente del carro y de Saurí para convertir a un militante de izquierdas (*Pa negre*) en el sicario de *Retrat d'un assassí d'ocells*. La adaptación, entonces, si bien incluye una persecución, un encarcelamiento y un asesinato, desplaza las razones políticas existentes en el hipotexto para sobreponer otras de tipo económico y moral (el asesinato de Seguí y de su hijo a cambio de dinero). Como si quisiera compensarse el desplazamiento, la muerte en la cárcel no es en la película la de un hombre enfermo, sino la de un individuo entero y de repente comprometido con *sus ideas*. En la novela, la madre no tarda en exclarar «¡Maleïda política!» y en aconsejar al hijo: «Ja ho veus, la política acaba sempre malament, no t'hi fiquis mai» (2012: 115). Villaronga toma la recomendación y lo hace al pie de la letra: mejor no meterse en política, mejor no mancharse, mejor no significarse;

---

<sup>18</sup> En la novela *Pa negre*, los estamentos de poder (alcalde, policía, cura) pululan sin descanso por el pueblo, acuden a la masía y dialogan con mayor o menor amabilidad con los adultos de la casa. Son presencias, repito, constantes. El hallazgo de un caballo muerto en los caminos del bosque y los lios amorosos de una de las mujeres de la casa normalizan la presencia de la autoridad policial en el texto literario, en el que se produce asimismo un registro de la masía, en este caso en busca de pruebas sobre el origen del caballo. El registro adopta en la película una violencia mayor, pues Villaronga lo transforma en la búsqueda del padre huído. Sin embargo, la presencia de la policía hasta entonces es más bien anecdótica.

hablemos de moral, pero no, nunca, de política, por eso a Farriol lo persiguen por sospechoso de asesinato y no por rojo.

Sin duda, la guerra y sus consecuencias no constituyen el núcleo de la trama de Villaronga, pero, atención, porque tampoco son nucleares en el architexto hipertextual; en ambos casos, son tan solo el elemento que produce el desencadenamiento de un drama moral transgeneracional. Para Espinós, la adaptación brilla por poner de relieve la cuestión central sobre la que orbita la novela homónima de Teixidor, «un aspecte fosc i poc tractat en els relats de la Guerra Civil: el de la pèrdua dels ideals dels vençuts obligats per les dures condicions que imposaren els vencedors» (2013: 40). Para quien esto escribe, la adaptación desplaza los pocos elementos de corte político que operaban en el architexto fuente, presentando un relato desproblematizado(r) de la posguerra en el que ni siquiera esas duras condiciones que impusieron los vencedores aparecen reflejadas más allá del pan negro que están obligados a comer. La película, como en buena medida los libros en que se basa, construye un relato más del yo y de sus dificultades por decirse/creerse autónomo e individualizado; el relato de aprendizaje y de búsqueda de la identidad de Andreu/Niel en la primera posguerra española; un drama interior que, pese a ubicarse cronológicamente donde se ubica, borra los ejes sociedad y política, decodificándose el conflicto (interior), desde su inicio, en clave moral. La raíz de los problemas interiores de Andreu –el gran tema de la obra de Villaronga– no se explica entonces ni social ni políticamente, en tanto en cuanto no responde ni a un progenitor contrario al régimen y asesinado por ello, ni a una sociedad dictatorial que opprime a los disidentes (vencidos), ni a una educación concreta (franquista), ni a una cuestión de clase. Responde, en cambio, a la ambigüedad moral del padre y del mundo de los adultos en general, caracterizado por la mentira, el engaño y el mal humanos. Así, si Andreu termina convertido en el monstruo que cierra la novela, ese «monstre que havien planificat que fos» (2012: 394), individualista y egoísta, frío e interesado, al cobijo de los dominadores, es por la necesidad de huir de un lugar y de una condición social marcados por la miseria física, pero sobre todo moral; una doble miseria cifrada en la figura de un padre que, lejos de morir por sus ideas, lo hace por condición de asesino a sueldo.

Tanto en el architexto de origen como en el hipertexto, la cuestión política se diluye y la denuncia se ausenta. El propio Teixidor es bien explícito al respecto de su posición cuando, en la entrevista a cargo de Anna Lleopard i Tió, sostiene que, en su novela, «queda molt clar que hi ha gent bona tant per un cantó com per l'altre. Per tant, no és partidista» (2011: 40). De lo que no parece tan consciente el autor es de que la equidistancia no existe y de que tratando de esquivar ese peligroso partidismo, su novela termina pasándole la mano por el lomo

a la Historia, esto es, recreando una vez más el relato de las dos Españas fratricidas de acuerdo con el cual ambos bandos cometieron atrocidades y la guerra fue algo así como una tragedia inevitable que hizo mucho daño a todos<sup>19</sup>.

Los textos de Teixidor —sobre todo el segundo—, así como la película de Villaronga, se inscriben en el boom de producciones culturales sobre la Guerra Civil y primera posguerra que emergen a finales del siglo pasado y principios del actual, formando parte de lo que David Becerra Mayor califica, no sin acierto, como moda literaria. Lejos de lo que pudiera parecer, esta eclosión —nos advierte el citado autor— no responde a un intento de reescritura del pasado o a una revisión crítica del relato oficial, sino a la asimilación de la ideología dominante de la época (pre15M, esto es, el Fin de la Historia), según la cual habitamos una sociedad cerrada y aproblemática, por lo que solo el giro hacia el pasado permite la articulación un decorado donde representar conflictos (escribir ficción). Como los relatos en estas páginas analizados, las obras que participan de dicha moda no buscan «interrumpir el *continuum* histórico que favorece la persistencia en el poder de una clase dominante cuya dominación se labró sobre la explotación y la expropiación de los vencidos» (Becerra Mayor, 2015: 68), sino que operan instando al lector/espectador a mantener una relación distanciada y complaciente con su pasado por medio de historias de pasión, de aventuras y de muerte donde lo social y lo político se borra y hace su aparición lo universal humano. Los efectos despolitizadores (consensuales) son evidentes, aunque desde perspectivas como la de Nekane Zubiaur sea justamente el hecho de que el filme se centre en el proceso de aprendizaje de Andreu, «marcado por el conocimiento del mal que habita en los resquicios más tenebrosos del ser humano» (2013: 20), aquello que rompe con las expectativas del espectador y salva a la película de caer «una edición más de la lucha entre las dos Españas» (2013: 20), cuando es precisamente lo que la película hace —caer en la equidistancia— al construir un conflicto interior que rehúye en primera y última instancia los condicionantes sociopolíticos (exteiiores).

En definitiva, si *Retrat d'un assassi d'ocells* y *Pa negre* son dos novelas en gran medida despolitizadas y despolitizadoras, que refuerzan el modelo de convivencia y consenso fundado en la Transición, la adaptación de Villaronga va en la misma dirección por medio de unas

---

<sup>19</sup> Escribe Pilar Pedraza que las películas de Villaronga «no hablan de política ni de una guerra determinada, sino del mal y de su transmisión, y no sólo no son políticas sino que, lejos de difundir posiciones éticas pretendidamente universales, mantienen una postura moral abierta y atenta, una mirada que no parpadea ante la ambigüedad, un dedo que no señala culpables sino sólo participantes en una tragedia repetida y tal vez inevitable» (2007: 18).

operaciones de desplazamiento que terminan conformando un producto filmico evasivo donde las contradicciones radicales del momento histórico en el que se ubica han desaparecido y han sido sustituidas por problemáticas ahistóricas (*esencialmente* humanas: el mal). Como buen producto de lo que Guillem Martínez (2012) denomina Cultura de la Transición, aquí no hay ruptura con el pasado oficial, sino tan solo continuidad. Quizá a eso respondan los premios.

### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AULET I AMELA, Jaume (2004), «Emili Teixidor, *Pa negre*; Jaume Cabré, *Les veus del Pamaner*», *Els Marges. Revista de llengua i literatura*, 74, pág. 105-110.
- ESPINÓS, Joaquim (2013), «Les adaptacions literàries d'Agustí Villaronga», *L'Aiguadolç*, págs. 37-46.
- BECERRA MAYOR, David (2015), *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio J. (2012), *+Narrativa(s): intermediasiones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio J. y Pedro Javier PARDO (2018), «Intermedialidad. Modelo para armar» en A. J. Gil González y P. Javier Pardo (eds.), *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*, Binges, Orbis Tertius, págs. 13-38.
- LLEOPART I TIÓ, Anna (2011), «Paraules per explicar el silenci. Entrevista a Emili Teixidor», *Llibre de Tona*, págs. 37-42.
- 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.
- MARTÍNEZ, Guillem (2012), *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, Random House Mondadori.
- PÉREZ-BOWIE, José Antonio (2010), «Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión», en J. A. Pérez Bowie (ed.), *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Universidad de Salamanca, págs. 21-43.
- PEDRAZA, Pilar (2007), *Agustí Villaronga*, Akal, Madrid.
- PEÑA-ARDID, Carmen (1996), *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1990 [1974]), *Teoría e historia de la producción ideológica*, Madrid, Akal.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2002), *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada, Comares.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2004), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.

- STAM, Robert (2014), *Teoría y práctica de la adaptación*, trad. de L. Zavala, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- TEIXIDOR, Emili (1989 [1987]), *Caza menor*, trad. de M. Serrat Crespo, Barcelona, Ediciones B.
- TEIXIDOR, Emili (2012 [2003]), *Pa negre*, Barcelona, Edicions 62.
- ZECCHI, Barbara (2012), «Introducción. La adaptación multiplizada», en B. Zecchi (ed.), *Teoría y práctica de la adaptación filmica*, Madrid, Editorial Complutense, págs. 19-62.
- ZUBIAUR, Nekane E. (2013), «La perversión de la infancia. Ser y Parecer en *Pa negre* de Agustí Villaronga (2010)», *Archivos de la Filmoteca*, 72, págs. 19-29.

Fecha de recepción: 29/04/2025.

Fecha de aceptación: 17/06/2025.