

Trasvases entre la literatura y el cine

7 (2025)

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)

Teresa M.^a López del Moral (Universidad de Jaén)

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 Doblas (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/tlc72025

Índice

Monográfico

La Guerra Civil española en las adaptaciones de la literatura al cine del siglo XXI (coord. por Elios Mendieta y Juan García-Cardona)

Elios Mendieta y Juan García-Cardona, «Presentación»	5
Manuel García-Borrego, Yaiza Ceballos y Ángel Gallardo-Aguado, «Las voces de la Guerra Civil en el cine: mujeres, política y crítica especializada en las adaptaciones literarias del período 2000-2025»	13
Verónica Ripoll León, «La cárcel de Ventas de Madrid. Las voces de las reclusas en las representaciones literarias y filmicas de la (pos)memoria»	36
Javier Sánchez Zapatero, « <i>La voz dormida</i> , de la literatura al cine: representación y memoria de la experiencia carcelaria femenina» ..	59
Mario de la Torre-Espinosa, «Posguerra, violencia y focalización narrativa <i>queer</i> en <i>El mar</i> (Blai Bonet / Agustí Villaronga)»	78
María Ayete Gil, «Análisis ideológico e la adaptación: el mundo de posguerra de <i>Pa negre</i> (2010), de Agustí Vilaronga»	116
Alain Íñiguez Egido, «Écfrasis y memoria en <i>El lápiz del carpintero</i> (1998) de Manuel Rivas y la adaptación de Antón Reixa»	134
Álvaro López Fernández, «Sobre la Guerra Civil y el disparate. Las adaptaciones al cine de <i>La higuera</i> , <i>Noche de difuntos del 38</i> y <i>On et toujours trop bon avec les femmes</i> »	158
Marta Martín Núñez, «La letra impresa y el mar. La recuperación de la promesa del maestro Benaiges»	179

María José Higuera Ruiz y Santiago Lomas Martínez, «La posguerra española como escenario melodramático y de representación femenina en las adaptaciones televisivas <i>Lo que escondían sus ojos</i> (Telecinco, 2016) y <i>La sonata del silencio</i> (TVE1, 2016)»	196
--	-----

Miscelánea

Francisco Castilla Urbano, «La controversia de Valladolid entre Las Casas y Sepúlveda y su reflejo en la pantalla: una asignatura pendiente» ...	217
Gemma Suñé Minguella, «Adaptación y creatividad en <i>Un amor</i> de Isabel Coixet»	249
Zahra Nazemi, «Ascenso y caída de un héroe decente: la recreación del <i>Edipo Rey</i> de Sófocles en la película iraní <i>Nader y Simín, Una separación</i> (2011) de Asghar Farhadi»	271
Camila Sofía Gordillo Varas, «Reescrituras Post-góticas de la monstruosidad femenina: la novela <i>Frankenstein</i> (1818) de Mary Shelley y la obra cinematográfica <i>Lisa Frankenstein</i> (2024) de Zelda Williams»	291
Miguel Carrera Garrido, «Miedo en la pantalla: Jaume Balagueró y sus adaptaciones del terror literario»	311

Corpus

Marcos Zangrandi y Gislena A. Rivas, «Continuidades y transformaciones. Catálogo de adaptaciones en el cine argentino (2001-2024)»	337
--	-----

La voz de los creadores

Marta García Villar, «Entrevista a Manuel Pazos»	357
--	-----

Reseñas

José Eduardo Villalobos Graillet, <i>La Celestina y el Cine. Censura y recepción (1969-1996)</i> (Álvaro Pastor Hernández-Pinzón)	368
---	-----

Monográfico

La Guerra Civil española en las adaptaciones de la literatura al cine del siglo XXI (coord. por Elios Mendieta y Juan García-Cardona)¹

ELIOS MENDIETA

Universidad Complutense de Madrid

eliosmen@ucm.es

ORCID ID: 0000-0001-8753-9102

JUAN GARCÍA-CARDONA

Universidad de Málaga

jcar@uma.es

ORCID ID: 0000-0002-4382-9818

Presentación

Asentado ya el régimen democrático y alentada por la influencia del creciente interés hacia la memoria histórica que emanaba de Europa, la sociedad española continuó visitando y preguntándose por su pasado reciente con mayor decisión en las postrimerías de la pasada centuria y en el inicio de la actual. La dimensión histórica de lo mnemónico se convirtió en un tema candente en el debate público, con implicaciones políticas, sociales y mediáticas que tuvieron su punto culminante con la cristalización de la Ley de Memoria Histórica del año 2007. En el agitado y convulso siglo

¹ Este trabajo, así como la coordinación del número monográfico, se enmarca en el proyecto de investigación que uno de los autores, Elios Mendieta, acomete como beneficiario del Programa Becas Complutense del Año de la Universidad Complutense de Madrid 2025-2026, que tiene lugar en la University of California, Davis, entre el 20 de junio y el 20 de agosto de 2025

XX, la Guerra Civil española y la dictadura nacional-católica fueron los hechos centrales que marcaron el sino de la población y su situación en el panorama internacional. No obstante, un cuarto de siglo después de la muerte del dictador Francisco Franco, cada vez eran más los que consideraban que era el momento idóneo de encarar ese «pasado sucio» (Álvarez Junco, 2022) y preguntarse en qué medida lo ocurrido varias décadas atrás aún marcaba el devenir del país.

Esta reflexión no se limitó al escenario político o social, como se ha apuntado. Fue creciente el número de creadores que, en muy diversas disciplinas, revisitó la Guerra Civil y sus consecuencias de un modo u otro. Esto fue especialmente perceptible en el ámbito literario y en el cinematográfico, donde aparecieron numerosas y notables obras. Hay que señalar como punto de inflexión los años del cambio de siglo, donde se experimentó un importante aumento de trabajos contextualizados en la contienda iniciada en 1936. Ello no quiere decir que la literatura y el séptimo arte no hubiesen prestado atención al trágico evento con anterioridad, pero sí que es cierto que, superadas las dos décadas de la muerte del dictador, creció el número de trabajos y la originalidad de los mismos, tal y como ha apuntado la crítica especializada. Durante la dictadura franquista, la censura impuso su mano de hierro contra las novelas o películas que se alejasen del ideario del bando ganador, de ahí que los textos contestatarios o críticos aparecieran en el exilio. Superada la Transición y transcurridos los primeros compases democráticos, creció el número de publicaciones y estrenos hasta que el interés por la memoria fue ya inequívoco y eclosionó en los noventa e inicios del nuevo milenio.

Como sucede habitualmente, las propuestas artísticas que capitalizan el periodo dialogan directamente con los intereses de una sociedad que comprende la necesidad de visitar el pretérito reciente, tras esa «memoria herida» (Ricoeur, 1999) que fragmentó el siglo XX español. Es clave, en este sentido, la publicación de *Soldados de Salamina* en 2001. La novela de Javier Cercas se convirtió, de forma inesperada, en un éxito comercial y crítico, un auténtico «fenómeno de sociología literaria» (Ródenas de Moya, 2018: 25), que aumentó el interés por la Guerra Civil española y sus implicaciones aún visibles en el ámbito creativo. Este éxito, además, tuvo como consecuencia inmediata que otros autores, de muy diferentes ámbitos artísticos, se decidiesen a trabajar y poner en tela de juicio la memoria e historia del conflicto. Algunos críticos definieron el creciente interés suscitado por la temática a partir de la aparición de esta novela y el incremento de obras artísticas sobre la guerra como el «efecto Cercas» (Catelli, 2002). Además, y apenas transcurridos unos meses de la llegada a las librerías de la obra que su autor definió como un «relato real» (2005), se confirmó que *Soldados de Salamina* tendría adaptación fílmica y sería rodada

por David Trueba. Esta, con el mismo nombre, pero alguna diferencia sustancial en clave narrativa, llegó a las carteleras españolas menos de dos años después, en marzo de 2003 (García-Cardona, 2022; Mendieta y Fernández-Hoya, 2023).

En tal contexto, la primera década del presente siglo resultó un momento crucial, en el que se consolidó la que ha sido denominada como «generación de los nietos» (Julià, 2006). Entre otras señas de identidad, se ha destacado la singularidad con que los miembros de esta tercera generación han narrado o representado la Guerra Civil y sus consecuencias posteriores, prestando más atención al cómo que al qué, al discurso que la historia (Chatman, 2013), distanciándose de la manera más directa con la que lo habían hecho las generaciones precedentes; sin perder el punto crítico y político hacia el modo en que se ha gestionado el pasado pero, por lo general, con un ánimo menos revanchista o beligerante, y aceptando, en no pocas ocasiones, la imposibilidad de conocer en toda su profundidad la verdad más oscura sobre lo ocurrido en el campo de batalla. Incluso, como ha destacado José Martínez Rubio (2015), en muchas de estas novelas y películas aparecidas en el cambio de siglo, el propio autor del texto se convierte en un protagonista de la narración que no duda en transmutarse en un particular detective e investigar un pasado que le concierne. Con ello —y estos son rasgos frecuentes en el quehacer de esta «generación de los nietos»— la identidad tomó fuerza como temática y la posmemoria (Hirsch, 2012) se convirtió en un eje capital en el discurso. Esta fórmula «de investigación» es la que vehicula la autoficcional *Soldados de Salamina*, tanto en su versión novelística como en su trasvase fílmico, pero también novelas como *Enterrar a los muertos* (2005), de Ignacio Martínez de Pisón. En este sentido, es también revelador el aumento, tanto cualitativo como cuantitativo, de los discursos creativos factuales, lo que provocó la eclosión, con la Guerra Civil como tema destacado, de trabajos literarios de no-ficción y de documentales y ensayos cinematográficos. Como ha dicho Enzo Traverso, «la historia se escribe cada vez con mayor frecuencia en primera persona, desde el prisma de la subjetividad de un autor» (2022: 10).

Además, la eclosión de textos literarios y cinematográficos conllevó también el aumento de estudios críticos y teóricos sobre los mismos, siendo conscientes los propios autores de que la popularidad del tema podía acarrear un decrecimiento en la calidad de las propuestas al ponderarse una mirada focalizada en lo comercial. Paradigmático y pionero en este sentido es el título que Isaac Rosa da a su novela de 2007, *Otra maldita novela sobre la Guerra Civil*, en la que, con gran carga autocrítica, señala el «boom» que parece experimentar una temática que, más que actuar como pistoletazo de reflexiones complejas y críticas sobre el modo en que se ha gestionado el

pretérito, pareciera ser una moda, como señaló años después Becerra (2015).

Un cuarto de siglo después, el interés por la Guerra Civil no ha bajado, y así lo acreditan novelas y películas sobre la temática que han gozado de respaldo por parte de la crítica. Entre las primeras se pueden citar algunas obras que se sitúan numerosas veces en la lábil frontera existente entre ficción y no ficción, como son *Paisaje nacional* (2024), de Millanes Rivas, *Presentes* (2024), de Paco Cerdá, o *La península de las casas vacías* (2024), de David Uclés, todas ellas escritas por autores españoles ya nacidos en tiempos democráticos. Respecto al séptimo arte, también la contienda está en el centro de producciones recientes como *La idea de una isla* (2024), de Carmen Pedrero, o *El maestro que prometió el mar* (2023), de Patricia Font, por citar tan solo dos ejemplos paradigmáticos. El largometraje de Font tiene también su semilla en una novela homónima firmada por Francesc Escribano, aunque no es este el único texto aparecido en los últimos años que sitúa en su epicentro narrativo la historia protagonizada por Antoni Benaiges, el maestro que renovó la enseñanza en un pequeño pueblo de provincias con un innovador método pedagógico y que fue asesinado por los sublevados franquistas al inicio de la Guerra Civil. Sobre ello publica un revelador artículo la investigadora Marta Martín Núñez en el presente volumen monográfico.

Y si gran interés ha tenido en el ámbito creativo la contienda iniciada en el 1936, no es menos cierto que también son numerosos los estudios teóricos y críticos que han alcanzado resultados relevantes y que se han centrado en el análisis de textos literarios o cinematográficos dedicados al tema. No obstante, son escasos y dispersos aquellos que han puesto el foco en las relecturas cinematográficas que adaptan obras previas. Así, el objetivo del presente compendio de artículos académicos publicado en la revista *Trasvases entre la literatura y cine* es establecer un diálogo entre ambas disciplinas por medio del estudio de diferentes adaptaciones sobre la Guerra Civil española aparecidas en el presente siglo, así como de los textos de los que parten, para reflexionar sobre el modo en que se representa la contienda en la actualidad, cuáles son los principales temas relacionados con el conflicto y sus heridas que interesan a los creadores nacionales y, también, entender qué carga social, política y hasta reivindicativa promueven estos trabajos. Para ello se ha contado con un nutrido grupo de especialistas, procedentes de los ámbitos de la Comunicación Audiovisual, la Literatura Comparada o la Literatura Hispánica contemporánea, que ha analizado muy diferentes aspectos de distintas adaptaciones, habiendo quedado al margen en este monográfico, por ser la más estudiada con notable diferencia, *Soldados de Salamina*.

Presentación

En primer término, resulta muy útil el estudio escrito por Manuel García-Borrego, Yaiza Ceballos y Ángel Gallardo-Agudo (Universidad de Málaga), en el que se lleva a cabo un análisis sumamente pormenorizado, tanto cualitativo como cuantitativo, de las fichas técnicas y críticas de más de una veintena de adaptaciones cinematográficas sobre la contienda que se han estrenado desde el cambio de milenio. El grupo investigador alcanza unos resultados que muestran ya una paradoja: aunque el cine se produce principalmente en el país donde se desarrolló la Guerra Civil, su distribución contemporánea depende, en gran medida, de plataformas estadounidenses, como pueden ser Netflix o Amazon Prime Video. También se evidencia el preocupante dato de que las mujeres apenas participan en el proceso creativo, aunque sus obras lleguen a ser más valoradas por la audiencia. De este modo, este artículo funciona como un marco idóneo para empezar a extraer conclusiones de conjunto que son realmente válidas y aplicables en el análisis de los artículos posteriores, más focalizados en ciertas adaptaciones en concreto.

El siguiente trabajo lo firma Verónica Ripoll (Universidad Carlos III de Madrid), especialista, entre otros ámbitos, en transmedialidad. En este concede gran importancia a la posmemoria, concepto que la investigadora estadounidense Marianne Hirsch definió como la relación que una generación posterior mantiene con el trauma personal, social, cultural o colectivo heredado de la generación que le precede y con narraciones que, por lo tanto, solo se pueden evocar a partir de las historias, imágenes o modo de actuar de esta generación previa y con las que se formó. Ripoll parte de textos protagonizados por las reclusas que sufrieron la represión franquista en la cárcel madrileña de Ventas, con los testimonios que dieron lugar a las novelas *La voz dormida* (2002), de Dulce Chacón, y *Las trece rosas* (2003), de Jesús Ferrero, junto con sus trasvases cinematográficos. Estudia cómo dichas representaciones han contribuido a la reivindicación del legado de aquellas mujeres.

Con el texto anterior dialoga el estudio firmado por Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca), que se centra en *La voz dormida* y en la adaptación dirigida por Benito Zambrano ocho años después de la publicación del libro de Chacón. Partiendo de la imbricación en la literatura y el cine de la memoria y de la tensión entre realidad y ficción que manifiestan, el texto trabaja la dimensión memorialista de las obras, y de manera más concreta focaliza en cómo se construye el personaje de la mujer republicana como sujeto político activo, así como en el modo en que acometen su representación del espacio carcelario femenino.

El mar, de Agustín Villaronga, es una de las primeras adaptaciones sobre el conflicto que aparecieron en el presente siglo, y al texto fílmico y a la novela homónima de la que parte, firmada por Blai Bonet, dedica su estudio

Mario de la Torre-Espinosa. El investigador de la Universidad de Granada recalca la dimensión homosexual que le otorgó a la adaptación el cineasta y estudia, partiendo de parámetros narratológicos, el modo en que se representa en la imagen el cuerpo masculino rompiendo con la tradición patriarcal. En última instancia, también examina si la interesante relectura de Villaronga debe considerarse una reescritura, según el concepto desarrollado por José Antonio Pérez Bowie (2010).

El recientemente fallecido Villaronga también es autor de otras adaptaciones contextualizadas en la Guerra Civil o la posguerra y aparecidas en el presente siglo. Es el caso de *Pa negre* (2010), gran triunfadora de la vigésimo-cuarta edición de los Premios Goya. María Ayete (Universidad de Alcalá) analiza esta película atendiendo, por un lado, a los cambios narrativos y técnicos que la convierten en una obra autónoma a partir de la combinación de al menos dos novelas de Emili Teixidor, y por otro, a su dimensión ideológica, mostrando cómo el filme desplaza los elementos políticos del texto original para construir un relato moral y personal que encaja en un discurso despolitizado propio de la Cultura de la Transición.

El siguiente artículo se centra en otra adaptación aparecida en los primeros años de siglo, *El lápiz del carpintero* (2003), de Antón Reixa, que tuvo como texto base la homónima novela firmada por Manuel Rivas cinco años atrás. El autor del estudio es Alain Íñiguez Egido (Universidad Complutense de Madrid), quien pone el foco en el concepto de écfrasis, la cual considera una estrategia de enorme valía para reflexionar sobre el valor de la memoria en la ficción. Más concretamente, y dada la importancia que tiene en la novela y el filme, Íñiguez Egido se centra en la representación ecfrástica del Pórtico de la Gloria y el lugar que esto ocupa como potenciador de la memoria de su protagonista mediante la creación de descripciones con enorme impacto emocional y simbólico.

Más recientes son los textos a los que Álvaro López Fernández dedica su estudio comparado. El investigador de la Universitat de València estudia tres adaptaciones recientes, *La higuera de los bastardos* (2017), *Malnazidos* (2020) y *Tratamos demasiado bien a las mujeres* (2024), filmadas, respectivamente, por Ana Murugarren, el tándem formado por Javier Ruiz Caldera y Alberto del Toro, y Clara Bilbao. Se trata de un artículo acerca de tres trabajos que parten de otras tantas obras novelísticas no excesivamente reconocidas, con lo que el investigador, especialista consumado en la estética fantástica, demuestra que los creadores actuales también apuestan por una visión cómico-grotesca de la Guerra Civil o la inmediata posguerra que se distancia, mediante estrategias de lo más interesantes, de estándares realistas propios de las representaciones más convencionales. En su estudio, López Fernández aclara que, aunque no sean trasvases que busquen problematizar la memoria, el marco espacial e

Presentación

histórico no se emplea con un mero decorado, y destaca el sentido del humor, muchas veces negro y «disparatado».

El penúltimo artículo versa sobre la aplaudida labor profesional y el cruel asesinato de Antoni Benaiges, plasmados en la ya citada *El maestro que prometió el mar*. Lo firma Marta Martín Núñez (Universitat Jaume I de Castelló), quien reconoce el descubrimiento de aquellos sucesos por parte del fotógrafo Sergi Bernal, en 2010. En estos tres últimos lustros se han realizado múltiples recreaciones de esta historia, conformándose una original madeja de adaptaciones y trasvases narrativos que van desde la fotografía a la investigación histórica, los facsímiles, la novela, la biografía, el teatro, el cine —documental y de ficción— la novela gráfica o la música. Martín Núñez estudia cómo la recuperación de la memoria histórica a partir de la creación cultural se hace relevante en el contexto contemporáneo.

El monográfico se cierra con un artículo firmado por María José Higuera y Santiago Lomas (Universidad de Málaga y Universidad de Salamanca, respectivamente). Especialistas en Comunicación Audiovisual, examinan la representación del contexto histórico de la posguerra española y la representación femenina en dos adaptaciones televisivas, aparecidas en Telecinco y RTVE: *Lo que escondían sus ojos* y *La sonata del silencio*. Para ello aplican una metodología cualitativa, así como la lectura y visionado de ambos proyectos y el análisis temático. Ambas producciones seriales pretenden generar entretenimiento con el uso del pasado, pero sus formas de hacer memoria histórica son divergentes, según concluyen: en la primera la posguerra es un mero decorado no exento de lujo para conformar un melodrama de amor prohibido, mientras que en la segunda se intenta operar con mayor sutileza en pos de encarar la representación de diversas problemáticas sociales.

Culminamos esta introducción con el agradecimiento, como coordinadores del presente monográfico, hacia todos los participantes en el mismo, ya que estamos seguros de que los estudios aquí aparecidos continuarán promoviendo diálogos en el estudio comparado de la literatura y el cine, además de abrir nuevas sendas de análisis en las adaptaciones. También queremos expresar nuestra mayor gratitud a la persona de Rafael Malpartida, director de esta revista. Como con tantos otros proyectos en los que estamos implicados, el docente e investigador de la Universidad de Málaga nos animó desde el primer momento en que le planteamos la propuesta de este número monográfico, de ahí que nuestra deuda sea enorme.

Bibliografía

- Álvarez Junco, José (2022), *Qué hacer con un pasado sucio*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Becerra, David (2015), *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual.
- Catelli, Nora (2002), «El nuevo efecto Cercas», *El País*, https://elpais.com/diario/2002/11/09/babelia/1036803015_850215.html
- Cercas, Javier (2005), *Relatos reales*, Acantilado, Barcelona.
- Chatman, Seymour (2013), *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Barcelona, RBA.
- García-Cardona, Juan (2022), «Realidad y ficción en *Soldados de Salamina*: mecanismos autoficcionales e hibridación de géneros en la adaptación cinematográfica», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 48, págs. 509-533.
- Hirsch, Marianne (2012), *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press.
- Juliá, Santos (dir.) (2006), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus.
- Martínez Rubio, José (2015), *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*, Barcelona, Anthropos.
- Mendieta, Elios, y Fernández-Hoya, Gema (2023), «¿Un “relato real”? Memoria, ficción y “yo” artístico en *Soldados de Salamina*, del libro de Cercas (2001) a la adaptación cinematográfica de Trueba (2003)», *Literatura y Lingüística*, 10 (2), págs. 99-122.
- Pérez Bowie, José Antonio (coord.) (2010), *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Ricoeur, Paul (1999), *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, UAM Ediciones.
- Ródenas de Moya, Domingo (2018), «Presentación» en J. Cercas, *Soldados de Salamina*, Madrid, Cátedra, págs. 9-177.
- Traverso, Enzo (2022), *Pasados singulares. El «yo» en la escritura de la historia*, Madrid, Alianza.

**Las voces de la Guerra Civil en el cine:
mujeres, política y crítica especializada en las
adaptaciones literarias del período 2000-2025**

**The voices of the Spanish Civil War on film:
women, politics, and expert critique in literary
adaptations from the period 2000-2025**

MANUEL GARCÍA-
BORREGO

Universidad de Málaga
manoletus@uma.es

ORCID ID:

0000-0001-6207-8741

YAIZA CEBALLOS
Universidad de Málaga

yaiza.cebillos@uma.es

ORCID ID:

0000-0001-9014-5737

ÁNGEL GALLARDO-
AGUADO

Universidad de Málaga
angelgallardo@uma.es

ORCID ID:

0009-0007-5189-3485

Resumen: Este artículo analiza cuantitativamente las fichas técnicas y críticas de 21 adaptaciones cinematográficas sobre la guerra civil española estrenadas a partir del año 2000. Los resultados evidencian que, aunque el cine se produce principalmente en España, su distribución depende de plataformas estadounidenses: Amazon Prime, Disney+ o Netflix. Las mujeres apenas participan en el proceso creativo —en dirección, guion y obra original los hombres aparecen hasta seis veces más—, aunque sus títulos son más valorados por la audiencia. La prensa especializada, distanciada del público general, parece mostrarse menos benevolente con ellas, pero más con las adaptaciones sobre el bando republicano.

Palabras clave: adaptaciones cinematográficas, cine, literatura, guerra civil española, periodismo cultural, crítica

Abstract: This article quantitatively analyses the technical specifications and critical reviews of 21 film adaptations about the Spanish Civil War released since 2000. The results show that, although these films are primarily produced in Spain, their distribution is heavily dependent on USA platforms: Amazon Prime, Disney+ or Netflix. Women barely participate in the creative process —men appear up to six times more in directing, writing, and original works— even though their titles are more valued by the audience. The specialized press, unlike the general public, seems to be less benevolent toward them, but more so toward adaptations representing the Republican side.

Key words: Film Adaptations, Cinema, Literature, Spanish Civil War, Cultural Journalism, Reviews

1. INTRODUCCIÓN

La relación entre la Guerra Civil y el cine ha sido ampliamente estudiada por la literatura académica humanística. Trabajos como el de Nieto-Ferrando (2016), Rubio-Caballero (2018) o Martínez-Rodrigo, Sánchez-Martín y Segura-García (2012) analizan con distintos enfoques, métodos y muestras las tendencias generales del cine sobre este período histórico definitorio, aún presente en la memoria e incluso en la actividad política y social de las generaciones actuales. Dentro de toda la bibliografía disponible, sin embargo, las adaptaciones no han recibido un trato diferenciado, sino que han sido estudiadas como una producción cinematográfica más sobre la guerra.

Nieto-Ferrando (2016) destaca una serie de características propias de estas películas, como la representación continua del terror social que provocó en la población, con abundantes escenas dramáticas — como la pérdida de seres queridos o la propia represión del régimen— protagonizadas, por lo general, por personajes estereotipados —tanto en el bando opresor como el oprimido—, a menudo en ambientes familiares que refuerzan el componente trágico de las cintas. Martínez-Rodrigo *et al.* (2012), por su parte, observan, en un recorrido por la historia del cine español sobre la Guerra Civil, que con el tiempo las historias se han vuelto más reflexivas y centradas sobre todo en la oposición ideológica.

Trabajos posteriores, como el de Isequilla (2017) o Ruiz-Muñoz, Corral-Rey y Ruiz-del-Olmo (2020), destacan cómo después de la Transición aparecen títulos como *Ay*, *Carmela* y *El florido pensil* que evidencian una ruptura con respecto al dramatismo tradicional con el que el cine había retratado la Guerra Civil, dando paso así a una visión caracterizada por la narración en clave de humor. No fue esta, en cualquier caso, la única ruptura con el pasado que ha protagonizado este tipo de cine: el propio Nieto-Ferrando (2016) hacía hincapié en la rebeldía manifiesta contra la moral franquista que se había impuesto por la fuerza. En cambio, para Jünke (2006), que estudia el papel del cine y la novela en la memoria sobre la guerra, la mayoría de los títulos no resultan polarizantes, sino que muestran un conflicto más bien distante en la actualidad.

Más recientemente, Rubio-Caballero (2018) estudia una gama amplia de películas sobre la Guerra Civil, entre las que se encuentran algunas de las adaptaciones más relevantes: *Pa negre*, *Los girasoles ciegos*, *Las 13 rosas*, *La voz dormida* o *Soldados de Salamina*. Son varias las tendencias que observa en estos títulos: el terror social, que invocaba Nieto-Ferrando (2016), que queda fielmente recogido en *Pa negre* y *Los girasoles ciegos*; la podredumbre social y ética del momento posbélico, que invita a reflexionar sobre el lado más oscuro de la condición humana en la propia *Pa negre* o *Soldados de Salamina*, donde además se ensalza explícitamente a los vencidos; o la represión ejercida por el

aparato franquista, incluida la Iglesia, retratada en *Los girasoles ciegos*, *Las 13 rosas* y *La voz dormida*. Estas dos últimas introducen una variable poco común en otras producciones: la presencia de protagonistas femeninas que, en la mayoría de las ocasiones, se enfrentan a finales trágicos.

Precisamente, las mujeres, junto con los niños, desempeñan un rol muy marcado en el cine sobre la Guerra Civil. Mabrey (2015), apoyándose en un análisis con un claro componente feminista, pone de manifiesto la soledad, la frustración, la tristeza y el abandono que encarnan este tipo de personajes, aunque Delgado-Poust (2019) y Guarinos (2008) prefieren distinguir entre dos arquetipos femeninos: las represaliadas, que sufren y muestran solidaridad entre ellas, y las tiranas, que ejercen violencia desde el bando franquista, como ocurre en *La voz dormida* y *Las 13 rosas*. Nieto-Ferrando (2016) redunda sobre el primer perfil, que considera encasillado, bien como amante a la espera de un amor que no llega —*La voz del carpintero*, *La voz dormida*—, bien atravesado por un amor prohibido —*Las 13 rosas*—.

Quizá la evidente estereotipación de la mujer tenga que ver con su escasa participación en el cine sobre la Guerra Civil: García-Borrego, Montes-Rodríguez y Ceballos (2023) ya destacaron cómo el 86,2% de las adaptaciones cinematográficas las dirigen exclusivamente hombres, y además son favorecidas por la crítica especializada, en su mayoría masculina, mientras que el público general —donde se da, necesariamente, más paridad— se decanta en mayor medida por el cine elaborado por mujeres. En esta línea, hay que citar la relevancia de la mirada femenina en cómo son representadas las mujeres en la guerra: Gruber (2019), en su estudio sobre *La voz dormida*, llega a la conclusión de que difícilmente una novela como la escrita por Dulce Chacón puede contarse desde la mirada masculina de su director, y muy probablemente por este motivo las mujeres aparecen cosificadas y con una gama de sentimientos mucho más reducida en la versión cinematográfica.

En lo referente a los niños, Pérez (2011) y Ruiz-Muñoz *et al.* (2020) se percatan de cómo la inclusión de figuras infantiles, principalmente chicos, se ha vuelto cada vez más recurrente, y cumple con la función casi única de aportar drama a las historias.

1.1. Las adaptaciones sobre la guerra civil española

Como indicábamos en el primer apartado, el volumen de estudios que tratan el cine sobre la guerra como adaptación es más reducido que el que lo aborda como cine en un sentido amplio. Antes de repasarlos, conviene subrayar que las adaptaciones cinematográficas, entendidas como lecturas concretas de textos literarios trasladadas a un medio independiente, no llevan consigo un compromiso de fidelidad con la obra original (Malpartida Tirado, 2018; Cuéllar-Alejandro, 2018). El

debate teórico sobre las adaptaciones es amplio, y discurre desde lo terminológico, con autores como Wolf (2001) que consideran más adecuado el término «transposición», hasta las pérdidas y ganancias del medio: Stam (2005) y Zecchi (2012) apuntan a cómo los discursos predominantes en torno a las adaptaciones se centran sobre todo en los elementos perdidos en el cambio de medio e ignoran en buena medida los ganados. Todo ello denota, en definitiva, una concepción del cine como una forma de expresión artística inferior.

Pese a lo extendido de esta idea, la literatura disponible apunta a un discurso muy distinto: Crespo-Vila (2013), Cruz-Gómez (2017), Espinós (2019), Gutiérrez-Carbajo (2008), Roa-Cabezas (2021) o Martín-Núñez (2023) coinciden en que el gramaje principal de la obra permanece, por más que los lenguajes deban mutar: en *Soldados de Salamina*, de hecho, el propio autor, Javier Cercas, participó en el guion y asumió determinadas transformaciones en el mensaje, dada la imposibilidad de materializar adaptaciones fieles (Cruz-Gómez, 2017).

Posiblemente el trabajo más amplio a este respecto sea el de España-Arjona (2021), que a través del estudio de la bibliografía disponible en el período 2001-2020 sobre adaptaciones —entre ellas, las relacionadas con la guerra civil española— aborda los casos de *Soldados de Salamina*, *El lápiz del carpintero*, *Los girasoles ciegos*, *Incierta gloria*, *La luz prodigiosa*, *Pa negre*, *La voz dormida*, *Las 13 rosas* o *Intemperie*. Las conclusiones se alinean con las propias del cine no adaptado sobre la Guerra Civil, al situar el énfasis en la represión franquista e idealizar a los personajes simpatizantes de la Segunda República, confrontar a las mujeres progresistas —activistas, ateas, peligrosas— y conservadoras —sumisas, activistas, amas de casa— y utilizar a los niños como objeto de violencia física, psicológica y moral, símbolo en definitiva de un pasado turbulento. España-Arjona (2021) listaba algunas de las adaptaciones por investigar: *Malnazidos*, *La mula*, *La higuera de los bastardos*, *El libro de las aguas...* y *Sordo*, recientemente abordada, junto con *Intemperie* por López-Fernández y Molina-Gil (2024), que las entienden como un western rural que se vale de elementos innovadores, como el lenguaje experimental, para tratar de captar a una audiencia amplia.

1.2. Crítica cultural y cine

Resulta complicado disociar el cine de su público, y en la unión entre artistas y audiencia cumple una función indispensable la prensa cultural especializada en cine y, concretamente, su género opinativo por excelencia, la crítica cultural. A través de este ejercicio de prescripción, los periodistas y expertos del ámbito cinematográfico filtran entre la vasta cantidad de obras disponibles y las valoran de manera argumentada, no a través de impresiones superficiales. De este

modo, orientan al lector destacando los títulos que, a su juicio, merecen atención y, al mismo tiempo, lo acercan al medio (Vallejo-Mejía, 1993; Armazañas y Díaz-Noci, 1997; Esteve y Fernández del Moral, 1999; Cantavella, 2007; Hovden y Knapskog, 2015; Kristensen y From, 2015). Es lo que se ha convenido en llamar mediación o intermediación cultural (Bourdieu, 1984; Janssen y Verboord, 2015), y que convierte a los medios de comunicación en agentes del canon social (García-Cardona y García-Borrego, 2023).

Las críticas profesionales conviven en este ecosistema con las de los usuarios, aunque de acuerdo con Jong y Burgers (2013) funcionan en planos bien diferenciados: mientras que las primeras tienden a ser más descriptivas, aparentemente neutrales y en tercera persona, el público general se caracteriza por un lenguaje más personalista y valorativo a través de la primera persona. Basuroy *et al.* (2019) observaron que la prensa especializada tiene mucho mayor impacto que la valoración de los usuarios en las decisiones de la audiencia, pero el efecto es más pronunciado cuando coincide con el juicio de la crítica popular, cuya influencia, en cualquier caso, no es nada desdeñable, como recogen diversos estudios sobre el llamado *word of mouth* (Liu, 2006; Duan, Gu y Whinston, 2008).

Para Malpartida Tirado (2018), la disociación entre la crítica especializada y la de la audiencia es menor en el cine que en ámbitos como la literatura. Las divergencias parecen concentrarse, sobre todo, en el país de origen de las producciones, las temáticas abordadas y el modo de narración: el público general tiende a valorar más positivamente las superproducciones de Hollywood y las historias familiares, mayormente realistas y con bajos niveles de abstracción, frente a un juicio experto más próximo a lo *indie* y a las narrativas desafiantes, alejadas de lo convencional y complejas en el plano estético y temático (Holbrook, 1999; Wallentin, 2016).

1.3. Objetivos del estudio

En estas páginas hemos tratado de recoger los principales hallazgos relacionados con las adaptaciones sobre la guerra civil española y su recepción. Hemos encontrado, por lo general, estudios locales, que tratan, a través de metodologías cualitativas, las temáticas presentes de un número reducido de títulos españoles, además de algunas de las características que han definido el salto de un medio —el literario— a otro —el cinematográfico— y, en menor medida, la función de las mujeres en todo el entramado de producciones. También hemos localizado un buen número de trabajos que estudian la brecha entre crítica y público, aunque solo uno de ellos lo hace centrando la atención en el cine sobre la guerra. Es por ello que justificamos la realización de este trabajo, con el que nos proponemos una descripción general, a través de un prisma cuantitativista, de todas las adaptaciones

literarias sobre la Guerra Civil a partir del año 2000. En primer lugar ofreceremos una panorámica de la producción existente para resaltar algunos de los rasgos distintivos de este tipo de cine, para luego hacer girar la exposición de los resultados en torno a cuatro ejes: la identificación de las voces que cuentan la guerra civil española, el papel y la relevancia de las mujeres como narradoras de historias —tomando como referencia las tres fases autorales principales: dirección, guion y autoría de la obra original—, las relaciones entre la política y la recepción de las adaptaciones, y la brecha abierta entre el público general y la crítica periodística especializada. Antes, consideramos necesario explicar brevemente las técnicas de recogida y explotación de los datos.

2. SOBRE LAS FICHAS TÉCNICAS Y EL ANÁLISIS DE DATOS

Este trabajo parte de una metodología de investigación aplicada en otros estudios previos del grupo de investigación, cuyo elemento central es el *scraping* o raspado de datos¹. Mediante este procedimiento informático automatizado de descarga de datos estructurados, y apoyándonos en la base de datos de la web Filmaffinity, pudimos descargar y tabular, en febrero de 2024, hasta 217.589 fichas técnicas de producciones cinematográficas. De ellas, realizamos un primer filtro de las 42.096 cuyo guion era adaptado de cualquier medio, y procedimos segmentando la base de datos original hasta dar con las 23 que cumplían los siguientes requisitos: adaptaciones literarias —la base de datos también contemplaba trasvases de otra clase, como el salto de los videojuegos a la gran pantalla— producidas desde el año 2000 que tratan expresamente la guerra civil española.

De entre las variables que proporciona la propia web, utilizamos para el análisis de los datos el título, el año, los nombres de los cineastas responsables de la dirección, del guion y de la obra original, los géneros y subgéneros narrativos presentes en las cintas, los nombres de las empresas productoras, los países involucrados en la financiación, las plataformas de *streaming* en las que se encuentran actualmente disponibles los títulos, las sinopsis, la puntuación media de los usuarios y el sentido de las críticas, que desglosamos a continuación.

Filmaffinity recoge, para la mayoría de los títulos, un pequeño extracto de las críticas publicadas por los medios especializados de referencia, además del tono general del texto —si es positivo, negativo o neutro—. Para este trabajo tomamos el cómputo global de las críticas y les asignamos una puntuación de 1 a 10, para hacerla coincidir así con la escala de puntuación otorgada por los usuarios. De esta manera, una

¹ Para otros trabajos sobre cine con un método similar, véanse: García-Borrego, Montes-Rodríguez y Ceballos (2023); García-Borrego, Ceballos y Gallardo-Aguado (2024) o González-Cortés y García-Borrego (2024).

película con un 100% de críticas positivas obtendría un 10 para la crítica, otra con solo críticas negativas recibiría un 1, y una última con solo críticas neutras, o con igual número de positivas y negativas, se instalaría en el 5,5, es decir, en el punto medio entre el 1 y el 10.

Además de recalcular la valoración de la crítica, realizamos tres operaciones más para ampliar el alcance del análisis. El listado de cineastas implicados en la dirección, el guion o la autoría de la obra original se usó para realizar una petición a Wikidata, una base de datos estructurados que recoge y devuelve información contrastada como las fechas de nacimiento de las personas consultadas, su nacionalidad o el género con el que se identifican públicamente. Mediante este procedimiento, que emplea el lenguaje estandarizado SPARQL, pudimos comprobar, de nuevo de manera automatizada, la presencia y el rol de las mujeres participantes en cada una de las adaptaciones.

Las sinopsis, a su vez, se sometieron a un doble proceso. Por una parte, realizamos un análisis de frecuencias de las palabras presentes en cada una de las adaptaciones para determinar, en base a ellas, los temas, personajes o realidades que representan. Posteriormente, se agruparon los términos por familias léxicas para facilitar el análisis conjunto de las obras: así, «republicanos» y «República» se unieron en el tema «República», al igual que se unieron todas las formas verbales del verbo «fusilar» y el sustantivo «fusilamiento» en el tema «Fusilamientos».

En las sinopsis se aplicó, por último, el análisis de sentimientos, una técnica computacional usada habitualmente en el ámbito de la investigación en comunicación para identificar el tono de los titulares periodísticos, en concreto para dirimir si estos transmiten una visión positiva, negativa o neutra del tema abordado. En el caso de las sinopsis, al no existir en ellas una intencionalidad clara de construir realidades, sino que tienden a transmitir de manera aséptica algunos de los contenidos que incluye la película, lo que refleja el análisis de sentimientos, más que el enfoque de la información, es la dureza de los temas que aborda. El modelo XLM-RoBERTa, entrenado mediante decenas de millones de textos, automatizó la tarea del análisis de sentimientos asignando a cada sinopsis un porcentaje de probabilidad de que fuera positiva, neutra o negativa. Estos porcentajes se convirtieron luego a un número de 0 —cuando la carga de negatividad era máxima— a 100 —máxima carga de positividad—. A modo de muestra, podríamos destacar la sinopsis de *Las 13 rosas*, de Emilio Martínez-Lázaro (2007), inspirada en el libro de Carlos Fonseca, con un sentimiento de 7 sobre 100, uno de los más bajos registrados en la base de datos:

Recién terminada la guerra civil española (1936-1939), un Tribunal Militar condena a muerte a unas jóvenes por un delito que

no habían cometido. Detenidas un mes después de acabar la guerra, sufrieron duros interrogatorios y fueron encarceladas en la prisión madrileña de Ventas. Ellas pensaban que sólo pasarían unos años en la cárcel, pero fueron acusadas de un delito de rebelión contra el Régimen por reorganizar la JSU y por organizar un atentado contra Franco. Fueron fusiladas en la madrugada del 5 de agosto de 1939 (Filmaffinity, 2025).

Como puede comprobarse, el modelo de análisis de sentimientos identifica de manera clara la negatividad de los temas que se mencionan en la sinopsis —condenas a muerte, comisión de delitos, «duros» interrogatorios, encarcelamientos, atentados y fusilamientos— y le asigna una de las puntuaciones más bajas posibles. Con esta técnica, pues, podemos no solo establecer el tono general de las adaptaciones, sino cómo aparecen reflejados cada uno de los actores relevantes y cómo se relaciona el sentimiento con la recepción de las obras.

Una vez detallados los métodos de la investigación, en los próximos apartados abordaremos los resultados más relevantes.

3. PANORÁMICA GENERAL DE LAS ADAPTACIONES SOBRE LA GUERRA CIVIL EN EL SIGLO XXI

Las adaptaciones sobre la guerra civil española son recurrentes en el cine patrio del siglo actual, y se reparten de manera relativamente homogénea entre las distintas décadas —10 en la de los 2000, 9 en la de 2010—, aunque parece haber lustros más prolíficos que otros: es el caso del período 2000-2004, cuando coinciden siete títulos, entre ellas las aclamadas *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003), basada en la novela de Javier Cercas y ampliamente analizada por la literatura científica disponible, y *El mar* (Agustí Villaronga, 2000), basada en la novela de Blai Bonet, que elevan la nota media de este período, el mejor valorado, al 7,0 —entendido como el promedio de crítica y público—. Curiosamente, el lustro siguiente, 2005-2009, es el menos reconocido por ambos, al coincidir en él la ya mencionada *Las 13 rosas* o *El libro de las aguas* (Antonio Giménez Rico, 2008), basada en la novela de Alejandro López Andrada, la película peor valorada por los usuarios con solo 2,5 puntos sobre 10.

El formato preferido es la película, que aglutina el 91,3% de las adaptaciones —solo dos series han adaptado textos sobre este período histórico: *Lo que escondían sus ojos* (Salvador Calvo, 2016), basada en la novela de Nieves Herrero, y *La sonata del silencio* (Peris Romano y Iñaki Peñañel, 2016), basada en la novela de Paloma Sánchez-Garnica, ambas con resultados discretos—. La extensión ideal parece estar entre la hora y tres cuartos y las dos horas, una percepción que pone de acuerdo a público general y crítica —lo ilustran éxitos como *Pa negre* (Agustí Villaronga, 2010), basada en la novela de Emili Teixidor—: la media es, de hecho, en torno a dos puntos superior al resto de

duraciones registradas, y se desploma sobre todo cuando las cintas exceden las dos horas. Este último es el caso de *La voz dormida* (Benito Zambrano, 2011), basada en la novela de Dulce Chacón, que con dos tercios de críticas negativas destaca como la peor película para la prensa especializada, además de la única que consigue una nota de suspenso (3,8 puntos sobre 10, frente al 7,2 de los usuarios).

Duración	N	%	Media usuarios	Media crítica	Global
Menos de 105 minutos	9	47,4%	5,4	7,0	6,2
105m – 119m	7	36,8%	6,6	8,5	7,6
120 minutos o más	3	15,8%	6,3	5,1	5,7

Tabla 1. Películas sobre la Guerra Civil por duración y media de los usuarios, de la crítica y global.

El medio por antonomasia es la novela (78,3 % de las adaptaciones), que también recibe la mejor nota tanto del público (6,0) como de la crítica (7,5). El resto de medios, como los cuentos y los cómics, se cuentan más bien por excepciones: ocurre con *El portero* (Gonzalo Suárez, 2000), basada en el cuento de Manuel Hidalgo, y *Sordo* (Alfonso Cortés-Cavanillas, 2018), basada en el cómic de David Muñoz y Rayco Pulido, ambas bien recibidas, pero sin llegar a las cotas de la novela.

En cuanto al género, sobresale, como puede intuirse, el drama, presente en el 61,8 % de las adaptaciones y favorito de crítica y público, pero se dan hasta cuatro aproximaciones –poco reconocidas por el público (5,1), no así por la crítica (7,5)– a la guerra civil española desde una perspectiva cómica: *El florido pensil* (Juan José Porto, 2002), basada en el libro de Andrés Sopena; *Tratamos demasiado bien a las mujeres* (Clara Bilbao, 2024), basada en la novela de Raymond Queneau; *La mula* (Michael Radford, 2013), basada en la novela de Juan Eslava Galán; y *La higuera de los bastardos* (Ana Murugarren, 2017), basada en la novela de Ramiro Pinilla. También hacen acto de presencia géneros menores en esta clase de adaptaciones como el *thriller* y el *wéstern* –ambos presentes en la ya citada *Sordo* y en *Intemperie* (Benito Zambrano, 2019), basada en la novela de Jesús Carrasco– o la acción –*Malnazidos* (Javier Ruiz Caldera y Alberto de Toro, 2020), basada en la novela de Manuel Martín Ferreras, que además incorpora el terror e incluso el género bélico–.

Esta aproximación general al objeto de estudio deja algunos hallazgos relevantes que se retomarán en el bloque final de conclusiones, pero sobre todo aporta una primera capa contextual sobre la que edificar los siguientes bloques, referidos a las voces que cuentan y distribuyen estas historias, a la participación de las mujeres

en el proceso creativo, a las relaciones entre cine y política y a la ya adivinable brecha entre público y crítica.

4. LAS VOCES DE LA GUERRA: PRODUCCIÓN, DISTRIBUCIÓN Y AUTORÍA

No sorprende que España participe en todas las adaptaciones registradas sobre la Guerra Civil. Solo en una de las producciones, *Song for a Raggy Boy* (Aisling Walsh, 2003), traducida como *Los niños de San Judas* y basada en la novela de Patrick Galvin, la mayor parte de la financiación corre a cargo de Irlanda, responsable, además, de todas las fases de autoría —dirección, guion y obra original—, aunque la cinta cuenta con cofinanciación española, danesa y británica. La figura de la coproducción es, en ese sentido, hasta cierto punto habitual: presente en una cuarta parte de los títulos, Reino Unido repite en *La mula*, mientras que Portugal participa en *Intemperie*, Italia en *Las 13 rosas* y Francia en *Tratamos demasiado bien a las mujeres*. En cualquier caso, resulta evidente que de España parte la voz principal cuando se trata de narrar la Guerra Civil.

A la cabeza de esta financiación está RTVE con 4 películas —desde las ya citadas *Soldados de Salamina* e *Intemperie* a otras menos conocidas como *El mestre que va promette el mar* (Patricia Font, 2023), basada en el ensayo publicado en 2013 por Francesc Escribano, y que es la mejor valorada por el público—. Tras el ente público destacan la catalana Massa d'Or Produccions, detrás de todos los trabajos de Agustí Villaronga —junto con *Pa negre* y *El mar* también adaptó un tercer trabajo, *Incerta glòria* (2017), basado en la novela de Joan Sales— y, en menor medida, otras productoras como Sogecine, Lolafilms, Morena Films, Televisión de Galicia y Movistar, todas ellas con dos títulos bajo su paraguas.

Sin embargo, a pesar del protagonismo indiscutible de la producción española, la distribución suele correr a cuenta de agentes extranjeros: curiosamente, Amazon es la que más títulos ofrece (10), casi la mitad del catálogo, y consigue casi pleno entre las más populares: *La voz dormida*, *Las 13 rosas*, *Soldados de Salamina* e incluso *Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda, 2008), basada en la novela de Alberto Méndez. Flixolé es la segunda con más títulos (9), seguida por la estadounidense Disney Plus (4) y un cuádruple empate a 3 entre Apple TV, Netflix, Filmin y RTVE, si bien es cierto que en determinados casos la distribución es compartida entre plataformas nacionales y foráneas.

Plataformas	N	%
Amazon	10	43,5%
FlixOlé	9	39,1%
Disney Plus	4	17,4%

Apple TV	3	13,0%
Filmin	3	13,0%
Netflix	3	13,0%
RTVE	3	13,0%
Movistar Plus	2	8,7%
Rakuten TV	2	8,7%
Google Play Movies	1	4,3%
HBO Max	1	4,3%

Tabla 2. Adaptaciones sobre la Guerra Civil por plataforma de *streaming*.

En cuanto a la pata fundamental de las voces de la guerra, la autoría de los títulos, encontramos dos grandes referentes mencionados en párrafos anteriores: Agustí Villaronga, que además de dirigir tres adaptaciones literarias (*Pa negre*, *El mar*, *Incerta glòria*) participa en todos sus guiones, y Benito Zambrano, que hace lo propio en sus dos obras (*La voz dormida* e *Intemperie*). En segundo plano destaca una ristra de autores que participa en dos roles de una misma producción, por lo general dirección y guion (José Luis Cuerda en *Los girasoles ciegos*, David Trueba en *Soldados de Salamina...*), aunque escritores como Juan Eslava Galán o Fernando Marías rompen este molde interviniendo en los guiones de las adaptaciones cuyas novelas fueron escritas por ellos mismos: *La mula* y *La luz prodigiosa* (Miguel Hermoso, 2003), respectivamente.

En este bloque hemos podido identificar en buena medida quiénes son las voces de la Guerra Civil, un grupo heterogéneo, principalmente español —aunque dependiente de distribuidoras estadounidenses— pero, sobre todo, eminentemente masculinizado, como constata la práctica ausencia de citas a autoras en cualquiera de las fases analizadas. Y es aquí donde aflora un problema evidente: ¿dónde están las mujeres que hablan de la Guerra Civil?

5. LAS MUJERES, PROTAGONISTAS AUSENTES

De todas las personas acreditadas en cualquiera de las fases autorales del cine sobre la Guerra Civil, solo un 14,3 % son mujeres. Es decir, hay seis veces más hombres (85,7 % del total) que mujeres narrando estas historias. La proporción es, inesperadamente², menor en el apartado de dirección —aun así, hay 4,5 veces más directores hombres que mujeres: 81,8 % frente a 18,2 %— que en el de guion y obra original, donde se cuentan entre 7 y 8 hombres por cada mujer.

² Trabajos previos constataron cómo en torno a una cuarta parte de las novelas adaptadas son de mujeres, pero su rol se va diluyendo progresivamente en las fases de guion y, más tarde, de dirección, adonde solo llegan una de cada diez (véase García-Borrego y Montes-Rodríguez, 2023).

En total son 4 las mujeres directoras, 5 las guionistas y 3 las autoras involucradas en la autoría, aunque algunas –en concreto, Aisling Walsh y Ana Murugarren– repiten en roles distintos, por lo que la suma apenas llega a 10, frente a los 60 hombres contabilizados.

Las mujeres dirigen únicamente 4 de las 23 películas estudiadas. Se trata de *Song for a Raggy Boy*, *El mestre que va prometre el mar*, *La higuera de los bastardos* y *Tratamos demasiado bien a las mujeres*. Sin embargo, todas ellas están escritas por hombres, ya sea el guion o el texto original que da lugar a la adaptación. En cambio, cuando ellas escriben, son ellos los encargados de dirigir. En otras palabras, las mujeres no constituyen íntegramente la voz de ninguna de las producciones analizadas; en todas ellas parecen requerir, a ojos de la industria, de la presencia de al menos un hombre. Este reparto de papeles, que bien podría resultar constructivo, no se antoja tan necesario en el sentido contrario, ya que la inmensa mayoría de las adaptaciones, un 65,2 %, sí están escritas, guionizadas y dirigidas exclusivamente por hombres. De entre el 34,8% restante, todas mixtas, solo en dos hay más mujeres que hombres en la fase autoral: *Lo que escondían sus ojos* y *La higuera de los bastardos*, aunque solo esta última es dirigida por una mujer.

Esta brecha no se compadece con las valoraciones emitidas por los usuarios. De hecho, las adaptaciones en las que participan las mujeres reciben mejores puntuaciones por parte del público general (6,1 frente al 5,7 de los hombres), sobre todo cuando ostentan el puesto de directoras (6,5 frente a 5,8). La crítica, en cambio, se muestra más benevolente con las películas en las que intervienen hombres (7,4 frente al 7,0 de las mujeres), sobre todo cuando estos ocupan la dirección (7,4 frente a 6,7). Conviene recordar, a este respecto, que trabajos previos han subrayado que el de la crítica es un sector enormemente masculinizado, en el que la proporción de hombres cuadruplica a la de mujeres (véase González-Cortés y García-Borrego, 2024), mientras que entre los usuarios podría esperarse una distribución por géneros más homogénea.

	Directores	Guionistas	Autores	Suma	Media usuarios	Media crítica	Global
Hombres	81,8 %	87,8 %	88,5 %	85,7 %	5,7	7,4	6,6
Mujeres	18,2 %	12,2 %	11,5 %	14,3 %	6,1	7,0	6,5
Diferencia	x4,5	x7,2	x7,7	x6,0	-5,9 %	+6,9 %	+1,0 %

Tabla 3. Autores únicos por género y media de usuarios, crítica y global.

La brecha de género se extiende igualmente al estudio de las sinopsis. El análisis de frecuencias arrojó, entre las palabras más repetidas, tres con un importante componente de género: «hombre»,

«padre» e «hijo» (14 resultados en total). Sin embargo, al buscar sus equivalentes femeninos, «mujer», «madre» e «hija», no localizamos ningún resultado; en el caso de «mujer», ni siquiera aparecía en su acepción de *esposa*.

Es cierto, no obstante, que la proporción de mujeres que participan en esta clase de producciones parece ir en ligero aumento —en cuatro de los últimos siete años se ha situado por encima del 30%, cifra que nunca se había alcanzado hasta 2016—, pero también lo es que sigue habiendo años en los que su presencia es del 0% en toda la fase autoral, como evidencia el trienio 2018-2020. También hemos podido observar que la media de edad de las mujeres es 13 años inferior a la de los hombres (45,8 frente a 58,7), lo que lleva a pensar que quizá el cambio generacional podría traer consigo, en un futuro cercano, más voces femeninas a la palestra.

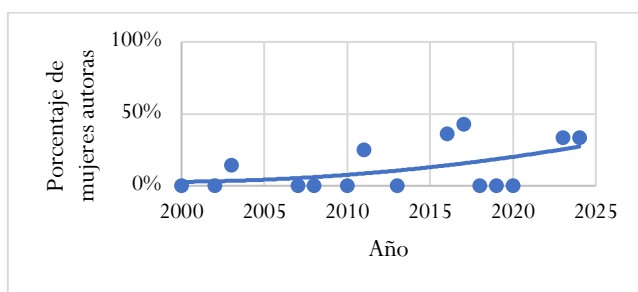


Gráfico 1. Porcentaje de mujeres autoras en el cine sobre la Guerra Civil por año (2000-2025)

La presencia, o más bien ausencia, de las mujeres tanto en la creación como en la protagonización de las historias sobre la Guerra Civil remite inevitablemente a una cuestión sistémica con un indudable ingrediente político, que se ampliará en el próximo bloque a través del estudio de las temáticas abordadas en estas obras.

6. LA RELACIÓN ENTRE CINE Y POLÍTICA

La política atraviesa necesariamente una parte importante de este trabajo, pero se hace explícita al prestar atención a las palabras más frecuentes aparecidas en las sinopsis. Junto a la terminología esperable en este tipo de adaptaciones —«guerra», «año», «civil», «España» y «española» destacan en la parte alta de la lista de repeticiones—, aparecen algunas palabras relacionadas directamente con la política: «República», «Franco», «bando», «nacional» o incluso «maquis», con los respectivos derivados de la misma familia léxica.

Las adaptaciones que incluyen menciones expresas al bando republicano son las que gozan de mejor valoración por parte de la crítica especializada (8,2), mientras que para el público general (5,9) se encuentran en segunda posición, solo por detrás de las que tratan los fusilamientos (6,5), término indisoluble de ambos bandos. En oposición, los títulos que hablan de Franco o del franquismo obtienen puntuaciones mucho más bajas para la crítica (5,8 de promedio, hasta dos puntos y medio menos que las de la República) y solo ligeramente inferiores para los usuarios (5,3), lo que apunta a una mayor preferencia por que se retrate al bando izquierdista de la contienda.

De hecho, sucede algo llamativo cuando se cruzan estos datos con los del análisis de sentimientos: las sinopsis de las películas que hablan sobre Franco son ligeramente más neutras que las relacionadas con la República, con una diferencia de casi diez puntos (29 a 20). Dicho de otra manera: las películas en las que el franquismo juega un papel crucial muestran, también, un lado algo más amable de la guerra, mientras que los republicanos aparecen retratados en entornos más crudos. Quizá por ello la crítica, y en menor medida el público, se decanta por este último grupo de adaptaciones.

Palabras	N	%	Media usuarios	Media crítica	Global	Sentimiento
Guerra	15	17,6%	5,8	7,5	6,7	28
Posguerra	5	5,9%	5,6	6,4	6,0	27
Fusilamiento	6	7,1%	6,5	7,8	7,1	19
Bandos	4	4,7%	5,7	7,6	6,6	23
República	4	4,7%	5,9	8,2	7,0	20
Nacional	4	4,7%	5,1	7,3	6,2	29
Franco	4	4,7%	5,3	5,8	5,5	29

Tabla 4. Frecuencia de familias léxicas en la sinopsis, media de usuarios, crítica y global y sentimiento.

7. LA BRECHA ENTRE CRÍTICA Y PÚBLICO GENERAL

A lo largo de esta exposición de resultados se ha manifestado de manera evidente la brecha existente entre público y crítica. Comparten referentes distintos —*La voz dormida* constituye un buen ejemplo de ello, venerada por los primeros y denostada por los segundos—, difieren en el enfoque cómico de las adaptaciones guerracivilistas —en el sentido contrario a *La voz dormida*—, valoran de manera distinta el cine en el que participan las mujeres —siendo el público general más benevolente— y se significan políticamente con distintas intensidades —con la crítica, sobre todo, especialmente generosa con las películas que retratan al bando republicano—.

Quizá el mayor indicativo de la distancia entre ambos grupos sea la nota promedio del cine analizado: para la prensa especializada se acomoda en el notable (7,3), utilizando parámetros académicos, pero para el público apenas alcanzaría un aprobado holgado (5,9). Estas divergencias se pueden observar en el porcentaje de sobresalientes que conseguirían los títulos —lo merece el 18,8 % según la crítica, pero el 0 % según la audiencia— o el de insuficientes —suspende el 6,3 % para los primeros, pero el 14,3 % para los segundos—, aunque puede haber afectado en este sentido el sistema de medición empleado para operacionalizar las valoraciones de los expertos.

Lo que sí resulta difícilmente cuestionable es el papel determinante que juega el sentimiento de las sinopsis, o la crudeza de los hechos representados en los títulos, en la recepción popular y crítica. El Gráfico 2 representa en puntos el sentimiento de cada película —en el eje horizontal— y la puntuación otorgada por ambos grupos. Se observa, a las claras, cómo cuando el sentimiento es más alto, la valoración suele ser más favorable por parte de la prensa especializada, pero más baja para los usuarios de la red; o lo que es lo mismo: la crítica prefiere enfoques más neutrales —no puede decirse que exista positividad en la muestra; solo en una película, de hecho, el sentimiento positivo supera ligeramente al negativo—, mientras que el público reacciona mejor ante un mayor dramatismo en los acontecimientos, como también refrendan las líneas de tendencia tiradas en la visualización. De cualquier manera, no puede decirse, por lo reducido de la muestra, que exista correlación estadística significativa, aunque sí una tendencia manifiesta hacia ella³.

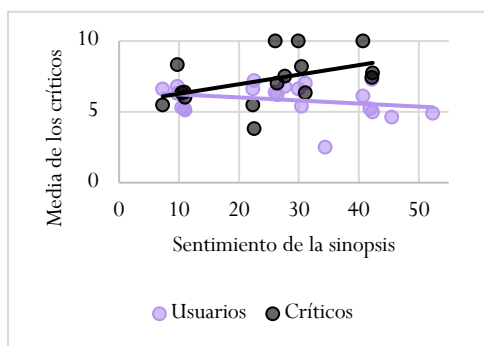


Gráfico 2. Puntuación de los 21 títulos para crítica y público según sentimiento de la sinopsis.

³ Coeficientes de correlación: $r_s = -0,331$, $p = 0,141$ (público); y $r_s = +0,480$; $p = 0,061$ (crítica).

8. CONCLUSIONES

En el apartado de resultados hemos tratado de reseñar algunas de las características distintivas de las adaptaciones sobre la guerra civil española que no se aprecian del mismo modo con métodos cualitativos. Hemos trabajado con una muestra reducida, debido lógicamente al pequeño volumen de títulos producidos en las dos últimas décadas y media, pero entendemos que dan forma a una serie de hallazgos interesantes para diversas líneas de investigación, desde las más humanísticas —la literatura o el análisis cinematográfico— hasta las sociales —la crítica periodística o los estudios de género—.

Como objetivo general del artículo nos proponíamos describir los rasgos principales de las adaptaciones sobre la Guerra Civil. Podemos concluir que se da una clara inclinación por la película como forma de expresión, a la vez que tíbiamente comienza a aparecer la serie como principal alternativa, algo que ya se observaba, en mucha mayor medida, en González-Cortés y García-Borrego (2024). No se vislumbran grandes patrones en cuanto a si existen momentos más o menos prolíficos para adaptar este tipo de historias, pero sí en cuanto a la duración ideal —más de hora y tres cuartos, pero menos de dos—, el tipo de obra —la novela por encima de todo los demás— y el género cinematográfico preferido —el drama, como apuntaba Nieto-Ferrando (2016)—. En todos estos aspectos parecen confluír tanto la apuesta de autores y productores como el visto bueno de crítica y público, pero no es posible, con los datos de los que disponemos, dirimir si los cineastas se inclinan por este prototipo de títulos porque confían en una mayor recepción, si la acogida es mejor por un mayor hábito a estos formatos o si, simplemente, la relación es casual —aunque esta última se presenta, a todas luces, como la explicación menos probable—. El hecho de que las adaptaciones humorísticas de las que hablaban Isequilla (2017) o Ruiz-Muñoz *et al.* (2020), que rompieron esquemas a finales del siglo pasado, no cuajaran entre el público y apenas hayan disfrutado de continuidad en el tiempo sugiere la posibilidad de que las adaptaciones sobre la guerra se planteen de manera más bien conservadora buscando el beneplácito de expertos y espectadores, por más que trabajos recientes busquen aproximaciones experimentales para intentar captar nuevas audiencias (López-Fernández y Molina-Gil, 2024).

También ha quedado negro sobre blanco que la voz de las adaptaciones es casi exclusivamente española, en ocasiones con colaboración europea y muy puntualmente producida de manera íntegra fuera de nuestras fronteras... pero la distribución corre a cuenta, sobre todo, de agentes extranjeros. Amazon Prime es la distribuidora que más adaptaciones ofrece, casi la mitad de todos los títulos estudiados en este trabajo, y solo se le acerca FlixOlé, la gran plataforma del cine español. La multinacional fundada por Jeff Bezos y

con sede en Washington multiplica por 2,5 el número de títulos de la tercera clasificada, el conglomerado también estadounidense Disney, ofrece más del triple que otras referencias nacionales como RTVE y Filmin, que empatan con Apple TV y Netflix, y concentra la mayor parte de las películas más valoradas y vistas por el público.

La visible dependencia de las plataformas foráneas puede interpretarse de maneras antagónicas: encargar la distribución de la producción española a las compañías con mayor número de suscripciones en el mundo —Netflix, Prime, Disney y HBO arrasan en casi todos los rincones del globo, más en Occidente y el Norte global— permite visibilizar y dar a conocer estas historias a un público de otra manera inaccesible, pero a la vez obliga a confiar en la buena fe de Hollywood, con un importante historial de uso de la producción europea como caballo de Troya de su proyecto expansivo (Kindem, 2000; Pardo, 2011).

Más preocupante, y con menos dobleces, resulta la práctica ausencia de mujeres en cualquiera de las fases creativas de las adaptaciones sobre la Guerra Civil. Los hombres copan entre el 80 % y el 90 % de los puestos de dirección, guion y autoría de la obra original de toda la muestra analizada, multiplicando por seis la proporción femenina; lo cual, huelga decirlo, no responde a razones de calidad ni de popularidad: la diferencia a favor de los hombres para la crítica —un sector también ampliamente masculinizado— es solo de 4 décimas, las mismas que pierden entre el público —donde las mujeres tienen la misma voz que ellos—. Acaso el dato más preocupante es el de que hay películas hechas *con* mujeres —en torno a un tercio cuentan con al menos una en fase autoral—, pero no *por* mujeres: los estándares de la industria parecen exigir que haya un mínimo de un hombre como guionista o director, o que al menos haya escrito la obra que se adapta, pero este derecho aparentemente adquirido no se aplica en el sentido contrario, puesto que en dos tercios de la producción solo participan hombres, sin una sola mujer.

La masculinización de la fase autoral se traslada necesariamente a las propias historias, como denunciaba Gruber (2019): el análisis que aplicamos sobre las sinopsis arroja que en ellas aparecen hombres, padres e hijos, pero no mujeres, madres ni hijas —en sintonía con los aportes de Ruiz-Muñoz *et al.* (2020)—. Si bien es cierto que el análisis de frecuencias empleado adolece de determinadas limitaciones —no se contemplaron, por ejemplo, los nombres propios pertenecientes a mujeres, pero tampoco los de hombres—, la brecha resulta demasiado profunda como para achacarla únicamente al apartado metodológico. Que Rubio-Caballero (2018), Mabrey (2015) o Nieto-Ferrando (2016) señalaran la función melodramática de los personajes femeninos lleva a inferir que, tal vez, su rol sea secundario hasta el punto de no ser mencionadas en los extractos de la trama, si bien hay

casos, como el de *La voz dormida*, donde su protagonismo es indiscutible (Rubio-Caballero, 2018) y no ha sido captado por la técnica de análisis de frecuencias.

Solo dos tendencias permiten procesar los datos en clave optimista: la ligera mejora que se percibe, con el paso de los años, en la participación de las mujeres —aún en cifras muy bajas, y solo un año (2017) por encima del 40 % que se considera paritario— y la diferencia de edad de hasta 13 años con respecto a los hombres, que hace pensar que una nueva generación de autoras se abre camino en la industria y puede revertir la situación en un futuro que, al menos de momento, se antoja más lejano del que debiera.

La relación entre cine y política explorada en el sexto punto refleja con claridad la preferencia de la crítica, y en menor medida del público general, por la representación del bando republicano en las adaptaciones, mientras que cuando la sinopsis habla expresamente de Franco o del bando nacional las puntuaciones caen de manera notable —de nuevo, sobre todo en el caso de la prensa especializada—. Trabajos anteriores han revelado una mayor sensibilidad de los expertos con determinados colectivos minoritarios u oprimidos, como el LGTB (González-Cortés y García-Borrego, 2024), con el que los perdedores de la contienda comparten el destino de enfrentarse a una gran maquinaria hostil, por lo que ambos hallazgos pueden guardar relación entre sí.

Las sinopsis en las que se cita al bando republicano tienen, en promedio, un sentimiento más negativo que las que identifican a Franco y a los nacionales, lo que indica que los primeros suelen ser retratados en entornos más crudos y los segundos en posiciones de mayor comodidad —aunque la guerra deje poco margen a los buenos sentimientos—, y quizá por ello los primeros generen mayor simpatía que los segundos. Nieto-Ferrando (2016) y Rubio-Caballero (2018) concuerdan en cómo estos enfoques reivindican al bando republicano en un intento de honrar la memoria de los vencidos.

Sea como fuere, es en este punto cuando empieza a quedar patente una brecha entre audiencia y crítica que más se amplía cuando más pormenorizadamente se estudia. El cruce con los sentimientos de las sinopsis resulta revelador: cuanta más carga de negatividad se destila de las sinopsis, mayor suele ser la valoración del público general —si aparecen fusilamientos, de hecho, las puntuaciones se disparan—; la crítica, sin embargo, prefiere los enfoques alejados de las pasiones más extremas. Todo ello contrasta en cierta medida con lo anteriormente explicado: la prensa especializada aprecia más las aproximaciones neutras a la guerra, pero aclama aquellas que representan crudamente al bando republicano; mientras tanto, el público se decanta por el dramatismo, pero no en tanta medida cuando los protagonistas provienen del entorno de la República. De acuerdo con Malpartida

Tirado (2018) las discrepancias público-crítica se dan con menor intensidad que en el caso de la literatura, pero en este trabajo se evidencian posturas bien diferenciadas en el plano cinematográfico, como en los trabajos de Holbrook (1999) y Wallentin (2016), que posiblemente remitan al plano ideológico. Futuros trabajos deberán ahondar en este componente para proporcionar razonamientos mejor fundamentados.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARMAZAÑAS, Emy y Javier DÍAZ NOCI (1997), *Periodismo y argumentación. Géneros de opinión*, País Vasco, Universidad del País Vasco.
- BASUROY, Suman, Abraham S. RAVID, Richard T. GRETZ y B. J. ALLEN (2019), «Is everybody an expert? An investigation into the impact of professional versus user reviews on movie revenues», *Journal of Cultural Economics*, 44, págs. 57-96.
- BOURDIEU, Pierre (1984), *Distinction: A social critique of the judgement of taste*, Cambridge, Routledge.
- CANTAVELLA, Juan (2007), «La crítica: juicios sobre obras artísticas para orientación del lector», en J. Cantavella y J.F. Serrano-Oceja (coords.), *Redacción para periodistas: Opinar y argumentar*, Madrid, Editorial Universalitas, págs. 217-240.
- CRESPO VILA, Raquel (2013), «La adaptación cinematográfica de *Los girasoles ciegos*: de la letra de Alberto Méndez a la imagen de José Luis Cuerda», en C. Camarero y M. Marcos-Ramos (coords.), *Congreso Internacional de Historia Literatura y Arte en el Cine en Español y Portugués. De los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI*. Actas completas, Salamanca, Hergar Ediciones Antema, págs. 284-292.
- CRUZ GÓMEZ, Ainhoa (2017), *La Guerra Civil: de la literatura al cine*, Universidad de la Laguna [Trabajo Fin de Grado].
- CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A. (2018), «Cuando la literatura adapta al cine: la obra de Jacinto Molina y el reciclaje como estrategia de venta», en R. Malpartida Tirado (coord.), *Recepción y canon de la literatura española en el cine*, Madrid, Síntesis, págs. 93-110.
- DELGADO POUST, Antonia (2019), «Cómplices de la opresión: la enemistad femenina y la conspiración con el patriarcado en *La voz dormida*», en M. Marcos-Ramos (ed.), *El cine como reflejo de la historia, de la literatura y de arte en la filmografía hispano-brasileña*, Salamanca, Centro de Estudios Brasileños, págs. 32-52.
- DUAN, Wenjing, Bin GU y Andrew B. WHINSTON (2008), «The dynamics of online word-of-mouth and product sales—An

- empirical investigation of the movie industry», *Journal of retailing*, 84/2, págs. 233-242.
- ESPAÑA ARJONA, Manuel (2021), «Bibliografía sobre adaptaciones de la literatura española al cine en el nuevo milenio (2001-2020)», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 3, págs. 281-316.
- ESPINÓS, Joaquim (2019), «Agustí Villaronga: una mirada heterodoxa sobre la Guerra Civil», *eHumanista*, 15, págs. 478-485.
- ESTEVE, Francisco y Javier FERNÁNDEZ DEL MORAL (1999), *Áreas de especialización periodística*, Madrid, Fragua.
- GARCÍA-BORREGO, Manuel e Inmaculada MONTES-RODRÍGUEZ (2023), «Características básicas y recepción de las adaptaciones cinematográficas de las obras literarias: lecciones de una aproximación exploratoria desde una perspectiva de género», *16th Annual Samuel Armistead Colloquium Digital Landscapes: Paths to Reparative Justice in a Technological World*, Universidad de California en Davis.
- GARCÍA-BORREGO, Manuel, Inmaculada MONTES-RODRÍGUEZ y Yaiza CEBALLOS (2023), «La guerra civil española en el cine: características y recepción por plataforma y género de los directores», *Seminario Internacional Imágenes y Pasado*, Universidad de Granada.
- GARCÍA-BORREGO, Manuel, Yaiza CEBALLOS y Ángel GALLARDO-AGUDO (2024), «Adaptado, pero no mucho: el cuestionable salto de la consola a la gran pantalla según la crítica», *II Congreso Internacional Transmedialidad, Intertextualidad y Adaptación Cinematográfica*, Universidad de Málaga.
- GARCÍA-CARDONA, Juan y Manuel GARCÍA-BORREGO (2023), «La prensa como prescriptora de lecturas: Recomendaciones de los suplementos culturales españoles especializados en literatura», *Ocnos*, 22/2, págs. 1-16.
- GONZÁLEZ-CORTÉS, María Eugenia y Manuel GARCÍA-BORREGO (2024), «El colectivo LGTB en el cine: evolución de la representación de las minorías sexuales y recepción de la crítica especializada», *Revista Mediterránea de Comunicación*, 15/2, e26753-e26753.
- GRUBER, Mónica (2019), «Reflexiones sobre la construcción de la imagen femenina. *La voz dormida*: de Dulce Chacón a Benito Zambrano», *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 95/1, págs. 81-95.
- GUARINOS, Virginia (2008), «Ramos de rosas rojas. *Las trece rosas*: memoria audiovisual y género», *Quaderns de cine*, 3, págs. 91-103.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2008), «Algunos textos narrativos y teatrales sobre la guerra civil española y sus adaptaciones

- cinematográficas», *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, 5, págs. 213-230.
- HOLBROOK, Morris (1999), «Popular appeal versus expert judgments of motion pictures», *Journal of consumer research*, 26/2, págs. 144-155.
- HOVDEN, Jan Fredrik y Karl KNAPSKOG (2015), «Doubly dominated», *Journalism Practice*, 9/6, págs. 791-810.
- ISEQUILLA, Rodrigo (2017), «La guerra civil española a través del cine», *XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Facultad Humanidades*, Universidad Nacional de Mar del Plata.
- JANSSEN, Susanne y Marc VERBOORD (2015), «Cultural mediators and gatekeepers», en J. D. Wright (ed.), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, Oxford, Elsevier, págs. 440-446.
- JONG, Ilona K. E. y Christian BURGERS (2013), «Do consumers critics write differently from professional critics? A genre analysis of online film reviews», *Discourse, Context and Media*, 2/2, págs. 75-83.
- JÜNKE, Claudia (2006), «Pasarán años y olvidaremos todo: la guerra civil española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España», en U. Winter (ed.), *Lugares de memoria de la guerra civil y el franquismo: Representaciones literarias y visuales*, Madrid/Frankfurt am Mein, Iberoamericana/Vervuert, págs. 101-130.
- KINDEM, Gorham (2000), *The international movie industry*, Illinois, Southern Illinois University Press.
- KRISTENSEN, Nete y Unni FROM (2015), «Cultural journalism and cultural critique in a changing media landscape», *Journalism Practice*, 9/6, págs. 760-772.
- LIU, Yong (2006), «Word of mouth for movies: Its dynamics and impact on box office revenue», *Journal of marketing*, 70/3, págs. 74-89.
- LÓPEZ-FERNÁNDEZ, Álvaro y Raúl MOLINA-GIL (2024), «La posguerra española en clave de western rural: las adaptaciones cinematográficas de *Intemperie* (2019) y *Sordo* (2018)», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 6, págs. 154-79.
- MABREY, María Cristina (2015), «Pasado y presente, guerra, odio y amor: una mirada feminista a *Pa negre* (Pan negro), de Agustí Villaronga», en E. Camarero-Calandria y M. Marcos (coords.), *III Congreso Internacional de Historia Literatura y Arte en el Cine en Español y Portugués. Hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos*, Salamanca, Hergar Ediciones Antena, págs. 293-302.

- MALPARTIDA TIRADO, Rafael (2018), «La recepción y el canon de la literatura y el cine: sugerencias y replanteamientos», en R. Malpartida Tirado (coord.), *Recepción y canon de la literatura española en el cine*, Madrid, Síntesis, págs. 17-53.
- MARTÍNEZ RODRIGO, Estrella, Lourdes SÁNCHEZ MARTÍN y Rosario SEGURA GARCÍA (2012), «La guerra civil española en el cine actual: Encontrarás Dragones», *Revista Comunicación*, 1, págs. 817-827.
- MARTÍN NÚÑEZ, Marta (2023), «Memorias, adaptaciones y diálogos entre la literatura, el cine y la fotografía de la guerra civil española», *Literatura y lingüística*, 48, págs. 123-153.
- NIETO FERRANDO, Jorge (2016), «Introducción al cine de ficción sobre la guerra civil como género cinematográfico. Terror, historia y melodrama», *Revista Signa*, 25, págs. 803-823.
- PARDO, Alejandro (2011), «Europa frente a Hollywood: breve síntesis histórica de una batalla económica y cultural», *Doxa Comunicación*, 12, págs. 39-59.
- PÉREZ, Soledad (2011), «¿Qué pasa, mamá? La representación de la infancia de la posguerra civil española en *Los girasoles ciegos* (relato y película)», en R. Macciuci (ed.), *Diálogos transatlánticos. Memoria del III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Española Contemporánea*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- ROA CABEZAS, Cristina (2021), *En torno a la adaptación cinematográfica de Los girasoles ciegos, de Alberto Méndez*, Universidad de Jaén [Trabajo Fin de Grado].
- RUBIO CABALLERO, José Antonio (2018), «Describir y prescribir. El cine español sobre la guerra civil como fábrica de memoria. Propuesta de un modelo interpretativo», *Historia actual online*, 47, págs. 162-171.
- RUIZ MUÑOZ, María José, María Nieves CORRAL-REY y Francisco Javier RUIZ-DEL-OLMO (2020), «La guerra civil española y sus consecuencias: representaciones de la represión en la infancia a través de la cinematografía (2000-2019)», *Historia y comunicación social*, 25/2, págs. 345-354.
- 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, Blackwell, págs. 1-52.
- VALLEJO MEJÍA, Mary Luz (1993), *La crítica literaria como género periodístico*, Universidad de Navarra [Tesis Doctoral].
- WALLETIN, Erik (2016), «Demand for cinema and diverging tastes of critics and audiences», *Journal of Retailing and Consumer Services*, 33, págs. 72-81.

- WOLF, Sergio (2001), *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós.
- ZECCHI, Barbara (2012), *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

Fecha de recepción: 20/03/2025.

Fecha de aceptación: 17/06/2025.

**La cárcel de Ventas de Madrid.
Las voces de las reclusas en las representaciones
literarias y fílmicas de la (pos)memoria**

**The Ventas Prison in Madrid. The Voices of
Women Inmates in Literary and Filmic
Representations of (Post)Memory**

VERÓNICA RIPOLL LEÓN

Universidad Carlos III de Madrid

veronica.ripoll@uc3m.es

ORCID ID: [0000-0003-3436-0509](https://orcid.org/0000-0003-3436-0509)

Resumen: La literatura y el cine han sido fundamentales para reconstruir la memoria de la cárcel de Ventas de Madrid y dar voz a sus reclusas, víctimas de la represión franquista. Los testimonios de antiguas presas políticas, novelas como *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón o *Las trece rosas* (2003) de Jesús Ferrero, junto con sus traducciones cinematográficas, además de diversos documentales, han permitido recuperar y reimaginar estas experiencias en las que la prisión se configura como un espacio de represión, pero también de resistencia y sororidad. Este estudio analiza cómo dichas representaciones han contribuido a la reivindicación del legado de aquellas mujeres.

Palabras clave: cárcel de Ventas, literatura y cine, memoria histórica, posmemoria, sororidad

Abstract: Literature and film have been fundamental in reconstructing the memory of the Ventas women's prison in Madrid, giving voice to its inmates—victims of Franco's repression. Testimonies from former political prisoners, novels such as *La voz dormida* (2002) by Dulce Chacón and *Las trece rosas* (2003) by Jesús Ferrero, along with their film translations, as well as various documentaries, have helped recover and reimagine these experiences. Within these narratives, prison is configured as a place of repression, but also of resistance and sisterhood. This study analyses how these representations have contributed to the vindication of these women's legacy.

Key words: Ventas prison, literature and cinema, historical memory, post-memory, sisterhood

1. INTRODUCCIÓN

La producción literaria y cinematográfica originada a raíz de la guerra civil española y la posterior dictadura franquista es abundante y diversa. Los acontecimientos de aquellos años, así como sus repercusiones, han marcado el devenir político y social del país, suscitando un constante interés para numerosos escritores y cineastas, quienes, a través de sus obras, buscan preservar la memoria histórica y fomentar la reflexión crítica sobre el legado del siglo xx. La manera en que se recuerda y se narra la historia es un acto con implicaciones políticas y sociales en el presente. Por ende, la representación del pasado va más allá de la mera evocación histórica, ya que permite cuestionar el relato oficial para dar voz a quienes fueron silenciados u olvidados, recuperando así otras perspectivas que también forman parte de nuestra historia y que contribuyen a una comprensión más amplia y plural de los hechos.

Junto con los asesinados, los exiliados y otros perseguidos, uno de los colectivos más castigados durante la dictadura franquista fue el de los encarcelados. Debido a ello, la prisión constituye uno de los espacios más recurrentes en las narrativas sobre la represión del régimen. Tras la Guerra Civil, el Nuevo Estado instauró un sistema penitenciario que encarceló a miles de opositores políticos. A comienzos de la década de 1940, la población carcelaria se situaba en torno a los 270 000-280 000 reclusos, si bien estas cifras podrían no alcanzar el cómputo general (Castejón Hernández, 2024: 30). Ante la falta de infraestructuras adecuadas, se habilitaron cuarteles, colegios y conventos como centros carcelarios. Sin embargo, la memoria de estas instituciones ha desaparecido en gran medida, ya que no se refleja sobre la cartografía de las ciudades. Solo en Madrid, existieron veintiuna cárceles entre 1939 y 1945, cinco de mujeres y dieciséis de hombres, de las cuales, la prisión de Yserías, actual Centro de Inserción Social Victoria Kent, es la única que conserva su función original.

En consecuencia, la prisión franquista actúa narratológicamente como escenario o lugar físico donde transcurren los acontecimientos y como espacio de significación histórica e identitaria, es decir, como «lugar *en relación* con su percepción» (Bal, 1990: 101). Su representación en la literatura y el cine permite que la memoria de este enclave del paisaje urbano del siglo xx perdure a través de obras que lo resignifican. Además, la cárcel posee su propia simbología como microcosmos de la España franquista, al funcionar como una reproducción a escala de su aparato represivo. No obstante, también se erige como un espacio de lucha y solidaridad, donde los presos intentan preservar su dignidad y su identidad frente a la opresión. Jesús Ferrero, en su novela *Las trece rosas*, se refiere a la antesala de la capilla de la cárcel de Ventas —en la que las jóvenes conocidas como las Trece

Rosas pasaron sus últimos minutos el 5 de agosto de 1939 antes de ser trasladadas a las tapias exteriores del entonces cementerio del Este— como a un *no lugar* (2003: 157). Esta noción puede extenderse a las prisiones franquistas en cuanto «lugares superpoblados» (Augé, 2000: 10) y a la cárcel en general como espacio de anonimato, «de tránsito prolongado» (Augé, 2000: 41) y despersonalización. Al igual que los campos de refugiados que describe Marc Augé, las cárceles del franquismo se caracterizaron por el hacinamiento, la pérdida de identidad individual y la imposición de una existencia precaria y liminal.

Entre los testimonios directos más relevantes sobre la vida en las cárceles franquistas destacan los de las mujeres que estuvieron recluidas en la cárcel de Ventas de Madrid, sobre todo durante el primer franquismo (1939-1959). Uno de los primeros y más significativos es *Cárcel de Ventas* (1967), de Mercedes Núñez Targa, un texto autobiográfico con un marcado análisis sociológico. Publicada durante su exilio en París, esta obra ha sido reeditada recientemente, junto con la traducción al castellano de *El carretó dels gossos* (1980), en *El valor de la memoria* (2016). Como relata Elvira Lindo, en este libro, Núñez Targa escribe sus recuerdos «para dar voz a aquellas compañeras que le rogaron que lo contara, que narrara aquella atroz experiencia para que sus vidas, condenadas a un injusto anonimato, se hagan sitio en nuestra memoria» (2016: 12). Así lo hace también Tomasa Cuevas, quien recopiló las voces de numerosas expresas, incluida la suya, en los tres volúmenes que conforman *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas*. Esta obra fue publicada inicialmente de manera parcial en 1982 y reeditada en su totalidad en 2004. De manera similar, Juana Doña retrata su vida en prisión a través del personaje de Leonor en la novela-testimonio *Desde la noche y la niebla*, escrita en 1967, pero publicada en 1978. En sus propias palabras, se trata de una «novela con nombres supuestos» (Doña, 1978: 17), aunque aclara que «ni uno solo de los relatos que se cuentan aquí, son producto de la imaginación» (Doña, 1978: 17). A estas narraciones, se suman las memorias de autoras como Ángeles García-Madrid, con *Réquiem por la libertad* (1982), y Soledad Real López, cuya vida ha sido recogida en dos libros: *Las cárceles de Soledad Real* (1982) de Consuelo García, basado en entrevistas realizadas a la propia Real López, y *Soledad Real (1917)* (2001) de Fernando Hernández Holgado, que ofrece una semblanza del personaje. Asimismo, en 2011 se publicaron las memorias de Dolores Botey Alonso bajo el título *Memorias de una anarquista. Diez años, tres meses y 120 horas de prisión*.

El interés por rescatar la memoria de las presas franquistas también ha dado lugar a novelas que han alcanzado gran repercusión en las últimas décadas. Marianne Hirsch consideraba que la conexión de la posmemoria con el pasado no está mediada únicamente por el

recuerdo, como sucede con la escritura de memorias, «sino por un investimento imaginativo, creativo, y de proyección» (2015: 19). Es precisamente este componente creativo el que permite que la literatura ficcional basada en hechos reales contribuya de manera significativa a la revisión del pasado, al transmitir experiencias que, aunque documentadas, se reconfiguran a través del imaginario narrativo. Un ejemplo destacado es *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón, basada en testimonios orales de expresas de Ventas. Esta novela ha sido una de las más influyentes en la recuperación de la memoria de las mujeres represaliadas por el franquismo. En una línea similar, sobresalen dos novelas que han favorecido la difusión de la historia de las Trece Rosas: *Las trece rosas* (2003) de Jesús Ferrero y *Martina, la rosa número trece* (2006) de Ángeles López —para la cual López contó con la ayuda de Paloma Masa Barroso, sobrina-nieta de Martina Barroso, «heredera indiscutible de su legado y su memoria» (López, 2006: 19), y, por tanto, mucho más próxima a la noción de posmemoria que para Hirsch supone la transmisión generacional del hecho traumático—. Un año después de la novela de Ferrero, se publicó también la obra de Carlos Fonseca, *Trece rosas rojas*, cuyo estilo puede ser definido como novelístico, según Manuela Fox, «si bien su objetivo es el de proporcionar una reconstrucción de los hechos muy cercana a la realidad» (2012: 275), lo que la aproxima al ensayo. Finalmente, cabe mencionar la novela de la periodista Ana R. Cañil, *Si a los tres años no he vuelto* (2011), la cual aborda la historia de las prisioneras a las que les arrebataron a sus hijos.

La publicación de muchas de estas obras no es casual, pues coincide con los años previos a la aprobación, en octubre de 2007, de la Ley de Recuperación de la Memoria Histórica, periodo en el que «se crearon movimientos ciudadanos de la memoria histórica, se redobló la reivindicación de los logros educativos y sociales de la segunda República y se profundizó en el conocimiento de lo que habían supuesto el exilio y la represión franquista» (Pérez Carrera, 2020: 76). Este renovado interés por el pasado siglo también se reflejó en el ámbito cinematográfico, donde la historia de las presas de Ventas fue llevada a la gran pantalla en dos ocasiones: en 2007, con *Las 13 rosas* de Emilio Martínez-Lázaro, y en 2011, con *La voz dormida* de Benito Zambrano. Ambas películas son ficciones centradas en la represión sufrida por las mujeres en prisión y forman parte de lo que Roman Jakobson define en su modelo lingüístico como «traducción intersemiótica o *transmutación*» (1996: 495), es decir, el traslado «de un sistema de signos a otro» (1996: 501). En este caso, del arte literario al cinematográfico: la película de Zambrano se basa en la novela de Dulce Chacón, mientras que la de Martínez-Lázaro parte del texto de Carlos Fonseca, aunque con guion del novelista Ignacio Martínez de Pisón, lo que refuerza la conexión entre el lenguaje

cinematográfico y el literario. Además, si ya las novelas se alejaban del concepto de posmemoria, tal y como lo entendía Hirsch —pues sus autores no son familiares directos de las víctimas—, las adaptaciones cinematográficas se encuentran aún más distanciadas de dicho concepto, al tratarse de una traducción de los textos. No obstante, como señala Henry Jenkins (2017), las adaptaciones nos ayudan a ver las obras originales desde una nueva perspectiva, aportando contribuciones únicas, tanto en la selección e interpretación del material como en el uso de las posibilidades del nuevo medio, de maneras que, como mínimo, no estaban disponibles para el productor original. Así, estas versiones cinematográficas han amplificado el alcance de las obras literarias, al tiempo que han resignificado los testimonios históricos, incorporando recursos propios del lenguaje audiovisual que invitan a acercarse al pasado de una nueva forma.

Por último, resulta necesario destacar cómo el cine documental ha desempeñado, de igual modo, un papel clave en la recuperación de esos años. Obras como *Els nens perduts del franquisme* (2002) de Montse Armengou y Ricard Belis, basado en las investigaciones del historiador Ricard Vinyes sobre las presas políticas y sus hijos en las cárceles franquistas; *Que mi nombre no se borre de la historia* (2006) de José María Almela y Virginia Vigil, sobre la desarticulación de las Juventudes Socialistas Unificadas (JSU) y la ejecución de las Trece Rosas; así como *Del olvido a la memoria. Presas de Franco* (2007) de Jorge J. Montes Salguero, el cual recoge el testimonio de diez reclusas de las entrevistadas por Tomasa Cuevas, han contribuido a visibilizar las experiencias de las presas políticas.

Teniendo en cuenta estas producciones, el presente artículo tiene como objetivo analizar la representación de la cárcel de Ventas en dichas obras, con el fin de dar a conocer la experiencia femenina en la prisión franquista. Para ello, se examinará cómo los distintos enfoques narrativos han plasmado el encierro, la resistencia y la sororidad entre las presas, así como las estrategias discursivas empleadas para recuperar un pasado que permaneció silenciado durante décadas. El estudio explorará las tensiones entre memoria y posmemoria, deteniéndose en la intersección entre el recuerdo personal y la reconstrucción ficcional. De este modo, se pretende contribuir a la reflexión sobre el papel de la literatura y el cine en la recuperación de la memoria histórica, resaltando su importancia en la lucha contra el olvido y en la reivindicación de las voces de las mujeres que vivieron y sufrieron el encierro en Ventas.

2. ENTRE LA FICCIÓN Y LA NO FICCIÓN: EL DESEO DE DAR VOZ

La cárcel de Ventas, inaugurada en 1933, nació con el propósito de convertirse en un modelo de reinserción social para mujeres

reclusas, acorde con los ideales progresistas de la Segunda República española. Diseñada por orden de Victoria Kent, entonces directora general de prisiones, el centro fue concebido para albergar a 450 (Fonseca, 2004: 177) o 500 (Chacón, 2002: 132; Núñez Targa, 2016: 36) internas. El edificio, de ladrillos rojos y paredes encaladas, destacaba por su modernidad en comparación con otras prisiones de la época, reflejando la intención de humanizar el sistema penitenciario. En la novela de Ana R. Cañil, *Si a los tres años no he vuelto*, se describe lo que era esta prisión modelo: «Tenía grandes ventanales, setenta y cinco dormitorios individuales, cuarenta y cinco cuartos de baño, enfermería con calefacción, salón de actos, biblioteca y un departamento en la parte alta del edificio con mucha luz para las madres reclusas con hijos» (2011: 90). Sin embargo, el propósito inicial de la prisión quedó pronto sepultado por el impacto de la guerra civil española y la posterior represión franquista, cuando el número de reclusas aumentó exponencialmente, llevando a la cárcel a un estado de hacinamiento crítico y de condiciones inhumanas.

Jesús Ferrero relata en su novela la llegada de Ana —trasunto de Ana López Gallego— a la prisión el 6 de junio de 1939, apenas quince días después de haber sido detenida y recluida en la comisaría de Jorge Juan. El autor describe con precisión cómo, desde el furgón que la traslada, Ana vislumbra por una ventana enrejada el último tramo de la calle Alcalá y la plaza de toros antes de que el vehículo gire hacia una calle estrecha. Desde allí, observa un descampado, una arboleda, varias casas y, finalmente, el edificio de la cárcel. La escena se ve reforzada por la descripción sensorial que realiza Ferrero: cuando las puertas del furgón se abren, Ana percibe un hedor insoportable. Una vez dentro de la prisión, es sometida a un registro y, al adentrarse en las galerías, queda sobrecogida por «un estruendo de humanidad agitada» (Ferrero, 2003: 87). Los ruidos llegan «en aludes intermitentes, confundidos con los olores a sudor, a orín y a tristeza» (Ferrero, 2003: 87). Aunque se trata de un pasaje ficcional, no dista de lo que pudo haber sentido la joven en la realidad. En la segunda parte del documental *Que mi nombre no se borre de la historia*, María del Carmen Cuesta Rodríguez —quien compartió con Ana López tanto sus primeros años de prisión como la reclusión en la comisaría de Jorge Juan— explica cómo se desmoronó al llegar al portón de Ventas. Tenía solo quince años y se acordó del cuento que le contaba su abuela, «El castillo de irás y no volverás»¹, lo que enlaza su experiencia con el imaginario popular y sugiere que, al igual que el protagonista del cuento, sintió que había cruzado un umbral sin retorno. Carlos Fonseca amplía esta declaración al recoger las siguientes palabras de Cuesta Rodríguez: «cuando aquellos enormes

¹ Julio Camarena Laucirica recoge este cuento en su colección de *Cuentos tradicionales de León* (1991), bajo el título «El pez y el pescador».

cerrojos, que a mí me parecieron gigantes, se cerraron detrás de nosotras, me dio la impresión de que traspasábamos las puertas del infierno» (2004: 167).

La sensación de no retorno y de entrada en el infierno debía intensificarse ante el hacinamiento extremo de la prisión. Si estaba diseñada para la presencia de un máximo de quinientas reclusas, en junio de 1939, albergaba alrededor de diez mil, como señala el personaje de Martina —Martina Barroso García— en *Las trece rosas* de Ferrero. Esta sobrepoblación queda igualmente reflejada en la película de Emilio Martínez-Lázaro: un plano cenital muestra a las mujeres amontonadas, muchas de ellas tendidas sobre el suelo del pasillo central, enfermas, mientras los personajes de Blanca —Blanca Brisac Vázquez— y Julia —Julia Conesa Conesa—, quienes acaban de ingresar en Ventas, avanzan con dificultad, sorteando cuerpos hasta llegar a sus respectivas celdas. La música instrumental amplifica el dramatismo de la escena. Además, el contraste entre la iluminación previa que había tenido el filme y la oscuridad del interior de la prisión refuerza la atmósfera opresiva. En sus memorias, Dolores Botey Alonso detalla que cada galería contaba con 27 celdas de 13 por 14 baldosines de 18 centímetros (2019: 31; 2019: 48) en las que, según declara Concha Carretero en el documental *Del olvido a la memoria*, había doce o trece mujeres, además de un departamento de menores destinado a aislar a las jóvenes de menos de veinte años. En *Que mi nombre no se borre de la historia*, María del Carmen Cuesta recuerda que este departamento, ubicado en la planta superior, albergaba a unas sesenta internas, a quienes se les prohibía salir y mezclarse con las demás reclusas. Sin embargo, en la práctica, su ingreso era aleatorio, condicionado por el hacinamiento general. Así lo refleja Ferrero en su novela, donde Ana, Elena —Elena Gil Olaya—, Victoria —Victoria Muñoz García— y Martina son destinadas a este sector, pero Avelina —Adelina García Casillas—, quien también era menor, no.

La falta de espacio aparece, asimismo, en la novela *La voz dormida*, donde Sole —Soledad Real— lo critica abiertamente: «Se queja de que doce petates ocupen el suelo de las celdas donde antes había una cama, un pequeño armario, una mesa y una silla. Se queja² de que los pasillos y las escaleras se hayan convertido en dormitorios, y de que haya que saltar por encima de las que están acostadas para llegar a los retretes» (Chacón, 2002: 132). Corre el año 1940 y la sobreocupación es todavía mayor, once mil reclusas, a lo que se suma la falta de higiene

² La utilización de figuras retóricas es muy frecuente en la obra de Dulce Chacón, quien destacó especialmente como poeta. En este caso, el narrador emplea la anáfora a través de la repetición de la estructura «se queja de que» al principio de enunciado para enfatizar la denuncia de las malas condiciones de las presas y otorgar sonoridad al texto.

que favorece la propagación de enfermedades como la tiña, el tifus, los piojos, las chinches y la disentería (Chacón, 2002: 133). Es el mismo año en que entra presa Mercedes Núñez Targa, quien también denuncia este panorama desolador en su *Cárcel de Ventas*:

Una cantidad imponente de mujeres, pálidas, con caras de hambre, algunas de ellas vestidas con trozos de manta y de tela de colchón, se encuentran hacinadas en los pasillos, en las escaleras, en los propios retretes, todo ello invadido por una multitud de colchones enrollados, maletas, botijos, talegos, platos de estaño... (2016: 35).

No obstante, hacia la mitad de la obra de Chacón, la situación cambia con la llegada de don Fernando —señor de la casa donde sirve Pepita, basada en Josefa Patiño Páez, una de las protagonistas de la novela y su posterior adaptación cinematográfica—, quien comienza a trabajar como médico en la prisión, haciéndose cargo de la enfermería y mejorando con ello las condiciones de las internas.

Estos puntos de unión entre las ficciones de Chacón, Ferrero, Martínez-Lázaro y Zambrano con los testimonios de las expresas se inscriben dentro de la categoría de *tramas miméticas* propuesta, entre otras, por Celia Fernández Prieto para representar la Guerra Civil en la novela contemporánea. Las tramas miméticas son estructuras narrativas que «se sustentan en procedimientos dirigidos a ocultar el artificio textual y a favorecer una lectura mimética» (2006: 46), por la cual se establece un alto grado de identidad entre los personajes y sus referentes reales, así como entre los acontecimientos narrados y los hechos históricos en los que se basan. La propia autora considera que un claro ejemplo de este tipo de representación es, precisamente, la novela *La voz dormida*³, en la que el narrador omnisciente asume «la perspectiva de los personajes, contruidos a imagen y semejanza de individuos reales» (Fernández Prieto, 2006: 46), como se explicita en su epílogo. Dentro de esta misma categoría se encontrarían, además de las novelas —y las películas— ya mencionadas, las narraciones *Martina, la rosa número trece* de Ángeles López y *Si a los tres años no he vuelto* de Ana R. Cañil.

Ahora bien, en *Las trece rosas*, Ferrero opta por una aproximación más ambigua a la realidad. Aunque en la página final de agradecimientos reconoce que «el narrador se hace eco de las siguientes voces» (2003: 233), entre las cuales se encuentran numerosos autores de ficción, filósofos e historiadores, también menciona testigos directos como Nieves Torres, Ángeles Barroso, Tomasa Cuevas, María del Carmen Cuesta y Carmen Machado. Con

³ A esta categoría también pertenecerían *El lápiz del carpintero* (1998) de Manuel Rivas, *Días y noches* (2000) de Andrés Trapiello o *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas (Fernández Prieto, 2006: 45-49).

ello, pretende dar legitimidad a la trama, siguiendo una estrategia similar a la empleada por los demás autores en el paratexto. No obstante, su recreación novelística se aleja en ciertos puntos de la rigurosidad documental característica de las tramas miméticas, generando una ambigüedad en el pacto de lectura. En este sentido, la fidelidad histórica de la obra ha sido cuestionada, ya que, además del error en el nombre de Adelina, se han señalado otras inexactitudes como la supuesta relación entre las jóvenes, cuando en realidad no todas se conocían; la muerte previa del padre de Julia, que en la novela aparece con vida; la viudez del padre de Adelina, quien, además, no formó parte del pelotón que las ejecutó; y el hecho de que Elena no era ciega, como se sugiere en la obra (Fox, 2012: 274). Estas divergencias generan una ruptura en el pacto de lectura, dificultando la distinción entre ficción y realidad y, en el peor de los casos, llevando al lector a tomar por verdadero lo que es, en esencia, una construcción ficcional⁴.

A este respecto, la mayoría de las obras que abordan la historia de las mujeres de la cárcel de Ventas se sitúan en un territorio de compleja clasificación. Las novelas de Chacón, Ferrero, López y Cañil, al igual que las películas de Martínez-Lázaro y Zambrano, al estar basadas en hechos reales, se hallan en los límites de lo literario y de la ficción cinematográfica. Del mismo modo, los relatos de las expresas políticas se inscriben en un espacio híbrido, donde algunas autoras presentan sus obras como testimonios, otras como novela-testimonio y otras como memorias. Solo los documentales de Armengou y Belis; Almela y Vigil; y Montes Salguero pueden inscribirse en un género más definido. Nos situamos en una *galaxia discursiva* en la cual «todos los discursos se ven imbricados entre sí y dan lugar a formas híbridas de difícil definición» (López Canicio, 2019: 178). Y si bien esta interconexión puede enriquecer la narrativa, también conlleva ciertos riesgos, sobre todo cuando se trata de representar acontecimientos históricos que todavía afectan a nuestro presente. Giorgio Agamben advertía sobre esta cuestión al afirmar que «quien asume la carga de testimoniar por ellos [por los *verdaderos testigos*, por los *hundidos*] sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar» (2009: 34). Sin embargo, más allá de estas problemáticas, todas las obras que buscan dar cuenta de la experiencia de las mujeres en la cárcel de Ventas, ya sean de ficción o de no ficción, literarias o

⁴ Antonio Gómez López-Quiñones abre el debate al exponer que «la utopía de una literatura que copia o que, al menos, duplica la realidad es asumida como la mejor elección ética y narrativa» (2006: 217) para tratar la guerra civil española o los años de la dictadura. Al presentarse como una realidad vigente, se trata de un tema literario que impone límites a la imaginación e invención narrativa.

cinematográficas, comparten una misma intencionalidad: dar voz a quienes no la tuvieron, rescatar su memoria y testimoniar su historia.

Este afán por preservar el recuerdo se refleja de manera explícita en la obra testimonial de Mercedes Núñez Targa. *Cárcel de Ventas* se abre con la reflexión de la propia expresa sobre la necesidad de rescatar el relato de las mujeres que estuvieron con ella en prisión: «Explica a los de la calle lo que has visto aquí». Esta frase, pronunciada por una reclusa de Ventas al darme el abrazo de despedida, me ha estado arañando la conciencia como una promesa no cumplida. Hasta que, a veinte años de distancia, como he podido, como he sabido, he pergeñado este relato, forzosamente incompleto» (Núñez Targa, 2016: 34). Su testimonio responde, pues, a una deuda moral con sus compañeras, con quienes se comprometió a preservar su historia. De igual modo, Dolores Botey escribe en una nota introductoria a sus memorias: «Tengo como una necesidad de desahogar mi corazón y un deseo de que se sepa algo, de lo que parece no tener la más mínima importancia y me parece, más que justo, no quede en el olvido» (2019: 27).

En las ficciones se advierte igualmente esta necesidad de preservar la memoria y denunciar el olvido. En *Las trece rosas* de Jesús Ferrero, la voz actúa como un símbolo de resistencia y, a la vez, como expresión del trauma. Luisa —Luisa Rodríguez de la Fuente— se niega a pronunciar palabra, y todas la llaman la Muda. Su mutismo es una respuesta a la violencia y al miedo, pero también un acto de afirmación personal en un entorno que intenta despojar a las prisioneras de su identidad. ¿Qué significa perder la voz?, se pregunta Dionisia —Dionisia Manzanero Salas— pensando en su compañera: «Perder la voz, o negarla, o encerrarla en el más oscuro rincón de la memoria, como si se tratase del más horrendo fantasma de nosotros mismos, de la más clara impostura, la que nos hacía creer que teníamos vida propia, conciencia propia y hasta palabras propias, era un hecho que casi superaba su capacidad de comprensión» (Ferrero, 2003: 103). Ferrero describe cómo, antes de ser ejecutadas, se les permitió a las Trece Rosas despedirse de sus familias por carta. De cuantas misivas escribieron, la de Julia Conesa se ha convertido en la más emblemática. Sus dos últimas frases, escritas a modo de posdata, encerraban una paradoja que el narrador de la novela señala: por un lado, pedía no ser llorada; por otro, «que su nombre no se borrara de la historia» (Ferrero, 2003: 180). Este momento es recreado en la película de Emilio Martínez-Lázaro. Tras la lectura de algunos fragmentos de las cartas de las demás jóvenes, la actriz Verónica Sánchez, en el papel de Julia, aparece redactando la suya. A medida que escribe, su voz en *off* permite a los espectadores escuchar el contenido de la misma, pero al llegar a las últimas palabras, la actriz levanta la mirada del papel y fija la vista en la cámara. Su voz continúa sonando, pronunciando la frase

final, en un gesto que interpela al espectador y refuerza la vigencia de su petición.

Dulce Chacón declaraba en una entrevista, a propósito de la publicación de *La voz dormida*: «He querido hacer un homenaje a la gente a la que se le prohibió tener memoria, algo que es un derecho y un modo de entender lo que pasó. Doy voz a aquellos a quienes les fue secuestrada» (León-Sotelo, 2002). En su novela, como en la adaptación cinematográfica de Benito Zambrano, la voz ocupa un lugar central. El título mismo de la obra y la dedicatoria inicial, «a los que se vieron obligados a guardar silencio» (Chacón, 2002: 7), anticipan la importancia de la palabra. En la trama, Hortensia —reclusa de la galería número dos derecha—, tras haber sido encarcelada y condenada a muerte, confía a su hermana Pepita la crianza de su hija y le entrega unos cuadernos donde ha plasmado su historia. A través de estos escritos, Hortensia deja testimonio de su experiencia, a la vez que lega a su hija la posibilidad de comprender su lucha y sacrificio. Su voz, aunque físicamente silenciada con la ejecución, persistirá en la escritura, trascendiendo la muerte, asegurando que su historia no se pierda. Pero *la voz dormida* no solo alude a las fallecidas o a la censura impuesta por el franquismo; también remite a aquellas voces ahogadas por el horror del recuerdo, por lo indecible. Así, el personaje de Tomasa —presa como Hortensia de la galería número dos derecha—, quien no puede despedirse de Hortensia por encontrarse en una celda de incomunicación cuando su amiga es ejecutada, grita en la noche. Tomasa reprime el dolor de haber visto morir a toda su familia, arrojada al río desde el puente cacereño de Almaraz y fusilada ante sus propios ojos por las fuerzas del régimen. Hasta ese momento de la novela, se había negado a recordar, a nombrar su tragedia. Sin embargo, en el aislamiento de su celda, a su dolor se suma el dolor de perder a Hortensia, y este finalmente irrumpe en un grito, un acto desesperado «para no sucumbir a la locura. Para sobrevivir» (Chacón, 2002: 214). Un grito que simboliza el despertar de su voz, «la voz que se negó a repetir la caída de unos cuerpos al agua. Porque contar la historia es recordar la muerte de los suyos. Es verlos morir otra vez [...]. Palabras que estuvieron siempre ahí, al lado, dispuestas. La voz dormida al lado de la boca. La voz que no quiso contar que todos habían muerto» (Chacón, 2002: 215).

En este cruce entre ficción y no ficción, todas las obras sobre la prisión de mujeres de Ventas refuerzan la idea de que, aunque las represaliadas fueran silenciadas, sus palabras continúan resonando a través del tiempo, desafiando el olvido, reivindicando su lugar en la historia. Ya sea a través de la reconstrucción ficcional o del testimonio directo de las supervivientes, se trata de narraciones que buscan preservar la memoria y reparar, aunque sea simbólicamente, las injusticias del siglo XX. La hibridez entre los géneros refleja la

complejidad de representar el pasado y la necesidad de contar estas historias desde múltiples perspectivas, más allá del relato historiográfico. De hecho, con excepción de *Martina, la rosa número trece*, enfocada en la experiencia de Martina Barroso García, y de *Si a los tres años no he vuelto*, que sigue la historia de Jimena Bartolomé⁵ y la funcionaria de prisiones María Topete, el resto de las obras adoptan una estructura coral. En última instancia, son narraciones que actúan como un testimonio vivo, asegurando que las voces de las reclusas permanezcan y que su lucha no se diluya con el paso del tiempo.

3. «CÁRCEL DE VENTAS, HOTEL MARAVILLOSO»: LA EXPERIENCIA PENITENCIARIA FEMENINA

«No es distinta la cárcel para las mujeres que para los hombres» (2004: 273), comienza diciendo Tomasa Cuevas en el primer capítulo de su *Cárcel de mujeres*, para enseguida contradecirse al exponer las particularidades del sufrimiento femenino en prisión. Las mujeres encarceladas padecieron una doble invisibilización: la del encierro y la de su condición de género, impuesta por una sociedad que las definía en función de su papel como esposas y madres. Muchas veían pasar su juventud con la certeza de «que una mujer desaparece cuando deja de ser deseable» (Cuevas Gutiérrez, 2004: 274). Igualmente, en 1978, en la introducción a *Desde la noche y la niebla*, Juana Doña reconocía las limitaciones de su obra: «este relato es un testimonio de mujeres, pero no feminista. De haberlo escrito hoy, hubiese profundizado más en las raíces de por qué la mujer en todos los tiempos y circunstancias lleva la peor parte, hubiese reflejado que hay toda una gama de atrocidades y de opresiones que se ejercen sobre la mujer por el solo hecho de serlo» (1978: 18).

En el apartado anterior se analizaba la existencia de una experiencia carcelaria común entre las mujeres, marcada por la importancia del testimonio. No obstante, existen otros aspectos que particularizaron su reclusión y que han quedado reflejados en las obras sobre la prisión de Ventas. Entre ellos, la maternidad ocupa un lugar central, como rasgo distintivo frente a la experiencia carcelaria de los hombres, pues fue frecuente el ingreso de madres con hijos de corta edad. «Cuando una madre entraba en prisión con su hijo era porque no tenía a nadie con quién dejarlo. El perfil de esta presa era clásico: o el marido había muerto, o se había exiliado, o se encontraba asimismo en prisión» (Hernández Holgado, 2003: 158). Tomasa Cuevas expone el sufrimiento de las reclusas con hijos, quienes, además de enfrentarse al hambre y a las privaciones propias del encarcelamiento, debían

⁵ Aun así, Ana R. Cañil declara en el epílogo de su novela que Jimena ha intentado ser, en cierta medida, el reflejo de todas las mujeres a las que Tomasa Cuevas entrevistó (2011: 388).

soportar la angustia de ver a sus hijos padecer las mismas carencias: «Aquellas mujeres agotadas, sin leche para criarlos, sin comida que darles, sin agua, sobre míseros petates, sin ropa, sin nada, sufrían doble cárcel» (2004: 273). Mercedes Núñez Targa (2016: 59) describe cómo los pañales se secaban al aire porque no había jabón ni agua. Del mismo modo, Ángeles García-Madrid (1982: 120-121) relata que una epidemia de disentería se propagó en la prisión, causando la muerte diaria de niños. Es paradójico que, mientras el franquismo exaltaba la maternidad y la protección de la infancia, las presas de Ventas fueran privadas de su derecho a ejercer la maternidad en condiciones dignas, y sus hijos, del cuidado esencial para su bienestar.

Esta contradicción se plasma del mismo modo en la ficción. En la novela *Las trece rosas*, Blanca se pregunta: «¿Acaso una madre podía pensar en la muerte con la libertad de quien no lo era? Ellas no abandonaban a nadie surgido de sus entrañas y del que estaban obligadas a responsabilizarse hasta el final. Ellas, Virtudes, Victoria, Ana, Julia..., podían abrazar su propia muerte. ¿Yo puedo hacerlo?» (Ferrero, 2003: 166). Al entrar en prisión, Blanca Brisac era madre de un niño, Enrique, Quique, de ocho años. Su reflexión en el texto de Ferrero subraya la violencia simbólica que sufre por ello: la maternidad le niega la posibilidad de ser dueña de su propia muerte. Además, su marido sería ejecutado ese mismo 5 de agosto, apenas unas horas antes, lo que suponía dejar al hijo en la orfandad. En la película de Martínez-Lázaro, Quique aparece en la escena final leyendo la carta de despedida de su madre, que resuena en el espectador a través de la voz en *off* de Blanca —interpretada por Pilar López de Ayala—, como había sucedido con la carta de Julia. Mientras deambula por Madrid leyéndola, otros niños juegan en la calle a simular fusilamientos. Quique coge su bicicleta y se aleja hacia un destino incierto. En pantalla, se yuxtapone la imagen de la actriz, quien mira directamente a cámara, despidiéndose de su hijo —y del espectador— con un beso final que lanza al aire.

También en *La voz dormida* se representa lo que suponía ser madre en Ventas, especialmente a través del personaje de Hortensia —interpretada por Inma Cuesta—, embarazada de ocho meses al comienzo del filme. Condenada a muerte, Hortensia expresa una noche a su amiga y compañera Reme —la actriz Lola Casamayor— su temor a ser fusilada con su hija dentro mientras escucha los tiros de gracia destinados a otras penadas. Sin embargo, las autoridades esperarán a que dé a luz para ejecutarla. En la novela y en la película, se representa el parto, un parto «torcido» (Chacón, 2002: 206), largo, pero en el que Hortensia solo se preocupa por el destino de su hija: «Que se lo den a mi hermana, hágame usted ese favor, que no lo lleven al orfanato, que se lo den a mi hermana, por lo que más quiera usted» (Chacón, 2002: 206), ruega a la funcionaria que la acompaña.

«Muchas madres, desesperadas por estar muy enfermas o sin familia fuera de la cárcel, y algunas prostitutas le daban los niños a la Topete⁶, que los enviaba al Patronato para la Redención de Penas o al Auxilio Social. O a conventos. O a seminarios» (Cañil, 2011: 239). En la novela de Ana R. Cañil, la protagonista, Jimena, se enfrenta a la separación de su hijo debido a la *eugenesia positiva* promovida en los escritos del psiquiatra Antonio Vallejo-Nágera. Según sus teorías, para evitar que los hijos de disidentes democrático-comunistas representaran un peligro para el futuro de España, era necesario segregarlos desde la infancia. Así, en las cárceles franquistas desaparecieron numerosos niños, arrebatados a sus madres y enviados a conventos o seminarios, como indica el narrador de *Si a los tres años no he vuelto*, o entregados en adopción, como también documenta *Els nens perduts del franquisme*. La preocupación por los hijos fue una de las formas más crueles de opresión a las que estuvieron sometidas las presas. Judyta Wachowska (2012: 191) señala que la incertidumbre era uno de los mayores tormentos: el no saber qué harían con ellas, qué destino esperaba a sus hijos tras su ejecución o al cumplir los tres años y ser separados de sus madres. A esto se sumaba la angustia de las despedidas de sus compañeras, el conteo de los disparos en los fusilamientos y la preocupación constante por la vida de sus seres queridos, dentro y fuera de los muros de la prisión.

Pero no solo la maternidad es abordada como experiencia penitenciaria específica de la vida de algunas mujeres, sino también procesos biológicos como la menstruación o la menopausia. El personaje de Tomasa, en *La voz dormida*, maldice «porque ya no tiene edad para menstruar, y durante el último año se le retrasa todos los meses. Pero viene. Viene cada mes con más hemorragia y sólo tiene tres paños, y en invierno tardan demasiado en secar» (Chacón, 2002: 206). Y Tomasa Cuevas, tras su experiencia en Ventas y otras prisiones franquistas, escribe:

Vi a una mujer llorar con amargura incontinente cuando, llevando diez años de cárcel y estando bastante próxima la libertad, comprobó que la menopausia le había privado de su deseo y su esperanza de tener hijos. No sirve de mucho pensar en la forma de realizarse la mujer como ser humano; para que tal planteamiento tenga un contenido real es preciso que la elección de su vida sea posible, que pueda escoger su papel y no que le sea impuesto de forma implacable (2004: 274-275).

⁶ María Topete Fernández (1900-2000) fue funcionaria de prisiones durante la dictadura franquista. Dirigió la prisión maternal de San Isidro y la cárcel de Ventas durante veinticinco años, siendo miembro de Acción Católica y de la Sección Femenina. Su gestión se asocia a la separación forzada de madres e hijos y al maltrato a las reclusas.

Por otro lado, las obras mencionadas muestran los oficios que desempeñaron las reclusas de Ventas, algunos de los cuales fueron trabajos *oficiales* promocionados por la dirección de la prisión en consonancia con el ideal doméstico del franquismo, como el taller de costura. El taller no se instaló en Ventas hasta mediados de 1941, debido a que, hasta finales de 1940, Ventas era un *almacén de reclusas* (Hernández Holgado, 2003: 289-290), lo que explica que no se mencione en las obras basadas en años anteriores, como todas las que dan cuenta de la experiencia carcelaria de las Trece Rosas. Núñez Targa explica que entró en el taller para redimir su pena: «debo trabajar ocho horas por día para el cacareado “Patronato de Redención de Penas por el Trabajo” por la principesca suma de una peseta y treinta y cinco céntimos diaria» (2016: 109). En la novela de Dulce Chacón, Tomasa no irá por principios, porque «se niega a coser uniformes para el enemigo» (Chacón, 2002: 31), pero otras presas, como Reme, coserán, si bien aprovecharán la circunstancia para aprovisionar de ropa de abrigo a la guerrilla sin que se enteren las funcionarias (Chacón, 2002: 252).

Otro oficio a destacar fue el de maestra, que aparece reflejado en la obra autobiográfica de Núñez Targa y en la película *Las 13 rosas*. Núñez Targa cuenta cómo, desde el inicio, las reclusas maestras dieron clases de letras y cultura general en las celdas y pasillos hasta que finalmente consiguieron un local. Fue así como el antiguo salón de actos, convertido en iglesia, hizo las funciones de escuela durante algunas horas del día. No había, asegura Núñez Targa (2016: 67), libros, pizarra ni mesas. En la película de Emilio Martínez-Lázaro aparecen pizarras, mesas e incluso libros en un espacio aparte, que no se corresponde con la iglesia. Probablemente sea un error, pero originariamente hubo una biblioteca en Ventas. Tomasa Cuevas declara: «No tuvimos estímulos de tipo intelectual en todo el tiempo que duró la reclusión. No había libros en Ventas. La biblioteca de la prisión había sufrido el ataque de las sucesoras de Torquemada. Entre los libros quemados estaban los *Episodios Nacionales*. No hace falta más comentario» (2004: 276). Sin embargo, más adelante, gracias a la llegada de la Madre María de los Serafines, las presas acabaron teniendo un espacio destinado a la escuela, con bancos y una pizarra (Núñez Targa, 2016: 104).

Fueron más los oficios llevados a cabo en Ventas. Leonor —Juana Doña— cuenta en *Desde la noche y la niebla* cómo algunas compañeras enfermeras se hicieron cargo de una enfermería para niños para minorizar la mortandad de los menores (Doña, 1978: 142). De la misma manera, en la novela de Ferrero y en la película de Martínez Lázaro, se muestra cómo Adelina trabaja como carterera. Esta labor, aunque prohibida, le permite transmitir toda clase de recados y

mensajes entre presas de distintas galerías, así como introducir cartas desde fuera. Por su parte, Blanca, que había sido pianista, toca el armónium de la capilla de la cárcel, con el que acompaña a las cuarenta voces que conforman el coro carcelario. Núñez Targa cuenta que al coro acudieron las presas para comprender mejor el folklore español: «las graves canciones castellanas alternan con las alegres “pandeiradas” y los melancólicos “alalás” de Galicia; la jota viril, con la rítmica sardana» (2016: 75), cada una aporta los cantares de su tierra y quedan unidas entre sí. También Dolores Botey destaca el coro en sus memorias como un modo de unión entre las presas. Para ella, era un motivo para verse las mujeres de todos los departamentos y salir de la monotonía de juicios, penas de muerte y fusilamientos: «éramos una gran familia que estábamos unidos en el dolor, y todas teníamos los mismos deseos e ilusiones» (Botey Alonso, 2019: 40).

La música es, en definitiva, inseparable de la experiencia femenina en Ventas. En el documental *Que mi nombre no se borre de la historia*, se alude a los cantares jocosos de las presas: «En la cárcel de las Ventas, hay un sótano modelo / y en el sótano unas niñas que nos reímos del mundo entero. / A las seis de la mañana, tocaban a levantarse / y las niñas no querían porque se ríen de la Falange. / Los soldaditos de Franco aprovechan la ocasión / para tirarnos tiritos a las menores de la prisión», canta Maruja Borrell mientras sobre la pantalla se proyectan fotografías en blanco y negro de las presas, sonrientes. Mercedes Núñez explica en su obra cómo nada más ingresar en Ventas, una reclusa entonó para ella un chotis sobre la *Pepa*, la pena de muerte: «*Es la Pepa una gachí / Qu'está en moda en tó Madrid / Y que tié predilección por los rojillos...*»⁷ (2016: 37). El cantar, en esas condiciones, suponía todo un acto de resistencia, de rebeldía, que, como señala la autora, es expresada con un sorprendente sentido del humor. A coro, las jóvenes reclusas continuaron: «*La cárcel de Madrid / Es una gran prisión / Donde se muere el preso / Por falta de atención...*» (Núñez Targa, 2016: 38). Para culminar el recital de bienvenida, Núñez Targa recuerda, si bien escribe siempre en presente, cómo le cantaron la canción de Ventas con música de «La Madelón», canción cuyas primeras estrofas son entonadas hasta en dos ocasiones en la película de *Las 13 rosas* de Emilio Martínez-Lázaro. Primero, en el patio de la prisión, donde con felicidad la cantan Julia, Virtudes, Elena y Dionisia; y, en una escena posterior, en la que las jóvenes están incomunicadas, cada una en una celda, por negarse a cantar el *Cara al sol* en el recuento tras quejarse de la muerte de otro niño. Desde cada una de las celdas, las jóvenes entonan esta famosa canción compuesta por las presas en ese año de 1939:

⁷ La letra también la transcribe Dolores Botey (2019: 42-43), quien explica que lleva la música del chotis de *Las Leandras*.

La cárcel de Ventas de Madrid

Cárcel de Ventas
hotel maravilloso,
donde se come
y se vive a tó confort,
donde no hay
ni cama ni reposo,
y en los infiernos se está mucho mejor.

Hay colas hasta en los retretes
rico cemento dan por pan,
lentejas, único alimento
un plato al día te darán.

Lujoso baldosín
tenemos por colchón
y al despertar tenemos
deshecho un riñón (Hernández Holgado, 2003: 9).

De igual forma, en la película, las Trece Rosas también corean «La joven guardia», el himno oficial de la Unión de Juventudes Comunistas, en el furgón que las traslada al cementerio del Este, donde serán ejecutadas. Si bien pudiera parecer inverosímil que se pusieran a cantar en esas circunstancias, Núñez Targa fue testigo de los cantares de las jóvenes: «¡Qué alhajas de muchachas! Parecían rosas. Cuando vinieron a sacarlas marcharon a la muerte como verdaderas heroínas, dando vivas y cantando» (2016: 55).

Las canciones entonadas por las mujeres de Ventas reflejan su valentía ante la adversidad: están llenas de ironía, pero también de espíritu militante, y son testimonio de la sororidad que se vivió entre muros. Todas las obras analizadas evidencian cómo las reclusas se protegieron entre sí, ayudándose y enfundándose ánimo, forjando lazos de amistad. En ese contexto de encierro y sufrimiento, la solidaridad se convirtió en un pilar esencial para sobrellevar la dureza a la que estaban sometidas en el día a día. Como señala Juana Doña, «la colectividad tenía que estar por encima de cualquier otro interés» (1978: 142), y esa colectividad se tradujo en resistencia y afectividad, en voces que se han atrevido a denunciar lo que se vivió en esta cárcel madrileña. Sus testimonios dan cuenta tanto de su experiencia como de la de sus compañeras silenciadas, cuyas historias siguen resonando gracias también a las creaciones de las últimas décadas, que han recuperado y reivindicado su memoria. La película *Las 13 rosas* muestra a sus protagonistas cogiéndose de las manos antes de ser fusiladas, en un último gesto de apoyo mutuo. Esta imagen, extensible a todas las reclusas que pasaron por Ventas, ejemplifica cuán unidas estuvieron.

4. CONCLUSIONES

El análisis de la representación de la cárcel de mujeres de Ventas en la literatura y el cine revela la importancia de las manifestaciones artísticas en la reconstrucción de la memoria histórica. A través de testimonios, memorias y películas documentales, así como de novelas y audiovisuales en las que lo narrado tiene un carácter imaginario, pero basado en hechos reales, se han recuperado muchas de las voces de quienes padecieron la represión franquista en este espacio. Walter Benjamin escribió que «la función de la memoria es proteger las impresiones del pasado. El recuerdo apunta a su desmembración, la memoria es esencialmente conservadora, el recuerdo es destructivo» (1999: 129). Para Benjamin, la memoria preserva el pasado. En contraste, el recuerdo tiene un carácter disruptivo y fragmentario, pues no se limita a conservar el pasado: lo descompone y lo reconfigura en función de nuevas interpretaciones, es decir, el recuerdo es una elaboración del pasado desde el presente.

Esta reflexión resulta pertinente en relación con las obras que representan las experiencias de las mujeres encarceladas en Ventas, ya que no solo muestran una voluntad historicista; expresan también un afán de reconstrucción de un tiempo anterior e incluso de reimaginarlo a través de personajes ficticios. Isaac Rosa considera que «eso que llamamos memoria colectiva, lo es en tanto que de uso, no de origen; es decir, se llama colectiva porque es usada por la colectividad, no porque sea fruto de ese colectivo. Más bien es una memoria dada, otorgada» (2009: 57), la cual ha sido construida por varios agentes, entre los que se encuentra la ficción. En este sentido, Rosa recalca que el creador de ficción que propone un discurso sobre la Guerra Civil o el franquismo tiene una responsabilidad, pues el lector o espectador va a percibir la obra «como una imagen cierta del pasado, como un relato a incorporar a esa memoria colectiva» (2009: 58).

En el caso de las escrituras y los audiovisuales sobre las mujeres de Ventas, ya sea desde la no ficción o desde la ficción, ambos han desempeñado un papel crucial en la reivindicación de sus historias, permitiendo la emergencia de voces antes silenciadas, creando una imagen plural para la memoria colectiva. Asimismo, existe una interacción entre memoria y posmemoria en la construcción de los hechos. Por un lado, los testimonios directos, escritos por mujeres que estuvieron encarceladas, ofrecen un registro histórico, no ficcional, si bien tampoco exento de literatura. En ellos, además de operar el recuerdo —todos los textos fueron elaborados desde la distancia temporal—, el yo narrador crea a su yo narrado, lo que constituye un rasgo formal, pero también ontológico de toda estructura literaria. Hayden White defiende este maridaje entre la literatura y la historia de la siguiente manera: «los hechos no cuentan su propia historia» (2003: 20), por lo que se ha de llevar a cabo «una operación literaria,

productora de ficción, que de ninguna manera atenta contra el estatus cognitivo del relato, sino que es la operación necesaria para lograr refamiliarizarnos, a nosotros los lectores, con sucesos ajenos u olvidados» (White, 2003: 20).

Por otro lado, las narrativas ficcionales —bien sean novelas o películas— otorgan una visión del mundo para una parte de la ciudadanía para la que la ficción es una referencia real, «que incluso construyen y fijan su conocimiento histórico a partir del discurso de la ficción, puesto que conceden a las novelas [y a la ficción audiovisual] un valor testimonial, incluso un valor científico, a la altura de la historia, la psicología o la antropología» (Rosa, 2009: 60). La producción ficcional alcanza a sectores de la población que, de otro modo, no habría accedido a los hechos. Así, por ejemplo, el estreno de la película *Las 13 rosas* de Martínez-Lázaro puso en el centro del debate público la historia de las trece jóvenes ejecutadas por el franquismo, hasta entonces poco conocida en España. Hoy en día, gracias a la difusión del filme y a la recuperación de este episodio en otros ámbitos culturales, su historia ha trascendido lo historiográfico para pasar a formar parte del imaginario colectivo. En este sentido, Robert Stam remarca cómo, desde una perspectiva derridiana, en las adaptaciones cinematográficas de textos literarios, «el prestigio aurático del original no resulta contrario a la copia; más bien, el prestigio del original es *creado* por las copias, sin las cuales la mera idea de originalidad no tendría sentido» (2014: 33-34). Por ello, puede afirmarse que tanto *Las 13 rosas* como la adaptación de *La voz dormida* de Zambrano no traicionan los textos de los que parten; al contrario, los revalorizan y amplifican su alcance, contribuyendo a consolidar su presencia en un marco cultural compartido. Además, Stam subraya que la adaptación «puede entenderse como una orquestación de discursos, talentos y huellas, es decir, como una construcción “híbrida” que mezcla diferentes medios, discursos y colaboraciones» (2014: 34-35). En esta línea, resulta pertinente considerar el planteamiento de Lauro Zavala, quien sostiene que el análisis de una adaptación debe atender a la especificidad del lenguaje cinematográfico. El texto literario se presenta, entonces, como un palimpsesto, es decir, como una obra inscrita en un lenguaje artístico completamente distinto (Zavala, 2007: 13). El cine no se limita a reproducir el texto escrito; lo reinterpreta, lo transforma y lo reinscribe en un nuevo sistema de significación. Las películas de Martínez-Lázaro y Zambrano adquieren sentido desde su propia autonomía expresiva, marcada por la divergencia inherente a su lenguaje. La hibridez a la que se refiere Stam, evidente en ambas producciones, así como el lenguaje particular que destaca Zavala, les confiere una riqueza que posibilita nuevas formas de recepción crítica y reflexión histórica por parte de los

espectadores, fortaleciendo la función social del arte en la preservación de la memoria.

En definitiva, la constante producción cultural en torno a la cárcel de Ventas demuestra que la necesidad de recordar y reinterpretar el pasado sigue siendo relevante en el presente. Pero más allá del debate sobre la importancia de la ficción y la no ficción en el conocimiento de la historia reciente de España, es necesario concluir destacando cómo las obras analizadas evidencian que el sistema carcelario fue percibido como un espacio de represión —un no lugar diseñado para anular la identidad, especialmente la política— y, a la vez, como un entorno donde las prisioneras actuaron con solidaridad. A pesar del hacinamiento, las sacas, la alta mortalidad infantil y el férreo control de las autoridades, lograron apoyarse unas a otras y reafirmarse a sí mismas. La cárcel de Ventas de los primeros años de la posguerra fue un escenario de sufrimiento, pero también de resistencia y amistad.

Los relatos analizados en este artículo resaltan experiencias específicamente femeninas y feministas, si bien Juana Doña lamentaba en 1978 no haber enfatizado más las condiciones de las mujeres en su novela-testimonio, abordando aspectos poco tratados en el discurso hegemónico: «Se puede contar con los dedos de las manos lo que fuera y dentro del país se ha impreso para denunciar y poner al desnudo las iniquidades que las mujeres han sufrido y sufren en las cárceles de nuestra geografía. A las mujeres se les ha dedicado unas líneas apenas, en ese río de volúmenes que se ha escrito sobre la guerra civil y la resistencia en nuestro país» (1978: 16), declaraba. Afortunadamente, si Doña pudiera acceder ahora a toda la producción sobre la experiencia carcelaria de las mujeres, comprobaría que gran parte de ese vacío ha sido subsanado y que además se han puesto de relieve procesos, anteriormente señalados, como la menstruación o la menopausia dentro de ese contexto penitenciario. Estas cuestiones, por lo común aún silenciadas en nuestra sociedad actual, aparecen de manera natural en estas obras. Además, resulta especialmente significativo que incluso los testimonios escritos durante la segunda mitad del siglo XX den cuenta, de manera temprana, de lo que hoy denominamos sororidad.

Las producciones sobre la prisión de Ventas responden a lo que Beatriz Sarlo ha denominado como *giro subjetivo*, un «reordenamiento ideológico y conceptual de la sociedad del pasado y sus personajes» (2005: 22), que destaca la voz de sus protagonistas, otorgando valor de verdad a la subjetividad, convirtiéndose esta en eje de la reconstrucción histórica. Frente a un discurso único, son obras polifónicas que resignifican el pasado. Ricard Vinyes señala que las presas políticas tenían dos objetivos inseparables frente al poder y las formas de dominio establecidas por el Estado y la Iglesia: «salvar su vida y afirmar su identidad política» (2002: 14). Estas dos dimensiones

están presentes en todas las obras que documentan la experiencia femenina en Ventas, donde la represión, lejos de anularlas, fortaleció sus convicciones y reafirmó su identidad.

Así, el estudio de estas narrativas permite comprender cómo la memoria histórica se construye tanto en el ámbito colectivo como en el individual, desmintiendo la existencia de un único discurso oficial del pasado. Esta pluralidad de voces y sentidos que se entretajan en las obras responde también a una lógica intertextual, en la que cada nueva narrativa construye y reconstruye la memoria a partir de otras. Tal como afirma Lauro Zavala, «la intertextualidad es, en gran medida, el producto de la mirada que la descubre. O más exactamente, la intertextualidad es resultado de la mirada que la construye» (2018: 132), lo que resalta el papel activo del receptor en la configuración del significado de las obras y en la relectura del pasado. En conclusión, la literatura y el cine han sido fundamentales para preservar, reconstruir y transmitir la memoria histórica de la represión franquista, particularmente en lo que respecta a la experiencia de las mujeres en la cárcel de Ventas, porque la historia no solo pertenece a quienes lograron contar su vida, sino también a quienes fueron borradas al silencio. Y es a través de estas narrativas, de los recuerdos de sus compañeras y de quienes han decidido visibilizarlas, que su memoria pervive.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AUGÉ, Marc (2000), *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.
- BAL, Mieke (1990), *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra.
- BENJAMIN, Walter (1999), *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Buenos Aires, Taurus.
- BOTEY ALONSO, Dolores (2019), *Memorias de una anarquista. Diez años, tres meses y 120 horas de prisión*, Mallorca, Leonard Muntaner.
- CANIL, Ana R. (2011), *Si a los tres años no he vuelto*, Madrid, Espasa.
- CASTEJÓN HERNÁNDEZ, Pablo (2014), «Violencia política en el Madrid de Posguerra. El caso de la Prisión de Porlier (1939-1944)», *Revista de Estudios Penitenciarios*, 266, págs. 9-82.
- CHACÓN, Dulce (2002), *La voz dormida*, Madrid, Alfaguara.
- CUEVAS GUTIÉRREZ, Tomasa (2004), *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- DOÑA, Juana (1978), *Desde la noche y la niebla (Mujeres en las cárceles franquistas). Novela-testimonio*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (2006), «Formas de representación de la guerra civil en la novela contemporánea española (1990-2005)», en VV.AA., *Guerra y literatura. XIII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, El Puerto de Santa María, 9,

- 10 y 11 de noviembre de 2005, Cádiz, Fundación Luis Goytisolo, págs. 41-56.
- FERRERO, Jesús (2003), *Las trece rosas*, Madrid, Siruela.
- FONSECA, Carlos (2004), *Trece Rosas Rojas. La historia más conmovedora de la guerra civil*, Madrid, Temas de Hoy.
- FOX, Manuela (2012), «Las Trece Rosas: de la historia a la ficción», en P. Botta et al. (coords.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, 5, Roma, Bagatto Libri, págs. 270-279.
- GARCÍA-MADRID, Ángeles (1982), *Réquiem por la libertad*, Madrid, s.e.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio (2006), *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- HERNÁNDEZ HOLGADO, Fernando (2003), *Mujeres encarceladas. La prisión de Ventas: de la República al franquismo, 1931-1941*, Madrid, Marcial Pons.
- HIRSCH, Marianne (2015), *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*, Madrid, Carpe Noctem/PanCrítica.
- JAKOBSON, Roman (1996), «Sobre los aspectos lingüísticos de la traducción», en D. López García (ed.), *Teorías de la traducción: antología de textos*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, págs. 494-502.
- JENKINS, Henry (2017), «Adaptation, Extension, Transmedia», *Literature/Film Quarterly*, 45/2, s. pág.
- LEÓN-SOTELO, Trinidad de (2002), «Dulce Chacón publica *La voz dormida*, basada en testimonios reales», *ABC*, s. pág. [En línea: https://www.abc.es/cultura/libros/abci-dulce-chacon-publica-dormida-basada-testimonios-reales-200209060300-127621_noticia.html. Fecha de consulta: 02/03/2025].
- LINDO, Elvira (2016), «Gracias, Mercedes», en M. Núñez Targa, *El valor de la memoria. De la cárcel de Ventas al campo de Ravensbrück*, Sevilla, Renacimiento, págs. 7-12.
- LÓPEZ, Ángeles (2006), *Martina, la rosa número trece*, Barcelona, Seix Barral.
- LÓPEZ CANICIO, Gemma (2017), «Ficción en la novela de la no-ficción. Análisis del estatuto ficcional a partir del narrador», *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 13, págs. 176-198.
- NÚÑEZ TARGA, Mercedes (2016), *El valor de la memoria. De la cárcel de Ventas al campo de Ravensbrück*, Sevilla, Renacimiento.
- PÉREZ CARRERA, José Manuel (2020), «Memoria de la guerra civil en la narrativa del siglo XXI», en P. López López y M. A. García

- Moreno (coords.), *Papeles de la memoria: aportaciones al estudio de la represión franquista*, Asturias, Trea, págs. 75-102.
- ROSA, Isaac (2009), «La construcción de la memoria de la guerra civil y la dictadura en la literatura reciente española», en A. Ribeiro de Menezes et al. (eds.), *Guerra y memoria en la España contemporánea*, Madrid, Verbum, págs. 209-228.
- SARLO, Beatriz (2005), *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- STAM, Robert (2014), *Teoría y práctica de la adaptación*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- VINYES, Ricard (2002), *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco*, Madrid, Temas de Hoy.
- WACHOWSKA, Judyta (2012), «El universo carcelario femenino del régimen franquista: entre historia, (pos)memoria y la novela histórica actual», *Sociocriticism*, 27, págs. 175-214.
- WHITE, Hayden (2003), *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, Barcelona, Paidós.
- ZAVALA, Lauro (2007), «Del cine a la literatura y de la literatura al cine», *Casa del Tiempo*, 95/96, págs. 10-13.
- ZAVALA, Lauro (2018), *Para analizar cine y literatura*, Madrid, El Barco Ebrio.

Fecha de recepción: 09/03/2025.

Fecha de aceptación: 17/06/2025.

**LA VOZ DORMIDA, DE LA LITERATURA AL
CINE: REPRESENTACIÓN Y MEMORIA DE LA
EXPERIENCIA CARCELARIA FEMENINA**

**LA VOZ DORMIDA, FROM LITERATURE TO
CINEMA: REPRESENTATION AND MEMORY OF
THE FEMALE PRISON EXPERIENCE**

JAVIER SÁNCHEZ ZAPATERO

Universidad de Salamanca

zapa@usal.es

0000-0003-1288-4651

Resumen: El artículo analiza las relaciones entre la novela de Dulce Chacón *La voz dormida* y su homónima adaptación cinematográfica, de Benito Zambrano. Partiendo de su respectiva imbricación en la literatura y el cine de la memoria, así como en la tensión entre realidad y ficción que manifiestan, el artículo se interesa por la dimensión memorística de las obras, centrado en la configuración del personaje de la mujer republicana como sujeto político activo, y en el modo en que acometen su representación del espacio carcelario femenino, a través del que se muestra el poder represor del franquismo.

Palabras clave: *La voz dormida*, Dulce Chacón, Benito Zambrano, Memoria, Cárcels de Mujeres, Mujeres Republicanas

Abstract: This paper analyses the relationship between Dulce Chacón's novel *La voz dormida* and its homonymous film adaptation by Benito Zambrano. Starting from their respective overlapping in the literature and cinema of memory, as well as the tension between reality and fiction that they manifest, the paper focuses its interest on the memorial dimension of the works, centered on the configuration of the character of the republican woman as an active political subject, and on the way in which they undertake their representation of the female prison space, through which the repressive power of Franco's regime is shown.

Key words: *La voz dormida*, Dulce Chacón, Benito Zambrano, Memory, Women's Prison Ward, Republican Women

1. REPRESENTACIÓN

La voz dormida, tanto en su versión literaria original (Dulce Chacón, 2003) como en su posterior adaptación fílmica homónima (Benito Zambrano, 2011), es uno de los más sintomáticos ejemplos de la dimensión memorística adquirida por ciertas creaciones culturales y artísticas aparecidas en España en las postrimerías del siglo XX y los inicios del XXI. Más allá de abordar el recuerdo traumático del pasado violento de la guerra y la dictadura, este tipo de obras se caracteriza de forma específica por la dimensión pragmática de la que se dotan, a través de la que pretenden dar a conocer determinados acontecimientos o experiencias correspondientes a la realidad histórica habitualmente silenciados. En este caso, tales eventos, enmarcados dentro de la «utilización de la memoria por parte del franquismo [...] que pone el acento fundamentalmente en destruir al otro» (Cuesta, 2008: 150), se identifican con las vivencias de las presas republicanas en la primera posguerra, que «no alcanzaron su plena integración en el campo literario» (Oleza, 2023: 782) hasta la aparición de la novela de Dulce Chacón en 2001¹, pese a haber sido abordadas previamente en testimonios directos como los de Juana Doña (*Desde la noche y la niebla*, 1978) o Tomasa Cuevas (*Cárcel de mujeres*, 1985-1986)².

En concreto, *La voz dormida* narra las penurias que sufren una serie de presas políticas en la madrileña cárcel de Ventas. Pese a que a lo largo de la obra aparecen numerosos personajes a través de los que se quiere mostrar la complejidad, y también la universalidad, del drama carcelario, Hortensia, Elvira, Remedios y Tomasa se erigen como protagonistas fundamentales. A través de la narración de sus experiencias por una voz externa que muestra desde la primera línea de la novela su absoluta omnisciencia —«la mujer que iba a morir se llamaba Hortensia» (Chacón, 2003: 13)—, la novela va mostrando las condiciones de vida en la prisión, caracterizadas por el hambre, el hacinamiento y el maltrato. Aunque fue concebida a comienzos de la década de 1930 como «Prisión Modelo» dentro de la reforma del sistema penitenciario que ideó Victoria Kent durante los primeros años de la II República —y a caracterizarse, siguiendo el objetivo general de

¹ La condición fundacional de la obra literaria no es compartida por su trasvase cinematográfico, puesto que antes de su aparición se habían estrenado al menos tres películas españolas ambientadas en las cárceles de mujeres del franquismo: *Entre rojas* (Azucena Rodríguez, 1995), *Las 13 rosas* (Emilio Martínez Lázaro, 2007) y *Estrellas que alcanzar* (Izarren Argia, Mikel Rueda, 2010).

² La obra de Cuevas, aparecida originalmente en tres volúmenes compilados en 2004 bajo el título unitario *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas*, no solo se ocupa de su experiencia carcelaria, que le llevó pasar cinco años por diversos penales del país debido a su militancia comunista, sino que recoge testimonios de otras presas políticas que hubieron de cumplir condena durante el franquismo.

humanizar las prisiones y privilegiar la reinserción frente al mero castigo, por carecer en principio de celdas de castigo y estar especialmente preparada para acoger a madres con hijos—, la cárcel de Ventas terminó por convertirse «en una cloaca: con cabida para 500, [...] albergó a 6000 presas amontonadas, apenas cuidadas ni alimentadas» (Graff, 2017: 174). Esta degradación es reflejada en la obra que, además de describir el espacio físico humano y físico de la cárcel, así como de exponer las rutinas a las que habían de someterse las prisioneras, va relatando anécdotas particulares protagonizadas por cada una de estas mujeres para escenificar el opresivo y cruel contexto en el que se ven obligadas a convivir. Así, por ejemplo, se relata cómo Elvira tiene las piernas doloridas por haber permanecido arrodillada durante varias horas sobre garbanzos que se le clavaron en la piel; con qué saña Tomasa es abofeteada, con un tortazo que «resuena en la galería», por una funcionaria tras negarse a obedecerla; o cómo a Hortensia, poco antes de ser ejecutada, se le niega que amamante a su bebé, nacida en la prisión, al negarse a comulgar para recibir el sacramento de la extremaunción (Chacón, 2003: 19, 43 y 219).

En general, la representación de la prisión de Ventas que acomete *La voz dormida* confirma la concepción «heterotópica», de «lugar otro» (Foucault, 2010: 25), del espacio penitenciario, especialmente perceptible en regímenes autoritarios como el franquismo, en los que la vida en las cárceles acostumbra a estar presidida «por el vacío reglamentario, la arbitrariedad, los mecanismos de distinción y la compraventa de beneficios» (Macsutovici, 2019: 292)³. Para subrayar esta interpretación diferencial, una de las líneas argumentales de la obra está protagonizada por Pepita, la hermana de Hortensia, quien se instala en Madrid para poder estar cerca de ella y comienza a trabajar como empleada del hogar. Su peripecia, marcada por las continuas visitas a la prisión y por la realización de las tareas que le encarga su hermana para entrar en contacto con la guerrilla antifranquista en la que está enrolado su cuñado —gracias a las que conoce a quien con el paso del tiempo se convertirá en su marido—, permite reforzar el contraste en las normas y actitudes que rigen en la prisión con las del mundo exterior. Pepita se desplaza con cierta libertad por las calles de Madrid y no experimenta las penurias de las internas —no pasa hambre, por ejemplo, a pesar de tener que soportar la escasez de alimentos que lleva a tener que comer «el milagro de la tortilla sin huevo» o «las

³ La aleatoriedad de muchas de las decisiones que se tomaban en la prisión, solo explicable por el deseo de sus responsables de exhibir su poder y su posición de autoridad, también afectaba a los familiares de las internas. Tal y como se muestra en la novela y en la película, en ocasiones se les vetaba la entrada en la cárcel para visitar o entregar algún tipo de material a las presas sin previo aviso ni razón aparente y con el único afán de humillarlos después de esperar durante varias horas haciendo cola.

mondas del pepino»—, pero sufre igualmente el miedo, sobre todo cuando tiene que llevar a cabo las actividades clandestinas que se le encomiendan, que llevan al narrador a presentarla como una mujer «de ojos asustados» (Chacón, 2003: 66 y 81). Se demuestra así que la vigilancia y el castigo, objetivos fundamentales de todo universo carcelario según Foucault (2023), trascendían los muros de la cárcel, hasta el punto de que no sería descabellado concebir la España de la dictadura como «una inmensa prisión»⁴ en la que, para conseguir el control de la sociedad, lugares como Ventas servían específicamente para «doblegar y transformar» (Vinyes, 2006: 156).

Dentro de ese objetivo general de dominación, las cárceles de mujeres constituían «el espacio en el que el poder represivo se manifestó de la manera más desnuda y brutal», ya que en ellas el régimen franquista exhibía «un poder basado en unas relaciones de género y de clase establecidas en la jerarquía» (Verdugo, 2008: 155). Las presas, especialmente las que lo eran por motivos políticos, eran objeto de unos mecanismos de represión específicos, diferentes a los de los hombres, a través de los que no solo las castigaban por defender unas ideas o una moralidad diferentes a las que el franquismo trataba de imponer, sino también por no responder a los modelos hegemónicos de mujer imperantes en la época. Se trataba, pues, de «vigilar, castigar, reeducar y purificar», partiendo de la premisa de que las cárceles eran «espacios de redención moral en los que las presas políticas eran consideradas como degeneradas morales a las que había que apartar de la sociedad» (Verdugo, 2018: 171), lo que se muestra en la novela y en la película con las palabras que uno de los sacerdotes de la prisión dirige a las internas en la homilía de unas de las misas a la que se les obliga a acudir —pues, como también se señala en la obra, «el culto religioso forma parte de la reeducación»—: «Sois escoria, y por eso estáis aquí. Y si no conocéis esa palabra, yo os voy a explicar lo que significa. Mierda, significa mierda» (Chacón, 2003: 122-123). Las agresiones verbales son, de hecho, constantes, como se observa en la recurrencia con la que las monjas y las funcionarias, que acostumbran a dirigirse a las internas gritando y no hablando, las tildan de «bestias comunistas» o «sacrílegas» (Chacón, 2003: 124-125).

Las prisiones femeninas pretendían reestablecer los roles de género tradicionales, lo que explica que *La voz dormida* insista tanto en cómo los principales sostenes ideológicos del régimen —la Iglesia y la Falange, encarnados por las monjas y las funcionarias, pertenecientes a la Sección Femenina— se erigen en figuras de autoridad dentro de la cárcel y tratan de imponer de forma violenta su ideario, tal y como se

⁴ Se calcula que, a comienzos de la década de 1940, la población carcelaria en España ascendía a 300.000 presos, de los que alrededor de 18.000 eran mujeres (Molinero, Sala y Sobrequés, 2006).

manifiesta, por ejemplo, cuando se intenta obligar a las reclusas, bajo brutal coacción, a besar una talla del Niño Jesús (Chacón, 2003: 124). Con la excepción de Mercedes, la única funcionaria que muestra empatía con las presas y las trata de forma humanitaria, los personajes femeninos victimarios se adecúan al ideal de «feminidad viril» que, gracias fundamentalmente al empeño de la Falange, se impuso como modelo para las mujeres de la dictadura, de quienes se esperaba que se comportaran con «sobriedad, rectitud, fuerza, decisión y compostura» (Box, 2024: 50)⁵. No en vano, en la adaptación cinematográfica se muestran algunos planos del exterior de la prisión, en cuyos muros puede leerse la pintada: «Falange te vigila. Fe, tesón y disciplina». El filme también incide de forma mucho más explícita que la obra literaria en el comportamiento violento con el que los responsables del régimen llevan a cabo sus mecanismos de control y represión a través de algunas escenas en las que se muestra con detalle, y con una puesta en escena tremendista que intensifica la sensación de terror que se vive en la prisión, cómo las presas son maltratadas físicamente e incluso ejecutadas.

Frente a esas actitudes, el sentimentalismo con el que Hortensia y Pepita viven sus respectivas historias de amor con representantes de la guerrilla antifranquista, también subrayado en el filme respecto a la novela, evidencia cómo su construcción como mujeres libres trata de oponerlas al modelo hegemónico de feminidad imperante durante toda la dictadura. A esa configuración contribuye su compromiso político, que las convierte en personajes activos que se implican en la lucha política y en la guerra, trascendiendo el modelo de mujer doliente que se limita a esperar y a sufrir. Sin embargo, pese a no corresponderse con el modelo de mujer sumisa y pasiva del franquismo, en los dos personajes filmicos, a diferencia de los literarios, se percibe cierta subordinación, pues su desarrollo como sujeto político se constituye a partir del hombre —especialmente en el caso de Pepita, quien parece que colabora con la guerrilla más por cuestiones sentimentales que por verdaderas convicciones ideológicas—, al igual que sucede con las protagonistas de películas como *Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda, 2008) o *La trinchera infinita* (Jon Garaño, Aitor Arregi y José Mari Goenaga, 2019) —esposas de que han de mantener la normalidad y evitar levantar sospechas mientras sus maridos permanecen escondidos en sus propias casas para huir de las represalias franquistas—.

⁵ De una de las monjas se dice que «le irrita que las internas pierdan el control», pues «la disciplina comienza por el control», y así se lo hace saber a Elvira en un momento en el que, al evocar la libertad perdida, comienza a llorar: «Sabe de sobra que no quiero lágrimas aquí. Sabe de sobra que no consiento una sola rabieta» (Chacón, 2003: 148).

Lejos de ser baladí, la presentación de la experiencia carcelaria como un drama colectivo del que participan diversas mujeres se revela fundamental pues, por un lado, permite otorgarle un sentido universal que convierte a la obra en un alegato contra la brutalidad de cualquier sistema punitivo —lo que se refuerza con la inclusión de una cita paratextual de Paul Celan⁶, superviviente de los campos de trabajo nazis e hijo de deportados judíos— y, por otro, expone el carácter gregario de las internas, que deriva en continuas muestras de solidaridad y afecto entre ellas —y, gracias a personajes como Pepita, también entre quienes están dentro y quienes están fuera—. Las presas se cuidan y animan y «comparten momentos de encuentro, luego de la llegada de visitas y la entrega de paquetes: se comparten noticias, alguna comida [...] y también sueños y esperanzas, comparten también recuerdos» (Gruber, 2021: 88). Tales actos de convivencia no solo ayudan a sobrevivir al angustioso contexto en que se encuentran, sino que también enfatizan los lazos ideológicos que las vinculan, provocando con ello que su identidad sea configurada de forma simultánea por su condición de víctimas y por su compromiso antifranquista. De ahí que, en uno de los diálogos de la novela, reproducido de forma casi literal en la película, Hortensia exhorta a sus compañeras «a sobrevivir» y les recuerda que «resistir es vencer» (Chacón, 2003: 122-123). Asimismo, en la obra se relata cómo las presas entonan desde sus celdas la *Internacional* pese a los gritos de las celadoras exigiendo silencio. Concebido como un gesto de resistencia frente al poder que las oprime y maltrata, el canto colectivo termina por adquirir un sentido esperanzador que trata de dignificar y dar sentido a la experiencia carcelaria, como se muestra al señalar que, mientras cantan el himno obrero, «Elvira dirige al canto con los brazos sin poder controlar la emoción, alzando con sus manos el oleaje de un mar puesto en pie, sin advertir que le sangran de nuevo las rodillas» y «Hortensia olvida por un momento el dolor de las suyas y canta mirándose el vientre [...] con las palmas abiertas rodeando su embarazo [mientras] sus dedos amorosos repiquetean llevando el ritmo» (Chacón, 2003: 46)⁷. Según Sánchez Noriega, la presencia de escenas como estas, en las que se conjuga el hermanamiento con el

⁶ «En vano dibujas corazones en la ventana: / el caudillo del silencio / abajo, en el patio del castillo, alista soldados», incluida en uno de los poemas de *Reja de lenguaje* (Sprachgitter, 1959).

⁷ El valor esperanzador de la música aparece también en la película en la escena en la que, en una de sus visitas, Pepita canta junto a Hortensia una nana. A través de la concatenación de primeros planos y de la intensificación de un sonido que, pese a ser emitido por los propios personajes, genera la sensación de ser heterodiegético, llegando a anular los murmullos de la ambientación sonora, se muestra la unión de las dos hermanas, que parecen lograr trascender la separación física que imponen los muros de la prisión.

compromiso político, así como la ausencia de actos de violencia o conflictos entre las internas, provoca que *La voz dormida* se aparte «de los esquemas habituales» (2016: 322) del cine penitenciario masculino y reclame, al igual que otros dramas históricos con los que está intensamente emparentada como *Las 13 rosas*, una clasificación taxonómica diferente, basada en la perspectiva de género.

A medida que transcurre la acción argumental de la obra, y gracias a la omnisciencia del narrador, al uso de recursos analépticos y al relato en estilo directo en los diálogos, se van conociendo los pormenores de la vida de las protagonistas, con especial atención a su participación en la Guerra Civil. De esa forma, *La voz dormida* se va configurando como un crisol de historias anónimas en las que entrecruzan detalles de la vida personal de las internas con acontecimientos históricos. El lector puede conocer así, por ejemplo, que toda la familia de Tomasa fue ejecutada por la Guardia Civil o que Elvira y Hortensia tienen conexiones con el maquis. La ruptura de la linealidad temporal que provoca la introducción de los antecedentes biográficos de los principales personajes —mostrados en la película exclusivamente a través del diálogo, sin que haya saltos temporales hacia el pasado— permite que, aunque *La voz dormida* verse fundamentalmente sobre la presión, haya una representación de la Guerra Civil como «espacio utópico que funciona como el marco histórico ideal en el que reinventar y recrear un patrón específico de identidades» (Gómez López-Quñones, 2006: 2010). Las protagonistas, al igual que los personajes masculinos de la guerrilla con los que se relacionan sentimentalmente, se configuran a partir de sus convicciones políticas y del compromiso de su militancia, lo que provoca que su situación en la cárcel —o en la clandestinidad en el caso de los hombres— no sea percibida simplemente como la de quien es «arrastrado o llevado por el vendaval de la historia», sino la de quien es un sujeto activo, «insertado en un transcurrir histórico que explica finalmente lo que ha llegado a ser» (Gómez López-Quñones, 2006: 204). De ahí que no pueda reprocharse a la novela de Chacón —ni tampoco a la adaptación de Zambrano, pese a verse lastrada por ciertos procedimientos simplificadores que debilitan su interpretación histórica en favor de la esquematización de la intriga argumental— el carácter «aideológico» que David Becerra (2015) reprochaba a buena parte de las aproximaciones a la contienda de la literatura española del siglo XXI. Frente a «la reducción fratricida del conflicto, el individualismo, el neohumanismo y la despolitización» (Becerra, 2015: 230), en *La voz dormida* la política y la ideología constituyen un factor fundamental para entender la historia.

La introducción de estas semblanzas biográficas permite conectar el drama personal de las internas con el contexto general de España en las postrimerías de la contienda bélica y la inmediata posguerra, al que

también se alude al incluir alusiones a personajes reales como las «Trece rosas» —y, en especial, a Julia Conesa, de la que se incluye la última carta que escribió desde prisión antes de ser ejecutada, que termina con la famosa petición de que su nombre «no se borre de la historia» (Chacón, 2003: 199)— y a acontecimientos como la masacre de Paracuellos del Jarama, evocada al recordar la participación en la guerra de los personajes, o la fallida operación por la que las guerrillas comunistas trataron de derrocar a Franco tras acceder a España desde el exilio francés por el Valle de Arán. En su afán por representar de forma global el drama histórico que supuso el régimen franquista, la obra de Chacón no se limita a mostrar lo sucedido a finales de la década de 1930 y durante la de 1940, sino que extiende su arco temporal gracias al personaje de Tensi, la hija de Hortensia nacida en prisión, y al desarrollo de la trama argumental de Pepita, separada durante toda la dictadura de su marido, encarcelado por su implicación en las actividades de la guerrilla antifranquista hasta el indulto masivo concedido en 1963 con motivo de la elección de Pablo VI como Papa.

Frente al carácter coral de la novela, la película de Benito Zambrano se centra especialmente en la peripecia de las hermanas Hortensia y Pepita, tal y como se corrobora en el paratexto que supone el cartel promocional, que las muestra junto a sus respectivas parejas. De este modo, el trasvase sigue el procedimiento, habitual en la adaptación filmica de novelas, de «reducción», consistente en que «del texto literario se seleccionan los episodios más notables, se suprimen acciones y personajes, se condensan capítulos enteros en pocas páginas, se unifican acciones reiteradas, etc.» (Sánchez Noriega, 2000: 69). Su aplicación provoca que los personajes de Tomasa, Elvira y Remedios aparezcan difuminados en la versión cinematográfica, ya que se aportan menos datos sobre ellos y se reduce su participación en la trama, que en su vertiente carcelaria se focaliza sobre Hortensia. Así se entiende que, a diferencia de lo que sucede en la novela, que dedica su tercera y última parte a relatarlo, lo sucedido después de su ejecución aparezca exclusivamente en la secuencia final, en la que una voz en off identificada con Tensi, que en la película solo ha aparecido previamente como recién nacida, relata desde un tiempo ulterior al que representan las imágenes cómo fue evolucionando el régimen franquista, y con él los personajes de la película durante de las décadas de 1950 y 1960. Esta prolepsis se manifiesta solo en el código auditivo, pues mientras se escucha la voz de Tensi las imágenes muestran a Pepita saliendo de la cárcel para recogerla después de la muerte de su madre y despidiéndose de su marido cuando es trasladado a prisión.

El otro gran cambio formal de la adaptación de Zambrano tiene que ver con la construcción argumental, que prescinde del fragmentarismo de la obra literaria —dividida en tres bloques y distribuida en 85 breves capítulos dotados en ocasiones de autonomía

semántica y sin que exista siempre ilación de contenido entre ellos, pues la unidad viene dada más por el ambiente que se trata de representar que por la narración de una historia determinada—. Siguiendo el habitual esquema tripartito de introducción, nudo y desenlace, la trama se va desarrollando de forma mucho más canónica a través de una estructura paralela que muestra, por un lado, el devenir de Hortensia en la prisión y, por otro, el de Pepita en el exterior. De ese modo, y a pesar de que aparecen numerosos personajes femeninos a lo largo de toda la película, la representación de la situación de la mujer en el franquismo adolece de una simplificación que no se percibe en la novela, al no haber rastro de la compleja diversidad que proporcionaban tanto su carácter colectivo como la profundidad con la que se describían sus principales personajes. La reducción del argumento a las peripecias de Hortensia y Pepita provoca que en la película el resto de personajes sean descritos de forma un tanto limitada, reduciendo, por ejemplo, a las internas que acompañan a Hortensia en la cárcel a la categoría de meras víctimas republicanas y a las monjas y funcionarias que las custodian a la de salvajes victimarias franquistas.

2. MEMORIA

Hasta la publicación de la obra de Dulce Chacón, cuyo impacto se demuestra por sus continuas reediciones —la última, en versión de bolsillo, en 2021— y por sus trasvases tanto al cine como al teatro⁸, la presencia de las mujeres en las prisiones del primer franquismo parecía pertenecer a los ámbitos de la «memoria impedida» y la «memoria manipulada» con los que Paul Ricoeur (2010: 96-118) denominó a

⁸ En 2018 se estrenó una adaptación escénica de título homónimo, realizada por Cayetana Cabezas. A partir de un monólogo de Pepita, único personaje en escena, la obra iba detallando las penurias que las familias de convictos republicanos sufrieron en la dictadura, especialmente en los primeros años de la posguerra. Centrada en la intrahistoria de la represión, y en sus consecuencias en el seno de las familias, la adaptación no aborda directamente las experiencias del drama carcelario como la novela y la película. En 2023, y utilizando también el mismo título de la obra original, se estrenó un segundo montaje, debido a Alberto Rizzo. En este caso, el trasvase a las tablas se distinguió por su proximidad al original, ya que mantiene el carácter oral de la obra de Chacón y muestra las dificultades que un grupo de mujeres han de afrontar para sobrevivir al encierro en una cárcel franquista. Además de estas dos obras de teatro, y obviamente de la película, la dimensión transmedial que ha ido adquiriendo la obra de Chacón también viene dada por su expansión al medio musical, a través del álbum de Barricada *La tierra es sorda*, dedicado conceptualmente a las consecuencias de la Guerra Civil y en el que algunas canciones, como «Hasta siempre, Tensi», aluden directamente, con referencias directas a personajes como el que aparece en el título, al universo carcelario representado en *La voz dormida*.

aquellos acontecimientos del pasado que, en el primer caso, no pueden evocarse en la esfera pública o, en el segundo, son voluntariamente distorsionados. A esta decidida difuminación de los vestigios de las experiencias carcelarias femeninas no solo contribuyó el franquismo, cuya omnimoda aplicación del poder corroboró que «los regímenes totalitarios del siglo XX revelaron la existencia de un peligro antes insospechado: el de un completo dominio sobre la memoria» (Todorov, 2023: 149), sino también el androcentrismo que tradicionalmente ha guiado las aproximaciones al pasado, responsable de ocultar o relegar a las mujeres a un segundo plano. Así lo expuso Francisco Candel en el prólogo de la anteriormente citada obra de Tomasa Cuevas: «Hasta ahora eran solo los hombres los que habían luchado contra el franquismo, los que habían sufrido, los que habían padecido persecución, cárcel y martirio por la causa democrática. Al menos así constaba en los anales de la memoria colectiva, incluso en la de los partidos a los que estas mujeres pertenecían» (Feixá y Agustí, 2006: 215). De forma análoga, Hernández Holgado, responsable de una de las primeras aproximaciones desde prismas científicos al universo carcelario femenino de la dictadura, llegó a señalar que «el muro de silencio levantado en torno a las cárceles del franquismo [...] parecía duplicarse en el caso de las prisiones femeninas» (2003: 19), lo que explica que obras como *La voz dormida*, u otras análogas como *Las 13 rosas*⁹, adquieran un doble sentido memorístico a través del que tratan de sacar del olvido, por un lado, la brutalidad de las experiencias represivas que el franquismo trató de ocultar y, por otro, la situación de las mujeres, habitualmente relegadas a desempeñar un rol subalterno en el relato histórico oficial.

El carácter performativo de *La voz dormida* queda evidenciado en el aparato paratextual de las obras literaria y cinematográfica. Mientras que la primera se abre con una dedicatoria «a los que se vieron obligados a guardar silencio» y se define en la contracubierta de su edición original como «la historia silenciada de las mujeres que perdieron la guerra», la segunda muestra en sus planos iniciales un rótulo sobreimpresionado que afirma que la película «quiere ser un homenaje a todas las mujeres que lloraron en silencio en las puertas y en las tapias de los cementerios, a las mujeres que se sacrificaron por

⁹ El encarcelamiento y la posterior ejecución de las jóvenes integrantes de las Juventudes Socialistas Unificadas en los meses inmediatamente posteriores a la finalización de la Guerra Civil fue la base histórica sobre la que se compusieron una novela de Jesús Ferrero (*Las trece rosas*, 2003), un documental de Verónica Vigil y José María Almela (*Que mi nombre no se borre de la historia*, 2006), un libro de investigación periodística de Carlos Fonseca (*Trece rosas rojas*, 2007), un espectáculo teatral de danza (*13 Rosas*, 2007), y la ya mencionada película de Emilio Martínez Lázaro con guion de Ignacio Martínez de Pisón (*Las 13 rosas*, 2007).

los encarcelados y los perseguidos, a todas las mujeres que murieron en las comisarias, en las cárceles o frente a los pelotones de ejecución». Semejantes afirmaciones, concebidas casi como declaración de principios, demuestran cómo la literatura y el cine de la memoria, más que una mera evocación de un tiempo pretérito, implican una revisión crítica y cuestionadora de los relatos del pasado que se han ido fijando en el imaginario colectivo de las sociedades. De hecho, para Georges Tyras la nota distintiva de este tipo de obras reside, más que en cuestiones temáticas, argumentales o formales, en su voluntad de «proyectar la luz de la ficción sobre territorios de la historia poco o parcialmente explotados» (2013: 13). De forma análoga, Ignacio Soldevila Durante y Javier Lluch-Prats han aludido a su contribución a la «recuperación de pasajes ausentes en el discurso historiográfico hegemónico que ha sido transmitido» (2006: 35), mientras que Txetxu Aguado ha señalado que a través de creaciones como *La voz dormida* la literatura y el cine pretenden «descubrir alguna verdad que deliberadamente se ha perdido, alguna voz que se ha querido enterrar para siempre, algún testimonio que no ha encontrado la expresión de su antiguo actuar y pensar» (2010: 141). Se trata, pues, de «prestar voz y palabras a quienes no las tuvieron» (López de la Vieja 2003: 135) —o la tuvieron dormida, como refleja de forma significativa el propio título— o de «suplir un vacío en el discurso colectivo» (Buschmann, 2019: 48) aportando presencia, nombre y existencia a quienes fueron abruptamente excluidos del relato del pasado.

Los propios autores de la novela y de su posterior adaptación fílmica incidieron en la función cognitiva y social con la que concibieron sus creaciones. Dulce Chacón afirmó en una entrevista que se decidió a escribir la obra después de constatar que la visión de la Guerra Civil que se le había transmitido siempre «era el punto de vista de los vendedores» y que, en consecuencia, «existía otro lado de la historia», a cuyos representantes, «republicanos y republicanas que perdieron la guerra [...], gentes que no tuvieron la oportunidad de contar su historia» (Velázquez Jordán, 2002), quiso homenajear. Por su parte, Benito Zambrano (2011), que además de director fue co-guionista junto a Ignacio del Moral, señaló que el objetivo de su película era «descubrir al público el mundo de las cárceles femeninas» (. Teniendo en cuenta que ninguno de los creadores vivió directamente la represión que se aborda en las obras, ni siquiera de forma indirecta —Chacón nació en 1954 y Zambrano en 1965, y los acontecimientos fundamentales de *La voz dormida* transcurren básicamente en la inmediata posguerra—, y que su conocimiento del pasado del que se ocupan no proviene de la transmisión del relato de los antecesores familiares, sino de la documentación y el estudio, podría afirmarse que la novela y la película se sitúan en los parámetros de la memoria afiliativa (Faber, 2011), puesto que su implicación en el desvelamiento

y la denuncia de los violentos y traumáticos hechos que se vivieron en las cárceles franquistas de mujeres obedece a nexos de afiliación política e ideológica, no de consanguinidad como en la postmemoria (Hirsch, 2008)¹⁰. En el fondo, teniendo en cuenta la labor documental que llevó a Chacón, que pudo entrevistarse con numerosas supervivientes de las cárceles, podría decirse que *La voz dormida* adquiere una dimensión testimonial indirecta, por delegación, que le lleva, a pesar de la ambigüedad que le confiese su apariencia ficcional, a dar cuenta de la realidad factual histórica y, con ello, a «informar sobre algo que hasta el momento carecía de realidad y que se constituye en el momento de ser narrado» (Nickel, 2019: 106). Por ende, tanto la autora en primer lugar como el director cinematográfico en segundo se erigen en representantes de un colectivo de víctimas al que no pertenecen, pero con cuyas señas de identidad se identifican —en ambos casos por razones ideológicas y políticas, y en el de Chacón además por cuestiones de género— y cuya memoria pretenden dignificar.

Para evocar y traer al presente esos pasajes del pasado la novela y la película recurren a similares procedimientos de representación, lo que provoca que el proceso adaptativo se distinga por su «coherencia estilística» (Sánchez Noriega, 2000: 68), que, trascendiendo las coincidencias argumentales, provoca que la escritura fílmica sea equivalente a la literaria. Las analogías son especialmente evidentes en la recepción que ambas pretenden sugerir al espectador, situada en ese espacio fronterizo, muy propio de la tradición de la literatura y el cine de la memoria en el que se inscriben, que «mantiene una relación ambigua con respecto a lo real» (Alberca, 2007: 61) en la medida en la que combina la presencia de referentes de la realidad histórica con la de elementos ficticios. Así se observa en la obra de Chacón, que se cierra con una nota paratextual en la que, después de dar las gracias de forma general «a todas las personas que [...] han regalado su historia» (2003: 381), enumera en un largo listado los nombres de algunas de las presas políticas del franquismo a las que entrevistó para conocer de primera mano sus experiencias —entre las que están las anteriormente mencionadas Juana Doña y Tomasa Cuevas—, así como las fuentes archivísticas, hemerográficas y testimoniales que utilizó para documentarse. De ese modo, la autora reconoce que las historias de

¹⁰ No obstante, autoras como Eburne Portela (2007), cuyo trabajo sobre *La voz dormida* apareció antes de que Faber desarrollase el concepto de «memoria afiliativa», han utilizado el marco de la postmemoria, entendida en un sentido laxo, para aproximarse a la obra. La utilidad del concepto de Hirsch reside, según Portela, en que demuestra cómo las generaciones posteriores a las víctimas, independientemente de sus nexos familiares, pueden «adoptar el trauma [...] no para reiterarlo de manera melancólica, sino para conseguir avanzar positivamente en el trabajo de duelo» (2007: 5).

La voz dormida «están documentadas en hechos reales» y que, por tanto, ha «construido una verdad a medias sobre el hecho de una verdad completamente auténtica» (Velázquez Jordán, 2002), ya que lo que se cuenta sucedió realmente en las cárceles franquistas.

Para remarcar esta deuda con la realidad —reforzada por la asepsia del estilo empleado, que parece prescindir de cualquier ornato retórico para transmitir la idea de que el contenido de lo que narra importa más que la forma—, en la obra se insertan con una tipografía que reproduce la de las antiguas máquinas de escribir, como si estuvieran mecanografiados, algunos documentos históricos, o al menos con apariencia de serlo, como el parte del 1 de abril de 1939 por el que se decretaba el fin de la Guerra Civil, sentencias de condenas a muerte o edictos judiciales de liberación. La importancia de su inclusión es doble: por un lado, tratan de reforzar los vínculos de la narración con la realidad histórica; por otro, evidencian que las cárceles pueden ser definidas como «panópticos gráficos» (Foucault, 2023: 56) debido al gigantesco entramado burocrático de informes, denuncias y sentencias que generan. Su presencia en el espacio carcelario se complementa con la de los documentos creados por las propias internas —diarios, cartas, memorias, poemas e incluso pintadas en las paredes—, que se convierten en testimonio de su experiencia que sirven tanto para la lucha política como la necesidad liberadora, casi catártica, de desahogarse ante las penurias vividas. Como ha mostrado Macsutovici, en las cárceles femeninas franquistas «la escritura fue una forma de resistencia y también un espacio de supervivencia» (2019: 218), lo que muestra Chacón en su obra al aludir al cuaderno azul en el que Hortensia va dando cuenta de sus pensamientos y recuerdos¹¹ o al señalar de forma explícita cómo las internas admiten la necesidad que tienen de «contar su propia historia» (Chacón, 2003: 31), conscientes de la importancia de su testimonio como fuente histórica frente a la difamación y al silenciamiento franquistas. Esta relevancia es gráficamente puesta de manifiesto en los agradecimientos de la obra, en los que la autora incluye «a una mujer de Gijón que [le] rogó que contara la verdad» (Chacón, 2003: 387).

¹¹ «La mujer que iba a morir escribe en su cuaderno azul. Escribe que han ingresado doce mujeres de las Juventudes Socialistas Unificadas y que a ella la van a meter en ese expediente, y que las van a juzgar muy pronto, a las trece. Trece, como las menores que fusilaron en el cinco de agosto de mil novecientos treinta y nueve, como Las Trece Rosas. Escribe que a Tomasa le han “dado cubo” para quince días. Reme le está haciendo la trenza. Escribe en su diario que a la extremeña le han debido pasar cosas muy malas, porque nunca quiere hablar de por qué la trajeron aquí. Dicen que estuvo dos años en Olivenza, con la pena de muerte. Escribe que Tomasa siempre pregunta por el mar. A todo el mundo le pregunta lo mismo» (Chacón, 2003: 53).

Sin embargo, como la propia Chacón reconoció en numerosas entrevistas, por mucho que su creación sea deudora de las experiencias que le fueron transmitidas por personas reales, «los personajes son ficticios» (2002). Esta aparente contradicción provoca que *La voz dormida* no pueda ser leída como si de un texto referencial se tratase, pero que, al mismo tiempo, tampoco imponga la suspensión de la incredulidad propia de la ficción. En consecuencia, la obra termina por ser interpretada desde la perspectiva ambigua que le otorga la convicción del lector de saber que los acontecimientos narrados sucedieron, pero no cómo el texto relata. Hortensia no existió, pero todas las penurias por las que pasó y de las que da cuenta Chacón sí, puesto que mujeres reales las experimentaron y lo atestiguaron¹². Por eso *La voz dormida*, sin renunciar a su condición novelesca, se aproxima al pasado desde una perspectiva en la que, más que la exactitud fidedigna, prima el respeto a lo ocurrido para conocer el pasado. Todo lo que se cuenta en la obra es cierto, aunque nada sea, desde un punto de vista estrictamente empírico, verdad, lo que provoca la aparente paradoja de que se trate de «una novela que cuenta lo que realmente sucedió» (Gómez López Quiñones, 2006: 215).

Esta misma dualidad entre ficción y referencialidad aparece en la película de Zambrano, a pesar de que toda su propuesta estética se sitúe en los parámetros del cine de ficción convencional, sin que haya pretensión documental alguna. Gracias al uso de «aspectos formales altamente codificados que los hacen reconocibles: una escenografía de época, una atmósfera cromática que, merced a cuidadas fotografías, algo tiene de hermético» (Sánchez-Biosca, 2006: 278), la representación fílmica del pasado que acomete *La voz dormida* se basa, más que en la reconstrucción exacta del referente de época al que remite, en la presentación de rasgos de reconocimiento susceptibles de ser decodificados por el espectador. La frialdad de la fotografía de la película, manifestada en la ausencia de cualquier atisbo de luminosidad cálida en las escenas exteriores y en el uso de un expresionista juego de sombras y oscuridad en las interiores ubicadas en la prisión, y la sobriedad del vestuario y de la ambientación recuerdan irremediabilmente al de otras películas sobre la guerra y la

¹² En el caso de Pepita, la ambigüedad es mayor, pues su estatuto ficticio queda puesto en entredicho con la nota final de la novela, en la que se alude a su condición de personaje histórico al señalar gran parte de la historia de *La voz dormida* se debe «a una cordobesa de ojos azulísimos, [...] Pepita, que sigue siendo guapísima» (Chacón, 2003: 383). Según Gómez López-Quñones, esta mención sirve para afirmar «que detrás o en la base de lo anteriormente leído [en la novela] está la realidad de unas vidas, de unas personalidades y de una historia que, en verdad, sucedieron» y, al mismo tiempo, para demostrar que *La voz dormida* «atiende a un principio de respeto y cuidadosa atención a lo contado por Pepita y otros» (2006: 215).

represión de la posguerra como *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999) o las ya citadas *Las 13 rosas* y *Los girasoles ciegos* que, al igual que *La voz dormida*, se aproximan a épocas pretéritas a través de la creación de un «paisaje de la memoria» (Sánchez-Biosca, 2006: 278) que evoca el pasado sin necesidad de corresponderse con él. A esa sensación de verosimilitud también contribuyen la minuciosa y fiel recreación de la realidad histórica, basada en testimonios, documentos y fotografías de la época, así como la inclusión de ciertos elementos paratextuales que, como ha señalado Pérez Bowie, acostumbran a convertirse en «factor de veredicción» (2008: 143) de todos los filmes ambientados en una época pasada y que, en este caso concreto, se corresponden con los textos sobreimpresionados que abren y cierran la película.

La dualidad entre ficción y referencialidad de *La voz dormida*, presente en la modalidad cinematográfica del género histórico en la que se inscribe, le otorga la misma ambigüedad que su antecesora literaria homónima, pues la película es percibida por el espectador desde una posición que combina la experiencia estética y de entretenimiento propia del cine de ficción convencional con el valor cognitivo y referencial. Para Benjamin Labé (2011), la percepción documental que generan películas históricas como *La voz dormida*, motivada por el hecho de mostrar acciones basadas en acontecimientos reales profusamente documentados, queda mitigada al ser absorbida por la inmersión ficcional que provoca la dramatización de los acontecimientos. En semejantes términos se ha expresado Pérez Bowie, quien ha advertido de la tendencia del cine a conferir un tratamiento ficcional a la realidad histórica a través de procedimientos que incluyen el rellenado de «los vacíos que presenta la historia y sobre los que no existe documentación» —representados en este caso por los diálogos, imposibles de saber si se correspondieron con los de la realidad—, la adecuación de «la exposición de la trama a unas pautas dramatizadoras» —plasmados a través de la ya mencionada estructura argumental canónica— o la potenciación de «los elementos melodramáticos» (2015: 32) —manifestada a través, por un lado, de la narración de las tramas sentimentales protagonizadas por Hortensia y Pepita y, por otro, de los nexos que en todo momento se tratan de buscar con el espectador para que empatice con el sufrimiento de las presas, expresados en el recurrente uso de los primeros planos para describir su emoción y su dolor—.

El establecimiento de semejante vínculo no se manifiesta solo en la elección de los hechos narrados y en la voluntad de darlos a conocer, sino también en el modo de interpretarlos, que implica un evidente posicionamiento que lleva, de forma más clara en la película que en la novela, a describir a los personajes de forma positiva o negativa en función de su ideología y de su rol en la cárcel —las presas republicanas

son presentadas como ejemplos de heroísmo y coraje, las monjas y las funcionarias de la Sección Femenina como seres malvados y crueles¹³— y a acercarse a la historia de las prisioneras complementando la emotividad de los recuerdos personales con la reconstrucción histórica. Si, como señalaba Todorov (2023), la política de la memoria se basa en las sucesivas fases del establecimiento de los hechos, la construcción del sentido y la puesta en servicio, podría decirse que *La voz dormida* expone en primer lugar qué sucedía en las cárceles franquistas, recurriendo para ello a las entrevistas personales con testigos de la época y a la labor de documentación en archivos; muestra en segundo cómo la adecuación a los hechos históricos se complementa con el intento de desvelar su sentido, que en este caso concreto parece querer corresponderse con la presentación del franquismo como un régimen salvaje y de las republicanas como un colectivo doblemente victimizado por su condición de presas y de mujeres, pero dotado al mismo tiempo de un innegable protagonismo como sujeto histórico; y concluye en tercero con el intento de utilizar el pasado en el presente a través de una interpretación que no solo rememora sino que actualiza lo sucedido, conectándolo con el interés por los procesos de recuperación de la memoria democrática y con los movimientos de liberación feminista. De ese modo se puede concluir que la obra de Chacón, y su correspondiente adaptación fílmica, con sus tensiones entre realidad y ficción, entre memoria y representación, son sintomáticos ejemplos del modo a través del que la literatura y el cine españoles contemporáneos se han aproximado a la Guerra Civil y a la dictadura como puntos de referencia simbólica que no solo permiten conocer el pasado, sino también reinterpretarlo desde el presente.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGUADO, Txetxu (2010), *Tiempo de ausencias y vacíos. Escrituras de memoria e identidad*, Bilbao, Deusto Publicaciones.
- ALBERCA, Manuel (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- BECERRA, David (2015), *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual.
- BOYERO, Carlos (2011), «La voz dormida: cartón piedra sentimental de Benito Zambrano», *El País* [En línea:

¹³ Este carácter maniqueo fue reprochado por algunos críticos cinematográficos como Carlos Boyero, quien definió *La voz dormida* como «un universo infame, con verdugos despiadados y víctimas pletóricas de dignidad y coraje, [que] está retratado con aroma de teatro rancio, con personajes y sentimientos descritos a brochazos en vez de con pinceladas» (2011).

<https://elpais.com/diario/2011/09/22/cultura/1316642403850215.html>. Fecha de consulta: 24/04/2025].

- BOX, Zira (2024): «Género, nación y virilidad en el primer franquismo: algunas propuestas para el análisis», en D. Santos Sánchez y M. Serrano Aguilar (eds.), *Literatura y género bajo el franquismo*, Madrid/Frankfurt am Mein, Iberoamericana/Vervuert, págs. 37-58.
- BUSCHMANN, Albrecht (2019), «El reto de la representación del trauma: fenomenología de la escritura sobre el detenido-desaparecido», en A. Buschmann, Albrecht y L. C. Souto (eds.), *Decir desaparecido(s)*, Berlín/Münster, LIT-Verlag, págs. 47-66.
- CHACÓN, Dulce (2003), *La voz dormida*, Madrid, Alfaguara.
- CUESTA, Josefina (2008), *La odisea de la memoria. Historia de la memoria en España. Siglo XX*, Madrid, Alianza.
- FABER, Sebastiaan (2011), «La literatura como acto filiativo: la nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007)», en P. Álvarez Blanco y T. Dorca (eds.), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, págs.101-110.
- FEIXÁ, Carles y Carme AGUSTÍ (2006), «Los discursos autobiográficos de la ficción política», en C. Molinero, M. Sala y J. Sobrequés (eds.), *Una inmensa prisión. Los campos de concentración durante la guerra civil y el franquismo*, Barcelona, Planeta Agostini, págs. 199-230.
- FOUCAULT, Michel (2010), *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- FOUCAULT, Michel (2023), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio (2006), *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- GRAFF, Stephen (2017), «La posibilidad, por lo menos, de la ficción y del perjurio en *La voz dormida* de Dulce Chacón», *Iberoamericana*, XVII, 66, págs. 173-188.
- GRUBER, Mónica (2020), «Reflexiones sobre la construcción de la imagen femenina. *La voz dormida*: de Dulce Chacón a Benito Zambrano», *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 95, págs. 81-96.
- HIRSCH, Marianne (2008), «The Generation of Postmemory», *Poetics Today*, 29, págs. 103-128.
- LABE, Benjamin (2011), «Vraisamble et vérité: La question du réalisme et ses paradoxes», en R. Fontanel, *Biopic: de la réalité à la fiction*, París, CinemAction, págs. 42-47.

- LÓPEZ DE LA VIEJA, M.^a Teresa (2003), *Ética y literatura*, Madrid, Tecnos.
- MACSUTOVICI, Alexandra (2019), «Mujeres en las cárceles franquistas: la práctica de la escritura y lectura en la obra de Tomasa Cuevas y Juana Doña», *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, 19, págs. 285-306.
- MOLINERO, Carme, Margarida SALA y Jaume SOBREQUÉS (2003), *Una inmensa prisión. Los campos de concentración durante la guerra civil y el franquismo*, Barcelona, Planeta Agostini.
- NICKEL, Claudia (2019), *Los republicanos españoles en los campos de internamiento franceses*, Sevilla, Renacimiento.
- OLEZA, Jean (2023), *Claves ibéricas de la Guerra Civil. Memorias y narrativas*, Sevilla, Renacimiento.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2008), *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2015), «En torno a la biografía fílmica. Una propuesta de tipología», en J. A. Pérez Bowie y P. J. Pardo (eds.), *Transcripciones audiovisuales*, Madrid, Sial Pigmalión, págs. 19-45.
- PORTELA, Edurne (2007), «Hijos del Silencio: Intertextualidad, paratextualidad y postmemoria en *La voz dormida* de Dulce Chacón», *Revista de Estudios Hispánicos*, 41, págs. 51-71.
- RICOEUR, Paul (2010), *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006), *Cine y Guerra Civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2016), «La prisión, espacio cinematográfico y lugar de memoria en el cine español», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 38, págs. 303-323.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio y Javier LLUCH PRATS (2006), «Novela histórica y responsabilidad social del escritor: el camino trazado por Benjamín Prado en *Mala gente que camina*», *Olivar*, 8, págs. 33-44.
- TODOROV, Tzvetan (2023), *Memoria de mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- TYRAS, Georges (2013), «Alfons Cervera: hacia una poética de las voces», en A. Cervera, *Las voces fugitivas*, Barcelona, Piel de Zapa, págs. 13-20.
- VELÁZQUEZ JORDÁN, Santiago (2002), «Entrevista con Dulce Chacón», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 22 [En línea: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero22/dchacon.html>]. Fecha de consulta: 24/04/2025].

- VERDUGO, Vicenta (2008), «Franquismo y represión penitenciaria fémimas: las presas de Franco en Valencia», *Arenal*, 15/1, págs. 151-176.
- VINYES, Ricard (2006), «El universo penitenciario durante el franquismo», en C. Molinero, M. Sala y J. Sobrequés (eds.), *Una inmensa prisión. Los campos de concentración durante la guerra civil y el franquismo*, Barcelona, Planeta Agostini, págs. 155-176.
- ZAMBRANO, Benito (2011), «Nuestro presente es consecuencia de nuestro pasado», *Fotogramas* [En línea: <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a459165/benito-zambrano-nuestro-presente-es-consecuencia-de-nuestro-pasado/>. Fecha de consulta: 24/04/2025].

Fecha de recepción: 12/05/2025.

Fecha de aceptación: 17/06/2025.

Posguerra, violencia y focalización narrativa queer en *El mar* (Blai Bonet / Agustí Villaronga)

Postwar, Violence and Queer Narrative Focalisation in *El mar* (Blai Bonet / Agustí Villaronga)

MARIO DE LA TORRE-ESPINOSA

Universidad de Granada

mariodelatorre@ugr.es

<https://orcid.org/0000-0002-0027-8745>

Resumen: La novela *El mar*, el debut de Blai Bonet, fue adaptada con éxito al cine por Agustí Villaronga, quien profundizó especialmente en la dimensión homosexual del texto, otorgándole un protagonismo que en la obra original era sugerido o elidido en ocasiones. Esta sexualidad se presenta de forma anómala, marcada por una violencia derivada de la Guerra Civil y la religión. El artículo analiza, desde una perspectiva narratológica, cómo se representa el cuerpo masculino rompiendo con la tradición patriarcal. Asimismo, se examina si esta adaptación puede considerarse una reescritura, según el término empleado por José Antonio Pérez Bowie.

Abstract: *El mar*, the debut novel by Blai Bonet, was successfully adapted for the screen by Agustí Villaronga, who significantly expanded upon the text's homoerotic dimension, granting it a centrality that in the original was often merely implied or suppressed. In the film, this sexuality is portrayed in a transgressive manner, shaped by the violence of the Spanish Civil War and the influence of religious doctrine. This article adopts a narratological approach to examine the reconfiguration of the male body's representation, challenging patriarchal norms. It further considers whether the adaptation constitutes a form of rewriting, according to José Antonio Pérez Bowie.

Palabras clave: Literatura comparada, Comparatismo interartístico, Adaptación filmica, Estudios Queer, Narratología

Key words: Comparative Literature, Interartistic Comparatism, Film Adaptation, Queer Studies, Narratology

1. NOVELAS DE LA POSGUERRA, CINE DE LA MEMORIA¹

La presencia de la guerra civil española en las literaturas hispánicas es consecuencia del trauma ocasionado por este conflicto bélico. Supone una tendencia que ha continuado su desarrollo en las últimas décadas, a pesar de mediar una distancia temporal cada vez mayor que debería haber aminorado su impronta, especialmente sobre las generaciones más jóvenes. A este pasado difícil de superar se suma también la etapa de posguerra, que tuvo un gran impacto tanto por su larga duración como por las consecuencias de la imposición de un sistema nacionalcatolicista que, entre otras cuestiones, mermaría la libertad de la sociedad española. Se constituye, por tanto, en un periodo traumático que continúa el estado de violencia previo, aunque bajo otras formas: «The postwar regime also institutionalized the pervasive culture of a lower-grade, but no less pernicious, violence» (Ferrán y Hilbink, 2017: 1).

Si bien la literatura ha dejado claro que la «historia política y cultural del ámbito nacional es una de las orientaciones de la narración contemporánea» (Navajas, 2013: 44), del cine podríamos decir algo muy similar. Proyectos recientes de directores consagrados como Alejandro Amenábar (*Mientras dure la guerra*, 2019) o Pedro Almodóvar (*Madres paralelas*, 2021) dan buena cuenta de la necesidad de hablar de la contienda fratricida y sus secuelas, siendo la posguerra un episodio especialmente fértil para la gran pantalla. Lo demuestran tanto historias que se basan en casos reales, como sucede con *La trinchera infinita* (Jon Garaño, Aitor Arregi y Jose Mari Goenaga, 2018), como otras que surgen de la ficción, *La voz dormida* (Benito Zambrano, 2011) o *Intemperie* (Benito Zambrano, 2018). Cabe mencionar que estos tres últimos títulos son adaptaciones, la primera del documental *30 años de oscuridad* (2011), de Manuel H. Martín, y estas últimas de las novelas homónimas de Dulce Chacón y de Jesús Carrasco respectivamente. Estos casos demuestran, a su vez, la rica transferencia intermedial que se está produciendo en el cine español, muy en consonancia con las dinámicas propias de la cultura de la convergencia (Jenkins, 2008), sobre todo por su voracidad textual que encuentra en la literatura y su adaptación al cine una forma recurrente para hablar de la historia nacional².

¹ Este artículo pertenece al proyecto I+D FicTrans «Transmedialización e hibridación de ficción y no ficción en la cultura mediática contemporánea» (2022-2025) (PID2021-124434NB-I00). «PROYECTOS DE GENERACIÓN DE CONOCIMIENTO», programa estatal para impulsar la investigación científico-técnica y su transferencia, del Plan estatal de investigación científica, técnica y de innovación 2021-2023, Ministerio de Ciencia e Innovación.

² Este es un fenómeno extensible a otro tipo de artes, como puede ser el del cómic. Estudios como los de Carmen Moreno-Nuño (2025) ilustran muy bien

Todos estos casos son un claro ejemplo de cómo el pasado del país sigue constituyendo un trauma con repercusiones en la sociedad actual, y cuya fuerza de transmisión no pierde vigor a pesar del paso de los años, como lo demuestran los numerosos ejercicios de posmemoria (Hirsch, 2015) que se están produciendo en la cultura de nuestro país en lo que llevamos de siglo XXI. Asistimos a un continuo regreso a un pasado traumático dada la imposibilidad de clausurar el relato histórico de forma coherente y justa, y donde el silencio parece no poder aplacar las repercusiones de episodios dolorosos del pasado. Recordemos que por posmemoria Marianne Hirsch vino a definir

la relación de la «generación de después» con el trauma personal, colectivo y cultural de la generación anterior, es decir, su relación con las experiencias que «recuerdan» a través de los relatos, imágenes y comportamientos en medio de los que crecieron. Pero estas experiencias les fueron transmitidas tan profunda y afectivamente que parecen constituir sus propios recuerdos (Hirsch, 2015: 19).

Esta memoria está vinculada a relatos, pero también a objetos, que a veces se pueden concretar en creaciones artísticas que actúan de ventana de exteriorización de ese trauma, ya sea mediante novelas o bien películas. Precisamente lo que nos interesa en este trabajo es analizar cómo se producen transferencias de contenido entre estos dos medios, conformando ejercicios de intermedialidad que nos permiten, a su vez, hablar de una interiorización por parte de los directores cinematográficos del drama contenido en esas obras literarias. Estaríamos hablando, atendiendo a las cuatro modalidades de intermedialidad que Werner Wolf (2011) e Irina Rajewsky (2005) establecen, de un tipo de transposición medial, que se produce con la transferencia de un contenido o un rasgo formal de un medio al otro, como sucede en las adaptaciones de la literatura al cine.

En este artículo nos centraremos en el periodo de posguerra, donde la violencia de la Guerra Civil parece seguir estando vigente. Para ello abordaremos las mediaciones en el relato de historias de este periodo por parte de creadores que combinan la narración de elementos históricos con una subjetividad que acaba impregnando la textualidad resultante de sus obras. En nuestro caso nos ocuparemos de Blai Bonet y Agustí Villaronga, dos autores que se relacionan gracias a la adaptación por este al cine en el año 2000 de la novela *El mar*, publicada originariamente por Bonet en 1958. Ambos casos muestran una forma *sui generis* de narrar lo acontecido en el pasado sin renunciar a la expresión de sus voces artísticas, instituyéndose la homosexualidad en uno de sus elementos más llamativos.

la forma de dar visibilidad a este tipo de historias silenciadas, y además desde una perspectiva de género muy productiva por novedosa.

2. DIVERGENCIAS SEXOAFFECTIVAS Y MODOS DE FOCALIZACIÓN NARRATIVA

A la hora de proceder al análisis de la adaptación fílmica de la novela de Bonet, una de las cuestiones más significativas es la presencia de una homosexualidad que se hace patente con imágenes de gran pregnancia, siguiendo la estética de Villaronga, y que a su vez suponen la evidencia de la evolución de la sociedad española con la consecución de una serie de avances en la igualdad para las personas pertenecientes al colectivo LGBTQ+. Pero no olvidemos que su ejecución no está exenta del peso de una tradición que no solo ha oprimido a las personas por divergir de la cisheterosexualidad, sino que ha lastrado su representación haciendo que los personajes se desarrollen en las tramas de forma anómala. O al menos no de la misma manera en la que se desarrollaban los personajes que no cumplían con esta condición en el cine y la literatura, especialmente durante la Dictadura.

A este respecto es muy oportuno el análisis que efectuó Alfredo Martínez Expósito (2004: 12-13) en torno a la representación de la homosexualidad en la literatura española en el siglo XX, y cómo se plasmó en autores de los años setenta y ochenta. Sobre todo, porque su clasificación describe bastante bien las tendencias que se vinieron desarrollando, todas con un denominador común: la alienación y persecución por parte del gobierno y la sociedad en general de la divergencia sexual, algo que sería especialmente grave tras el fin de la guerra civil española. Así, emerge una forma negativa de representación de la homosexualidad asociada al dolor, la muerte o la violencia, cuestiones que en el caso de la novela *El mar* se confirman.

Estas tendencias de representación del homoerotismo las divide Martínez Expósito en cuatro categorías. La primera estaría formada por aquellos textos caracterizados por el silencio, la censura y la negación, donde los personajes homosexuales eran contemplados como pecadores (por la Iglesia), delincuentes (por el Estado) y enfermos (por la medicina). Esto solo cuando aparecían, porque en otras ocasiones la censura impedía que se mostrase cualquier rasgo que se desviara de la visión heterosexual propugnada desde el régimen dictatorial de Franco. En segundo lugar, y desde un punto de vista más positivo, alude a la llegada de las tradiciones liberales europeas con autores como Jean Genet, Marguerite Yourcenar o Michel Foucault, y donde se incardina la obra de autores como Agustín Gómez Arcos, Terenci Moix o Rafael Chirbes, pero con la circunstancia de que escriben en el extranjero o bien ubican las tramas de sus novelas fuera de España. En tercer lugar, encontraríamos ejemplos de representación subliminal, alegórica o simbólica, a través de recursos propios de corrientes artísticas como el surrealismo, algo que sucedería en parte del teatro imposible de Lorca, cuya forma no

naturalista de representación provocaba un distanciamiento respecto a la evidencia del deseo homosexual. Y, por último, el catedrático de la University of Melbourne nos presenta la modalidad recogida bajo la etiqueta de «amor socrático» o «amor griego», siendo la homosexualidad vista como parte de un compromiso de transferencia de conocimiento de adultos a jóvenes, y usando como ejemplo de ello la obra de Juan Gil-Albert.

Como vemos, en esta clasificación o bien hallamos formas que penalizan el deseo entre dos hombres o dos mujeres, o bien otras que recurren a la evasión y, con ello, evitan la represión que pudieran sufrir por mostrar una sexualidad no normativa. Es por ello que nos resulte especialmente interesante la novela *El mar*, puesto que supone un caso muy singular al ser un relato conectado con la historia nacional, con un discutido sustrato autobiográfico y que no rehúye poner de manifiesto la homosexualidad dentro de los parámetros permitidos en aquel tiempo, sobre todo atendiendo a la labor implacable, y a menudo caprichosa, de la censura. Y todo mostrado a través de una focalización que contraviene la narrativa patriarcal tradicional.

Si hablamos de cine, tal y como describió de forma muy certera Laura Mulvey (1975) hace ya medio siglo, en el análisis narrativo fílmico es fundamental activar la observación desde una perspectiva de género para detectar el artificio de las marcas del mismo. Desde el cine clásico se habían ido estableciendo formas narrativas que contribuían a convertir a la mujer en un mero cuerpo, un objeto sexual que servía para saciar el placer visual de los hombres a través de la escopofilia. Partiendo de la idea de que el falocentrismo se construye en torno a una paradójica situación, puesto que requiere de la mujer para delimitar su ámbito de poder, se ideó un sistema matricial de narración fílmica donde los personajes masculinos ejercían la visión activa de la narración mientras que los femeninos eran objetos pasivos de visionado, y nos invitaba a asociarnos a la mirada de los primeros. De esta forma, la mirada sobre el cuerpo masculino era una excepción, y menos aún de forma sexualizada: «According to the principles of the ruling ideology and the psychical structures that back it up, the male figure cannot bear the burden of sexual objectification. Man is reluctant to gaze at his exhibitionist like» (Mulvey, 1975: 12).

Pero si bien la idea de mujer y su representación audiovisual suponía una categoría que ayudaba a reafirmar una masculinidad determinada, también debía considerarse lo no heterosexual como límite para construir los valores asociados a la hombría, ejerciendo un sistema de vigilancia y control contra cualquier divergencia al respecto, con medios como el código Hays en Hollywood o la censura en España durante el franquismo. Es por ello que Mulvey diga que, en un orden hombre-mujer heterosexual, estas formas de control del deseo sexual responden, por tanto, a la necesidad de fijar unos férreos

límites a la construcción de una heterosexualidad normativa que no admite disensiones de ningún tipo. Y la literatura y el cine, como discursos, han contribuido a este tipo de prácticas durante mucho tiempo.

La cuestión es que, con el paso de los años en España, con la reinstauración de la democracia, se fue posibilitando gradualmente la mostración de otras realidades ocultadas por la Dictadura, entre ellas las relativas a la diversidad sexual. Sobre todo, a partir de la abolición de la ley de censura previa en 1977 que impedía, entre otros asuntos, la exhibición de la homosexualidad. Si bien durante estos primeros años el cine replicó los estereotipos negativos sobre personajes de gais y lesbianas, y «A pesar de la pervivencia de tópicos, tipos y lugares comunes, resulta obvio que en el cine español de los años 90 se experimenta un cambio radical en los modos de construcción visual de los homosexuales» (Martínez Expósito, 2004: 241). Esto se debe a la presencia de autores nacidos en dictadura pero que se separan de los clichés que habían lastrado la representación de la diversidad sexual en la pantalla durante este largo periodo de la historia española. Y que, además, se ven influidos, como en el caso de Almodóvar o Villaronga, por otras cinematografías donde hacían aparición autores *queer* como John Waters o Pier Paolo Pasolini. Es por ello que, además del contenido, también encontramos innovaciones desde un planteamiento formal, sobre todo con el desarrollo de una focalización narrativa que se desmarca de la tradicional, y donde el hombre no solo se puede convertir en objeto de deseo a través de personajes femeninos, reivindicando la heterosexualidad —anómala, por otra parte, por darle autoridad a la mujer para desear en un marco patriarcal (Torre-Espinosa, 2018)—, sino que, además, son observados con lujuria por otros hombres, como en el arranque de *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1987) o en los filmes de Eloy de la Iglesia.

Estos cambios que se van produciendo, analizados desde los estudios de género, vienen a desbrozar los procedimientos puestos en acción tradicionalmente a la hora de narrar una historia. De esta forma se rompe con la invisibilidad enunciativa que desarrolló y consolidó el cine hollywoodiense como modelo hegemónico y que llega hasta nuestros días (Burch, 1999). Sobre todo, porque ayuda a contrarrestar la supremacía de un cine heteropatriarcal en su forma de narrar al mostrar alternativas en la representación de los personajes que pueblan sus tramas. Algo que puede constatarse tanto en la selección de textos literarios para su adaptación al cine como por la presencia de una poética personal por parte de los directores que aporta un homoerotismo más o menos explícito respecto al texto literario.

En este artículo, para intentar dilucidar la operación llevada a cabo por Villaronga sobre el texto de Bonet, vamos a emplear el concepto de *reescritura* tal y como lo enuncia José Antonio Pérez Bowie (2010).

Sobre todo porque nos va a permitir profundizar en el proceso adaptativo al tratar de discernir, teniendo en cuenta tanto el texto originario como el resultante tras la filmación, si estamos ante una práctica reescritural, es decir, si nos encontramos ante «una opción personal mediante la cual el autor se enfrenta a un texto previo y lo somete a una lectura particular en la que proyecta su propio universo subjetivo o transmite de modo premeditado o inconsciente las determinaciones del contexto en el que se halla inmerso» (Pérez Bowie, 2010: 27).

De esta forma, y atendiendo siempre a la textualidad de la novela y la película, nos proponemos analizar si Villaronga proyecta en *El mar* una visión particular que responde a su propia subjetividad, resultante de una poética personal discernible a lo largo de su filmografía, o si, por el contrario, la adaptación se produce atendiendo a su afinidad con las temáticas presentes en la obra de Bonet. En el primer caso cabría hablar de que se trata de una reescritura (Pérez Bowie, 2010), mientras que en el segundo nos hallaríamos más bien ante un caso de mera adaptación que, si implica una mínima intervención sobre el texto original, se denominaría ilustración *in praesentia*.

3. BLAI BONET (1927-1996) Y AGUSTÍ VILLARONGA (1953-2023), DOS CREADORES MALLORQUINES

La producción novelística de Blai Bonet ha sido analizada desde diferentes perspectivas. Pero una de las más fructíferas, y con la que este artículo se alinea, es el estudio de la disidencia sexual. Es lo que sucede, por ejemplo, en *Mister Evasió*, obra publicada en 1969 y vista por la crítica del momento como un reflejo de la juventud catalana en la que la homosexualidad se hace patente (Cornellà-Detrell, 2011). Sobre todo, se constata en su producción la mostración del cuerpo del hombre de una forma diferente a la que la tradición heteropatriarcal había permitido, algo que le ocasionaría problemas con la censura (Arencón Llobet, 2023). Esta innovación transgrediría las formas convencionales hasta el punto de que hallamos hombres que se observan a sí mismos en espejos y desnudos, o bien que se miran entre ellos respondiendo a una pulsión escopofílica, sin otra justificación determinada.

En este juego de miradas parece fundamental la influencia que el cine tuvo en su formación y desarrollo intelectual. Al ser entrevistado en el diario *Avui*, con motivo de la publicación de su poemario *Nova York*, decía lo siguiente al preguntarle acerca de la relación entre el ser que mira y el que es observado en sus poemas:

El director de la pel·lícula és l'escriptor. Per exemple, en un dels poemes Pasolini prepara una escena de Medea. Però, en realitat, qui ho dirigeix tot sóc jo. En el poema Pere Jané en flor descriu el moment en què el ballarí Pere Jané, que ha de posar per a unes

fotografies a l'estudi de Toni Catany, es dutxa. I el fotògraf, en sentir el renou de la dutxa, imagina cavalls. I aleshores recorda les fonts de Ses Ufanes, on solia banyar-se (Bonet en Pons, 1991: 52).

No es casual tampoco la selección de los personajes que pueblan este libro, «on el poeta abandona la seva identitat real per transfigurar-se en diferents personalitats heteronimes» (Pons, 1994-1995: 135), como en el caso de Pasolini, del cual era un gran admirador (Pla, 2011: 27-29), y en cuyo cine el retrato de los cuerpos de jóvenes es muy sugerente en su sexualización, en consonancia con la estética del propio Bonet.³ La cuestión es que su novela *El mar* generó mucha controversia precisamente por el homoerotismo presente en ella (Cornellà-Detrell, 2011: 83), con una presunta proyección autobiográfica (Pons, 1994: 135) hasta el punto de que algunos miembros de la *intelligentsia catalana* le dieran la espalda ante la ambigua relación entre los protagonistas de esta novela (*ibid.*: 82).

Muchas de estas críticas llegaron precisamente por la forma en la que procedía a la mostración de cuerpos masculinos en *El mar*. Y esto no sería la única vez que le ocurriera, porque también le sucedería lo mismo con la publicación de *Mister Evasió*:

As in *El mar*, the protagonist of *Mister Evasió* frequently looks at his own body and, sometimes, at that of his peers. Obviously, the man who observes himself and other men is not necessarily homosexual, since using this term would entail repeating the hegemonic discourse according to which masculinity is inexorable because it is the norm: what has to be depicted and examined is the feminine body because it is an exception. It appears as if Bonet was attempting to develop, by means of the textual and stylistic complexity of his work, a sort of masculine equivalent of the *écriture féminine*. In other words, trying to articulate a new frame of reference with regards to the representation of his gender (Cornellà-Detrell, 2011: 72).

Recordemos que Blai Bonet debutó en la novela con la publicación en 1958 de *El mar*, que había ganado el año anterior el premio Joanot Martorell. Se trata de una obra muy lírica donde narra la historia de unos jóvenes reclusos en un sanatorio de tuberculosis después de la guerra civil española. En ella, sus protagonistas Andreu Ramallo y Manuel Tur, que sienten una gran atracción entre ellos, narran a través de una focalización interna que se alterna entre cuatro personajes los

³ «En su homosexualidad, en su cristianismo y en su defensa de lo sagrado, en su reivindicación de la lengua y de la tierra, en su pasión filológica, en su preocupación por la noción de culpa, Blai Bonet siempre relacionó Pasolini con Masaccio y lo reconoció como un hermano, como una afinidad electiva, como un mito epifánico» (Pla, 2011: 27).

avatares de su día a día⁴, donde su salud irá empeorando al mismo tiempo que se ven afectados fatalmente por sus pasiones: Manuel por un grave fanatismo religioso y Ramallo por el odio iracundo hacia un hombre mayor, Morell, que abusaba de él y al que terminará asesinando. Y todo en el ambiente opresivo de un sanatorio mallorquín, donde se irá produciendo una sucesión de encuentros entre estos dos personajes dominados por una serie de obsesiones que acabarán con sus vidas.

La religión es un tema central, sobre todo a través de las aflicciones del personaje de Manuel⁵. Su carácter religioso, por otra parte, responde a la época de la novela, en un periodo de la posguerra donde se producirá la exaltación del sentimiento católico, con una función represora en muchos casos. En este sentido, la Iglesia será legitimada por el poder dictatorial para juzgar la moral de la sociedad y sus ciudadanos, sobre todo constriñendo cuestiones personales que forman parte de la intimidad, persiguiendo en consecuencia la disidencia sexual:

Si la policía constituye el brazo ejecutivo contra los homosexuales, la autoridad moral última sobre la homosexualidad era la Iglesia Católica. Era esta la que fortaleció el estereotipo y la que justificaba el odio. [...] en la educación del individuo se fomentaba el espíritu de confesión y el papel de una Iglesia madre comprensiva, pero cuando se trataba de pecados del sexo (en particular de homosexualidad) la Iglesia traicionaba el pacto y ponía en marcha mecanismos represivos (Mira, 2007: 300).

La novela fue vista como resultado de la plasmación de ciertos pasajes autobiográficos de Bonet⁶, pero si esta cuestión es discutible, más lo es aún su naturaleza histórica. Si bien es cierto que varios

⁴ De los 32 capítulos que conforman la novela, Francisca Luna, amiga de la infancia, será la narradora de tres de ellos. Otros 12 serán vehiculizados a través de la voz narrativa de Manuel Tur, 13 mediante el personaje de Andreu Ramallo y 4 por Gabriel Caldentey, con monólogos dirigidos a menudo a un «tú» de ecos faulknerianos.

⁵ También es relevante la presencia en cuanto al catolicismo de Francisca Luna, monja y cuidadora en el sanatorio.

⁶ El propio Bonet fue un paciente enfermo de tuberculosis internado en el sanatorio de Caubet, por lo que los ecos autobiográficos son muy llamativos, aunque algunos autores evitan esta asociación: «Given Bonet's biography, himself a former tuberculosis patient at the Caubet sanatorium, where he wrote the bulk of *El mar*, it would be an especially easy misstep to approach the novel as an autobiographical account of personal experience» (Viestenz, 2020: 63). El propio autor también lo negaría a lo largo de su vida. A pesar de ello, las conexiones con su propia vida son varias, como que estuvo en un seminario siete años y lo tuvo que abandonar por tuberculosis, de ahí la impronta tan fuerte del catolicismo en la novela (Kotátková, 2018: 257).

episodios del pasado hacen acto de presencia en la narración, realmente asistimos al desarrollo de una obra sumamente lírica hasta el punto de que «la seua qualitat de novel·la poètica facilita aquesta tendència ahistòrica» (Espinós, 2019: 480). Pero, a pesar de ello, no se puede obviar que son personajes atravesados por el conflicto de la Guerra Civil, con su forma de proceder y toda su inhumanidad de la que fueron testigos en su juventud:

Els joves personatges d'*El mar* han sigut adolescents durant la guerra civil, han vist crims que nois de dotze anys mai haurien de veure, que formen part de les seves consciències i que han tingut un efecte castrador sobre ells fent-los sentir culpables d'una època crua i de la qual són víctimes (Lafuente, 2016: 148).

A este respecto, Carles Lluch comenta que «l'experiència de la guerra no rep un tractament testimonial i històric, sinó simbòlic» (2014: 221)⁷. Es decir, Bonet la convierte en un marco de entendimiento de las relaciones entre los personajes que no debe ser contemplado desde un punto de vista histórico, sino más bien con un valor simbólico a partir de la violencia de la lucha fratricida; aunque, por supuesto, no debemos llegar al exceso de una lectura alegórica al respecto. Somos más partidarios de observarlo desde otra perspectiva, como la que aportan autores como William Viestenz, quien afirma que «Violence, left unchecked, contagiously infects both others and future generations, a dynamic impossible to ignore in *El mar*, which centers on the transmission of violence from the Civil War to the group of adolescents who are entering adulthood but did not participate directly in the violence of warfare» (2020: 72).

Es desde este punto de vista desde el que hay que entender este periodo de posguerra, como continuación del periodo bélico previo del que evoluciona: «Después de la guerra, no viene la paz. Viene otro tipo de guerra, la posguerra que, según Blai Bonet, era una guerra que penetraba en la tierra, el pubis del universo, que creaba cuevas oscuras y excitaba la lujuria. Como el mar» (Pla, 2011: 33). De esta manera, los jóvenes se ven imbuidos por este ambiente, algo que Villaronga supo recoger con lucidez en su adaptación, de una «singularidad especial por su tratamiento de la Guerra Civil, la memoria histórica y el traslado de la violencia a las generaciones posteriores» (Chappuzeau, 2007: 97).

Este tema, la guerra civil española y los episodios de violencia que ocasionó, se constituyó en un elemento vertebrador de las obras más

⁷ En este sentido también se expresa Pilar Pedraza (2007: 16) cuando comparte su opinión de que la película *El mar* no habla de la guerra, sino de un tema más general y transversal a la producción de Villaronga, la transmisión del mal.

conocidas del director mallorquín, y además con la peculiaridad de usar textos literarios como punto de partida. Es lo que ocurriría con su posterior y exitosa *Pa negre* (2010), a partir de las novelas de Emili Teixidor *Pa negre* y *Retrat d'un assassí d'ocells*, que «adopten la forma dels relats d'aprenentatge, i el seu tema principal és, al nostre parer, el de la pèrdua de la innocència: els seus protagonistes tenen en comú el fet de ser xiquets de la guerra, i això els marcarà definitivament en l'edat adulta» (Espinós, 2013: 38). Más tarde adaptaría también *Incerta glòria* (2017), a partir de la novela homónima de Joan Sales, para hablar de la Guerra Civil de forma más o menos directa, como en sus otros filmes, y que «presenten una complexitat moral que les allunya de la simple exposició d'unes posicions ideològiques determinades o del testimoniatge històric per a endinsar-se en els territoris molt més incòmodes de les conseqüències devastadores de la guerra per a la condició humana» (Espinós, 2019: 479).

Además de los conflictos bélicos y sus consecuencias, que le permitieron ahondar en la complejidad de la naturaleza humana, otra característica fundamental de su mundo creativo es la presencia de la homosexualidad, uno de los elementos sobre el que la crítica parece haber prestado mayor atención (Pedraza, 2024: 27). Hace acto de aparición en *Tras el cristal* (1986), *El pasajero clandestino* (1996), 99.9 (1998) o *El mar* (2000), además cargándose de una turbiedad notable. Esto hace que su producción resuene con la de Bonet, con quien comparte además elementos biográficos como el ser mallorquines, homosexuales o que se hayan educado en el catolicismo: el escritor en el seminario y el director con los jesuitas. Esto le permite a Villaronga una aproximación a ciertas temáticas complejas, en conjunción con la evolución de la historia española, como afirma Pilar Pedraza: «Villaronga, responsable de sus guiones, habla desde una posición ideológica, coherente por otra parte con el periodo histórico en que se ha desarrollado su formación personal y cultural, desde el franquismo de los años cincuenta hasta el capitalismo tardío» (2007: 16).

Esto no evitó que en su filmografía se interesase por otros eventos, como puede ser la segunda guerra mundial. Es lo que sucedió con *Tras el cristal*, su debut cinematográfico, un claro ejemplo de violencia y homosexualidad insana, que se iniciaba con la secuencia de Klaus, un médico de los campos de concentración nazi y pedófilo, torturando a un niño. Este tratamiento de la guerra y la violencia será uno de los elementos más interesantes de su obra, donde el terror sufrido por niños —de forma directa o como testigos— es reproducido por ellos en su vida adulta —como Ángelo, el joven que terminará «cuidando» a Klaus—. Este tipo de abordaje de la violencia se repetiría con *El mar*, con guion de Villaronga, Antoni Aloy y Biel Mesquida, y la colaboración no acreditada de Bonet (Pedraza, 2007: 52). Gracias a esta película volvería a recibir la atención de la crítica, sobre todo tras

entrar en competición en la prestigiosa sección oficial de la Berlinale, donde lograría el premio Manfred Salzgeber.

4. *EL MAR*, UN ESTUDIO COMPARATISTA

A la hora de efectuar nuestro análisis partiremos tanto de las ideas de José Antonio Pérez Bowie (2010) sobre la reescritura como de las de José Luis Sánchez Noriega en torno a la adaptación, en especial su guía de análisis (2000: 135-140). Si con el primero trataremos de reflexionar sobre el grado de intervención de Villaronga sobre el texto literario previo, a través del segundo nos guiaremos para llamar la atención sobre cuestiones concretas que nos ayuden a dirimir sobre las prácticas efectuadas durante el proceso de adaptación. Con la complejidad de su carácter lírico y los monólogos que la pueblan: «L'adaptació d'una novel·la lírica com *El mar* presenta importants dificultats, relacionades en bona part amb la problemàtica de traduir en imatges l'espessor de l'estil» (Espinós, 2013: 41), aunque, como veremos, todo termina encajando con la visión del cine de Villaronga (Espinós, 2019: 484).

Además de la coincidencia en el título de la novela y el filme, uno de los primeros elementos en el que debemos reparar es la fecha de producción de las dos obras, los años cincuenta frente a finales de los noventa. Esto supone una transformación muy radical en el entendimiento de cuestiones como la sexualidad y su diversidad. Esta situación posibilitó que la película fuese muy explícita en cuanto a las relaciones homosexuales entre los protagonistas. Por una parte, con Ramallo y Eugeni Morell, cuya protección está condicionada al mantenimiento de relaciones sexuales con el joven y donde el deseo se visualiza con su conversión en objeto sexual. Y, por otra parte, y de manera central en la trama, la relación entre Manuel y Ramallo. El primero se masturba con la ropa de este, y al final es violado tras intentar resistirse para evitar pecar. Lo que en la novela queda sugerido o directamente narrado a través de la mirada, gestos o roces, ahora se vuelve manifiesto en la película, primero por la propia naturaleza behaviorista del medio fílmico y, segundo, por la libertad a la hora de narrar con la que cuenta Villaronga y que le era prohibida a Bonet.

Decíamos en el apartado anterior que la mostración de la homosexualidad por el director mallorquín está teñida de un aire turbio, sobre todo porque se articulan alrededor de las relaciones de poder que se tejen en torno al sexo. Aquí una película como *Saló o le 120 giornate di Sodoma* (1975), de Pier Paolo Pasolini, se convierte en un referente fundamental, no solo por el sometimiento al que se ven obligados los jóvenes protagonistas, sino también por la manera en la que filma los cuerpos de los jóvenes. Si bien hay elementos comunes con el director italiano, habría que señalar como novedad en el caso de Villaronga la incorporación, a través de la novela de Bonet, de la

religió con una funció castradora de la qual es impossible escapar, y que hace que la vivencia de la sexualidad se produzca de forma anómala: «Es tracta una vegada més d'un erotisme pervers, indistriablement lligat als mecanismes de la violència, la crueltat i la submissió» (Espinós, 2013: 43).

En este sentido atormentado hay que entender la relación entre Manuel y Ramallo. El primero sabe que, de acuerdo con el pensamiento de la época, supone un pecado grave del cual debe huir de la forma que sea. Esto es narrado en la novela de maneras diversas, como en este fragmento donde se expresa así sobre su amigo:

Andreu Ramallo mascara. Como el fum. Andreu Ramallo és com el fum. Mascara. Estic ennegrit per Andreu Ramallo que mascara. Como el fum.

Jo veia pecats, Ramallo, uns pecats obscurs de noi, dels qual em separava, naturalment, com em decantava dels camions que passaven pel carrer. Era un do d'Ell. El primer que vaig veure fou aquest (Bonet, 2022: 163).

En la película, en cambio, el pavor que le genera a Manuel la presencia de Ramallo es más evidente. La atracción que siente, y que le lleva a excitarse de diferentes maneras, es irrefrenable, pero al mismo tiempo lo asocia a lo demoníaco. Algo que incluso verbaliza, puesto que sabe que caer en la tentación de yacer con él le acarreará la perdición. A una continua y vacilante constrictión por su parte, generándose la duda sobre su voluntad para resistirse dado su carácter lánguido, en conexión con su estado enfermizo, se opone la decisión y el vigor de Ramallo. Pero a pesar de su brío, la religión católica también ejerce su poder de coartación, al menos en su capacidad de generar culpa. Tras asesinar al viejo Morell dirá: «Senyor, ja he matat. He demostrat una de les meves aptituds i és com si el pecat fos en mi un altre sexe» (Bonet, 2022: 187).

En cambio, en la película se muestra más decidido y aparentemente sano, donde su mayor frustración proviene de una masculinidad minada por su sumisión ante Morell. De este sentimiento negativo será del que emergerá su violencia, como mecanismo reparador de su frustración, produciéndose escenas de gran sadismo. Por ejemplo, si en la novela el padre de Manuel patea y deja moribundo a un gato, en la película será Ramallo el encargado de apalazarlo y ahogarlo en una bañera por petición de Manuel, en una escalofriante escena, ante la falta de valor de su amigo para acabar con su vida. Este enfrentamiento entre los dos personajes, antagónicos en varios aspectos, será también reforzado por el reparto de la película. Para ello Villaronga eligió a Bruno Bergonzini para encarnar al pálido Manuel, mientras que para Ramallo seleccionó a Roger Casamajor,

representando dos tipos de masculinidad muy diferente⁸. De esta manera se muestran dos tipos de hombre que no tenían cabida en la época, uno por su carácter pusilánime y otro por no sujetarse a una sexualidad normativa por su relación con Morell:

Para saber cómo eran los hombres bajo el franquismo, primero hay que conocer de qué modo debían serlo. El varón respetable, el caballero, el donjuán, el patriarca, el cruzado, el santo varón, el chulo, el rodríguez, el ganapán, el padre responsable o el macho ibérico (Jiménez Aguilar, 2023: 23).

La novela se estructura en treinta y dos capítulos que son narrados a través de cuatro voces pertenecientes a Ramallo, Manuel, Francisca y Gabriel Caldentey, con una focalización interna múltiple que convierte esta obra en un auténtico reto para su adaptación filmica. Esta polifonía se ve resuelta en la película por la presencia de un meganarrador (Gaudreault y Jost, 1995) que ve su función delegada en varias secuencias en los personajes protagonistas. A este respecto nos resultan muy interesantes escenas como la correspondiente al momento en el que Ramallo muestra a Manuel su pecho, donde se ha hecho un tatuaje con su nombre para reafirmarse tras un desencuentro con Morell. La forma de mirar, y tocar incluso, la cicatriz fresca se produce a través de la mirada del personaje de Manuel, fascinado con la aproximación hacia el cuerpo del amigo. De esta forma acudimos a una mostración del cuerpo del joven a través de la mirada de otro hombre, con una expresión de deseo evidente con la que nos identificamos como espectadores. Mulvey (1975) decía que en el cine se producen tres miradas: la de la cámara, la de los personajes y la del espectador; y que la mujer se convertía en el centro de atención de las tres, con un voyerismo notable. Ahora, en *El mar*, es el cuerpo del hombre el que ocupa ese lugar, y además a través de una mirada masculina que transgrede la práctica habitual.

Dentro de esta lógica hay que entender también la abundante presencia de cuerpos desnudos masculinos a lo largo del filme. Aparecen en la ducha, muertos sobre la camilla o teniendo sexo. «This sexualization, and the intense cinematic gaze placed on the overt physicality of the male body, is not haphazard» (Albritten, 2012), sino que es producto de una focalización homosexual. ¿Pero cómo se articula esta? En este caso el meganarrador se encarga de mostrarnos de forma directa sus cuerpos, haciendo de su corporalidad un espectáculo de la misma forma que se ha venido haciendo con el cuerpo

⁸ La cuestión es que la literatura de Bonet está caracterizada por la presencia de «un tipo de personaje dominante, el del adolescente bello y turbio, triste y tierno, dionisiaco y cruel, que mira con ojos escrutadores una realidad de la que, a pesar de poderle aportar todos los placeres, desconfía» (Pla, 2011: 27).

de la mujer en el cine. Pero más interesante resulta aún cuando los jóvenes se miran en el espejo en su desnudez. Supone una forma de reflexionar sobre la presencia de unos cuerpos que están en peligro de desaparición por la violencia de la enfermedad que amenaza sus vidas: «El cuerpo en la obra de Villaronga es frágil, continuamente amenazado, fácil de destruir» (Pedraza, 2024: 43).

Siguiendo con la forma de narrar, no es casual que la película comience con la voz en *off* de Manuel declamando un fragmento de la novela, en concreto el arranque del capítulo cuarto: «Aquesta obsessió per la sang de Crist, per la Passió, per Satanàs, el parlar veloçment com si m'encengués, ésser viu i mirar com si fos un enterrat, començà aquell any, a l'agost» (Bonet, 2022: 21). Esta cita es más interesante todavía porque la escuchamos mientras lo vemos en la bañera donde descubriremos al final que se ha suicidado. En ese momento, con la referencia que hace al mes de agosto, se produce un *flashback* en el que asistimos a unos fusilamientos en el verano de 1936 que contemplan los jóvenes protagonistas con unos vecinos, y que se convertirán en testigos del horror. Pero «[n]o es casual que el itinerario de muchos de sus filmes comience con una muerte contemplada por un niño» (Pedraza, 2024: 17)⁹. A partir de aquí se propagará la violencia, ya que Pau, uno de los niños, perseguirá al hijo del asesino de su padre para vengarse dándole muerte; luego, atormentado por lo que acaba de hacer, se suicidará tirándose al fondo de un pozo.

Este episodio de gran violencia, ubicado en el inicio de la Guerra Civil y por motivos políticos (los fusilados son republicanos), acabará reduplicándose en la vida de los protagonistas del filme, impidiéndose una aproximación normal amorosa entre ellos. Se puede aducir que esto se debe a que en la época era imposible la vivencia de un amor romántico al uso siendo homosexual, pero, sobre todo, es causado por la pervivencia de la violencia de este episodio truculento de la historia española, algo que acabará tiñendo de un tono trágico todo intento de acercamiento entre ellos: «*El mar* es un film siniestro porque habla del amor en términos de absoluta imposibilidad, de negación de cualquier vía de crecimiento. Aquí el amor no tiene más salida que la sangre ni más refugio que la muerte» (Pedraza, 2007: 51).

Otro de los pasajes de la novela donde vuelve a hacerse patente una focalización que nos remite a lo *queer* es cuando los internos se preguntan entre sí acerca de si ya tienen pelo en el pecho. La pregunta, *a priori* inocente, persigue la mirada sobre la corporalidad de los otros jóvenes. En la película, por su parte, se muestra un mundo masculino

⁹ Es lo que sucede en *Tras el cristal*, durante la tortura de otro joven en el arranque, pero además resulta muy sugerente cómo el protagonista Klaus porta una cámara de fotos para registrar su crimen, duplicando el estatuto de la cámara de cine.

con mucha camaradería donde se observan de forma más directa para discernir su hombría. Recordemos que nos hallamos en un sanatorio de enfermos de tuberculosis, «a space of “otherness” —a heterotopia of deviation in Michel Foucault’s sense» (Kotátková, 2018: 256). Son lugares donde se pone en suspensión el avance de las vidas de las personas internas, pero también puede ser un espacio de amistad masculina e, incluso, de homosocialización¹⁰. Hay una serie de decisiones en la novela, y que asume el filme, que apuntan en esta última dirección. Si bien en la obra de Bonet se dice que hay segregación por sexos, el pabellón de mujeres es excluido del relato, focalizando la atención en el edificio masculino donde están los protagonistas. Salvo Francisca, amiga de la infancia y ahora monja y cuidadora, y Carmen, esposa del conserje, las mujeres no aparecen en la historia, lo que demuestra una voluntad de generar un espacio netamente masculino. Y si bien el deseo heterosexual hace acto de presencia con el personaje de Carmen y su atracción hacia Manuel, o bien a través de los relatos de algunos de los chicos, no existe ningún intento de ligar con las chicas del otro edificio, cuestión que se replica en la película¹¹. Es decir, hay tanto en el caso de Bonet como en el de Villaronga una elisión de las mujeres, lo que rompe con un pensamiento heterosexual que tendería a generar tensión sexual con las internas del pabellón vecino.

Por último, hay un elemento religioso que dota de un carácter crístico a Manuel. Se trata de una serie de estigmas que le van apareciendo y cuyo origen es un misterio en la novela. Este motivo será transformado en la película en una de sus escenas más recordadas, cuando se le dé un valor sexual, reflejo de la pasión que siente por su amigo. Manuel clava en la pared de su habitación la ropa de Ramallo para hacerle el amor, y durante el acto se hiere en las manos y en el costado con los hierros de los que penden las telas. Esos misteriosos «estigmas» de la novela, Villaronga hace ahora que nazcan por el amor hacia Ramallo, eliminando la posibilidad de cualquier tipo de intervención divina. A pesar de la posición de la ropa y del joven, representando a Cristo en la cruz, ahora se trata, con su cuerpo desnudo y atormentado por la religión, de una transgresión a través de

¹⁰ Resulta un elemento diferenciador entre la película y la novela el que en esta se dé mucha más importancia al entorno. La naturaleza aparece descrita en numerosas ocasiones, e incluso el paisaje urbano. En la novela de Bonet se muestra un paisaje mediterráneo que no otorga muchas concesiones al lector, muy árido a veces, y con mucho calor. En cambio, en la película asistimos casi exclusivamente al claustrofóbico interior de un sanatorio convertido en una especie de ratonera, de donde parece que nadie podrá salir con vida.

¹¹ La novela la comenzaría a escribir Bonet durante su estancia en el sanatorio de Caubet en Mallorca (Kotátková, 2018: 257), por lo que conocía el funcionamiento de un centro de tuberculosos.

un acto onanista con el cual convoca el cuerpo de su amado. Nosotros, el público, asistimos a su desesperación como espectadores privilegiados de su intimidad.

5. CONCLUSIONES

Si atendemos de nuevo a la clasificación de Alfredo Martínez Expósito podríamos decir que la novela de Bonet, aun siendo literatura catalana, se incardinaria dentro de la categoría formada por aquellos textos donde la homosexualidad se caracteriza por su silencio, su censura o negación. Es cierto que la atracción sexual de los protagonistas es evidente en varios momentos, pero hay una imposibilidad de narrar ciertos pasajes de forma explícita por la coacción de la censura. Esto nos lleva a reflexionar si la mostración directa de escenas homosexuales en la película supone una revelación de lo latente en la novela o no. Evidentemente, teniendo en cuenta la participación de manera informal en el proyecto de Bonet, todos los subtextos de la obra literaria se concretizaron en escenas de evidente sexualidad, como en el momento en el que, en la novela, Ramallo se introduce entre las piernas de Morell antes de asesinarlo. En la película en cambio, tras un breve contacto físico entre ellos, este le esperará en la cama para mantener sexo sin ambigüedades de ningún tipo.

Otra cuestión importante sobre la que debemos reflexionar es si hallamos una focalización diferente entre la obra literaria y su adaptación, sobre todo por el carácter polifónico de la novela. Vemos que la polifonía de la novela se reduce a un meganarrador al que se acompaña por momentos de una serie de narradores delegados, donde son especialmente llamativos aquellos en los que se vislumbra el deseo homosexual. En estos casos se procede del mismo modo que en la novela, pero con la diferencia del carácter explícito de las imágenes creadas por Villaronga, como es propio de su estilo visual, pero también como consecuencia de un momento histórico donde ya no se prohíbe la mostración de sexualidades no normativas.

Por último, cabría responder ahora a la cuestión de si nos encontramos ante un caso de reescritura, según el concepto de Pérez Bowie. Hay elementos que pueden apuntar a la presencia de una subjetividad poética que se materializa en el filme, como puede ser el carácter circular de la violencia en la película: si comienza con un fusilamiento en los inicios de la Guerra Civil y el asesinato cometido por Pau y su suicidio posterior, el filme acaba con el asesinato de Ramallo a manos de Manuel, quien acabará suicidándose también. La cuestión es que a pesar de esta transmisión del mal de unos a otros (Pedraza, 2007, 2004), el filme conserva los elementos centrales de la novela, de tal forma que se puede hablar más bien de una profundización en ciertos temas como el de la violencia. Esto es también claramente manifiesto en el subtexto homosexual, pero no

podemos decir que se produzca un cuestionamiento del relato de Bonet, porque la reescritura es muy limitada. En cambio sí vemos un discurso sobre el esteticismo de la violencia, un rasgo del cine del director mallorquín (Chappuzeau, 2007) y que en la novela no es tan patente, pero lo importante realmente son las relaciones de poder que se establecen entre ellos y donde la violencia es una de sus consecuencias –y herramientas al mismo tiempo–. Lo que encontramos, por tanto, en el filme es una adaptación que se realiza con una gran sensibilidad y poderío visual, cuyo éxito se debe a la afinidad en el pensamiento de Bonet y de Villaronga sobre la forma de entender la naturaleza de los personajes. En este sentido hay que contemplar también su entendimiento de las relaciones entre los protagonistas de *El mar*, quienes, como testigos de los horrores de la guerra, acaban atravesados por la violencia no solo como víctimas, sino también como verdugos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Allbritton, Dean (2012), «On Infirm Ground: Masculinity and Memory in *El mar*», *Post Script*, 31/3, págs. 58-70.
- Arencón Llobet, Marc (2023), «L'homosexualitat silenciada. Repressió i censura de l'homosexualitat a la ficció catalana sota el franquisme», en J. Marqués Meseguer y E. Aguilar-Miró (coords.), *(De)bat a bat: Obertures i cruïlles en estudis recents sobre literatura i llengua catalanes*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, disponible en <https://books.openedition.org/pupvd/41704>
- Bonet, Blai (2022 [1958]), *El mar*, Barcelona, Club Editor.
- Burch, Noël (1999), *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, Madrid, Cátedra.
- Chappuzeau, Bernhard (2007), «Memoria histórica de la Guerra Civil y esteticismo de la violencia los discursos de erotismo y poder en *El mar* de Agustí Villaronga (1999)», en B. Pohl y J. Türschmann (coords.), *Localización: Miradas «glocales»: cine español en el cambio de milenio*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, págs. 89-105.
- Cornellà-Detrell, Jordi (2011), «“Ser un símbol, quina misèria!”: Social, National and Sexual Dissent in Blai Bonet’s *Mister Evasió* (1969)», *Journal of Catalan Studies*, 14, págs. 60-88.
- Espinós, Joaquim (2013), «Les adaptacions literàries d’Agustí Villaronga», *L’Aiguadolç*, 41, págs. 37-46, <https://raco.cat/index.php/Aiguadolc/article/view/274045>
- Espinós, Joaquim (2019), «Agustí Villaronga: una mirada heterodoxa sobre la Guerra Civil», *eHumanista/IVITRA*, 15, págs. 478-485.
- Ferrán, Ofelia y Lisa HILBINK (2017), «Legacies of Violence in Contemporary Spain», en O. Ferrán y L. Hilbink (eds.), *Legacies*

- of Violence in Contemporary Spain Exhuming the Past, Understanding the Present*, New York, London, Routledge, págs. 1-20.
- Gaudreault, André y François Jost (1995), *El relato cinematográfico: cine y narratología*, Barcelona, Paidós.
- Hirsch, Marianne (2015), *La Generación de la posmemoria: escritura y cultura visual después del Holocausto*, Madrid, Carpe Noctem.
- Jenkins, Henry (2008), *Convergence culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós.
- Jiménez Aguilar, Francisco (2023), *Masculinidades en vertical: género, nación y trabajo en el primer franquismo*, Valencia, Universitat de València.
- Kotátková, Adéla (2018), «Sanatoriums in Contemporary Narratives: *El Mar*, by Blai Bonet», *Mètode Science Studies Journal*, 8, págs. 255-260. <https://doi.org/10.7203/metode.8.10787>
- Lafuente, Meritxell (2016), «Blai Bonet i la novel·la de sanatori», en N. Carbonell et al. (eds.), *Investigar les humanitats: viure a fons la humanitat*, Girona, Universitat de Girona. Servei de Publicacions, págs. 137-150.
- Martínez Expósito, Alfredo (2004), *Escrituras torcidas: ensayos de crítica «queer»*, Barcelona, Laertes.
- Mira, Alberto (2007), *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Madrid, Egales.
- Moreno-Nuño, Carmen (2025), «Las mujeres en el cómic de Guerra Civil española. *Cuerda de presas*, de Jorge García y Fidel Martínez», *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 29, págs. 23-37. <https://doi.org/10.30827/impossibilia.292024.32675>
- Mulvey, Laura (1975), «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, 16/3, págs. 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Navajas, Gonzalo (2013), «La memoria de la posnación. Escritura e imagen en la era global», en N. Mínguez (ed.), *Ficción y no ficción en los discursos creativos de la cultura española*, Madrid/Frankfurt am Mein, Iberoamericana/Vervuert, págs. 27-48.
- Pedraza, Pilar (2007), *Agustí Villaronga*, Madrid, Akal.
- Pedraza, Pilar (2024), *Agustí Villaronga: tras un cristal oscuro*, Valencia, Shangrila.
- Pérez Bowie, José Antonio (2010), «Sobre escritura y nociones conexas: un estado de la cuestión», en J. A. Pérez Bowie (coord.), *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Universidad de Salamanca, págs. 21-43.
- Pla, Xavier (2011), «Memoria y violencia en la novela *El mar* de Blai Bonet», *Romance Notes*, 51/1, págs. 25-33.
- Pons, Margalida (1991), «Blai Bonet: De vegades, el poema surt perquè es vol donar cos a allò que un sap del cert que existeix», *Avui*, 22 June de 1991, pág. 52.

- Pons, Margalida (1994-1995), «La casa en obres: Blai Bonet y la escriptura del jo», *Llengua & Literatura*, 6, págs. 133-172.
- Rajewsky, Irina O. (2005), «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités / Intermediality*, 6, págs. 43-64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- Sánchez Noriega, José Luis (2000), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.
- Torre-Espinosa, Mario de la (2018), «Modelos de intermedialidad en la adaptación cinematográfica del teatro homosexual en el cine de Pedro Almodóvar», *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 13/1, págs. 117-133. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-1.mdid>
- Viestenz, William (2020), «Sacred Contagion: Illness and the Origins of Community in Blai Bonet's *El mar*», *452°F*, 22, págs. 60-78.
- Wolf, Werner (2011), «(Inter)mediality and the Study of Literature», *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 13/3, art. 2. <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789>

Fecha de recepción: 04/05/2025.

Fecha de aceptación: 17/06/2025.

Análisis ideológico de la adaptación: el mundo de posguerra de *Pa negre* (2010), de Agustí Villaronga¹

MARIA AYETE GIL

Universidad de Alcalá

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.

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.

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

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

¹ 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 literarios². 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 filmica³. 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

² 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).

³ 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)⁴. Nada más crítico entonces que analizar el hipertexto en su radical historicidad, que diríamos con Juan Carlos Rodríguez⁵. 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 concreto⁶.

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 hipotexto y algunas consideraciones de corte terminológico. En el primero de dichos bloques, explicitaré los cambios técnicos efectuados en el paso del hipotexto al hipertexto, más allá de la consabida diferencia automática, tratando de explicarlos desde el punto de vista interno (estructural)⁷. En el segundo,

⁴ 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.

⁵ *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).

⁶ 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).

⁷ 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)⁸. 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 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 estrictamente 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 fílmico 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).

⁸ Tanto la portada de «labutxaca» 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 assassí 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 assassí 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 hipotexto 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 hipotexto 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)⁹. Si bien, otra vez, el eje de la transmedia architextual tenderá, de acuerdo con los autores, a las operaciones transficcionales 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

⁹ 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 transescritural 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 assassí 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 hipotexto 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 significativos¹⁰. En *Retrat d'un assassí 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 contenidista se basa en el encarcelamiento del padre del protagonista y su posterior

¹⁰ Recordemos que, de acuerdo con Carmen Peña-Ardid, un texto literario será más adaptable al cine cuanto 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 assasi 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 (Ciò-Enriqueta, Quirze padre-Enriqueta, madre-Ciò...). 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 Teixidor¹¹. Podría afirmarse ya en este punto que la película de Villarronga, si seguimos a Sánchez Noriega, es una adaptación por reducción, esto es, una adaptación que selecciona los episodios más

¹¹ 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 assasi d'ocells* se corresponden, asimismo, con los del filme.

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

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 hipotextos 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 (Pitorliua), 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 hipotextos. 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 extradiegética¹³. 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

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

¹³ «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 lugar¹⁴.

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 hipotexto-*Pa negre*, apodada la Ploramiques [llorica], y del compañero de Niel, Roger, en *Retrat d'un assassí 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 assassí d'ocells* que el hipertexto reproduce con mucha proximidad, pero con la niña en lugar del muchacho¹⁵. 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 hipotexto 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 assassí 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

¹⁴ 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 Pitorliua (2010:22).

¹⁵ 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 arcángel¹⁶. 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 fílmico. 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 puñón 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 hipotextos, el padre está desde el inicio encarcelado, en tanto que, en el otro, a pesar de conocerse su implicación en la mutilación de Suarí 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 analizaremos¹⁷. 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 hipotexto 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/invencciones (operaciones transficcionales 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 hipotexto, que arranca con el

¹⁶ 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).

¹⁷ 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 hartos distintos.

hallazgo directo de los cuerpos de Seguí y de su hijo, sin descripción previa de lo acontecido. Además, *Retrat d'un assassí 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, confirmandose definitivamente la implicación de Farriol en el acto atroz y, con ello, la miseria moral del padre y la pérdida 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 vacíe 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 estamento 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 captura¹⁸.

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 idees*. En la novela, la madre no tarda en exclamar «¡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;

¹⁸ 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 líos 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 huido. 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 hipotextual; 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 oprime 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 Lleopart 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 *periloso* 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 fraticidas de acuerdo con el cual ambos bandos cometieron atrocidades y la guerra fue algo así como una tragedia inevitable que hizo mucho daño a todos¹⁹.

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 (exteriores).

En definitiva, si *Retrat d'un assassí 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

¹⁹ 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 fílmico 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 Pamanó*», *Els Marges. Revista de llengua i literatura*, 74, págs. 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): intermediaciones 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 fílmicas: 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 multiplicada», en B. Zecchi (ed.), *Teoría y práctica de la adaptación filmica*, Madrid, Editorial Complutense, págs. 19-62.
- ZUBIAUR, Nekane E. (2013), «La pervisión 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.

**Écfrasis y memoria en *El lápiz del carpintero*
(1998) de Manuel Rivas y la adaptación de
Antón Reixa (2003)**

**Ekphrasis and Memory in *El lápiz del carpintero*
(1998) by Manuel Rivas and Its Adaptation by
Antón Reixa (2003)**

ALAIN ÍÑIGUEZ EGIDO

Universidad Complutense de Madrid

alainini@ucm.es

ORCID ID: 0000-0003-1870-2070

Resumen: El presente artículo analiza la écfrasis como una estrategia eficaz para articular la memoria en la ficción. En *El lápiz del carpintero*, de Manuel Rivas (1998), es posible detectar numerosas descripciones vívidas que despiertan la memoria de su protagonista, Herbal, y condensan el mensaje central del relato. El análisis de este recurso retórico y literario permite profundizar en la relación entre la novela y la adaptación cinematográfica de Antón Reixa (2003) a partir del diálogo que vertebra la narración y ofrece algunas reflexiones valiosas sobre la écfrasis fílmica.

Palabras clave: adaptación cinematográfica, memoria, écfrasis, guerra civil española, retórica.

Abstract: This article analyses ekphrasis as an effective strategy for articulating memory in fiction. In *El lápiz del carpintero* by Manuel Rivas (1998), it is possible to detect numerous vivid descriptions that awaken the memory of its protagonist, Herbal, and condense the central message of the story. The analysis of this rhetorical and literary resource allows us to go deeper into the relationship between the novel and the film adaptation by Antón Reixa (2003) based on the dialogue that vertebrates the narrative and offers some valuable reflections on the filmic ekphrasis.

Keywords: film adaptation, memory, ekphrasis, Spanish Civil War, rhetoric.

1. INTRODUCCIÓN

En los últimos años, es habitual que los estudios sobre las obras literarias y artísticas contemporáneas en torno a la Guerra Civil española incluyan reflexiones sobre distintos aspectos vinculados con la memoria. Esto resulta comprensible si se tiene presente que las más relevantes producciones sobre esta temática proceden de autores que no han vivido la guerra —los denominados nietos o bisnietos de la guerra (Juliá, 2006)—. En este contexto, analizar la función de algunas estrategias o recursos artísticos y discursivos relacionados con la memoria constituye un ejercicio crítico valioso para comprender determinadas composiciones novelísticas recientes. *El lápiz del carpintero* (1998), de Manuel Rivas, ofrece un marco especialmente fecundo para examinar diversas manifestaciones de la memoria en el terreno de la ficción. Así lo atestiguan las aproximaciones a la novela del escritor gallego y a la adaptación homónima dirigida por Antón Reixa (2003) en torno a las distintas vías por las que ambas reconstruyen la memoria de la Guerra Civil en Galicia¹. Sin embargo, resulta llamativa la ausencia de trabajos sobre uno de sus elementos vertebrales, como es el caso de la écfrasis. En esta ocasión, se propone una aproximación al fenómeno de la écfrasis en ambos textos, el literario y el filmico, con el objetivo de extraer algunas conclusiones valiosas para su comprensión como elemento transversal y compartido. De acuerdo con el presente estudio, la écfrasis es un motivo central de *El lápiz del carpintero* y posibilita un análisis

¹ Salvador Castro Otero dedica un sugerente artículo a los procedimientos por los que Rivas caracteriza a sus personajes a partir de imágenes filmicas. De acuerdo con el crítico, a lo largo de la narrativa de Rivas es posible detectar la presencia de más de ciento cincuenta películas diferentes (2018: 214), algo que refleja la importancia de la intertextualidad con el séptimo arte en su obra. Sin embargo, el grueso de publicaciones sobre la narrativa de Rivas presta especial atención a su dimensión mnemónica. Tal es el caso de los estudios de Nichols (2006) o Jünke (2006). El primero de ellos analiza la presencia de los «lugares de memoria» a partir del estudio de la oralidad en el relato de Rivas. Combinando oralidad y escritura se opone la memoria individual de los personajes al discurso oficial impuesto por la historiografía franquista. Por su parte, Jünke incide en el concepto de «lugar de memoria» a partir de un análisis panorámico de producciones cinematográficas recientes —*Ay Carmela* (1990), de Carlos Saura, *Libertarias* (1996), de Vicente Aranda, *El lápiz del carpintero* (2003), de Antón Reixa o *Soldados de Salamina* (2003), de David Trueba— con el fin de mostrar cómo la literatura y el cine actuales sobre la Guerra Civil tratan la contienda no solo como hecho histórico, sino como objeto de la memoria conectado con el presente. Los estudios de Bazán Rodríguez (2008), Barrenetxea Maraño (2019) y Pelaz y Tomasoni (2011) inciden en las distintas particularidades que la obra de Rivas muestra en relación con la memoria. A ellos, cabe sumar las propuestas de Macciuci (2015) y García-Abad (2004), centradas en el análisis filmico de la adaptación de Antón Reixa.

comparado más allá de la relación entre la obra original y su adaptación. En un sentido lato, puede ser definida como la representación de una obra de carácter visual en una obra verbal. Sin embargo, numerosas publicaciones recientes advierten la existencia de una écfrasis fílmica que advierten sobre la necesidad de ampliar el objeto de estudio en el terreno de las reflexiones acerca de la écfrasis. En el caso de la novela de Rivas y el filme de Reixa, puede observarse una particular concepción de esta estrategia en torno al dibujo del Pórtico de la Gloria que el personaje del pintor esboza en los días previos a su fusilamiento. Este componente visual ocupa un lugar primordial en el proceso de reconstrucción de la memoria que caracteriza a las dos obras. Por ello, se analizan los mecanismos de la écfrasis en la novela y la adaptación cinematográfica a partir del retrato del Pórtico.

2. LA ÉCFRASIS: MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

La écfrasis ha captado la atención de numerosos estudios especialmente desde la segunda mitad del siglo XX, aunque su origen se remonta a la retórica clásica. La *enargeia* o *evidentia* aludía a las descripciones cuya viveza las hacía especialmente llamativas para los oyentes. En su *Instituto Oratoria*, Quintiliano definió la *evidentia* como la descripción de un objeto cuya riqueza de detalles buscaba reproducir la experiencia misma de su contemplación directa (Lausberg, 1967: 224-225). Estas descripciones a menudo se complementaban con la alusión a obras artísticas visuales, como esculturas o cuadros, que cumplían una función simbólica (Bagué Quílez, 2021: 20; Pimentel, 2003: 205). Con el tiempo, el concepto fue identificándose progresivamente con la descripción de obras artísticas visuales en el marco de un discurso verbal. Este fenómeno motivó algunas reflexiones estéticas en torno a las relaciones entre la poesía y la pintura. El conocido lema horaciano *ut pictura poesis* fue interpretado en ocasiones como el objetivo al que debía tender la poesía: ser capaz de representar la realidad como lo hace la pintura (Bagué Quílez, 2021: 20). Este no fue sino uno más de los estadios por los que transitó la reflexión estética en torno a los límites entre la poesía y la pintura, donde cabría situar la diferenciación formulada por Gotthold Efraim Lessing en su *Laocoonte, o sobre los límites entre la pintura y la poesía* (1766) al respecto de la espacialidad de la pintura y la temporalidad de la poesía.

El concepto actual de écfrasis —la descripción de una obra de arte visual en el marco de una obra de arte verbal— coincide en lo esencial con la definición propuesta por Leo Spitzer a mediados del siglo pasado (Ponce Cárdenas, 2025). El romanista austriaco la acota como «the poetic description of a pictorial or sculptural work of art» (Spitzer, 1962: 72). Heffernan, en cambio, amplía el foco y la concibe como

«the verbal representation of visual representation» (1993: 3), diferenciándola de otros términos como los de iconicidad o «pictorialismo» (1993: 4). Como puede apreciarse, ambos enfoques se sostienen sobre la contraposición entre los dos modos de representación, el verbal y el visual, un aspecto tradicionalmente asumido en los estudios dedicados a este recurso retórico y literario. La écfrasis se caracterizaría, así, por relacionar los dos órdenes, y podría ser entendida como una forma de intertextualidad o *intermedialidad* (Wagner, citado en Pimentel, 2003: 206). Esta concepción es clave para comprender la lectura de la écfrasis que realiza Antón Reixa.

Otra propuesta relevante para comprender el concepto de écfrasis la proporciona Mitchell (2018) al presentarlo como un proceso que ejerce de puente entre el medio verbal y el medio visual a partir de tres momentos delimitados: la «indiferencia ecfrástica», donde el receptor lamenta la imposibilidad de contemplar la obra que describe la écfrasis; la «esperanza ecfrástica», que consiste en el recurso a la imaginación y a la metáfora para intentar representar mentalmente el objeto descrito; y el «miedo ecfrástico», o, en otras palabras, la constatación de que, si finalmente se accediera a la obra descrita, esta perdería la capacidad evocadora que le confería la representación verbal. La importancia de la formulación de Mitchell radica en la claridad expositiva del motivo central de la écfrasis: la ambigüedad que media entre el objeto descrito y la propia descripción constituye su verdadero valor. Por ese motivo, afirma que la «esperanza ecfrástica» manifiesta el afán por «la superación de la alteridad» al intentar acceder a ese *otro* texto —la obra visual— a través de una descripción vívida y sugerente (Mitchell, 2018: 141). Frente a las «artes mixtas», en las que sitúa los libros ilustrados, las representaciones teatrales o el cine, entre otros, sostiene que la écfrasis es eminentemente figurativa y que, por ello, el objeto descrito no debe ser contemplado directamente dado que su fuerza evocadora se halla en la intermediación ejercida por la palabra: si esto ocurriera, «habríamos abandonado el género de la écfrasis para entrar en la poesía visual y los significantes escritos habrían adoptado características icónicas» (Mitchell, 2018: 142). En el lenguaje poético las descripciones especialmente vívidas aspiran a alcanzar esa *espacialidad* propia del lenguaje visual, reflejando fielmente la realidad y situándola ante los ojos del espectador. Con todo, esa aspiración es imposible. Es ahí donde emerge el componente subjetivo de la écfrasis. En palabras de Krieger:

Their incapacity is precisely what is to be emphasized: words cannot have capacity, cannot be capacious, because they have, literally, no space. The exhilaration, then, derives from the dream —and the pursuit— of a language that can, in spite of its limits, recover the immediacy of a sightless vision built into our habit of

perceptual desire since Plato. It is the romantic quest to realize the nostalgic dream of an original, pre-fallen language of corporeal presence, though our only means to reach it is the fallen language around us. And it would be the function of the ekphrastic poet to work the magical transformation (Krieger, 1992: 33).

Ese intento por conseguir que el lenguaje refleje la realidad tal y como lo hacen las artes visuales es lo que Krieger denomina «ekphrastic ambition», sintagma con el que se refiere a las artes «whose naturalness makes them appear to be reality's surrogate» (Krieger, 1992: 37). El hecho de que Krieger subraye el término *ambición* pone de relieve la presencia del sujeto que elabora la écfrasis y que se sitúa entre la obra literaria y la obra de arte visual. De esta forma, puede establecerse un vínculo entre las definiciones anteriores a través del sujeto que observa e *interpreta* la imagen en el discurso, tendiendo puentes entre los dos órdenes. Michel Riffaterre denomina este fenómeno la «ilusión de la écfrasis»: de acuerdo con el teórico francés, la representación de una obra de arte visual no es objetiva, sino que se debe a la interpretación del sujeto que la contempla y formula, posteriormente, la descripción. Según Riffaterre, «la interpretación precede a la representación» (2000: 171), lo que implica que la écfrasis no se concentra tanto en el objeto en sí, sino en el efecto que provoca la contemplación del objeto de la écfrasis en el autor del discurso (Webb, 2009: 127). El espectador actúa como mediador entre el cuadro y su representación literaria:

La visita al museo desmiente la rigidez de esta taxonomía, pues la continuidad de la mirada aporta dinamismo a lo que para Lessing solo poseía una superficie estática. La fluctuación entre la visión y lo visto desemboca en una fusión de horizontes. El juicio subjetivo se incorpora a la observación, gracias a la interdependencia entre las propiedades del objeto y la huella psicológica que dicho objeto imprime en quien lo admira. Por tanto, la recreación literaria se transforma en una operación creativa. La pinacoteca se concibe como una obra abierta, un libro infinito o un laberinto discursivo (Bagué Quílez, 2024: 20).

¿Cómo se relaciona, entonces, la écfrasis con la memoria? La idea de esa «pinacoteca abierta» remite a la concepción original de la écfrasis, donde la imagen estaba estrechamente emparentada con la memoria. En la retórica clásica, las descripciones de determinados objetos visuales ayudaban al orador a memorizar el discurso y facilitaban su comprensión por parte de los oyentes (Webb, 2009: 111-113). La *phantasia* —la capacidad de crear imágenes mentales a partir de fenómenos sensoriales— se encontraba en la base de lo que Ruth Webb denomina «the Gallery of the Mind»: en la *Rhetorica ad Herennium* se abogaba por la creación de una «galería mental» de

imágenes que no solo ayudasen a sustentar la memoria, sino que facilitasen asimismo la creación de descripciones lo suficientemente eficaces para que lograsen persuadir a la audiencia: «For what lies behind vivid speech is the gallery of mental images impressed by sensation in the speaker's mind» (Webb, 2009: 113). De acuerdo con Quintiliano, el orador, en un primer momento, hace uso de su fantasía para situarse en el lugar del sujeto que contempla el objeto en cuestión; después, intenta captar la atención del público a través de diversas técnicas incluidas en la *evidentia* (Lausberg, 1967: 227-228). Una de ellas es el «detallamiento» de las características del objeto de la éfrasis, que produce «un efecto realista [...] y emotivo» pues incluye «los impactos sintomáticos sobre los interesados más o menos en la cuestión» (Lausberg, 1967: 229). En otras palabras: la riqueza de detalles comprende también la reacción emotiva del sujeto que contempla el objeto descrito, algo que facilitaría la comunión afectiva con los receptores del discurso.

La relación entre la éfrasis y la memoria se materializa en la novela *El lápiz del carpintero*, de Manuel Rivas, y en la adaptación de Antón Reixa a través de su protagonista, Herbal. En su intento por recordar algunos episodios vividos durante la guerra, el guardia civil recurre a algunas imágenes que conectan con su memoria. Una de ellas destaca especialmente: es el dibujo del Pórtico de la Gloria que el pintor compuso en las horas previas a su fusilamiento. El valor de esta imagen para la comprensión de la dimensión memorialística de ambas obras se encuentra en el procedimiento por el que se representa el dibujo. Así, lejos de ofrecer una instantánea objetiva, en la novela y en el filme es Herbal quien identifica el Pórtico en el dibujo y lo conecta con sus recuerdos de la infancia. Para ilustrar mejor esta idea, se ofrece a continuación un análisis del proceso de articulación de la memoria a partir de la éfrasis del dibujo del Pórtico y de otros elementos clave en el relato de Rivas.

3. LA ÉFRASIS EN *EL LÁPIZ DEL CARPINTERO* (1998), DE MANUEL RIVAS

Tras haber sobrevivido a su segundo intento de fusilamiento, el doctor Da Barca pasa tres días de convalecencia en el hospital de la prisión de A Coruña acompañado de Gengis Khan, un luchador recientemente encarcelado. Como recompensa por su fidelidad, el doctor decide invitarlo a comer, pero, dadas las condiciones precarias de la prisión, el banquete debe limitarse al plano de la imaginación:

Y es que tenía, le contó Herbal a María da Visitação, el poder de la mirada. A la hora del almuerzo, en el comedor, el doctor Da Barca y Gengis Khan se sentaron frente a frente y todos los presos fueron asombrados testigos de aquel banquete. [...]

Lo miraba fijamente, atrapándolo en la claraboya de los ojos, y algo estaba pasando porque Gengis Khan dejó de reír, vaciló por un instante, como si estuviese en un alto y le diese vértigo, y después quedó pasmado. El doctor Da Barca se levantó, rodeó la mesa y le cerró suavemente los párpados, como si fuesen cortinas de encaje. [...]

Había en aquel comedor un silencio de lengua en el paladar y ojos de fábula, que silenció el revolver de las cucharas en el rancho, una sopa indescifrable a la que llamaban agua de lavar carne (2015: 75-76).

La escena ilustra el valor que adquiere el lenguaje en *El lápiz del carpintero*: a través de él, Da Barca emula imágenes hasta conferirles condición de realidad. En este caso, el «poder de la mirada» del doctor logra que Gengis pueda paladear los más refinados platos sin moverse de la prisión, convenciendo tanto al gigante luchador como al resto de los presentes de que el banquete, por algún tipo de sortilegio, existe realmente. La elocuencia del doctor es un hecho sobre el que se incide a lo largo de la novela: en palabras de Da Barca, «hablar es un esconjuro» (Rivas, 2015: 36). Este personaje es depositario de una serie de rasgos que le otorgan la apariencia de un santo (Jünke, 2006: 15) y son varios los momentos de la novela en los que consigue cautivar al auditorio a través de sus narraciones: Marisa Mallo recuerda que la primera vez que pudo oírlo, él se encontraba en el teatro pronunciando un discurso a favor del sufragio femenino²; en otra ocasión, comparte con el resto de los presos un relato sobre la Santa Compañía³. Estas

² «Yo ya me había fijado en él paseando por la Alameda. Pero lo escuché hablar por primera vez en un teatro, explicó Marisa mirando para el doctor Da Barca. Me habían llevado unas amigas. Era un acto republicano en el que se debatía si las mujeres debían o no tener derecho a voto. Hoy nos parece raro, pero en aquellos tiempos era algo muy controvertido, incluso entre las mujeres, ¿verdad? Y entonces Daniel se levantó y contó aquella historia de la reina de las abejas. ¿Te acuerdas, Daniel? ¿Cómo es esa historia de la reina de las abejas?, preguntó intrigado Sousa. En la Antigüedad no se sabía cómo nacían las abejas. Los sabios, como Aristóteles, inventaron teorías disparatadas. Se decía, por ejemplo, que las abejas venían del vientre de los bueyes muertos. Y así durante siglos y siglos. Y todo esto, ¿sabe por qué? Porque no eran capaces de ver que el rey era una reina. ¿Cómo sustentar la libertad sobre una mentira semejante?» (Rivas, 2015: 13).

³ «Y usted, doctor, ¿de verdad cree en la Santa Compañía?, preguntó Dombodán con ingenuidad. Da Barca recorrió el círculo de amigos con una penetrante mirada teatral. Creo en la Santa Compañía porque la vi. No por tipismo. Siendo estudiante, una noche, fui a rebuscar en el osario que hay junto al cementerio de Boisaca. Tenía un examen y necesitaba un esfenoides, un hueso de la cabeza difficilísimo de estudiar. ¡Qué maravilla, el esfenoides, con esa forma de murciélago con alas! Oí algo que no era ruido, como si el silencio cantase gregoriano. Y allí estaba, ante mis ojos, una hilera de candiles. Allí estaban, y

escenas refuerzan la capacidad evocadora del lenguaje en la obra de Rivas y sientan las bases para comprender el valor de la descripción ecfrástica en el texto.

La estructura de la novela también es significativa en relación con esta categoría. Toda la obra gira en torno al diálogo que Herbal mantiene con María da Visitação, una prostituta que trabaja en el establecimiento que él regenta tras haber sido expulsado de la Guardia Civil. En *El lápiz del carpintero* se despliegan tres planos temporales: en un primer momento, se encuentra el diálogo entre Herbal y María en el presente; en un plano anterior, se sitúan los recuerdos de Herbal, relacionados con su participación en la guerra y sus vivencias en varias prisiones gallegas; por último, cabría delimitar las analepsis que remiten a la infancia del protagonista. No en vano, el tiempo en *El lápiz del carpintero* es eminentemente psicológico, algo que puede verse en las distintas reiteraciones y analepsis que lo caracterizan (García-Abad, 2004: 306-307).

El detonante de la memoria de Herbal es la esquila que lee en el periódico. Al conocer la muerte de Daniel Da Barca, rememora su pasado y cómo recibió la orden de vigilarlo y recabar información sobre él antes de la guerra. Poco después lo detuvo, lo vigiló en las distintas prisiones por las que pasó y, contradictoriamente, lo protegió y lo persiguió simultáneamente. Herbal, como soldado que solo cumple órdenes, encarna las ideas de Hannah Arendt sobre la «banalidad del mal»: hasta la aparición de la voz del pintor en su mente el guardia civil no toma conciencia de sus actos. Pasados los años, trae a la memoria el recuerdo de Da Barca, de Marisa Mallo y de tantos otros que compartieron espacio y tiempo con él. Esta conciencia incisiva procede de la voz del pintor al que fusiló en una de las «sacas» de presos organizadas por los falangistas en Galicia. Tras asesinarlo rápidamente para ahorrarle el sufrimiento, Herbal le roba el lápiz de carpintero con el que aquel dibujaba en la prisión. A partir de ese momento, la voz del pintor le acompañará en su conciencia.

El valor simbólico que adquieren algunos objetos concretos en la novela se hace patente desde el título. El lápiz del carpintero no es un simple objeto, sino un símbolo de la memoria y por esa razón es descrito atendiendo a la lista de propietarios que precedieron al pintor, todos ellos caracterizados por haber defendido distintas causas sociales:

El pintor había conseguido un lápiz de carpintero. Lo llevaba apoyado en la oreja, como hacen los del oficio, listo para dibujar en cualquier momento. Ese lápiz había pertenecido a Antonio Vidal, un carpintero que había llamado a la huelga por las ocho horas y que con él escribía notas para *El Corsario*, y que a su vez se lo había regalado a

disculpádmela pedantería, las migajas ectoplasmadas de los difuntos» (Rivas, 2015: 27).

Pepe Villaverde, un carpintero de ribera que tenía una hija que se llamaba Mariquiña y otra Fraternidad. Villaverde era, según sus propias palabras, libertario y humanista, y empezaba sus discursos obreros hablando de amor: «Se vive como comunista si se ama, y en proporción a cuánto se ama». Cuando se hizo listero del ferrocarril, Villaverde le regaló el lápiz a su amigo sindicalista y carpintero Marcial Villamor. Y antes de que lo matasen los paseadores que iban de caza a la Falcona, Marcial le regaló el lápiz al pintor, al ver que éste intentaba dibujar el Pórtico de la Gloria con un trozo de teja (Rivas, 2015: 31).

El lápiz es la huella material resultante de una larga tradición de actos de resistencia contra las injusticias. Cuando Herbal lo recoge de las manos inertes del pintor, se produce un cambio en él. Al principio reconoce su incapacidad para contar historias —«No se me dan las letras, pero les escribiré una novela sobre ese tipo» (Rivas, 2015: 38)—, pero, a medida que avanza la lectura, se advierte cómo desarrolla ciertas capacidades para la expresión artística. Las descripciones y narraciones que se encuentran en el relato de alguna forma afectan su memoria, que termina asumiendo esa pulsión novelesca heredada del pintor: «se puede decir en cierto modo que la narración retrospectiva dirigida de Herbal a María está sujeta a un proceso de estetización y ficcionalización provocado por su integración en un universo novelesco lleno de historias narradas» (Jünke, 2006: 116). En el diálogo que Herbal mantiene con María, tanto las historias de Da Barca como las descripciones de algunos objetos cumplen una función argumentativa y mnemónica. Esto encaja con las definiciones clásicas de la écfrasis como estrategia retórica emparentadas con el concepto de *enargeia*. Herbal rememora su pasado ante su interlocutora, y, para lograrlo, recurre a distintas imágenes que avivan su memoria y que buscan involucrar a María —y al lector— en el proceso. Las imágenes y los distintos objetos ecfrásticos dotan de mayor capacidad expresiva y persuasiva al discurso. La plasticidad de las descripciones en la novela ha sido señalada por María Teresa García-Abad como «un proceso de desrealización a través de la imagen que acentúa extraordinariamente sus connotaciones sensoriales y sumerge al lector en un universo inagotable de percepciones táctiles, auditivas, olorosas y cinéticas» (2004: 312). En dicho proceso, el papel de la mirada es esencial, y así se hace ver en la novela mediante las numerosas referencias al acto de mirar de Herbal, a los ojos o al «poder de la mirada» de Da Barca.

El elemento sobrenatural que vertebra este relato —la presencia de la voz del pintor en la conciencia de Herbal comentando las escenas que este contempla— es determinante en la elaboración de las descripciones del espacio circundante. Después de trasladar a Daniel Da Barca a la cárcel de A Coruña, Herbal repasa algunos escenarios

habituales de los fusilamientos organizados por los falangistas. Uno de ellos era el Campo da Rata, cerca del Faro de Hércules: «Durante las descargas, las aspas de luz del Faro de Hércules hacían resplandecer a los fusilados que llevaban camisa blanca» (Rivas, 2015: 55). La escena evoca, por la descripción de la luz y el contraste con la camisa blanca, *El 3 de mayo en Madrid* (1814) de Francisco de Goya. Más adelante, cuando contempla a las lavanderas que faenan junto al faro, Herbal describe el paisaje como si se tratara de una composición pictórica:

Sobre los matorrales que rodeaban el faro, entre los peñascos, dos lavanderas tendían la ropa a clarear. Su lote era como el vientre de trapo de un mago. De él quitaban interminables piezas de colores que repintaban el monte. Las manos rosadas y gordezuelas seguían el dictado de los ojos del vigía, guiados a su vez por el pintor: Las lavanderas tienen las manos rosas porque de tanto fregar y fregar en la piedra del agua se les van quitando los años de la piel. Sus manos son las manos de cuando eran niñas y comenzaron a ser lavanderas. Sus brazos, añadió el pintor, son los mangos del pincel. Del color de la madera del aliso, porque también se formaron junto al río. Cuando escurren la ropa mojada, los brazos de las lavanderas se tensan como las raíces de la orilla. El monte es como un lienzo. Fíjate. Pintan sobre tojos y zarzas. Las espinas son las mejores pinzas de las lavanderas. Ahí va. La larga pincelada de una sábana blanca. Dos trazos de calcetines rojos. El temblor liviano de una lencería. Extendida al clareo, cada pieza de ropa cuenta una historia. Las manos de las lavanderas casi no tienen uñas. También eso cuenta una historia, como la contarían, si tuviésemos una radiografía a la vista, las vértebras superiores de su columna, deformadas por el peso de los lotes acarreados sobre la cabeza durante años y años. Dicen ellas que las uñas se las llevó el aire de las salamandras. Pero eso es, por su parte, una explicación mágica. Las uñas se las comió el ácido de la sosa (Rivas, 2015: 82).

En la escena del tren de tuberculosos trasladados a Levante, se encuentran algunas descripciones que reflejan la fuerza evocadora de las imágenes. En este caso, es el propio Da Barca quien visualiza el paisaje a través del recuerdo del pintor:

Pasado el gran túnel que borraba el horizonte urbano, el tren se había adentrado en la acuarela verde y azul de la ría del Burgo. El doctor Da Barca parpadeó como si aquella belleza le doliese en los ojos. Desde sus barcas, con largos raños, los mariscadores arañaban el fondo marino. Uno de ellos dejó de faenar y miró hacia el tren, con la mano de visera, erguido sobre el balanceo del mar. El doctor Da Barca se acordó de su amigo el pintor. Le gustaba pintar escenas de trabajo en el campo y en el mar, pero no con ese tipismo folklórico que las embellecía como estampas bucólicas. En los lienzos de su amigo el pintor, la gente aparecía mimetizada con la tierra y el mar. Los rostros parecían surcados por el mismo arado que hendía la tierra.

Los pescadores eran cautivos de las mismas redes que capturaban los peces. Llegó un momento en que los cuerpos se fragmentaron. Brazos hoz. Ojos de mar. Piedras de rostro. El doctor Da Barca sintió simpatía por el mariscador erguido en su barca contemplando el tren. Quizá se preguntaba adónde iba y qué llevaba. La distancia y el chasquido de la máquina no le dejaban oír la estremecedora letanía de toses que repicaban en la sordidez de los vagones de ganado como panderos de cuero empapados en sangre. El paisaje le sugirió una fábula: El cormorán que sobrevolaba al mariscador estaba transmitiendo telegráficamente con su graznido la verdad del tren. Recordó la amargura de su amigo el pintor cuando dejó de recibir las revistas de arte de vanguardia que le enviaban desde Alemania: La peor enfermedad que podemos contraer es la suspensión de las conciencias (Rivas, 2015: 131-132).

En el fragmento citado, puede observarse cómo la descripción del entorno natural y de los trabajadores aviva la memoria del doctor. Lo más relevante del pasaje radica en su poder evocativo y en su capacidad de simbolizar la estética del pintor. Lejos de constituir un ejemplo de paisajismo idealizado, sus obras muestran la dimensión ética de la vida de los trabajadores y el compromiso del artista. La fusión de los mariscadores con el entorno natural se materializa en el mismo lenguaje empleado en la descripción, que termina reduciéndose a su mínima expresión: «Brazos en hoz. Ojos de mar. Piedras de rostro». En este caso, la écfrasis no se centra en una obra u objeto en concreto, sino que emerge de la descripción del estilo general del pintor. Siguiendo la clasificación propuesta por Pimentel, este sería un caso de «écfrasis nocional genérica», pues las obras del pintor son ideadas en la ficción de Rivas, pero no se alude a una pintura concreta, sino al conjunto de sus creaciones a partir del estilo que las caracteriza. Asimismo, en la descripción anterior puede constatar, con Pineda, que, pese a la naturaleza descriptiva de las écfrasis, estas «no obedecen a la idea del carácter ancilar de la descripción con respecto a la narración» (2018: 27). Esto explica por qué terminan dando cabida a elementos narrativos —en este caso, el paisaje es un pretexto para la introducción de una fábula—.

Poco después, Daniel Da Barca recibe un culatazo del teniente Goyanes. Una vez más, la escena es descrita por Herbal prestando atención a las indicaciones del pintor: «En el suelo, el doctor pasa el dorso de la mano por la mejilla. Sangra por el lugar del golpe. Con calma, coge un puñado de nieve y se lo aplica como un bálsamo. Óleo de sangre y nieve, dice el pintor en la cabeza de Herbal. La pomada de la historia» (Rivas, 2015: 133). Ocurre algo similar cuando Herbal decide disparar a un lobo desde el tren: «A veces, cuando despierto con el ahogo tengo la sensación de que todavía estamos allí, parados en una vía nevada en la provincia de León. Y hay un lobo que nos mira, que mira el convoy, y yo bajo la media ventana y apunto con el fusil

apoyado en el vidrio y el pintor me dice: Pero ¿qué haces? ¿No lo ves?, le digo yo, voy a matar a ese lobo. No deshagas la pintura, dice él. Me ha dado mucho trabajo» (Rivas, 2015: 126). Los comentarios del pintor no son meros contrapuntos artísticos de los recuerdos de Herbal, sino que conforman imágenes vívidas que animan su memoria, que lo ayudan a recordar. El diálogo cumple una función esencial en la estructuración de la memoria del guardia civil: si Herbal dialoga con María da Visitação en el presente, en el pasado conversa con el pintor. Las conversaciones sobre la pintura o sobre el oficio artístico no resultan extrañas si se tiene en cuenta que muchas écfasis revelan un cariz metaliterario: como recreaciones de una obra de arte visual en el discurso, no resulta descabellado suponer que puedan llegar a mostrar al lector las diferencias entre la ficción y la realidad o las fronteras entre una disciplina artística y otra (Webb, 2009: 185-186). En este contexto, los comentarios sobre el arte, lejos de ser secundarios, constituyen un elemento clave para entender la función narrativa de la écfasis. El pintor conversa con Herbal sobre las dificultades de pintar la nieve y sobre cómo consiguió representarla en una escenografía teatral: «Una escenografía de hombres lobo. Si pones un lobo en el medio, todo es mucho más fácil. Un lobo negro, como un tizón vivo a lo lejos, y como mucho un haya desnuda pintados sobre una sábana. Alguien que diga, nieve, y ya está. Qué maravilla, el teatro» (Rivas, 2015: 79). Herbal no puede evitar extrañarse: «Pensé que para usted, como pintor, eran más importantes las imágenes que las palabras» (2015: 80). El pintor responde: «Lo importante es ver, eso es lo importante. De hecho, añadió el pintor, se dice que Homero, el primer escritor, era ciego» (2015: 80). El comentario del pintor apunta a la función que la *phantasia* desempeña en el proceso ecfrástico. La alusión a Homero no es gratuita si se recuerda la famosa écfasis nocional del escudo de Aquiles en la *Iliada*: más que ver con los ojos, es importante ver a través de la imaginación. La écfasis brinda la oportunidad de contemplar obras artísticas que ya no existen o que nunca existieron.

La capacidad que las imágenes tienen de despertar la imaginación puede verse en otro momento de la novela, cuando el pintor le cuenta a Herbal que llegó a elaborar la escenografía para *Canto mariñán* de la Coral Ruada en el Teatro Rosalía de Castro:

No era nada del otro mundo. Lo que sugería el mar era el faro, la Torre de Hércules. El mar era la penumbra. Yo no quería pintarlo. Quería que se oyese, como una letanía. Pintarlo es imposible. Un pintor cabal, cuanto más realista quiera ser, sabe que el mar no se puede llevar a un lienzo. Hubo un pintor, un inglés, se llamaba Turner, que lo hizo muy bien. La imagen más impresionante que existe del mar es su naufragio de un barco de negreros. Allí se escucha

el mar. Es el grito de los esclavos, esclavos que quizá no conociesen del mar más que el vaivén en las bodegas (Rivas, 2015: 80-81).

La alusión a J. M. W. Turner (1775-1851) permite al pintor ilustrar la estética de sus obras: no solo se trata de representar visualmente una escena, sino de incorporar, también, su trascendencia emocional, el propio acto de la recepción y la reacción emocional del espectador —elementos vertebradores de la écfrasis—. El paisaje se vuelve visible a través de la reacción de los esclavos y trasluce un sentido ético del oficio que aflora en los pasajes citados anteriormente, algo que encaja con el papel que la memoria desempeña en la novela de Rivas. La memoria no es solo un reflejo de la realidad en un momento concreto de la vida del narrador, sino que aquella logra situarse ante los ojos del espectador a partir de la evocación del sufrimiento de quienes vivieron esos episodios.

Sin embargo, la descripción ecfrástica más importante del relato se encuentra en el momento en que el pintor dibuja el Pórtico de la Gloria. La dimensión afectiva de esta estrategia se advierte desde la introducción de la escena. Cuando comienza a explicar su diseño del Pórtico —una alegoría en la que cada uno de sus compañeros de prisión representa a los integrantes de la pieza—, la primera impresión que se ofrece es la de Herbal. Este comienza rememorando las dos únicas veces que había podido visitar el Pórtico:

Estaba allí, a unos metros de distancia, pero el guardia Herbal sólo había visitado la catedral en dos ocasiones. Una, de niño, cuando sus padres habían ido desde la aldea a vender simiente de repollo y cebolla y el día de Santiago. De aquella ocasión recordaba que lo habían llevado al Santo de los Croques y que colocó los dedos en el molde labrado de una mano, y que tuvo que golpear la frente contra la cabeza de piedra. Pero él había quedado cautivado por aquellos ojos de ciego que tenía el santo y fue el padre, riéndose con su boca desdentada, quien lo agarró por el cogote y le hizo ver las estrellas. Si no es por las buenas, dijo la madre, no le vendrán las luces. No tengas miedo, dijo el padre, no le vendrán de ninguna de las maneras. La segunda vez fue ya de uniformado, en una misa de la Ofrenda. Con la nave atestada de gente, sudaban latines interminables. Pero el botafumeiro lo había dejado extasiado. Eso sí que lo recordaba bien. El gran incensario envolvía en niebla el altar, como si todo aquello fuese un extraño cuento (2015: 32).

La descripción ecfrástica del Pórtico se introduce, así, a través de la memoria de Herbal. Su recuerdo del lugar se articula en dos momentos del pasado: cuando era niño y sufría la humillación de su padre; y más tarde, cuando, ya como guardia civil, solo fue capaz de conservar en la memoria el haberse sentido extraño por el humo del botafumeiro. La identificación del dibujo a partir de la memoria

orienta la lectura a un terreno más emocional que estrictamente visual. Incluso cuando se trata de un recuerdo más cercano al presente, como ocurre con el segundo episodio en el que Herbal pudo ver el Pórtico, se recurre al botafumeiro para conferir a la escena un carácter irreal, de ensueño.

El punto de vista de Herbal es complementado con las observaciones del pintor. Este ofrece una descripción ecfrástica de su dibujo en la que los distintos elementos del Pórtico son interpretados en clave alegórica:

El pintor hablaba del Pórtico de la Gloria. Lo había dibujado con un lápiz gordo y rojo, que llevaba constantemente en la oreja, como un carpintero. Cada una de las figuras resultaba ser en el retrato uno de sus compañeros de la Falcona. Parecía satisfecho. Tú, Casal, le dijo al que había sido alcalde de Compostela, eres Moisés con las Tablas de la Ley. Y tú, Pasín, le dijo a uno que era del sindicato ferroviario, tú eres San Juan Evangelista, con los pies sobre el águila. Y San Pablo eres tú, mi capitán, le dijo al teniente Martínez, que había sido carabinero y se metió de concejal republicano. Y había también dos viejos encarcelados, Ferreiro de Zas y González de Cesures, y a ellos les dijo que eran los ancianos que estaban arriba, en el centro, con el *organistrum*, en la orquesta del Apocalipsis. Y a Dombodán, que era el más joven y algo inocente, le dijo que era un ángel que tocaba la trompeta. Y así a todos, que salieron tal cual, como luego se pudo ver en el papel. Y el pintor explicó que el zócalo del Pórtico de la Gloria estaba poblado de monstruos, con garras y picos de rapiñas, y cuando oyeron eso todos callaron, un silencio que los delató, porque Herbal bien que notaba todos los ojos clavados en su silueta de testigo mudo. Y por fin se decidió a hablar del profeta Daniel. De él se dice que es el único que sonríe con descaro en el Pórtico de la Gloria, una maravilla del arte, un enigma para los expertos. Ése eres tú, Da Barca (2015: 32-33).

En el fragmento citado destaca el uso de algunos elementos característicos de la *evidentia* que suelen hallarse en las descripciones ecfrásticas, como los verbos en presente del pintor —que contrastan con los verbos en pretérito del narrador—, los deícticos o la relación de los numerosos detalles que componen el dibujo. Este constituye otro ejemplo de écfrasis nocional, pues la obra descrita no existe más allá del relato de Rivas. Con todo, la relación entre el referente y el objeto ecfrástico en este caso encierra algunas particularidades. Aunque el dibujo no existe realmente, remite a un referente arquitectónico real, conocido por los espectadores. Cada uno de los compañeros de prisión es identificado con las figuras del Pórtico por su semejanza física —por ejemplo, Dombodán es comparado con un ángel porque «era el más joven y algo inocente»— en un claro ejercicio de memoria que busca preservar el recuerdo de los represaliados por el franquismo. Sin embargo, esta decisión evidencia su cariz simbólico

cuando el pintor describe el zócalo y los monstruos que lo pueblan en contraposición a Da Barca, representado mediante la figura del profeta Daniel. La reacción de los espectadores, y especialmente de Herbal, que asiste como un «testigo mudo» a la escena, sitúa en un lugar principal la contemplación del objeto ecfrástico y orienta su interpretación. La memoria de la represión franquista se expresa en este caso a través de una écfrasis «ejemplar». De acuerdo con Victoria Pineda, la écfrasis es en el fondo una *ilustración*, y, por ello, no resulta descabellado que en ella se incluya el mensaje central de la obra literaria que la alberga, simbolizado en la enigmática sonrisa del profeta Daniel. El significado ejemplar del dibujo es interpretado por el propio pintor al aludir al «descaro» de la sonrisa del profeta. La actitud de Daniel Da Barca simboliza de este modo la resistencia decidida frente a la represión franquista. Si el profeta logró escapar del foso de los leones al que fue condenado por Darío el Medo, Da Barca consiguió evitar morir fusilado hasta en dos ocasiones.

La interpretación del dibujo se detalla todavía más tras el fusilamiento del pintor. En ese momento, se produce un cambio en Herbal: después de robar el lápiz de carpintero, se muestra capaz de comprender el dibujo y reproducirlo. Así lo afirma el narrador heterodiegético en la escena posterior al fusilamiento, dando las claves para descifrar la composición y, con ella, el sentido ejemplar del relato:

Cuando volvían en el coche de pasear al pintor, y mientras el resto de la partida compartía a morro una botella de coñac, él notó por primera vez aquel trastorno en la cabeza. Como si le hubiese entrado gente. [...] Por el embudo de una carretera muy recta iba pintando el Pórtico de la Gloria con un lápiz de carpintero. Y lo hacía con una destreza increíble. Podía describirlo con palabras que nunca había usado. La belleza de los ángeles portadores de los instrumentos de la Pasión, le decía la cabeza, es una belleza dolorida que muestra la melancolía por la injusta muerte del Hijo de Dios. Y cuando dibujó al profeta Daniel le salió la alegre sonrisa de la piedra y, siguiendo la dirección de su mirada, reparó en la explicación del enigma (Rivas, 2015: 49).

4. LA ÉCFRASIS FÍLMICA EN *EL LÁPIZ DEL CARPINTERO* (2003), DE ANTÓN REIXA

En la producción literaria de Manuel Rivas es posible advertir un componente cinematográfico muy marcado. Más allá de la influencia fílmica que subyace en la ideación de muchos de sus personajes (Castro Otero, 2018), Rivas hace uso de un punto de vista que procede del cine en buena parte de sus relatos. En *El lápiz del carpintero*, Herbal permanece atento a todo lo que lo rodea y lo registra como si fuera un director de cine: «Su pensamiento era el proyector luminoso de un cinematógrafo» (Rivas, 2015: 81). García-Abad recuerda a este

respecto que «los encuadres se describen meticulosamente y se proponen perspectivas alternativas para la contemplación de un mismo personaje, como si la modificación del objetivo nos ofreciera un nuevo retrato del mismo» (2004: 315).

La adaptación del texto de Rivas no estuvo exenta de obstáculos para Manuel Gutiérrez-Aragón en su intento por llevar a la gran pantalla la novela de Rivas. En palabras del director, estos «proceden tanto de su exigente contenido poético, como de la multiplicidad de puntos de vista a través de los cuales Manuel Rivas penetra en el tiempo de la narración» (Fernández Pinilla, 2003: 30). Por su parte, Antón Reixa trató de mantener la proximidad al texto original (García-Abad, 2004: 315), aunque existen cambios en la estructura de la narración: en el caso del filme, solo se muestra la conversación entre Herbal y María da Visitaçao, soslayando el reportaje de Sousa sobre el doctor Da Barca. Del mismo modo, se omite el elemento fantástico principal, la voz del pintor en la conciencia de Herbal, porque, como reconoce el propio Reixa, «en el libro queda muy bien, pero en pantalla es una película de fantasmas» (García, 2003). Sin embargo, en lo que respecta a las diferencias entre ambas obras, algunas voces críticas con el filme señalan que en este se produce una pérdida de la subjetividad que sí está presente en la novela: el conflicto interno de Herbal quedaría diluido en la objetividad impuesta por el punto de vista cinematográfico (García-Abad, 2004: 316; Fernández Pinilla, 2003: 30-31). Aunque resulta evidente que en el filme se atenúa la mirada del personaje, no puede obviarse que algunos recursos permiten acceder, aunque sea parcialmente, a la conciencia de Herbal. Es ahí donde juega un papel importante el uso de la *écfrasis*.

Las aportaciones recientes al estudio de esta estrategia coinciden en que se ha producido, sobre todo a finales del siglo XX y a principios del siglo XXI, una ampliación del objeto *ecfrástico*. El reciente trabajo de Bagué Quílez (2024) es ilustrativo de esta tendencia. La ampliación de los objetos susceptibles de ser descritos a través de la *écfrasis* conlleva una consecuencia enriquecedora para su comprensión. No en vano, en tanto que fenómeno *intermedial*, el cine puede ser objeto de estas descripciones, pero también su soporte. Esa es la tesis que defiende Sager Eidt, quien subraya la importancia de analizar la *écfrasis* fílmica como un medio para lograr un conocimiento más profundo de este recurso a partir de la comparación de ambos códigos, el literario y el cinematográfico (2008: 19). La autora se hace eco de las teorías de Claus Clüver —que la concibe como un proceso de «transposición intersemiótica»— y llega a definirla como una «transmedialización» (2008: 19). La *écfrasis* fílmica incluiría algunos elementos que no se encuentran en su manifestación literaria: tal es el caso del uso del sonido, de la música o de elementos visuales, todos ellos constitutivos de una particular forma de *écfrasis* en la que la tensión entre el lenguaje

verbal y el lenguaje visual quedaría aparentemente atenuada. En palabras de Sager Eidt, «filmic ekphrasis reenacts in the cinematographic medium itself the antagonism between word and image that is central to the tradition of ekphrasis» (2008: 23). A esto habría que sumar el componente teatral o el concepto del *tableau vivant*: los fragmentos ecfrásticos, al ser dramatizados, prescindirían de su exclusiva condición verbal y comprenderían otros aspectos extraverbales (2008: 17-18). Sager Eidt propone una definición que contemple la posibilidad de una descripción vívida en un filme: esta podría definirse, así, como «the verbalization, quotation or dramatization of real or fictitious texts composed in another sign system» (2008: 19). De esta forma, sostiene que la écfrasis no tiene por qué ser necesariamente verbal, dado que su objetivo principal es hacer que el lector pueda ver el objeto descrito, un efecto que puede darse igualmente en el cine (2008: 19). Está centrada en la recepción, pero también en la interpretación del autor o del escritor. Esto explicaría la importancia de la exégesis del autor, que queda incorporada a la obra a través del proceso ecfrástico del mismo modo que la reacción del espectador (2008: 19). Por ese motivo, recalca Eidt la necesidad de prestar atención a las composiciones cinematográficas en las que se representan obras de arte con una función narrativa y no como simples elementos decorativos: el motivo no es otro que analizar cómo se adapta el lenguaje pictórico en términos cinematográficos (2008: 20).

La écfrasis del dibujo del Pórtico de la Gloria en *El lápiz del carpintero*, de Manuel Rivas, es trasladada a la película de Antón Reixa haciendo uso de los elementos característicos del lenguaje filmico. En esta última, se introduce el retrato del Pórtico en la escena inmediatamente precedente al fusilamiento del pintor. El dibujo se muestra en un primer plano (véase fig. 1), aunque se trata de un boceto difícil de identificar con claridad en el escaso segundo que dura su reproducción en pantalla. Con todo, a pesar de que se muestra el objeto ecfrástico, la secuencia traslada rápidamente el foco a la interlocución del pintor sobre el proceso de creación —explica que lo dibuja con un lápiz de carpintero (véase fig. 2), lo que da pie a la evocación de los anteriores propietarios del lápiz (véase fig. 3)— y a la contemplación de Herbal. Este entra en la celda en la que se encuentran Da Barca, el pintor y el resto de los prisioneros acompañado de tres soldados falangistas e, inmediatamente, fija su atención en el retrato (véase fig. 4). La contemplación del guardia civil es el aspecto más destacado de la écfrasis filmica de Reixa y constituye el punto de entrada de la dimensión subjetiva de este fenómeno, algo que remite directamente a los asertos de Riffaterre. El diálogo deja ver que la reacción emocional de Herbal ocupa un lugar predominante:

HERBAL.- ¿Y eso?

PINTOR.- Un dibujo. Es el Pórtico de la Gloria.

HERBAL.- Ya sé lo que es. Estuve en la Catedral. Fui dos veces. La primera de niño. Mis padres me llevaron a ver el Santo de los Croques. Recuerdo que el Santo estaba ciego. No tenía ojos y me quedé mirando. También vi el botafumeiro, y el pórtico este. No está mal este dibujo, pintor. Queda requisado.

PINTOR.- El dibujo es mío.

HERBAL.- ¡He dicho que queda requisado!

PINTOR.- ¡El dibujo es mío, guardia! ¿Quieres llevártelo? Muy bien, llévatelo. Ya haré otro. Y si te llevas el otro, el siguiente te lo dibujaré aquí [*señala la frente de Herbal*], y de ahí sí que no te lo llevas.

La respuesta del pintor cuando Herbal requis a el cuadro permite aludir, aunque sea superficialmente, a la introducción de la voz del personaje en la conciencia del guardia en el relato de Rivas. Con todo, lo más significativo de esta escena es el recuerdo de Herbal al contemplar el dibujo. En la adaptación cinematográfica, los dos momentos en los que pudo visitar la catedral en el pasado se unifican en un mismo plano temporal. Ambos instantes, diferenciados en la novela, remiten en el filme a la primera vez que ve el Pórtico, que se representa mediante una analepsis en la que Herbal, de niño, es golpeado contra el Santo de los Croques por su padre (véase fig. 5). Aunque en la película tampoco se reproduce el diálogo de los padres que sí aparece en el texto de Rivas, el uso de una estética de marcada factura expresionista —fuerte claroscuro, colores estridentes de tonalidades amarillas y moradas y una música que confiere tensión a la escena— es un elemento eficaz para la expresión de la intimidad del personaje. Conviene tener presente que la estética expresionista ha sido vista como un medio valioso para transmitir la voz de la conciencia en un contexto de crisis —algo que encajaría con el recuerdo de la infancia de Herbal—. El expresionismo se asocia con el afán por adentrarse en lo irracional y zafarse de la opresión y la incomunicación de las sociedades contemporáneas (Calvo Carilla, 2017: 50). Del mismo modo, «incorpora como ningún otro movimiento artístico el diálogo entre las artes» (García-Abad, 2004: 315), algo que casa a la perfección con el hecho ecfrástico. El recuerdo evocado por Herbal en esta escena permite situar en primer plano la reacción afectiva del personaje. La contemplación del Pórtico de la Gloria interesa en la medida en que aviva la memoria. Aunque sea por un instante, se accede al interior de la mente de Herbal y se contempla el dibujo tal y como él lo ve. La écfrasis, de este modo, permite expresar algo casi imposible: «the speaker's state of mind at a precise moment in the past» (Webb, 2009: 191). De acuerdo con Riffaterre, revela no tanto la obra descrita sino el sujeto que la contempla: la lectura que hace

Herbal del dibujo se imprime sobre este y «reproduce el estado de ánimo del sujeto que mira» (Riffaterre, 2000: 171).

De esta forma, en el filme de Antón Reixa la representación del dibujo del Pórtico de la Gloria se muestra directamente, en un primer plano, aunque en este caso el pintor no interpreta su creación. En su lugar, la contemplación del dibujo y la reacción afectiva recaen sobre Herbal, cuyo recuerdo es plasmado a través de una analepsis expresionista que refuerza el componente emotivo de la contemplación del dibujo. Como señalaban las definiciones de las écfrasis anteriormente expuestas, esta escena revela que lo más importante en la representación de la obra visual radica en el proceso por el cual se contempla y se reacciona ante la imagen. Lo que subraya la escena, en definitiva, es que el dibujo del Pórtico no es descrito como un simple objeto más en la versión cinematográfica de Antón Reixa, sino que este cumple una función narrativa al mostrar el interior de Herbal y el proceso por el que organiza su memoria.

5. CONCLUSIONES

La écfrasis constituye un elemento vertebrador de la memoria en la novela de Manuel Rivas y en la adaptación de Antón Reixa. Como se ha podido demostrar, el texto original presenta numerosos ejemplos de esta estrategia que evidencian la necesidad de su estudio. La estructuración de ambas obras en torno al diálogo que Herbal entabla con María da Visitação muestra la función argumentativa que la écfrasis desempeñaba en la retórica clásica: el guardia civil recurre a diversas descripciones de imágenes vívidas con el fin de ordenar mejor sus recuerdos y ponerlos ante los ojos de su interlocutora. Algunas de las descripciones paisajísticas de la novela se configuran adoptando un léxico propio de las artes pictóricas que aporta un marcado simbolismo. En ellas, la voz del pintor comenta los espacios naturales desde su poética y los convierte en verdaderos objetos artísticos dotados de un sentido *ejemplar*, de compromiso con los trabajadores y con las víctimas de la represión franquista.

Con todo, es la descripción ecfrástica del dibujo del Pórtico de la Gloria la que permite el análisis comparado de ambas obras. Esta condensa el sentido general que la memoria adquiere en *El lápiz del carpintero*: en la recreación del pintor, los compañeros de prisión de Daniel Da Barca son representados como las figuras que componen el Pórtico. Esto permite mantener vivo el recuerdo de las víctimas y esclarecer parte del simbolismo de la novela al identificar a Herbal con uno de los monstruos del zócalo y a Da Barca con el profeta Daniel. La écfrasis ejemplar en el relato de Manuel Rivas encuentra acomodo en la adaptación de Antón Reixa y permite acceder, al menos por un instante, a la conciencia de Herbal: la contemplación del dibujo antecede a una de las analepsis del filme en la que los recuerdos del

guardia civil son evocados mediante el uso una estética expresionista. A partir del estudio de la écfrasis en ambas obras es posible advertir el valor que este fenómeno aporta a los estudios de la memoria, un terreno fecundo para comprender algunas de las más significativas creaciones artísticas sobre la Guerra Civil de los últimos años.

IMÁGENES

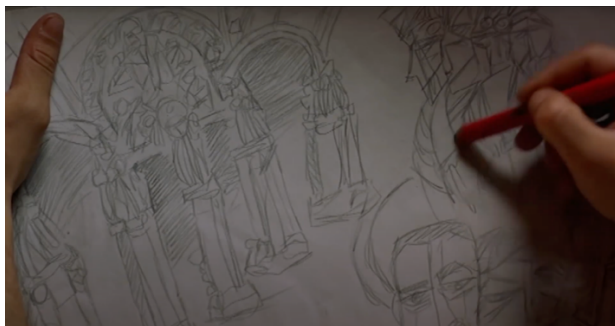


Fig. 1. Dibujo del Pórtico de la Gloria en primer plano.



Fig. 2. El pintor explica que ha dibujado el Pórtico de la Gloria con un lápiz de carpintero.



Fig. 3. Se recuerdan los anteriores propietarios del lápiz.



Fig. 4. Herbal entra en la celda y contempla el dibujo del Pórtico de la Gloria.



Fig. 5. Herbal, de niño, ante el Pórtico de la Gloria.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BAGUÉ QUÍLEZ, L. (2021), «Una écfrasis “en acción”: pasadizos intermediales en la poesía española actual», *Philologia hispalensis*, 35/2, págs. 19-39.
- (2024), *Ecfrasis e intermedialidad en la poesía española contemporánea. Pintura, cine y publicidad*, Madrid, Visor Libros.
- BARRENETXEA MARAÑÓN, I. (2019), «Revenge. La violencia franquista en el cine de ficción», *Historia Actual Online*, 49, págs. 33-42.
- BAZÁN RODRÍGUEZ, Ó. (2008), «El lápiz del carpintero: la voz de los silenciados», *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 6, págs. 151-160.
- CALVO CARILLA, J. L. (2017), *Expresionistas en España. 1914-1939*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- CASTRO OTERO, S. (2018), «La caracterización de los personajes a través de las imágenes de cine en la obra de Manuel Rivas», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 30, págs. 211-224.
- FERNÁNDEZ PINILLA, S. (2003), «El lápiz del carpintero», *Cine para leer 2003 (enero-junio)*, págs. 207-210.
- GARCÍA, R. (2003), «Antón Reixa leyó 78 veces ‘El lápiz del carpintero’ antes de dirigir el filme», *El País*.
- GARCÍA-ABAD, M.ª T. (2004), «El ajuar de la memoria: un imperativo ético y estético en El lápiz del carpintero de Rivas, Cuña y Reixa», en W. Floec y M.ª F. Vilches de Frutos (eds.), *Teatro y Sociedad en la España actual*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, págs. 303-320.
- HEFFERNAN, J. A. W. (1993), *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- JULIÁ, S. (2006), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus.
- JÜNKE, C. (2006), «“Pasarán años y olvidaremos todo”: La Guerra Civil española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España», en U. Winter (ed.), *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, págs. 101-130.
- KRIEGER, M. (1992), *Ekphrasis*, Johns Hopkins University Press.
- LAUSBERG, H. (1967), *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos.
- MACCIUCI, R. (2015), «Oscuridad y zonas grises en *El lápiz del carpintero* y *La lengua de las mariposas* de Manuel Rivas. Con una coda argentina: *La pregunta de sus ojos* de Eduardo Sacheri», *Olivar*, 16/24, s/p.
- MITCHELL, W. J. T. (2018), *Teoría de la imagen: Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid, Akal.

- NICHOLS, W. J. (2006), «La narración oral, la escritura y los “lieux de mémoire” en *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas», en U. Winter (ed.), *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, págs. 155-176.
- PELAZ LÓPEZ, J.-V., y M. TOMASONI (2011), «Cine y guerra civil: El conflicto que no termina», *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, 7, págs. 1-28.
- PIMENTEL, L. A. (2003), «Écfrasis y lecturas iconotextuales», *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, 4, págs. 205-215.
- PINEDA, V. (2018), *Écfrasis, exemplum, enárgeia. Luis Cernuda y la poesía de la evidencia*, Barcelona, Calambur.
- PONCE CÁRDENAS, J. (2025), «Aristas de la écfrasis: perspectivas de asedio para una modalidad poética compleja», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 55/1. [En línea: <http://journals.openedition.org/mcv/23859>. Fecha de consulta: 10/06/2025].
- RIFFATERRE, M. (2000), «La ilusión de écfrasis», en A. Monegal (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros, págs. 161-183.
- RIVAS, M. (2015), *El lápiz del carpintero*, Barcelona, Debolsillo.
- SAGER EIDT, L. M. (2008), *Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film*, Brill.
- SPITZER, L. (1962), «The ‘Ode on a Grecian Urn’, or Content v. Metagrammar», *Essays on English and American Literature*, Princeton, Princeton University Press, págs. 67-97.
- WEBB, R. (2009), *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Oxford, Taylor & Francis Group.

Fecha de recepción: 02/05/2025.

Fecha de aceptación: 17/06/2025.

**Sobre la Guerra Civil y el disparate.
Las adaptaciones al cine de *La higuera*,
Noche de difuntos del 38 y
*On est toujours trop bon avec les femmes***

**On the Spanish Civil War and nonsense. The film
adaptations of *La higuera*, *Noche de difuntos del 38* y
*On est toujours trop bon avec les femmes***

ÁLVARO LÓPEZ FERNÁNDEZ

alvaro.lopez-fernandez@uv.es

Universitat de València

ORCID ID: 0000-0002-1930-9150

Resumen: Películas recientes como *La higuera de los bastardos* (2017), *Malnazidos* (2020) y *Tratamos demasiado bien a las mujeres* (2024), todas ellas adaptaciones de novelas previas, ofrecen una visión cómico-grotesca de la Guerra Civil o la inmediata posguerra, alejada de los estándares realistas de su representación convencional. Aunque no sean obras que pretendan verdaderamente problematizar la memoria, la (pos)guerra no se emplea como mero marco ambiental. De hecho, su humorismo, percibido como «disparatado», parte de las referencias histórico-políticas del periodo. En consecuencia, para analizar sus posibles hallazgos y desajustes, este artículo analiza las transformaciones que realizan con respecto al material de partida.

Abstract: Recent films such as *La higuera de los bastardos* (2017), *Malnazidos* (2020) y *Tratamos demasiado bien a las mujeres* (2024), all adaptations of earlier novels, offer a comic-grotesque vision of the Civil War or the immediate post-war period, far removed from the realist standards of their conventional representation. Although they are not works that truly seek to problematise memory, the (post)war is not employed as a mere environmental frame. In fact, their humour, perceived as «nonsensical», stems from the historical-political references of the period. Consequently, in order to analyse their possible findings and mismatches, this article analyses the transformations they make with respect to the source material.

Palabras clave: grotesco, adaptación cinematográfica, Guerra Civil española, cine español, disparate.

Keywords: grotesque, film adaptation, Spanish Civil War, Spanish cinema, nonsense.

1. INTRODUCCIÓN¹

«Esta puta guerra no tiene ninguna gracia», sentenciaba Fofito, con la cara blanca, caracterizado de «payaso listo», en el prólogo de la película *Balada triste de trompeta* (2010), de Álex de la Iglesia. Al fondo, quedaba la mirada suspendida de unos niños que estaban viendo el espectáculo y a los que se les había congelado la risa. Minutos después, su *partenaire*, el «payaso tonto», interpretado por Santiago Segura, se lanzaría a machetazo limpio, rebanando gargantas con una furia estrambótica, contra el ejército rebelde en la defensa de Madrid. Las dos escenas, los dos payasos, funcionaban como un díptico del grotesco que proponía Álex de la Iglesia en su tratamiento de la memoria nacional. Un grotesco entendido, de acuerdo a las teorías de Iehl (1997), Roas (2009), Connelly (2015) o Bastida Vergés (2021), como un ejercicio de degradación de un modelo de realidad a medio camino entre lo terrible y lo cómico, cuyo exceso en la película se relacionaría antes con la angustia que con la regeneración a lo largo de un recorrido transido de violencia y carcajada impropia. La película obtuvo el León de Oro a «Mejor Director» y a «Mejor Guion» del Festival de Cine de Venecia de ese año (cuyo jurado presidió Quentin Tarantino), y en la edición de los Goya de 2011 estuvo nominada a quince estatuillas, aunque solo ganó en las categorías de «Maquillaje y Peluquería» y «Efectos Especiales». Los premios mayores los recibió *Pa Negre* (2010), de Agustí Villaronga, otra película de memoria, en este caso de la inmediata posguerra, que se abría también con un prólogo brutal, pesadillesco e hipnótico. Decía Gemma Vidal que ambas películas coincidían en huir de «representaciones pretendidamente historicistas» (2011) en su inmersión del trauma, así como en la proyección de una comunidad (la familia y la troupe circense) donde los roles de víctima y verdugo se distorsionaban. Al hilo, convendría incidir también en la voluntad central de ruptura de ambas con lo mimético. No en vano, si *Balada triste* se erguía sobre la comicidad grotesca, que Vidal tildaba de «esperpéntica»², *Pa negre* fiaba la revelación de su misterio a un

¹ Esta investigación ha sido desarrollada con la ayuda de una subvención para la Contratación de Personal Investigador en Fase Postdoctoral (CIAPOS) de la Generalitat Valenciana (número de referencia: CIAPOS/2022/005).

² Aunque uno de los rasgos axiales del esperpento sea «el desarrollo de una lectura sociopolítica de la realidad hispánica o de su pasado histórico» (López Fernández, 2020), tiende a abusarse de la etiqueta esperpéntica, por encima de otras categorías del grotesco, como lo kafkiano, para hablar de las películas y los libros españoles sobre memoria o política que se valen de dispositivos deformadores. En este sentido, aunque se puedan hallar trazos esperpénticos en las obras analizadas en este artículo (especialmente en *La higuera de los bastardos*, como se comentará), ninguna de ellas supone una actualización de las claves de la estética valleinclanesca.

fantástico de proyección simbólica a través de la escena de anagnórisis espectral en la cueva, es decir, aquel espacio mítico donde «lo numinoso se produce» (Cirlot, 1992: 161) y se puede acceder esotéricamente a la verdad oculta(da). En otras palabras, lo no mimético en ambas producciones estaba enraizado con el mensaje ideológico y transgresor del filme, como había ocurrido en *El laberinto del fauno* (2006), película en la que Guillermo del Toro solapó la violencia aniquiladora de la posguerra con la perturbadora exuberancia de un mundo maravilloso.

Ello parecía anunciar a comienzos de la pasada década un camino de heterodoxia en las convenciones del cine español sobre la representación y reclamo de la memoria, en especial el cine sobre la guerra civil y la inmediata posguerra. Pensemos que este ya se había constituido como un género mayor de la industria en la medida en que el público había ido identificando y adivinando patrones y atmósferas de unos filmes reputados por los medios y considerados como «serios» por la expectativa de compromiso que generaban, y que no habían dejado de sucederse. Es más, la tendencia aumentaría entre 2014 y 2020³, cuando se produce un segundo *boom* de la memoria tras el vivo a principios de siglo XXI a partir de la publicación y estreno de *Soldados de Salamina*, que Nora Catelli bautizó como «El efecto Cercas» (2002). Sin embargo, a pesar de ese horizonte de promisión, no han sido muchas las películas que han roto ese *continuum* realista que parecía agrietarse en 2010, como si «usar en el arte una imaginación alejada del estricto mimetismo estilístico comporta[ra] una grave traición a aquel compromiso ideológico que combate por causas justas» (Gregori, 2019: 7) o, sencillamente, pareciese frívolo valerse de una estética de distorsión ante temas tan delicados.

De hecho, en lo que respecta a la comicidad grotesca, apenas se pueden señalar tres largometrajes que se hayan valido de sus códigos expresivos para representar la guerra civil y la inmediata posguerra: *La higuera de los bastardos* (Ana Murugarren, 2017, Blogmedia), *Malnazidos* (Javier Ruiz Caldera y Alberto de Toro, 2020, Telecinco Cinema, Cactus Flower Producciones, La Terraza Films, Ikiru Films) y *Tratamos demasiado bien a las mujeres* (Clara Bilbao, 2023, Ficción Producciones, Noodles Production, RTVE, Televisión de Galicia), todos ellos adaptaciones de un material previo⁴. Y, si bien *La higuera*

³ Así se desprende de la base de datos de *Memory Novels Lab. Laboratorio de Literatura de la Memoria*, de la Universitat de València, que puede consultarse en el siguiente enlace: <https://mnlab.uv.es/>.

⁴ Podría añadirse a esta terna un filme como *Sordo* (Alfonso Cortés-Cavanillas, 2018, La Caña Brothers), basado en un cómic minimalista de David Muñoz y Rayco Pulido (2008), que Alfonso Cortés-Cavanillas y Juan Carlos Díaz convierten en un western pirenaico sobre la «Operación Reconquista de

de los bastardos acusa una irregularidad en la distribución de su planteamiento grotesco entre la primera y la segunda parte de su metraje, *Malnazidos* (2020) y *Tratamos demasiado bien a las mujeres* (2024) destacan precisamente por su coherencia tonal.

No es el único paralelismo que despierta el interés de detenerse en estas obras dislocadas (y originales) con respecto a su contexto. Por ejemplo, si bien estas películas no pretenden ser obras significativas sobre memoria, en tanto que no promueven una agitación de conciencias o activación política del espectador ni convocan desde el presente una relación verdaderamente problematizadora con el pasado histórico; tampoco invitan a una relación de complacencia. Según David Becerra, en su ensayo *La Guerra Civil como moda literaria* (2015), la mayoría de textos publicados en el siglo XXI sobre la contienda utilizaban el conflicto como marco, aderezo o decorado reconocible y comercial que servía a grandes rasgos para ubicar historias de aventuras y de pasión, ideales y muerte, tramas de género negro en medio de las ruinas de la retaguardia, etc. Es decir, en lo que compete a su engranaje narrativo, hubiera valido tanto la Guerra Civil como La Segunda Guerra Mundial para ambientar su desarrollo. Incluso en los casos, mayoritarios y loables siempre, en los que se aprovechaba la coyuntura para reivindicar, de forma genérica, la memoria de los vencidos y se posicionaba al lector del lado republicano, la ficción tendía a proponer una «reconstrucción despolitizada y deshistorizada de la Historia» (2015: 17), cómplice con las expectativas narrativas y emocionales del receptor. En contraposición, la audacia y la comicidad de las películas analizadas, especialmente *Malnazidos* y *Tratamos demasiado bien a las mujeres*, parten de las coordenadas ficcionales guerracivilistas. En otras palabras, su caricatura se ejerce sobre los tipos concretos de personajes, tópicos y conflictos de la contienda y, por tanto, esta no resulta intercambiable. No solo eso, el humor específico sobre la Guerra Civil no está presente en las novelas de partida (o tiene una acidez diferente en el caso de *La higuera*) y supone el primer andamiaje no ya de una voluntad de entretenimiento, sino de subversión.

Ello da pie a un último paralelismo, ahora receptivo: en todos los casos, la trama o parte de la trama ha sido percibida como un disparate, según el DRAE «contrario a la razón», pero que aquí emplearemos como «contrario a la expectativa razonable». Las

España», promovida por el PCE en colaboración con la Resistencia Francesa, de mimbres pulp y grotescos. Sin embargo, la senda de horror por la que acaba transitando la película, por un lado, acaba por diluir «su condición de obra de la memoria» (López Fernández y Molina Gil, 2024: 173) y, por otro, también se aleja de cualquier tipo de comicidad.

películas no encontraron la connivencia general de público, que no terminó de aceptar su pacto de verosimilitud. De hecho, y por más que fueran producciones estimables en términos de inversión, pericia técnica, participación de actores conocidos, etc., recibieron un varapalo en taquilla. La reacción más generalizada fue la de cierto desprecio y perplejidad, sobre todo en el caso de *Tratamos demasiado bien a las mujeres* —como puede comprobarse en plataformas de votación popular como Filmaffinity, donde aparece castigada con un 4,4—, a pesar de la intrepidez de su propuesta de adaptación y sus virtudes textuales y cinematográficas que motivaron un rimero de críticas positivas por parte del sector profesional.

Esta tesitura activa ciertas preguntas sobre la representación actual y futura de la Guerra Civil: ¿es pertinente y positiva esta desacralización del conflicto? ¿Por qué estas películas han generado tanto rechazo del público en términos estéticos y/o ideológicos? ¿Son reivindicables o son sencillamente fallidas? ¿Qué visión de la guerra prologan o establecen? «Esta puta guerra no tiene ninguna gracia» (*Balada triste de trompeta*, 2010), pero ¿la tienen para nosotros estas películas? ¿Y cómo la consiguen o por qué fracasan? Una de las mejores formas para adentrarse en estas reflexiones y poder perspuntar algunas respuestas es analizar sus procesos textuales de adaptación.

2. GROTESCO ES EL FRUTO. EL PASO DE LA HIGUERA AL CINE

En la novela *La higuera* (2006), de Ramiro Pinilla, se invita al lector a esclarecer el misterio de un hombre, apodado por los vecinos de Getxo como *Chumbo* o *Txominbedarra*, que se dedicó a cuidar una higuera desde 1937, hasta acabar sus días colgado de una de sus ramas en la primavera de 1966. El primer acercamiento a su figura es indirecto y fragmentario, lo que intensifica la intriga, centrado en la percepción que «el hombrecillo» (2017: 9) causaba. Nótese que, a pesar de ser una referencia fija en la localidad durante décadas, había sido hasta desprovisto de nombre, devenido en materia casi legendaria. En la primera parte de la novela, una maestra de escuela, Mercedes Alkorta, repasará la impresión que le suscitaba el personaje en una narración atravesada de preguntas retóricas que sirven de asideros para la trama.

Bien, pues allí estaba Txominbedarra, donde siempre, sentado en su silla y de espaldas, como un bulto inofensivo, al menos, desconcertante [...] Aunque estaba sentado, su actitud era tensa; la espalda despegada del respaldo, las rodillas juntas y la mirada vigilando el crecimiento del esqueje de higuera. ¿Podría ser peligroso un sujeto tan devoto de las plantas? Parecía no vivir más que para aquella. El hecho de ignorar si era o no peligroso le

calificaba, por lo menos, de presunto; la atmósfera hostil que respirábamos hacia lo demás.

No se sabía mucho de él: los primeros días junto al esqueje vestía el alarmante uniforme falangista. Luego se lo quitó, o se lo quitaron, o lo perdió o vendió, o de pronto entendió que no casaba con la pureza del vegetal que cuidaba (2017: 22).

Ramiro Pinilla recuperará al personaje de Mercedes en la tercera parte para transmitirnos las hipótesis que circulan en torno a la muerte del *Chumbo*, pero el panel central de la novela corresponderá a la narración cronológica en primera persona del propio ermitaño, Rogelio (interpretado en la película posterior por Karra Elejalde). A partir de su crónica advertimos, en presente histórico, cómo pasó de ser un pistolero falangista a un anacoreta por medio de una conversión gradual alimentada por el miedo y una revelación casi mística. Esta se produce después de participar en el asesinato del padre, maestro de escuela, y del hijo mayor, de dieciséis años, de una familia republicana. Tras ello, tiene la seguridad de que el hijo pequeño superviviente va a vengarse en el futuro a no ser que siga sus esotéricas instrucciones. El niño le conmina en silencio a plantar una higuera encima de donde anónimamente enterró los cuerpos de su familia, a hacerla crecer y protegerla como símbolo y señal del crimen y de su memoria. A esta labor Rogelio dedicará con resignación su vida, convirtiéndose en una suerte de santón sin milagro frente al verdadero hombre-santo, que sería el niño que ha dispuesto ese camino de expiación y a quien acaba sirviendo a partir del revulsivo que le suscita el juicio de su mirada:

Si el chico y yo nos comunicáramos con palabras, le revelaría el sacrificio que estoy dispuesto a hacer por él. Sería bueno para mí notificárselo de alguna manera ¿Cómo? El chico me transmite deseos, órdenes o como se les quiera llamar, valiéndose de ingeniosidades..., siempre silenciosas. [...] La única verdad es su mirada, su maldita mirada, en la que el maldito diablo deposita su maligno poder (2017: 131).

En su adaptación cinematográfica, Ana Murugarren (directora y guionista) suprime la distancia respecto al anacoreta protagonista. De esta forma, no recurre al personaje de Mercedes Alkorta, rebaja la polifonía y centra su foco desde el principio en el crimen de Rogelio. No solo eso, decide que sea él quien ejecute directamente al padre y al hijo republicanos. La presentación del filme es, pues, áspera, conmocionante, sin que medien apenas elementos de distorsión. En el primer tercio del metraje, el planteamiento de la memoria que articula la película ahonda en la perspectiva condenatoria de los «héroes falangistas» (ascendidos unánimemente a golpe de traición, de atropello bélico cuando el enemigo se daba en retirada, etc.) y

cumple tonalmente con la expectativa realista-denunciante del espectador. Más adelante la higuera crece y, con ella, una comicidad expresionista que va tomando la película de forma brusca. No en vano, mientras que la novela se caracterizaba por su equilibrio y uniformidad tonal, que se servía de momentos puntuales de humor y de sentimentalismo como catalizadores de alivio y empatía para su crónica distanciada en torno a la memoria; el filme articula dos tonos sucesivos cuya transición puede provocar desconcierto, pues convocan una recepción diferente. En este sentido, el chiste y la expresividad grotescas no dejan de aumentar a medida que el protagonista se va volviendo más santo, se va convirtiendo en *otro*. Es este, pues, un grotesco regenerador y positivo (bajtiniano⁵), sostenido, sobre todo, en el diálogo del ermitaño con dos personajes: un ayudante y un antagonista. El primero es Cipriana, interpretada por Pepa Aniorte, antigua pescadora y ahora señorona del alcalde franquista. Es la voz más crítica con el Movimiento, aunque ha medrado con él, y quien insta a Rogelio a seguir lo que ella considera «el mandato de la Virgen», con un carisma especialmente zarzuelero en el filme. El otro es Ermo, el arribista que se chivó de la familia, apegado también a la higuera porque piensa que Rogelio oculta bajo sus raíces un bien material. La interpretación hosca y degradada de Ermo por parte de Carlos Areces (que ya había protagonizado *Balada triste de trompeta*) acaba por desmontar el mimetismo inicial de la cinta. De hecho, su Ermo constituye la figura más liberada y deformada con respecto al material de partida. Al paso de ambos personajes, el filme se va cargando con resabios burdos pero venenosos, como cuando Rogelio pregunta al cargo religioso de la localidad: «¿ustedes los curas cuando sienten ganas de matar qué hacen?», y este responde: «Traer una guerra para que otros maten por ti». El golpe de gracia de la respuesta en la película no estriba tanto en el comentario, como en la reacción impasible de Rogelio, que se cree un soldado de Dios por la Nueva España.

Al hilo, conviene señalar que la película reproduce con una marcada fidelidad los eventos centrales de la novela (sumisión que seguramente lastró algunas de sus posibilidades cómicas, como ya advirtió, entre otros críticos, Jordi Costa [2017]), hasta el punto de que extrae de ella la mayoría de diálogos que la componen. Sin embargo, estos no funcionan igual en escena: resultan más incisivos,

⁵ Es decir, coherente con las teorías de Mijaíl Bajtín, quien planteaba un grotesco bufo y tendente a lo carnavalesco, asociado a una violencia celebrativa que remitía a lo escatológico y a los fluidos corporales como forma transgresora de «degradación, o sea la transferencia al plano material y corporal de todo lo elevado, espiritual, ideal o abstracto» (1988: 25), con un propósito de exhibición de lo ocultado, inversión de roles y regeneración a través de ese ritual de excesos y desechos aflorados.

posibilitan otra mirada. Así, los chistes que en el libro suponen marcadores ocasionales de respiro y de crítica para una historia incómoda, constituyen en la película, más dialógica, su clave expresiva, en combinación con la interpretación progresivamente más distorsionada de los personajes. Ese oscuro humorismo, permite, por ejemplo, matizar el planteamiento universal que al principio parecía mover el metraje (en su aproximación a unos villanos demoníacos y tópicos) y realizar una sátira de las distintas etapas del franquismo con resonancias viñetistas, lo que compone uno de los momentos más atinados de la película, y más desatado con respecto a su material de partida.

De este modo, cuando en los años cincuenta el antiguo capitán falangista de Rogelio quiera talar la higuera, por ser señal creciente de sus crímenes de guerra, se topará con el *boom* del turismo franquista y su condición de «camisa vieja» ya no le servirá para imponer una solución intervencionista. Al fin y al cabo, Rogelio es un activo turístico y devoto de la región, la gente peregrina para verle. Hasta han montado tenderetes alrededor del ermitaño, que ha trocado su camisa azul por, primero, la tela floreada de una cortina y, más adelante, por una túnica blanca que bien puede recordar en pantalla a la del druida Panorámix de Astérix y Obélix. Deslizo la referencia a propósito, pues los intentos de sus compañeros falangistas por echarle de la higuera tienen un trazo caricaturesco, casi de tebeo, en su fracaso. La escena más divertida al respecto será aquella en la que, como en una revisión de la zarzuela *La corte del faraón*, Rogelio tratará de no sucumbir a la tentación de una antigua prometida suya, miembro ahora de la Sección Femenina, que sus compañeros falangistas han desplazado hasta su cabaña para convencerle de que se amancebe con ella. El mayor humorismo de esta peripecia en el libro apenas se concentra, reflejo del estilo de Ramiro Pinilla, en un par de líneas: «Loreto se ha pasado una semana en la tumbona y en camisón. El disco de *Sherezade* ya estará gastado de tanto girar noche y día» (2017: 224). En contraposición, la película re-crea el pasaje por extenso y por exceso en una aproximación al disparate, lo que incluye desde una masturbación disuasoria al compás de la música por parte del ermitaño, hasta la última confrontación entre este y Loreto, vestida ahora con un carnalesco delantal con el logo de Falange sobre la camisa azul. Como ejemplo del cambio de tono operado por Murugarren, si en el libro la marcha resignada de Loreto culmina con una leve nota sentimental: «Su pequeña espalda se aleja lentamente hasta perderse en la distancia» (Pinilla, 2017: 224), en la película Rogelio prefiere beber de su bota de vino, hastiado, antes que mirarla.

Tras este intento fallido, siguiendo la novela de Pinilla, sus antiguos compañeros falangistas decidirán ejecutar a Rogelio

colgándole de su higuera, en lo que constituye un irónico y circular llamamiento al olvido. Sin embargo, ni siquiera entonces el ermitaño se comportará con elocuencia realista-épica, sino como un personaje grotesco, que incorpora, incluso, vibraciones esperpénticas, de un modo afín a cuando Max Estrella le da a don Latino antes de morir unas macabras «buenas noches» en *Luces de bohemia* (Valle-Inclán, 2014: 172). Es decir, con una distancia funeral respecto a los eventos que él mismo está padeciendo, en un ejercicio de superación «del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos» (Valle-Inclán, 2018: 123-124). De esta forma, aunque Rogelio se muestre alarmado al principio (les rogará: «camaradas, no me matéis como un puto perro, solo queréis asustarme, ¿verdad?»), se acabará despidiendo, enajenado, con una última duda –un último chiste– que revela tanto el respeto intelectual que aún guarda por su líder, puesto ya un pie en el estribo, como la confusión que siempre ha tenido hacia la causa falangista: «Pedro Alberto», le implora, «¿me podrías decir qué significa que España es una unidad de destino en lo universal?». La frase corrosiva también se pronuncia en el libro (2017: 246), pero no alcanza la misma negrura, pues allí funciona como un anestésico para el lector, que ha seguido más de cerca al personaje y su conversión. Por su parte, en la película, el comportamiento dislocado de Rogelio remata un final anticlimático, poco complaciente para el espectador y más audaz de lo que se ha concedido, precisamente porque no termina de ser un desenlace expiatorio ni trascendente: Rogelio ni siquiera ha cuestionado el alzamiento ni se ha arrepentido, aunque haya aceptado su autocondena. Hemos orillado hasta el final en pantalla un mundo franquista en tanto mundo grotesco, cerrado y hermético (Ginés Orta, 2020: 171), cuya violencia es imposible de revertir.

3. MONSTRUOS DE LA GUERRA. LA ZOMBIFICACIÓN DEL CONFLICTO EN *MALNAZIDOS*

La película *Malnazidos*, dirigida por Javier Ruiz Caldera y Alberto de Toro, y adaptada por Jaime Marqués (*La Sociedad de la nieve*) y Cristian Conti (*Distrito Salvaje*), parte de la novela *Noche de difuntos del 38* (2012, 2022), de Manuel Martín, perteneciente al género Z. Ambos productos se valen de la misma premisa experimental y comercial: combinar el elemento zombi con la Guerra Civil española. La novela, ambientada en una sierra tras la batalla del Ebro, se sostiene sobre la acción focalizada en su protagonista, el teniente de requetés Jan Lozano, caracterizado desde el principio por su valiente liderazgo y capacidad de empatía. Es una figura heroica, antibelicista, el caballero perfecto, que va a terminar abjurando de su causa innoble. Su tenso encuentro con un pelotón republicano da lugar a un acto de colaboración sobrevenida entre los miembros de ambos

bandos, pues han de combatir a un súbito enemigo común: una masa terrorífica de soldados fallecidos y resucitados como monstruos antropófagos y desmemoriados. Ya lo decía Mabel Moraña: el zombi resulta la máquina de guerra o el enemigo perfecto, pues en contextos bélicos, encarna como agrupación indistinta el dualismo barbarie/superhombre (2017: 69). Como se sabrá más adelante, estos zombis responden a un descontrolado experimento por parte de investigadores nazis, con el beneplácito de los mandos golpistas; pero, en términos metafóricos, sirven como reflejo extremo de la potencial naturaleza monstruosa de todo soldado en guerra. En palabras de José Antonio Calzón García, que estudió con detalle las implicaciones biopolíticas de esta novela y de la semejante 1936Z. *La Guerra Civil zombi*, de Javier Cosnava, lo zombi maximiza «la desarticulación de buena parte de las categorías y oposiciones fundamentales en la arena bélica –amigo frente a enemigo, vivo frente a muerto, humano frente a bestia o animal–» (Martín, 2022: 344). Numerosas reflexiones de la novela redundan en esta idea: «en los dos últimos meses, he hecho cosas terribles [...] Todos nosotros hemos matado a otras personas. Algunos no eran más que niños» (2022: 74); «¿Qué persona cogería a un chico de veinte años [...] y lo habría llevado junto a una tapia para darle tres tiros? No, no era posible un ser humano así. Tenía que haber sido un monstruo» (2022: 100); «Pregúntale a los que vivían en Guernica» (2022: 177). A veces se asimilan las formas de describir a los prisioneros, deshumanizados, y los zombis: «por allí venían. Cuerpos tambaleantes. Carne muerta [...] Los pobres desgraciados habrían sido prisioneros de algún campo alemán» (2022: 228). En otras ocasiones, se equiparan los estragos de los zombis con los atropellos humanos de la contienda:

Los cuerpos estaban destrozados por igual. A uno de los regulares le faltaba toda la parte inferior del tronco. Otro de sus compañeros se abrazaba al cadáver de un rojo. Le había atravesado la garganta con la bayoneta, cogida a modo de cuchillo. Él, en cambio, parecía haber muerto por los disparos que le atravesaban el torso. [...] Junto al que le faltaban las piernas, había signos claros de la explosión de una granada. A otros de los muertos lo habían cosido a cuchillazos por todo el cuerpo. Los demás habían caído por disparos o metralla.

No había marcas de mordiscos (Martín, 2022: 145-146).

En definitiva, esta novela Z, aunque no lo haga de un modo sistemático ni pretenda proponer un análisis profundo de ello, bosqueja más que la película la depredación de seres humanos al límite, lo que propicia escenas broncas como, por ejemplo, un intento de violación. En relación con esa aspereza, conviene incidir sobre dos aspectos distintivos de la novela antes de atender a las

transformaciones que realiza la adaptación. En primer lugar, destaca su continua atmósfera gótica, de suave horror contenido, que se fija desde el prólogo a través de la peripecia de un «soldado desconocido», sin bando. Es este un motivo recurrente en las novelas no miméticas de anuncio apocalíptico: aquel que otea el peligro sobrenatural y previene al lector de la amenaza antes de que los protagonistas se topen con ella. Además, este capítulo introductorio busca conectar con el romanticismo espectral propio de «Día de difuntos de 1836», de Mariano José de Larra, al culminar con la fecha «Noche de difuntos del 38». Su estilo, en cualquier caso, entronca con un depurado terror popular, de destellos lírico-románticos, que se materializa en pasajes como aquel en que el narrador enuncia que el sonido natural de los monstruos era el gemido de dolor y «el bosque gimíó como un solo ser» (2022: 134), u otros en los que reconocemos el estrago a través de las cicatrices y la expresión desbocada de un personaje: «En el rostro del italiano se vislumbraban terribles heridas que no presentaba unos minutos antes, cuando había estado hablando con él. Un desgarrón le cruzada la frente, y otro tajo en diagonal, la mejilla izquierda. En la derecha, en cambio, no le quedaba casi piel. Aunque lo peor eran los ojos, enloquecidos, a punto de salirse de las órbitas» (Martín, 2022: 69). El tono coge empaque cuando representa a los zombis en un comportamiento animal, pero en el que aún se adivinan individualidades, como cuando narra que, tras desmembrar a una víctima, «uno de los monstruos se apartó de los demás, con un brazo del comisario como macabro trofeo. Se sentó en una roca de la orilla y empezó a arrancar la carne de la extremidad a mordiscos» (2022: 98). En este panorama no hay apenas aproximaciones de humor o autoironía. Solo dos chistes jalonan el texto, uno en los primeros capítulos y otro al final (ambos recogidos en el filme), como para marcar los instantes periféricos de tranquilidad. No estamos, por tanto, ante una comedia.

A su vez, tampoco estamos ante una novela que aborde la Guerra Civil más allá de una coordenada ambiental, un decorado que ofrece algunos detalles pintorescos e historicistas, nombres de emplazamientos (incluidos algunos cuya mención crítica resulta muy agradecida, como campos de concentración franquistas), alusiones fidedignas a modelos de vehículo y armas, etc.; pero que no construye su trama narrativa desde el conflicto. La Guerra Civil es un marco conocido para el lector que, además, supone una sugerente novedad para el género Z. Sin embargo, en lo que se refiere al transcurso de la acción, esta podría haber sucedido en un bosque de la resistencia francesa (coordinada en la que se sitúa el epílogo de la novela, con Jan matando nuevos zombis).

Esos dos elementos (el terror gótico y la irrelevancia de lo guerracivilista) son los que sobreescribe la película de Alberto Toro y

Javier Ruiz Caldera, creador experimentado a la hora de desmitificar iconos nacionales con ludismo y buena intención. En este sentido, los adaptadores del guion, Marqués y Conti, enfrentan la memoria desde un sentido de reconciliación. En consecuencia, vamos a presenciar en pantalla un armisticio forzoso, que intenta acogerse al beneplácito y la sombra de lo berlanguiano. Los discretos datos de taquilla y la crítica ambivalente del filme⁶ corroboran que, más allá de la injerencia zombi, la propuesta igualitaria entre bandos que propuso la película pudo parecer acritica y conservadora, demasiado amplia en su espectro (y, por lo tanto, para nadie) y desfasada a la hora de conseguir la complicidad del espectador estándar de las películas sobre la Guerra Civil (que no suele ser el mismo que el de las comedias apocalípticas); pero ello no obsta para reconocer el aporte carismático que los creadores insuflaron a cada personaje, menos maniqueo e individualizado que en el material partida. De esta forma, el protagonista, interpretado por Miki Esparbé, no es ya un perfecto caballero sino un insubordinado, un abogado que libera republicanos, de diálogo ácido y charlatán que se enfrenta a una posible ejecución por parte de los suyos. Le conmutan la pena para internarse en esa simbólica tierra nadie donde se encontrará con los zombis y el batallón republicano. Es un engañado por los suyos, no la persona que promueve el chiste, sino la que ofrece su réplica y sirve para distribuir la palabra (decisivamente renovada) al resto de figuras con ligereza y agilidad.

En lo que respecta a la trama, como en la novela, los nazis han inoculado el virus en connivencia con el alto mando español e italiano, aunque en esta ocasión estarían también dispuestos a hacerse con él los oficiales rusos (ausentes del territorio). La película incide, pues, en el relato de la Guerra Civil como una guerra internacional espoleada por el fascismo europeo y, por tanto, en la visión de España como un campo de pruebas de su destrucción, que se cristaliza a través de la metáfora zombi. En consecuencia, en el prólogo de la película lo que observamos esta vez es a un oficial y *mad doctor* nazi llegando a una boda. Va a matar y contagiar el virus a sus invitados, pero antes estos se mofan abiertamente de él, dándole aguardiente en lugar de agua. Se introduce así la anfibología y la desacralización, principio rector de la mezcla desprejuiciada de géneros que inspira toda la película, acompañada de esa risa popular, desde abajo, ante los villanos por antonomasia del cine moderno y la cultura de mesas, pero también de la historia contemporánea española en tanto

⁶ La recaudación estimable, pero mucho menor de lo esperado, que consiguió la película (1.075.486 euros) en 2022 (pues tuvo que retrasar más de un año su estreno) convirtió a *Malnazidos* en uno de los mayores reveses de Telecinco como productora en los últimos quince años.

representantes supremos del fascismo. En este sentido, aunque la película se sostenga sobre una estructura de aventuras de molde spielbergiano, que reúne y distribuye múltiples escenas de míticos filmes de zombis, su originalidad y sentido residen en su adaptación al marco guerracivilista, del que también parte su caricaturesca comicidad. Por ejemplo, en lo que podría ser un resabio del humor de ciertas estampas de *La Codorniz* o de un monólogo de Gila, el joven chófer del protagonista explica por qué combatió por el ejército nacional. La justificación la halla en un postre: «En mi pueblo todos se pusieron del lado de las hojaldrinas. Si los rojos pillaban a las monjas, las hojaldrinas se acabarían para siempre» (*Malnazidos*, 2020), confiesa.

A tenor del sentido de equilibrio al que aspira la película, los adaptadores realizan un calculado reparto de personajes prototípicos de ambos bandos que asegura progresivas parejas cómicas. De este modo, si en el bando republicano hay un gigante que se cree ruso y una miliciana apodada *Matacuras*, en el bando rebelde habrá un soldado marroquí con una baraca continua y una monja guerrillera (interpretada por María Botto), creación del filme, que tiene algunas de las líneas más reproducibles de este en formas de gags: desde «voy a repartir comunión» con unas granadas en la mano, hasta su increpación al capitán republicano al decir: «¿De qué tienes miedo, Jacinto? La virgen del sagrado corazón está contigo» (*Malnazidos*, 2020). En la misma línea, también habrá falangistas que farfullen «Putá democracia» (*Malnazidos*, 2020) cuando la mayoría decida por votación inspeccionar el núcleo de irradiación del virus. En definitiva, se engarzan múltiples chistes, mejor encajados o menos, derivables del tópico de cada figura, de cada peón de esa guerra, a los que solo el elemento sobrenatural, que despersonaliza al monstruo enemigo, puede dotar de heroicidad. Así, si el horror del material original queda desactivado en favor de una cierta espectacularización grotesca, eficaz pero impersonal; los personajes trascienden en pantalla gracias a su arco evolutivo y voluntad de sacrificio de un modo considerablemente más emotivo que en la novela. La única contrariedad de esta resolución es que el destino igualador para estos héroes desgraciados, dispuestos alrededor de la promesa de colaboración del protagonista (que acabará simbólicamente perdiendo la mano izquierda ante la mordedura de un zombi), se concreta, de nuevo, en un planteamiento equidistante que acaba opacando parte de los aciertos compositivos y de la frescura comercial del filme. La escena que refiere con mayor claridad esta tendencia blanqueadora es aquella en la que un falangista y un republicano, encerrados en un camión, rodeados de zombis, se inmolan, no sin antes colocar las fotografías de sus respectivas novias asesinadas en la guantera del coche. «¡Viva España!», grita el falangista. «¿La tuya o la mía?»,

replica el republicano. «Qué más da, la que quede cuanto esto termine» (*Malnazidos*, 2020), acaba por concluir mientras se volatilizan en el campamento de Las águilas. El nombre muy probablemente incorpore un guiño al filme *Ha llegado el águila* (1976), de John Sturges, con el que *Malnazidos* tiende no pocos paralelismos.

El personaje, en cualquier caso, que gana más enteros con la adaptación es la coprotagonista femenina, *Matacuras* (interpretada por Aura Garrido). No en vano, si en el libro no pasa de ser un personaje infantilizado y sensible bajo la coraza del trauma de la guerra, aquí se convierte en la única que acaba cargando con los atributos convencionales del héroe-salvador solitario, como evidencia su último plano, en moto, tras dejar al personaje protagonista seguro y en casa, marchándose ella a la resistencia francesa para seguir combatiendo.

4. UN ÁGUILA ASESINA. RESISTENCIAS REPUBLICANAS EN *TRATAMOS DEMASIADO BIEN A LAS MUJERES*

Este personaje empoderado da pie para pasar a la siguiente película, *Tratamos demasiado bien a las mujeres*, la adaptación que Clara Bilbao, como directora, y Miguel Barros, como guionista, han realizado del libro de Raymond Queneau *On est toujours trop bon avec les femmes*. El mismo año en que aparecieron sus *Ejercicios de estilo*, 1947, el genial cofundador del Oulipo publicaba esta novela en el sello editorial *Les éditions du Scorpion*, conocido por sus títulos provocativos, con el seudónimo de Sally Mara, que fonéticamente equivaldría en francés a algo parecido a «la sucia se desternilló». El argumento, ambientado en el conflicto angloirlandés, es sencillo: en 1916, un grupo de siete revolucionarios irlandeses secuestran una estafeta de correos, matan a su director y se proponen resistir lo máximo posible el envite británico. Encerrada en el baño, sin embargo, queda la joven Gertie Girdle, prometida de un oficial británico, cuyo carácter «deslenguado, atrevido y seductor, acabará convirtiéndose en la perdición física y moral de todos ellos» (Martín Sánchez, 2023: 7). La obra exhibe una voluntad grotesca y paródica: de la novela histórica, de la novela erótica y de los referentes hipertextuales, especialmente de la literatura de Joyce, ya desde el monólogo interior con el que atendemos a los pensamientos de la devota «súbdita del Imperio Británico» (Queneau, 2023: 45), como se declara mientras se pregunta hamletianamente si debería tirar o no de la cadena y asumir el riesgo de que el ruido la delate. En sintonía, a pesar de que aún no estaba escrito en el presente de ficción, los revolucionarios corean «*Finnegans wakes*» (2023: 21, 69, etc.) como grito de guerra y júbilo. Hay juegos con las notas al pie por parte del narrador, como cuando define «*God save the King*: canción popular inglesa, después de cantarla cada cual se va por su lado» (2023: 68).

El espíritu lúdico e iconoclasta se manifiesta también en la estructura irregular de los capítulos, en especial el LXII, conformado solo por las cuatro palabras «Psssss –hizo el obús–» (2023: 181).

Un elemento singular de comicidad de la novela, que va a mantener la película, es la aparición repentina de la muerte allanada por un distanciamiento *naïf*, especialmente cuando se solapa con una escena sexual. De esta forma, mientras un revolucionario estaba teniendo relaciones sexuales con Gertie, llegó un proyectil y «se llevó su cabeza» (2023: 137). Tras el desconcierto, esta muestra de comicidad absoluta, de acuerdo al concepto de Baudelaire (2001), en tanto brutal y arbitraria, que dispone Queneau se prolonga en el siguiente capítulo, como una suerte de glosa: «el cuerpo siguió moviéndose rítmicamente unos segundos más, exactamente como el del macho de la mantis religiosa, cuya parte superior ya ha sido medio devorada por el hambre, y persiste aún en su copulación» (2023: 138). De modo afín, en una escena en la que el narrador está empezando a describir sensualmente la apariencia de una mujer, se apresura a sí mismo para sentenciar con paso demiúrgico: «El caso es que recibió una descarga de plomo en el vientre y cayó muerta y desangrándose» (2023: 48).

Con todo, este tipo de humorismo grotesco que percute la novela, aunque sea cruel con el destino de sus personajes, tiende a la ternura e incluso a cierto lirismo desprejuiciado ante los deseos corporales de los irlandeses (como cuando escribe que «su mirada se volvió mano»). Estos, por su parte, prometerán hacer lo que sea porque nadie viole a Gertie, mostrándose «demasiado quijotesco» (2023: 113) en una nueva alusión metatextual. Ante esta voluntad, frente a su pacatería, dubitación y fatalismo, Gertie se erige como el gran personaje de la novela: desinhibida, proactiva y mortal. Su última aparición consistirá en sacar la lengua al último superviviente y, metonímicamente, al espectador. De hecho, de sus parlamentos hoy se podía acabar deduciendo un mensaje de mimbres feministas bastante más moderno de lo que se asociaría al título de la obra, a Queneau y a la propia peripecia narrativa. «Aquí no ha pasado nada. Eso puede decirlo un hombre. Tratándose de una mujer la cosa cambia» (2023: 188), afirmará severamente Gertie, que acaba tomando el discurso de la novela ante la progresiva desarticulación y muerte de los siete –enanitos– irlandeses. Para mostrar su diabólica superioridad el narrador desliza gestos de desprecio como aquel en el que «con el pie, distraída, discretamente, empujó Gertie el sanguinolento cachito de ser humano hacia unas tablas calcinadas, bajo las que se perdió. Pobre cosita –murmuró–» (2023: 185). No en vano, la distorsión, rayana en el absurdo, que propone la novela se culmina con la audacia léxica, los neologismos, contrastes dialectales,

repeticiones, provocaciones y continuos juegos de lenguaje de sus protagonistas.

Es ese tono y espíritu iconoclastas el que pretenden actualizar en su película Clara Bilbao y Miguel Barros, quienes ya habían trabajado juntos, ella como directora de vestuario y él como guionista, en las tan estimables *Blackthorn* (2011) y *Nadie quiere la noche* (2015). La adaptación, que mantiene el controvertido título del original, *Tratamos demasiado bien a las mujeres*, traspone la premisa a España: un grupo de republicanos, que huyen a Francia tras el fracaso de la Operación Reconquista en 1944, deciden secuestrar una estafeta de correos y tomar el pueblo en nombre de la República, como último acto heroico. El heroísmo, sin embargo, es una entelequia, que se asocia visualmente a motivos del wéstern crepuscular. Después de todo, una de las vías de representación de la posguerra española más interesantes en el cine de los últimos años es aquella que la concibe como un wéstern de perseguidores y perseguidos. Es el caso de *Sordo* (2018), pero también de la adaptación *Intemperie* (2019), y, manteniendo el empeño paródico de su material de partida, no son pocos los elementos caricaturizados de wéstern que se concitan en los primeros compases de la película. A pesar de ello, y del escenario de partida, la versión resulta «española hasta la exasperación», en palabras de Luis Martínez (2024). Ello delata, por un lado, un proceso de búsqueda y encaje de hallazgos lingüísticos y discursivos propios que remiten a una tradición de comicidad grotesca y que encuentra en el humor disparatado de Wenceslao Fernández Florez y José Luis Cuerda uno de sus asideros; y, por otro lado, aunque no se atenga a ningún propósito de reconstrucción historicista, la intención de estructurar la trama en torno a tipos reconocibles. Por supuesto, se mantiene y renuevan ecos de la novela original de Queneau (el sastre homosexual empeñado en remedar el vestido de la infiltrada enemiga, el capitán que no sabe hacer un interrogatorio...), pero no son mayoritarios. En este sentido, los siete personajes que componen la tropa republicana no solo están individualizados, sino que se manifiestan de forma más rocambolesca y creativa que en *Malnazidos*. Por ejemplo, se incluye en la nómina a un recitador, que acompaña al pabellón republicano para infundir de ánimo la moral, y que aquí se presenta desde el principio herido de muerte, perpetuo agonizante. La película deposita una parte considerable de ese marchamo lúcido pero alucinado en los parlamentos del soldado más viejo del grupo, Soria (interpretado por Óscar Ladoire). Una muestra de ello es la introducción que hace del gran combatiente del grupo, encarnado por Antonio de la Torre, Doce: «Doce tiene buen corazón, pero él es así, prepotente, amoral, pendenciero, arrogante, brutal, cruel a veces y un ignorante. En fin, que yo le respeto mucho»; o la explicación de sus dotes proféticas cuando advierte de modo metaficcional: «Este ya

no es nuestro siglo. Llegarán corbatas de poliéster el Día de la madre, fangos ideológicos y demás subterfugios para disfrazar un consumo voraz y electrónico que se instalará como una nueva religión» (*Tratamos demasiado bien a las mujeres*, 2024). Es este carácter antirrealista, al filo de la sentencia demiúrgica, lo que lo habilita para anular toda equidistancia entre ambos bandos cuando señala: «matar no nos hace mejores, pero sí son ellos peores por ponernos en esta situación» (*Tratamos demasiado bien a las mujeres*, 2024). Y es que la modernidad ideológica no la ostenta en este caso —en el giro más intrépido de la película— la mujer infiltrada en el baño, portavoz de las mayores tropelías lingüísticas del filme.

Esta seductora será «Remedios Buendía, defensora de su patria y su honor» (*Tratamos demasiado bien a las mujeres*, 2024), personaje interpretado de forma desaforada por Carmen Machi, vestida de novia, recreando el motivo de la novia asesina y ensangrentada (presente en *Kill Bill*, *Ready or Not*, [*•REC*]³: *Génesis*, *La novia ensangrentada*...). Remedios es una fanática franquista, inclemente en un mundo de mártires y de tierras que solo dan boniatos, que no cree en el perdón y en cuya perversión casi tremendista e irreverencia verbal se concentran los resortes más visibles de provocación de la película. Está determinada a acabar con sus enemigos republicanos, para ella «diminutas pulgas en la barba de un feo y viejo chivo» (*Tratamos demasiado bien a las mujeres*, 2024), sin esperar a la ayuda militar, para lo cual se va a aprovechar del paternalismo continuo de los soldados hacia las mujeres, a quienes minusvaloran como eternas víctimas potenciales, tomando (como Gertie) la escena. Lo aclaraba la directora, Clara Bilbao: «Mi propuesta no es ni revisionista ni aleccionadora ni dogmática. Tampoco tengo ninguna necesidad de proponer un feminismo correcto» (2024). En torno a ello, resulta un hallazgo febril la imagen de Carmen Machi vestida de novia a la grupa de un soldado republicano, clavándole un cuchillo mientras este responde, en un registro disonante y condescendiente respecto al odio de su enemiga: «Quite, señora, si nosotros estamos llenos de amor» (*Tratamos demasiado bien a las mujeres*, 2024). Serán estas sus últimas palabras antes de que la novia, imparable, le remate y finja luego que el soldado la estaba violando. En una escena posterior, descubrirán a Machi, monstruo cazador, cual alien paródica en la Nostromo, porque tiene gases. La sorpresa de estas escenas grotescas, así como la virulencia de su pensamiento franquista, al que accedemos a través de una voz en off (que incluye expresiones como «Si es que una no se puede fiar de un sarasa» o «Viudas de rojos: las sobras del cocido») provocan esa extrañeza y ansiedad que Wolfgang Kayser veía inherentes al grotesco (2010: 244) y que deberían servir de revulsivo al espectador.

Finalmente, Remedios se mostrará más rencorosa y sanguinaria en su petición de ejecuciones que los propios oficiales franquistas y no dudará, primero, en acuchillar a su prometido capitán (Gonzalo de Castro), por haber atacado la estafeta estando ella dentro, y, segundo, en lanzarse sobre su propio hermano republicano (Luis Tosar), tras apuntarla este con un arma. «¿Lo ves? Siempre estás en el lado equivocado» (*Tratamos demasiado bien a las mujeres*, 2024), dictaminará Remedios antes de que las córneas de sus ojos se ennegrezcan y su sombra se agigante y se erija con la silueta amenazante de una vampírica águila franquista que se inclina sobre él mientras suena un coro de revelación. Esta metamorfosis limita con lo fantástico, en tanto que supone la constatación de un elemento imposible que quiebra las reglas de un mundo que consideramos como propio (Campra, 2008; Roas, 2011), pero sobre todo materializa con trazas expresionistas el monstruo franquista que encarna Machi, un monstruo aniquilador y fratricida al que nada, ni las leyes físicas ni las expectativas del pacto de ficción, pueden limitar.

Como contrapunto, en otro revelador posicionamiento simbólico, la cámara proyecta el carro de los cadáveres de los republicanos que se dirigen, con terrible ironía dramática, hacia Francia. Es entonces cuando se descubre a alguien aún con aliento, el recitador perpetuamente agonizante, que clausura la película al recordar, de forma casi brechtiana, aquella estrofa de Vallejo que señalaría proféticamente el devenir el republicano: «Si tardo / si no veis a nadie / si os asustan los lápices sin punta / si la madre España cae —digo, es un decir— / salid, niños del mundo, id a buscarla» (*Tratamos demasiado bien a las mujeres*, 2024). Tras sus palabras, se superpone una canción menos solemne que dice, con intención: «Tú te olvidarás de mí por mucho que yo te cante» (*Tratamos demasiado bien a las mujeres*, 2024). Como un heraldo del otro lado, lo humorístico y lo rabiosamente lúcido convergen en la condición de muerto en vida, de zombi español, del recitador que se aleja renqueante por los caminos del mundo.

5. CONCLUSIONES

El cine español sobre la memoria está incorporando más tarde y en considerable menor porcentaje que la novela, el teatro o el cómic contemporáneos recursos de distanciamiento y transgresión de la memoria a través del humor o de procedimientos no miméticos. Esto provoca que llamen más la atención, y también, que queden más expuestas las pocas películas que agrietan ese *continuum* realista, como son los casos de *La higuera de los bastardos*, *Malnazidos* o *Tratamos demasiado bien a las mujeres*, que hacen uso de una notoria comicidad grotesca. Este uso habilita caminos de heterodoxia en su planteamiento (así, las tres películas tienen como protagonista para

asomarse a ese mundo grotesco a un soldado perteneciente al bando sublevado que no se va a arrepentir de esta afiliación) que no han encontrado, en general, la complicidad del espectador medio, y hay razones críticas que pueden iluminar ese desencuentro. Por ejemplo, *La higuera de los bastardos* acusa desajustes tonales, motivados en parte por la excesiva fidelidad a la novela de origen, que repercuten en la coherencia del mensaje de la película; mientras que la propuesta comercial de *Malnazidos* de aunar en una comedia los tópicos del género Z con la Guerra Civil, aunque equilibrada en su plasmación, no ha logrado sumar a los espectadores propios de ambas temáticas, sino que los ha restringido, además de quedar lastrada por su perspectiva ideológica equidistante. Todo ello no niega que ambas adaptaciones abran, como se ha comentado, sugerentes sentidos en sus ejercicios de reescritura y nueva significación.

Con todo, el caso más extremo e intrigante de desafección popular ha sido el de *Tratamos demasiado bien a las mujeres*, cuya batería de recursos dialógicos y expresivos de comicidad no solo actualiza el tono y el empeño paródico y retorcido de Queneau, sino que se emparenta con una tradición española reconocible y bien acogida de humorismo disparatado en el mejor de los sentidos, como pueden ser las películas de José Luis Cuerda. De la mano de las acciones y los discursos virulentos de Carmen Machi, la propuesta es la más explosiva e incómoda en su extrañeza de todas, y también la que más apela a la participación activa del espectador, entre la risa y el dolor, es decir, entre el distanciamiento y el sobrecogedor reconocimiento que implica lo grotesco. Aunque la reacción de este puede denotar cierta resistencia general del público, salvo propuestas cinematográficas arrolladoras, al uso estructural del humor y a la ruptura de los límites miméticos en torno a la memoria irresuelta de la Guerra Civil, pues constituye un tema traumático que involucra aún un acerado «conflicto de memorias» (Jelin, 2002); previsiblemente llegarán más producciones que en su abordaje de la memoria nacional retomen algunos de esos códigos, visibles en otras disciplinas, tanto si se orientan más al entretenimiento como a una verdadera subversión y agitación de la conciencia política del espectador. Aseguraba Almodóvar en la promoción de *Madres Paralelas* que aún no se había hecho la gran película sobre la Guerra Civil (2021). Si llega, es muy probable que esta no sea del todo realista.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALMODÓVAR, Pedro (2021), «La gran película sobre la Guerra Civil aún no se ha hecho», entrevista de F. Miró, *Eldiario.es*, 04/10/2021 [En línea: <https://www.eldiario.es/cultura/cine/pedro-almodovar-gran->

- [pelicula-guerra-civil-no-hecho_128_8351352.html](#). Fecha de consulta: 18/04/2025].
- BAJTÍN, Mijaíl (1988), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. de J. Forcat y C. Conroy, Madrid, Alianza.
- BASTIDA VERGÉS, Lluís (2021), *Lo grotesco. Fisura y disidencia análisis de lo grotesco en la obra de Roberto Arlt y Silvina Ocampo* [tesis doctoral], Barcelona, Universitat Pompeu Fabra. [En línea: <https://observatorio-cientifico.ua.es/documentos/63801716f5d3952b935684b9>. Fecha de consulta 12/03/2025].
- BAUDELAIRE, Charles (2001), *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Antonio Machado Libros.
- BECERRA, David (2015), *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual.
- CALZÓN GARCÍA, José Antonio (2022), «De guerras civiles y otros zombis. Un análisis comparativo de dos casos en la narrativa hispana», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 20, págs. 335-356. <https://doi.org/10.7203/KAM.20.23000>.
- CAMPRA, Rosalba (2008), *Territorios de la ficción: lo fantástico*, Sevilla, Renacimiento.
- CATELLI, Nora (2002), «El nuevo efecto Cercas», *El País*, 09/11/2002 [En línea: https://elpais.com/diario/2002/11/09/babelia/1036803015_850215.html. Fecha de consulta 18/06/2025].
- CIRLOT, Juan Eduardo (1992), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.
- CONNELLY, Frances S. (2015), *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*, trad. de A. Bozal, Madrid, Antonio Machado Libros.
- COSTA, Jordi (2017), «Cultivo de la expiación», *El País*, 24/11/20217 [En línea: https://elpais.com/cultura/2017/11/23/actualidad/1511394144_990039.html. Fecha de consulta: 05/03/2025].
- GINÉS ORTA, Carlos (2020), «La Literatura Grotesca en Europa (siglos XVI-XX)», *Boletín de Literatura Oral*, 3, págs. 1-238. <https://doi.org/10.17561/blo.anejo3>.
- GREGORI, Alfons (2019), «Presentación del monográfico Fantástico e ideología: un malentendido que todavía nos acecha», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, Vol. 7, 2, págs. 7-12. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.634>.
- IEHL, Dominique (1997), *Le Grotesque*, París, Presses Universitaires de France.
- JELIN, Elizabeth (2002), *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI.

- KAYSER, Wolfgang (2010), *Lo grotesco: su realización en literatura y pintura*, trad. de J. A. García Román, Madrid, Antonio Machado.
- MARTÍN, Manuel (2022), *Noche de difuntos del 38*, Madrid, Plan B Publicaciones.
- MARTÍNEZ, Luis (2024), «*Tratamos demasiado bien a las mujeres* irrumpe en Málaga como una revelación contra los tópicos del cine español», *El Mundo*, 03/03/2024. [En línea: <https://www.elmundo.es/cultura/cine/2024/03/03/65e4866521efa0ba048b45b0.html>. Fecha de consulta: 15/04/2025].
- MORAÑA, Mabel (2017), *El monstruo como máquina de guerra*, Madrid, Iberoamericana, 2017.
- PINILLA, Ramiro (2017), *La higuera*, Barcelona, Tusquets.
- QUENEAU, Raymond (2023), *Siempre somos demasiado buenos con las mujeres*, pról. de P. Martín Sánchez, Barcelona, Seix Barrall.
- ROAS, David (2009), «Poe y lo grotesco moderno», *452°F. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, 1, págs. 15-27.
- ROAS, David (2011), *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (2014): *Luces de bohemia. Esperpento*, ed. de J. del Valle-Inclán y A. Zamora Vicente, Barcelona, Espasa Calpe.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (2018), *Martes de Carnaval. Esperpentos*, pról. de J. Rubio Jiménez, Madrid, Espasa Calpe.
- VIDAL, Gemma (2011), «*Pa negre*: Contra la nostalgia de la posguerra», *Detour*, 2. [En línea: <https://detour.es/cosas/vidal-pa-negre-contr-nostalgia-posguerra-villaronga.htm>. Fecha de consulta: 25/04/2025].

Fecha de recepción: 09/05/2025.

Fecha de aceptación: 17/06/2025.

**La letra impresa y el mar.
La recuperación de la promesa del maestro
Benaiges**

**The printed letter and the sea.
The recovery of the teacher Benaiges' promise**

MARTA MARTÍN NÚÑEZ

Universitat Jaume I

mnunez@uji.es

ORCID ID: 0000-0002-9473-1183

Resumen: La historia del maestro Antoni Benaiges, represaliado en los primeros días del alzamiento militar contra la Segunda República en 1936, fue descubierta por el fotógrafo Sergi Bernal en 2010. Desde entonces, se han realizado múltiples creaciones de la historia *El maestro que prometió el mar* en una suerte de adaptaciones y trasvases narrativos que van desde la fotografía a la investigación histórica, los facsímiles, la novela, la biografía, el teatro, el cine —documental y de ficción— la novela gráfica o la música. Lo que aquí proponemos es analizar cómo la recuperación de la memoria histórica a partir de la creación cultural se hace relevante en el contexto contemporáneo.

Abstract: The story of the teacher Antoni Benaiges, repressed in the first days of the military uprising against the Second Republic in 1936 was discovered by the photographer Sergi Bernal in 2010. Since then, multiple creations have been produced of the story *The teacher who promised the sea* in a sort of adaptations and narrative transfers ranging from photography to historical research, facsimiles, novels, biography, theater plays, film —documentary and fiction— graphic novels or music. In this paper we aim to analyze how the recovery of historical memory through cultural creation becomes relevant in the contemporary context.

Palabras clave: Antoni Benaiges, Sergi Bernal, Guerra Civil española, pedagogía Freinet, adaptación filmica, Segunda República española.

Keywords: Antoni Benaiges, Sergi Bernal, Spanish Civil War, Freinet pedagogy, film adaptation, Second Spanish Republic.

«La educación pública no es de nadie. El mar tampoco. Una y otro ensanchan los horizontes de vida de quienes se acercan a ellos».

Marina Garcés (en Conejero y Bobés, 2023: 12).

1. RECUPERAR UNA PROMESA

Es difícil borrar la tinta. Cuando impregna el papel, la letra impresa tiene un peso y una consistencia que hace difícil hacerla desaparecer, así, sin más. Quizá, por ello, hoy conocemos la historia del maestro Antoni Benaiges. Los cuadernos que imprimía con sus alumnos en una pequeña escuela rural en Bañuelos de Buerba (Burgos) sobrevivieron a todo el silencio que, como una losa, cayó sobre su figura tras su asesinato después de ser arrestado el 19 de julio de 1936, solo un día después de que se produjese el golpe de estado militar contra la Segunda República. En agosto de 2010, 74 años después de su muerte, el fotógrafo Sergi Bernal, mientras documentaba los trabajos de exhumación de la fosa común de La Pedraja, descubrió la historia de Benaiges cuando un vecino afirmó: «Aquí está enterrado el maestro de mi pueblo» (en Bernal, 2025: 14). Aunque su cuerpo aún no se ha recuperado, desde entonces, el fotógrafo ha dedicado los últimos quince años a investigar, divulgar y homenajear su memoria y su ejemplo (Bernal, 2025: 14) desatando una ola de creaciones sobre su figura. Y es que Benaiges no fue solo un maestro de la República fusilado, fue un maestro que desde una escuela rural recóndita aplicaba una innovadora metodología, la pedagogía Freinet, basada en «dar la palabra al niño» (Bernal, 2025: 16) que dejó una huella de tinta indeleble al paso del tiempo y que emergió en los que habían sido sus alumnos muchos años después.

Uno de los cuadernos de la escuela, *El mar. Visión de unos niños que no lo han visto nunca*, editado en enero de 1936, recoge la promesa que el maestro realizó a sus alumnos. Él, que venía de un pequeño pueblo costero de Tarragona, se percató de que sus alumnos no habían visto nunca el mar y les prometió llevarlos allí de viaje al acabar el curso. La promesa quedó sellada con la tinta, y el cuaderno recoge las percepciones de cómo unos niños imaginan que es la inmensidad del mar. Pero, Benaiges nunca pudo cumplir su promesa: quedó truncada por el alzamiento militar, su detención y posterior fusilamiento. Sin embargo, quedó impresa y así guardada para siempre. Como explica Josep Maria Esquirol, la promesa es una forma de hacer frente a la ley de la muerte, a la fatalidad consistente en el hecho de que todo mortal está encaminado hacia el final y debe morir, pues otorga el apoyo necesario para otras acciones: aquellas que revelan que, a pesar de que el hombre ha de morir, no está aquí para morir, sino para empezar (2021: 52). Quizá el asesinato de

Benaiges truncó su promesa, pero al quedar escrita en tinta, ha podido ser recuperada dos generaciones después.

Lo que aquí nos proponemos, pues, es poner el foco en algunas de las cuestiones relevantes en los modos en los que se está recuperando la memoria histórica a partir del caso Benaiges. Para ello, contextualizaremos su figura y su pedagogía en la renovación escolar de la Segunda República, trazaremos el mapa de todas las creaciones que han surgido en una suerte de adaptaciones y trasvases narrativos que van desde la fotografía a la investigación histórica, los facsímiles, la novela, la biografía, el teatro, el cine —documental y de ficción— la novela gráfica, o la música, para después analizar, a partir de este caso, cómo la recuperación de la memoria histórica desde la creación cultural se hace relevante hoy en día. El escritor Javier Cercas, en su conferencia *La tercera verdad*, con la que inauguró la cátedra Weidenfeld 2015 de la Universidad de Oxford, decía que:

la historia y la literatura persiguen en principio objetivos distintos; podríamos decir que ambas buscan la verdad, pero sus verdades son opuestas [...]. La verdad de la historia, de este modo, sería una verdad factual, concreta, particular, una verdad que busca fijar lo ocurrido a determinados hombres en un determinado momento y lugar; por el contrario, la verdad de la literatura [y del cine, la novela gráfica, algunos usos de la fotografía y otras creaciones culturales, añadimos nosotros] sería una verdad moral, abstracta, universal, una verdad que busca fijar lo que nos pasa a todos los hombres en cualquier momento y lugar (2016: 34).

En la recuperación de la figura de Antoni Benaiges a través de las diferentes creaciones, pues, se buscan ambas verdades: hacer justicia a la relevancia que tuvo el maestro a través de la verdad factual que ha podido recuperarse a través de la documentación y archivos de la investigación histórica y, al mismo tiempo, apelar a esa verdad universal que relata la vida del maestro, que más allá de la figura histórica ha sido también ficcionalizado y convertido en personaje.

2. EL MÉTODO FREINET O LA FUERZA REVOLUCIONARIA DE LA PALABRA IMPRESA

Antoni Benaiges obtuvo una plaza en la escuela de Bañuelos de Buerba (Burgos) en 1934. En esta escuela rural, carente de recursos y abandonada por el Estado, Benaiges implementó la pedagogía Freinet y realizó con sus alumnos y alumnas trece publicaciones: seis números del periódico *Gestos* y tres de *Recreo* (una publicación orientada a los alumnos más pequeños), y los monográficos especiales *El mar*, *El retratista*, *Los sueños* y *El folklore burgalés*. Esta metodología utilizaba la imprenta para convertir el aula en un taller colaborativo de creación de contenidos en el que todos los procesos pasaban por

votaciones o procesos colectivos. Así, los alumnos debían desarrollar todo el proceso de elaboración de una publicación: desde la recopilación de la información, la redacción de los textos, la elección de los títulos o el diseño de las imágenes. Después, ellos mismos componían, imprimían y encuadernaban los cuadernos. Y una vez finalizados, los cuadernos eran enviados por correo postal y difundidos a través de la red de escuelas que ponían en práctica esta técnica, de modo que las vivencias y experiencias de los alumnos y alumnas volcadas en ellos se socializaban y se compartían con niños de todo el mundo.

Esa metodología fue propuesta por el pedagogo francés Célestin Freinet que ideó un método orientado a colocar al alumno en el centro del aprendizaje a través de la imprenta. Para él, la imprenta era un instrumento que abría la puerta a la creación de nuevos materiales, a la vez que, despertaba la curiosidad del alumnado, puesto que permitía que se expresara de forma libre al mismo tiempo que podía compartir sus experiencias e intereses (Freinet, 1978). Ponía en manos de los niños la sorpresa y el descubrimiento de los procedimientos empleados por Gutenberg siglos antes. Sus principios pedagógicos se introducen en España, en 1932, a través de un grupo de maestros y maestras de Lleida, el grupo Batet. Ese mismo año, Benaiges, como maestro interino en una escuela de Vilanova i la Geltrú, comenzó a practicar con estas técnicas. Su familia materna contaba con parientes pedagogos y relacionados con la Institución Libre de Enseñanza, que además le impregnaron con las ideas de justicia social (Bernal, 2025: 14).

La metodología Freinet se adecuaba perfectamente a los principios renovadores de las políticas educativas de la Segunda República, que privilegió la cultura y la educación para modernizar el país, donde un tercio de la población era analfabeta. No podía producirse la reforma política sin ir acompañada de una reforma educativa, por lo que la educación estatal se convirtió para la República no solo en un asunto de Estado, sino en un asunto de urgencia. El objetivo era transformar la doctrina educativa autoritaria, memorística y religiosa reinante en una escuela única, activa, pública y laica, lo que situaba la reforma educativa en un conflicto con intereses privados, especialmente eclesiásticos (Barreiro, 2011: 192) —precisamente, Benaiges tuvo la oposición frontal del cura párroco del pueblo, entre otros, a sus métodos de enseñanza (Bernal, 2022: 69)—. Para ello, se puso el acento en la preparación y formación de los maestros, que requería una renovación técnica y cultural, pero también política e ideológica y en unas ideas pedagógicas reformadoras que ya recogió Lorenzo Luzuriaga en el artículo de la *Revista de Pedagogía* «Ideas para una reforma constitucional de la educación pública» en abril de 1931.

Este era un manifiesto pedagógico republicano que pretendía sentar las bases para una muy necesaria Ley de Educación que la República no tuvo tiempo de promulgar. No obstante, en dicho contexto reformador en el que se quería privilegiar los aprendizajes activos basados en la observación y la experimentación y una enseñanza crítica que ayudase a los niños a pensar más que memorizar, la metodología Freinet funcionaba perfectamente y la República abrió las aulas a estas corrientes renovadoras que ya se habían iniciado en Cataluña. Hoy, los pilares de la pedagogía Freinet –la cooperación, la pedagogía popular, la educación por el trabajo, la libre expresión o la educación para la vida– siguen siendo temas candentes en los debates sobre renovación pedagógica y la técnica Freinet, activa y participativa, y adaptada a los sistemas de comunicación del siglo XXI, sigue desarrollándose en algunas escuelas (Santaella-Rodríguez y Martínez-Heredia, 2020).

3. MAPA DE LAS CREACIONES EN TORNO A LA FIGURA DE ANTONI BENAIGES

La memoria de Benaiges comienza a difundirse bajo el paraguas del proyecto *Desenterrando el silencio* con la exposición de las fotografías de la exhumación de la fosa donde empezó todo, que se inaugura en 2011 en el Centre Cívic Les Esmandies de Mataró, y que ha itinerado ya por más de cuarenta localidades de todo el estado español y continúa en ruta. La exposición, además de las fotos en pared, incluye una pieza que reproduce la fosa con el formato de una moqueta impresa de ocho metros de largo. También, muestra cuatro facsímiles de los cuadernos realizados entre 1934 y 1936, la reproducción del cuaderno *El mar* y dibujos extraídos de otros cuadernos.

Poco después, en 2012, se publica el libro en el que se desarrolla la investigación *Desenterrando el silencio. Antoni Benaiges, el maestro que prometió el mar*, en torno a la recuperación de su figura. El libro incluye las fotografías que tomó Bernal, y se articula a partir del relato del periodista Francesc Escribano y la contextualización de la historiadora Queralt Solé. Este libro, ya agotado, permitió dar a conocer la historia del maestro y la innovadora metodología que utilizaba en su pequeña escuela en Burgos a través de la investigación histórica y las fotografías de Bernal. Pero, además, contenía un facsímil de uno de los cuadernos que imprimieron los alumnos del maestro, *El mar. Visión de unos niños que no lo han visto nunca*. El cuaderno contrasta con el rigor y la pulcritud de la investigación porque la abre a la inocencia de un niño. Sujetarlo en las manos supone regresar al aula de Benaiges en los años treinta: condensa en unas pocas páginas toda la ilusión de un futuro que truncó el estallido de la guerra (figura 1).

Tras esta publicación, Sergi Bernal ha creado otras formas narrativas que adaptan la memoria del maestro Benaiges. Codirigió la película documental *El Retratista* (Alberto Bougleux y Sergi Bernal, 2013) que recupera la experiencia de la Escuela Experimental Freinet de Veracruz (México), donde aún trabajan con los principios del pedagogo Célestine Freinet. El documental muestra cómo los niños aún hoy siguen aprendiendo utilizando la imprenta escolar, tal y como hacía Benaiges en sus clases. Solamente que, en los cuadernos que imprimen allí desde hace más de setenta años, junto al nombre de Freinet y el de Patricio Redondo Moreno —exiliado español y fundador de la escuela mexicana de San Andrés Tuxtla— imprimen también el nombre de Antoni Benaiges, como homenaje al primer maestro que murió víctima de la aplicación de esta metodología innovadora.

Más allá del ámbito estrictamente documental, Bernal ha coescrito junto a Sebastián Gertrúdx, maestro freinetiano, la novela *El mar será...* donde relatan la historia del maestro, publicado en 2018 en Ediciones Valnera y en 2023 en Blume. En la presentación de la obra, Gertrúdx explica algunos de los recursos estilísticos empleados para lograr acercarse de forma verosímil a la figura del maestro pese a que los acontecimientos que narra de los dos años que estuvo en la escuela de Burgos están ficcionados a partir de los textos a los que han podido acceder, el testimonio de vecinos y la diferente documentación que se ha podido recuperar (Gertrúdx y Bernal, 2024: 15-18). Para ello, buena parte del relato está escrito a modo de diario, porque aunque no han podido recuperar los escritos originales, saben que Benaiges escribía asiduamente sus reflexiones personales. Lo que sí se ha podido recuperar son sus colaboraciones en prensa y revistas de la época: algunas se han incorporado al relato de forma íntegra o parcial —*La Voz de la Buerba*, *Las Noticias* (Barcelona) y *Cultura* (Asociación Provincial de Magisterio, Burgos)— y otras mezcladas con la ficción —como la revista *Colaboración*— para lograr transmitir su filosofía como maestro y su compromiso social. El relato también deja huella de su correspondencia real con familiares e imaginada con Patricio Redondo, de quien se sentía discípulo. Así, la novela va tejiendo los documentos y archivos reales que se han recuperado del maestro con las tramas de la ficción y las palabras imaginadas para construir su retrato. En 2023, Gertrúdx, Bernal y Alfredo López publican también la biografía del maestro, que edita Coleman Ediciones.

Sergi Bernal ha continuado su labor divulgativa adaptando la novela a la novela gráfica *La promesa. Antonio Benaiges, el maestro que prometió el mar*, que firma junto a Javier Martín Sancho y que también publica la editorial Blume en 2022. El lenguaje del cómic, pese a que pueda considerarse poco apropiado para tratar la memoria histórica

es en realidad un vehículo expresivo muy rico para experimentar con un lenguaje más vanguardista, como ya demostró la publicación de *Maus: A Survivor's Tale* de Art Spiegelman (1991) que trata sobre el padre del autor, judío polaco y superviviente del Holocausto. Fue la primera novela gráfica en ganar un premio Pulitzer que además abrió una vía para la novela gráfica contemporánea independiente y autobiográfica, frente a la superheroica. En los últimos años, hemos asistido a la proliferación de la publicación de las historias sobre la Guerra Civil en esta forma —y también en el cine de animación (Arnau Roselló, 2025)—, como *Paseo de los canadienses* (Carlos Guijarro, 2015) que recupera la historia de La desbandá y la figura del médico canadiense Norman Bethune durante el ataque a las personas que huían hacia Almería tras la caída de Málaga; *El abismo del olvido* (Paco Roca y Rodrigo Terrasa, 2023) sobre la historia de Pepica Celda y la búsqueda de su padre, fusilado en el cementerio de Paterna en Valencia; *María la Jabalina* (Cristina Durán y Miguel Á. Giner Bou, 2023) sobre la figura de esta militante antifranquista y víctima del régimen; y, en el terreno de las adaptaciones, *Soldados de Salamina* (Javier Cercas y José Pablo García, 2019) que adapta la novela homónima. Pero también, los libros históricos de Paul Preston e Ian Gibson tienen su versión en novela gráfica. La explosión de historias en esta forma la revela como un modo de llegar a nuevos públicos.

Más allá de las múltiples iniciativas de Sergi Bernal, que ha convertido la misión de divulgar la figura del maestro en un proyecto vital, la historia ha resonado en otros creadores. Así, existe otra novela, *Aquel mar que nunca vimos*, publicada por Ediciones Valnera en 2021 y escrita por José Antonio Abella, médico de profesión, que entre otros destinos ejerció en Bañuelos de Buerba y tuvo como pacientes a algunos de los alumnos de Benaiges. En sus consultas jamás le hablaron del maestro ni de lo que había sucedido en su pueblo, por lo que, al ser conocedor de la historia, inicia una búsqueda personal que es la base del libro. También se han realizado dos obras teatrales: *El mestre i el mar*, de Eu Manzanares y *El mar: visión de unos niños que no lo han visto nunca*, de Alberto Conejero y Xavier Bobés. La primera, de Espai Texas, estrenada en septiembre de 2024, se centra en la relación intergeneracional de una nieta que descubre la historia de Benaiges a través de una caja que esconde su abuelo de cuando era niño. La segunda es una obra centrada en la vida del maestro que mezcla teatro poético, texto —toma escritos del propio Antoni Benaiges, de la filósofa Marina Garcés, de testimonios y relatos de la época y las publicaciones de la escuela— y objetos —más de 400 que se buscaron en rastros, coleccionistas o de la propia familia Benaiges— que se estrenó en 2022 en el Teatre Nacional de Catalunya y ha recorrido varias ciudades hasta llegar al Teatro de la

Abadía de Madrid. La obra fue noticia en medios generalistas porque su representación fue cancelada por el nuevo Ayuntamiento de Briviesca (un pueblo próximo a Bañuelos de Buerba), del Partido Popular, alegando problemas de seguridad y presupuesto en 2023 (García, 2023). Y también se han compuesto temas musicales alrededor de la figura del maestro Benaiges. Ramón Sauló (*I el Mar Esperant: A Antoni Benaiges, el Mestre que va prometre el Mar*, 2015), Maria Arnal y Marcel Bagés (*45 cerebros y 1 corazón*, 2017) y Montse Castellà (*Lo mestre que va prometre el mar*, 2021), desde la escena de la música independiente han rendido homenaje al maestro y su promesa.

Sin embargo, más allá de todas estas múltiples iniciativas que escapan al proyecto original de Sergi Bernal —son más bien una reacción a él—, probablemente la pieza que mayor repercusión pública ha tenido haya sido la adaptación al cine en 2023. La película *El maestro que prometió el mar*, dirigida por Patricia Font y con guion de Albert Val y el propio Francesc Escribano, tuvo una buena acogida de la crítica y festivales especialmente gracias a la interpretación de Enric Auquer como Antoni Benaiges, que consigue hacer de la historia del maestro una historia entrañable y conmovedora y contribuir en gran medida a su difusión para el gran público. En la película, además, se integra una trama narrativa que, desde el presente, muestra el desconocimiento de una nieta sobre el pasado traumático de su abuelo y la necesidad de saber, que retrata los esfuerzos por desenterrar el silencio y el olvido de las terceras generaciones.

Lo que está en el centro del relato en todas las formas analizadas son, sin duda, las trece publicaciones impresas en la escuela a partir de las cuales se han imaginado las situaciones narrativas que tuvieron lugar en la escuela y que se representan tanto en la novela como en el comic y la película. Aunque algunos facsímiles se han incluido en algunas de las publicaciones realizadas —*El mar* se incluía en la primera investigación y *Los sueños* en la novela gráfica— Blume ha editado también, de la mano de la Asociación Escuela Benaiges, una caja con los facsímiles de las trece publicaciones que conservaron los sobrinos del maestro, a quienes enviaba una copia. La caja publicada simula la caja original en la que durante ocho décadas la familia las conservó en su pueblo natal, Mont-roig del Camp. Con la publicación de este cofre, se publica también el corazón que late tras la conmovedora historia de un maestro visionario y de unos alumnos que, aún con el silenciamiento impuesto durante las décadas siguientes, no olvidaron la fuerza de la palabra impresa.

4. EL *BOOM* DE LA MEMORIA: LA FOTOGRAFÍA COMO PUNTO DE PARTIDA, EL MAR COMO DESTINO FINAL

La multitud de creaciones en torno a la Guerra Civil, más allá de las que hemos reseñado aquí sobre la historia del maestro Benaiges, evidencian una cuestión relevante: estamos en un *boom* de la memoria, incluso, como señala Jo Labanyi, la Guerra Civil española se ha convertido en una potente industria con fines económicos (2008: 119). Se producen libros de todo tipo —ensayo histórico, novela, novela gráfica— y es un tema tan recurrente en el cine de ficción que el historiador Jorge Nieto Ferrando ha identificado un género cinematográfico propio (Nieto Ferrando, 2016) que se expande aún más si lo abrimos al cine de corte documental o ensayístico. Sin embargo, esta explosión no necesariamente significa que exista un interés genuino en un proceso de recuperación de la memoria histórica, como sí ocurre en el caso que nos ocupa.

Todorov, en 1995, señaló que en los estados democráticos embrutecidos por una sociedad del ocio «la memoria estaría amenazada, ya no por la supresión de información, sino por su sobreabundancia» (2008: 20). Aunque a continuación matizaba que «nada debe impedir la recuperación de la memoria [...] Cuando los acontecimientos vividos por el individuo o por el grupo son de naturaleza excepcional o trágica, tal derecho se convierte en un deber: el de acordarse, el de testimoniar» (2008: 26). En el caso de la Guerra Civil, sobre el que pesan cuarenta años de dictadura que reescribió la historia y los imaginarios colectivos —sirviéndose de las representaciones audiovisuales para ello (Fernández-Hoya y Deltell, 2021: 36)—, una Transición «sin justicia transicional» (Golob, 2008) y, especialmente un presente en el que parte de la sociedad y los representantes políticos blanquean el pasado y adecúan los hechos históricos para amoldarse a su relato, recordar, más allá de poder ser un negocio lucrativo, se convierte en una cuestión ética. En las creaciones sobre la Guerra Civil encontramos producciones de gran presupuesto que, efectivamente, tienen grandes editoriales o productoras detrás y, por otro lado, pequeñas iniciativas personales que solo salen a la luz por la determinación, el compromiso y el entusiasmo personal, y que dependen de subvenciones públicas —solo cuando el gobierno de turno está alineado con la recuperación de la memoria—, o deben recurrir a estrategias de financiación de micromecenazgo y ahorros personales para sacarlas adelante.

El caso del maestro Benaiges forma parte del segundo supuesto, pues el proyecto solo ha sido posible gracias al compromiso personal de Bernal por sacarlo adelante y de las personas de las que se ha rodeado: Queralt Solé, que consiguió el apoyo económico de las administraciones para la publicación del primer libro (Escribano et al., 2023: 13), dos centenares de mecenas que a través de una

campaña de micromecenazgo financiaron el documental (Bernal, 2022: 12), más de cuatro años para que Francesc Escribano lograra la financiación de la película de ficción (Escribano et al., 2023: 15), o el compromiso de una editorial como Blume con una apuesta clara por la fotografía y la denuncia social.

Sobre todo, debemos fijarnos en el punto de partida del proyecto y su (por el momento) destino. Resulta a la vez extraño y evidente que toda la memoria del maestro Benaiges comenzase a ser recuperada a partir de la fotografía. La fotografía ha sido la forma expresiva que más tiempo ha estado silenciada, como ya señaló Antonio Ansón en su estudio sobre la memoria y la desmemoria de la fotografía (2016, 2019) y también hemos documentado en otro lugar (Martín Núñez, 2022). Desde el final de la contienda hasta la publicación del fotolibro *Memorias revolucionarias*, de Martí Llorens en 1999, no se realizan trabajos fotográficos de memoria de la Guerra Civil —con la excepción de uno, en 1987, *Escenarios de una guerra: una visión fotográfica actual*, una exposición colectiva comisariada por Juan Ramón Yuste—. Así, mientras la guerra es un tema presente en el cine y la literatura desde 1939 —tratado de forma indirecta o como telón de fondo durante la dictadura y más explícitamente con la instauración de la democracia—, no ocurre lo mismo con la fotografía, donde hay un silenciamiento específicamente fotográfico. Es solo a partir de 1999, y con el impulso de las primeras exhumaciones bajo criterios científicos que se empiezan a realizar a partir del año 2000, cuando la fotografía adquiere un papel protagonista para documentar las pruebas de los crímenes franquistas. La fotografía empieza entonces a ser empleada, en muchos casos, como una herramienta forense más, como valor de prueba para documentar y hacer visibles los crímenes silenciados tantos años.

Es paradójico que un proyecto con tantas derivadas en diferentes medios, como el de Benaiges, se origine precisamente en la fotografía, a través del trabajo de documentación de Sergi Bernal de la exhumación de la fosa de La Pedraza, dado que es el medio que ha evitado abordar la guerra durante sesenta años. Pero, al mismo tiempo, la documentación de las exhumaciones a partir del año 2000 se ha realizado principalmente a través de la fotografía. Las fotografías que realiza Bernal se convierten después en la exposición y se incluyen en el primer libro que se publica del proyecto, del que un ejemplar se conserva en el Archivo de Memoria Fotográfica de la Guerra Civil¹, que ha recuperado, catalogado y analizado todas las

¹ El archivo es un proyecto comisariado y desarrollado por la autora de este artículo, Marta Martín Núñez. Los libros del archivo están alojados en la Biblioteca de la Universitat Jaume I en Castellón y pueden consultarse en la siguiente web: <https://www.memoriafotograficadelaguerracivil.uji.es/>

publicaciones fotográficas contemporáneas de recuperación de la memoria que se han producido desde 1999 (Martín Núñez, 2024).

Pero, además, la fotografía es también un elemento clave dentro de la historia del maestro. El azar hizo que un fotógrafo de Brivesca visitase en los primeros meses de 1936 Bañuelos de Buerba y realizase un retrato de la clase. Aunque las miradas de los niños son serias y parecen preocupados, el acontecimiento generó tanto entusiasmo que incluso le dedicaron uno de los cuadernos monográficos, *El retratista*, en el que los niños narran la experiencia del encuentro. En la introducción, Benaiges escribió: «¡El retratista! Todo aquí es tan nuevo, que todo, la menor cosa levanta júbilo [...] ¡El retratista! He aquí, niños, lo que os trajo, sin traérsela: una perla» (VV.AA, 2023: 1). Efectivamente, la foto de la clase que realizó aquel fotógrafo ambulante se ha convertido en un documento histórico que permitió conocer los rostros de los alumnos del maestro, pero también en un símbolo de la escuela de Benaiges, junto a los cuadernos. La foto se incluye en la caja de publicaciones especiales con los facsímiles de los cuadernos a modo de postal, y el documental sobre la recuperación de esta historia lleva su nombre. La exposición fotográfica abre con esa fotografía a modo de cortina, que el público debe atravesar para visitarla, como si al pasar a través de ella pudiésemos remontarnos al pasado.

Sin embargo, más allá de la expresión fotográfica documental, la ficcionalización de la historia y su expresión narrativa en la novela, el cine, la novela gráfica y el teatro tiene sus riesgos. Isabel Cadenas Cañón advierte sobre el peligro de que muchas de las obras de memoria se plantean desde un punto de vista aporofóbico, porque desactiva su potencial político. Estas «obras inofensivas» siguen tres pautas: se plantean desde una aproximación eminentemente narrativa, se trasladan al pasado sin establecer una dialéctica con el presente, y extienden el velo de la reconciliación (2019: 34). En este sentido, podemos ver cómo el proyecto de recuperación de la memoria del maestro Benaiges, más allá de su derivación narrativa, consigue hacerse relevante en el presente para exigir verdad, justicia y reparación. ¿A dónde ha llevado todo este esfuerzo de recuperación de la figura del maestro?

El resultado no se ha quedado solo en la producción cultural, en ese *deber de acordarse y testimoniar*, al que aludía Todorov, sino que tiene efectos sobre la realidad presente. En 2015, se crea la Asociación Escuela Benaiges, impulsada por los descendientes de los alumnos del maestro que tiene como objetivo recordar y divulgar su memoria y que, entre otras cosas, han restaurado el edificio de la escuela y lo han convertido en un museo. Pero, es especialmente significativa la Misión Benaiges, una iniciativa de Carlos Díez y Teresa Vaca, profesores de historia de secundaria que en 2024 llevaron a 29

niños y niñas de entre 8 y 13 años en un viaje de una semana para conocer la historia del maestro, desde Bañuelos de Buerba hasta el mar de Mont-roig del Camp, su pueblo natal. El viaje, como lo hace la pedagogía Freinet, colocó a los niños en el centro de la enseñanza para interiorizar los valores transmitidos por el profesor: visitaron la escuela-museo donde visionaron la película de ficción, y visitaron la fosa de La Barranca cerca de Logroño antes de hacer realidad la promesa del maestro y bañarse en el mar de Tarragona.

5. EL TIEMPO DE LOS NIETOS Y NIETAS: LA POSMEMORIA

La producción cultural alrededor del maestro Benaiges pone de manifiesto el papel que ha adoptado la tercera generación, los nietos y nietas de las víctimas, en la recuperación de la memoria. En el film de Patricia Font (como también ocurre en otras adaptaciones de la historia), la trama se sitúa en el presente para descubrir la historia enfatizando la distancia generacional. Son los nietos y las nietas los que están desarrollando las investigaciones buscando a sus familiares, o colaborando en estas tareas por puro sentido democrático y humanístico, como es el caso de Sergi Bernal, por ejemplo. Y se está dando justo en el momento en el que los testimonios directos de la Guerra Civil están desapareciendo al fallecer los supervivientes de la contienda por la avanzada edad. Los que están recuperando la memoria son generaciones que no han vivido directamente la guerra, pero que han vivido el silencio de sus mayores y han heredado el trauma transmitido en el legado familiar, en un proceso que la pensadora Marianne Hirsch ha acuñado como «posmemoria», que describe como una «estructura intergeneracional y transgeneracional del retorno del conocimiento traumático y de la experiencia física del cuerpo. Se trata de una consecuencia del recuerdo traumático, aunque (como el síndrome del estrés postraumático) a una distancia generacional» (2015: 20).

Así, en el film *El maestro que prometió el mar* es el personaje de Ariadna, interpretado por Laia Costa, quien arranca el relato cuando descubre que su abuelo, ya en el final de su vida, busca los restos de su padre desaparecido en la Guerra Civil. Para ayudarlo, viaja a Burgos, donde están exhumando la fosa donde podría estar enterrado y allí conoce la historia del maestro, que fue profesor de su abuelo. La trama del presente se va intercalando con la trama del pasado, y, aunque en momentos no queda bien dibujada argumentalmente, es necesaria para conectar el relato del pasado con el presente y, de este modo, hacer la historia del maestro relevante hoy. Cuando se trabaja con la memoria es fundamental hacer estas conexiones con el presente, pues de lo contrario se corre el riesgo de asumir la historia

como una ficción desconectada de nuestra realidad social y política, o, incluso, de romantizar el pasado y la propia guerra.

En el caso de España, donde la opresión de la dictadura franquista silenció a la generación de la guerra, pero también a la segunda generación, la de sus hijos, ha sido necesario que sean los nietos y nietas, que ya han crecido en democracia, los que comiencen a recuperar la memoria. Así, desde el año 2000 que comenzaron los procesos de exhumaciones de las fosas gracias a los esfuerzos de la sociedad civil y comenzaron a mostrarse las pruebas de los crímenes franquistas, la explosión de trabajos sobre la memoria ha sido enorme —aunque ha ido fluctuando según la agenda política y social del momento (Martín Núñez, 2024: 100)—. En un país en el que no se ha realizado un proceso de justicia y reparación, como las Comisiones de la Verdad que se han realizado en otros países con pasados traumáticos y en el que la primera Ley de Memoria Histórica llega 29 años después de la instauración de la democracia, la producción cultural —escritores, cineastas, fotógrafos, historiadores— han ocupado ese lugar intentando, a través de la recuperación de las historias del pasado y su relato, brindar una suerte de justicia.

6. CONCLUSIONES

La historia del maestro Benaiges con la que se tropezó Sergi Bernal nos demuestra la fuerza de la creación cultural para contextualizar y narrar la Historia —con H mayúscula— a partir de la narración de una historia, una trama con un personaje capaz de hacer de una experiencia única y personal un relato universal que apele a miles de personas. Desde la fotografía, el proyecto ha ido saltando a diferentes formas ensayísticas y narrativas, adaptando el estilo, los recursos narrativos y expresivos e, incluso, la focalización, para hacer que diferentes públicos se puedan acercar a él. Y gracias a todo ese esfuerzo de contarle, la historia del maestro que prometió el mar es hoy una historia conocida por muchos, que trata de hacerle justicia al maestro. Pese a que ciertamente estamos ante una explosión de la memoria, este proyecto, en su conjunto, muestra cómo ha sido capaz de hacerse relevante en el presente, a través de iniciativas como la Asociación Escuela Benaiges o las Misiones Benaiges, que trasladan la historia del maestro —la documentada y la ficcionada— a visitantes y niños para que conozcan el pasado del país y revivan la promesa que él hizo, hace ya casi noventa años, a sus propios alumnos.

En el libro que recoge la investigación histórica, el periodista Francesc Escribano se pregunta qué sentido tiene recordar hoy estas historias que ocurrieron hace más de ochenta años. Él presenta algunos supuestos: «¿Qué habría pasado si los familiares de los alumnos del maestro, si la buena gente de Bañuelos y de Briviesca, hubiera intercedido por él cuando le encarcelaron, torturaron y

pasearon por las calles para escarnio y como escarmiento? ¿Qué habría ocurrido si la mayoría silenciosa no hubiera callado?» (Escribano et al., 2023: 17). No podemos saber qué hubiera ocurrido en aquel momento, pero si de algo sirve conocer la historia es para que no vuelva a repetirse.

IMÁGENES

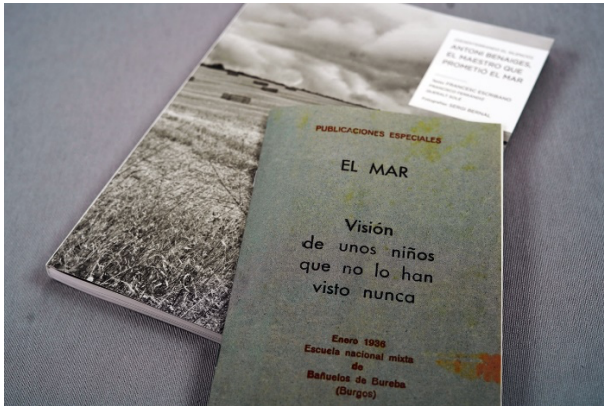


Figura 1. Facsímil de la publicación *El mar. Visión de unos niños que no lo han visto nunca*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANSÓN, Antonio (2016), «En busca de la memoria perdida. La Guerra Civil y la fotografía española contemporánea», *Archivo Español de Arte*, LXXXIX, 354, págs. 151-164. <http://doi.org/10.3989/aearte.2016.10>.
- (2019), *Hijos del agobio. Memoria y desmemoria de la guerra en la fotografía española contemporánea*, Madrid, Producciones de Arte y Pensamiento.
- ABELLA, José Antonio (2021), *Aquel mar que nunca vimos*, Santander, Ediciones Valnera.
- ARNAU ROSELLÓ, Roberto (2025), «Memoria(s) del trazo. La representación del exilio en la animación documental: 'Josep' (Aurel, 2020)», *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 39, págs. 113-128. <https://doi.org/10.63700/1205>
- BARRERIRO, Herminio, (2011), «El legado educativo de la Segunda República», *Sarmiento. Revista galego-portuguesa de Historia de la Educación*, 15, págs. 191-196. <https://doi.org/10.17979/srgphe.2011.15.0.4137>.
- BERNAL, Sergi (2022), «Els dos mestres. Els Camisas azules contra Antoni Benaiges», *Ebre* 38, 12(12), págs. 63-94. <https://doi.org/10.1344/ebre38.2022.12.41216>.

- (2025), «Pensar, somiar i ensenyar des de l'escola que una societat més justa era possible. El mestre Benaiges». *Plecs d'història local*, 197, págs. 14-17.
- CADENAS Cañón, Isabel (2019), *Poética de la ausencia*, Madrid, Cátedra.
- CERCAS, Javier (2016), *La tercera verdad*, Granada, Flash Ensayo.
- y José Pablo GARCÍA (2019), *Soldados de Salamina*, Barcelona, Reservoir Books.
- CONEJERO, Alberto y Xavier BOBÉS (2023), *El mar: visión de unos niños que no lo han visto nunca*, Madrid, Ediciones Antígona.
- DURÁN, Cristina y Miguel Á. GINER BOU (2023), *María la Jabalina*, Bilbao, Astiberri Ediciones.
- FERNÁNDEZ-HOYA, Gema y Luis DELTELL ESCOLAR (2021), «La expresión dramática en Frente de Madrid: Conchita Montes, el primer arquetipo femenino de la Guerra Civil Española», *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 32, págs. 35-50. <https://doi.org/10.63700/888>
- ESCRIBANO, Francesc, Queralt SOLÉ, Francisco FERRÁNDIZ y Sergi BERNAL (2023), *El maestro que prometió el mar*, Madrid, Blume.
- GOLOB, S. (2008). Volver. «The Return of/to Transitional Justice Politics in Spain», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 9(2), págs. 127-141. <https://doi.org/10.1080/14636200802283647>
- GERTRUDIX, Sebastián y Sergi BERNAL (2018), *El mar será...*, Girona, Editorial Gregal.
- (2024), *El mar será...*, Madrid, Blume.
- y Alfredo LÓPEZ (2023), *Antoni Benaiges. Una memoria desenterrada*, Getafe, Coleman Ediciones.
- GARCÍA, Rocío (2023, 8 de julio), «Antoni Benaiges, el maestro republicano que prometía el mar», *El País*. [En línea: <https://elpais.com/cultura/2023-07-08/antoni-benaiges-el-maestro-republicano-que-prometia-el-mar.html>. Fecha de consulta: 26/04/2025]
- GUIJARRO, Carlos (2015), *Paseo de los canadienses* [Autopublicado].
- FREINET, Célestin (1978). *Técnicas Freinet de la escuela moderna*. México, Siglo XXI Editores.
- HIRSCH, Marianne (2015), *La generación de la posmemoria: Escritura y cultura visual después del Holocausto*, Nueva York, Columbia UP.
- LABANYI, Jo (2008). «The Politics of Memory in Contemporary Spain», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 9(2), págs. 119-125, <https://dx.doi.org/10.1080/14636200802283621>
- LLORENS, Martí (1999), *Memorias revolucionarias*, Murcia, Mestizo.
- MARTÍN-NÚÑEZ, Marta (2022), «De la memoria a la posmemoria de la Guerra Civil a través del fotolibro: la generación de la memoria colectiva», *Historia y Comunicación Social*, 27(2), págs. 469-482. <https://doi.org/10.5209/hics.77798>

- (2024), «El Archivo de Memoria Fotográfica de la Guerra Civil. La fotografía publicada como objeto de estudio», *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, (28), págs. 91-112. <https://doi.org/10.24310/fotocinema.28.2024.17694>
- NIETO FERRANDO, Jorge (2016), «Introducción al cine de ficción sobre la Guerra Civil como género cinematográfico. Terror, historia y melodrama», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 25, págs. 803-823. <https://doi.org/10.5944/signa.vol25.2016.16930>
- ROCA, Paco y Rodrigo TERRASA (2023), *El abismo del olvido*, Bilbao, Astiberri Ediciones.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006), *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza Editorial.
- SANTAELLA-RODRÍGUEZ, Esther y Nazaret MARTÍNEZ-HEREDIA (2020), La imprenta y el periódico escolar. Adaptación de las técnicas Freinet a la realidad del siglo XXI. *Estudios Sobre Educación*, 38, págs. 217-232.
- SERRANO, Sergio (2024, 13 julio), «La 'Misión Benaiges' logra cumplir el sueño de 'El maestro que prometió el mar' 88 años después», *RTVE*. [En línea: <https://www.rtve.es/noticias/20240713/mision-benaiges-logra-cumplir-sueno-maestro-prometio-mar-88-anos-despues/16180559.shtml>. Fecha de consulta: 26/04/2025]
- SPIEGELMAN, Art (1991), *Maus: A Survivor's Tale*, Nueva York, Pantheon Books.
- TODOROV, Tzvetan (2008), *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- VV.AA. (2023), *Publicaciones especiales. Escuela Nacional de Bañuelos de Buerba*, Madrid, Blume y Ventall Edicions.

Fecha de recepción: 05/05/2025.

Fecha de aceptación: 17/06/2025.

**La posguerra española como escenario
melodramático y de representación femenina en
las adaptaciones televisivas *Lo que escondían sus
ojos* (Telecinco, 2016) y *La sonata del silencio*
(TVE1, 2016)**

**The Spanish post-Civil War period as a
melodramatic setting and a space of female
representation in the television adaptations *Lo
que escondían sus ojos* (Telecinco, 2016) and *La
sonata del silencio* (TVE1, 2016)**

MARÍA JOSÉ HIGUERAS RUIZ

Universidad de Málaga

mariahigueras@uma.es

ORCID ID: 0000-0002-6849-3433

SANTIAGO LOMAS MARTÍNEZ

Universidad de Salamanca

slomas@usal.es

ORCID ID: 0000-0002-2581-5818

Resumen: Este artículo examina la representación del contexto histórico de la posguerra española y la representación femenina en dos adaptaciones televisivas: *Lo que escondían sus ojos* y *La sonata del silencio*. Desde una metodología cualitativa se aplica la lectura y visionado de ambos proyectos y el análisis de los temas. Las dos series buscan generar entretenimiento utilizando el pasado, pero sus formas de hacer memoria histórica son divergentes: en la primera, la posguerra es solo un escenario lujoso para un melodrama de amor prohibido; mientras que, en la segunda, se intenta operar de una forma más sutil abordando diversas problemáticas sociales.

Abstract: This article examines the representation of the historical context of the Spanish post-Civil War period and of women in two television adaptations: *Lo que escondían sus ojos* and *La sonata del silencio*. A qualitative methodology is applied to the reading, viewing and analysis of both projects and their topics. Both series generate entertainment using the past, but their ways of making historical memory are divergent: in the first, the post-war period is only a luxurious setting for a melodrama of forbidden love, while in the second, the adaptation operates in a more subtle way by addressing various social issues.

Palabras clave: series de televisión, adaptación literaria, novela histórica, franquismo, feminismo, posguerra española.

Keywords: TV series, literary adaptation, historical novel, Francoism, feminism, Spanish post-Civil War period.

1. INTRODUCCIÓN¹

La revisión de la producción de series de televisión en España refleja una larga tradición de series de ambientación histórica, muchas también adaptaciones literarias, desde las primeras décadas de TVE, con ejemplos destacados como *La Barraca* (1979) o *Los Pazos de Ulloa* (1985) (Rueda Laffond, 2009). En el mercado televisivo contemporáneo, la producción de ficciones históricas ha experimentado un claro crecimiento en la televisión española generalista, especialmente durante las últimas dos décadas (Cuenca Orellana y Martínez Pérez, 2020). Este fenómeno se da especialmente en la corporación pública TVE, con ejemplos como *Amar en tiempos revueltos* (TVE: 2005-2012) o *La Señora* (TVE: 2008-2010), pero también en Antena 3 (*El tiempo entre costuras*, 2013-2014) o Telecinco (*Lo que escondían sus ojos*, 2016).

Las razones de este incremento de las series históricas son varias: el éxito de las producciones internacionales de este género (Lozano, 2019), la rentabilidad de los proyectos demostrada por las amplias cuotas de pantalla (Rueda Laffond, 2009), la confianza e implicación del espectador con el mensaje gracias a la veracidad que le confiere el referente histórico al relato (Chicharro Merayo y Rueda Laffond, 2008), y la influencia de la televisión como fuente principal para conocer la historia y representarla de acuerdo con sus características técnicas y estéticas (Edgerton, 2001). Entre las fuentes de inspiración y origen de la creación de estas series más recientes predominan las novelas de contextualización histórica, frecuentemente protagonizadas por mujeres y de carácter melodramático (Cuenca Orellana y Martínez Pérez, 2020).

La adaptación de la literatura al formato de las series de ficción histórica es especialmente oportuna, pues la serialidad que comparten ambos medios facilita el proceso de adaptación, ya que, por ejemplo, los capítulos del libro podrían ajustarse con relativa facilidad a los episodios de la serie. Además, la mayor duración de la ficción seriada, frente a la cinematográfica, permite un desarrollo del arco narrativo de evolución de los personajes más amplio, como ya ocurriera en la novela. No obstante, el proyecto televisivo requerirá de un mayor número de tramas, más allá de las referidas al personaje

¹ Esta investigación ha sido realizada en el contexto del Proyecto de Investigación “Transmedialización e hibridación de ficción y no ficción en la cultura mediática contemporánea (FICTRANS)”, PID2021-124434NB-I00 del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España, cofinanciado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y FEDER “Una manera de hacer Europa”.

protagónico, para justificar la narrativa y resultar más atractivo al espectador.

En el año 2016, dos de las principales cadenas de televisión generalista, TVE y Telecinco, estrenaron en *prime time* dos series ambientadas en los años posteriores a la guerra civil española (1936-1939): *Lo que escondían sus ojos* y *La sonata del silencio*. Ambos proyectos adaptaban novelas homónimas de marcado carácter comercial: la primera, escrita por la periodista Nieves Herrero, y la segunda, obra de la escritora Paloma Sánchez-Garnica. Tanto la elección de estas novelas como su desarrollo creativo evidencian un deseo de utilizar el duro contexto de la posguerra española como telón de fondo de narrativas melodramáticas.

La revisión de la literatura académica permite citar varias publicaciones que han servido de contexto e inspiración para la investigación aquí realizada: Cuenca Orellana y Martínez Pérez (2020) estudian la representación feminista en la serie *La otra mirada* (TVE: 2018-2019); Chicharro Merayo y Rueda Laffond (2008) analizan la serie *Amar en tiempos revueltos* (TVE, 2005-2012) desde la perspectiva histórica y atendiendo a las coordenadas del culebrón televisivo; y Lozano (2019) examina los estereotipos y arquetipos de género en series históricas españolas: *Águila Roja* (TVE: 2009-2016), *Cuéntame cómo pasó* (TVE: 2001-2023), *El Ministerio del tiempo* (TVE: 2015-2020), *Gran Hotel* (Antena 3, 2011-2013) y *Velvet* (Antena 3, 2013-2016).

Este artículo busca complementar los trabajos previos con dos estudios de caso específicos: *Lo que escondían sus ojos* y *La sonata del silencio*, atendiendo tanto a las series de ficción adaptadas como a las novelas originales, con el objetivo de determinar el tratamiento del contexto de la posguerra en sus narrativas, y conocer si es aplicado con cierta profundidad o más bien como mero telón de fondo. Asimismo, desde una perspectiva feminista, el segundo objetivo de este trabajo es examinar la representación de las protagonistas femeninas de ambas historias en relación con el citado contexto histórico.

2. MARCO TEÓRICO: LAS ADAPTACIONES LITERARIAS DE AMBIENTACIÓN HISTÓRICA EN LA TELEVISIÓN ESPAÑOLA

Las ficciones televisivas de ambientación histórica han sido señaladas como obras de notable impacto sobre el modo en que una determinada sociedad se imagina a sí misma y piensa sobre su pasado (Edgerton, 2001). Como han señalado los autores Hobsbawm y Ranger (1983) o, siguiéndoles, Hall (1992), para la construcción y el desarrollo de la identidad nacional y de la propia idea de nación, resultan claves las narrativas que sobre la nación circulan en su

literatura, arte, y medios de comunicación. Precisamente, hasta hace pocos años, antes de que las nuevas plataformas audiovisuales e internet trastocaran el panorama mediático español, el medio audiovisual más consumido por la población era la televisión y, por tanto, sus narrativas sobre la sociedad española en general y sobre su pasado en particular eran las que más impacto social podían generar (Smith, 2016).

Siguiendo a Lozano (2019), «por género histórico se entiende aquel cuyo argumento se ambienta y desarrolla en una época concreta» (68). Los personajes y tramas pueden ser ficticios o reales, pero, en cualquier caso, se presentan de manera realista y creíble gracias al lenguaje audiovisual (Chicharro Merayo, 2018). En la narrativa de estas ficciones, el contexto histórico se emplea como vehículo para insertar temas de actualidad, como el feminismo (Cuenca Orellana y Martínez Pérez, 2020) u otras cuestiones sociales y políticas del tiempo presente (Brémard, 2008). Por ello, frecuentemente la verosimilitud de la historia y sus personajes no es exacta y se hallan incorrecciones y anacronismos. Además, las tramas suelen centrarse en los conflictos sentimentales de los protagonistas, haciendo pocas referencias a los sucesos políticos de la época. En este sentido, Ruiz Pleguezuelos (2016) indica que «algunas de las series no pueden ser consideradas como históricas sino pseudo-históricas, puesto que solo se sirven de una ambientación histórica para presentar a una serie de personajes, todos ellos ficticios» (321). A pesar de ello, se coincide con Mateos-Pérez (2020: 177) cuando afirma que «las series [son] un extraordinario vehículo para narrar la historia y el tiempo pasado, aunque de forma inevitable paguen un peaje en la precisión histórica debido a su naturaleza como producto de entretenimiento comercial que mira –y adapta el pasado– desde el presente».

Las ficciones históricas en televisión se producen en su mayoría siguiendo un formato seriado (miniserie de pocos capítulos o con mayor desarrollo) y, en menor número, de *TV-movies*. Como indica Palacio (2001, 2012), con el fin del franquismo y la llegada de la democracia, las ficciones históricas serían claves en la televisión española de finales de los años setenta y durante los años ochenta para construir identidad nacional, pero haciendo pedagogía de renovados valores de carácter democrático y progresista. Asimismo, serían fundamentales para que la ficción española tratara de homologarse con estándares de calidad europeos y valores de producción más sofisticados, como desarrollaban otras corporaciones de televisión pública como la BBC en Reino Unido o la RAI en Italia.

Las ficciones históricas, producidas por la corporación TVE en solitario hasta la llegada de la televisión privada en 1990, evocaban figuras y eventos clave en la sociedad española del pasado y, con

mucha frecuencia, eran asimismo adaptaciones literarias. Esto contribuía, por un lado, a la vocación de servicio público de la televisión estatal, divulgando para una audiencia amplia obras destacadas del canon literario nacional y haciendo más accesibles a sus autores y, por otro, contribuían a las nociones de prestigio y calidad que rodeaban a estas producciones, las cuales, además, se rodaban siguiendo los estándares y técnicas del cine: frecuentemente eran dirigidas y escritas por cineastas prestigiosos y solían involucrar altos costes de producción para decorados, vestuario, técnicos, etcétera.

El gusto por el género histórico, por tanto, como adaptación literaria o no, ha estado largamente presente en la televisión española (Ruiz Pleguezuelos, 2016). *La saga de los Rius* (1976-1977), *La barraca* (1979), *Cañas y barro* (1978) o *Fortunata y Jacinta* (1980), todas ellas adaptaciones literarias, marcan unos estándares de producción que continuarían con series biográficas como *Teresa de Jesús* (1984) o *Lorca. Muerte de un poeta* (1987), y otras adaptaciones posteriores, como *La forja de un rebelde* (1990), basada en la novela homónima de Arturo Barea. Muchas de las series mencionadas fueron dirigidas por prestigiosos cineastas como Mario Camus, Josefina Molina o Juan Antonio Bardem. Estas ficciones suponen una respuesta gubernamental a la demanda de mayor programación cultural y responden a la misión pedagógica explícita de TVE (George, 2011).

El número de ficciones históricas se redujo con la llegada de las televisiones privadas y la competición por las audiencias en los años noventa. Sin embargo, en la siguiente década dos series de TVE concilian el modelo de televisión de calidad y prestigio basado en ambientaciones históricas, con fórmulas de orientación comercial: *Cuéntame cómo pasó* (2001-2023) lo hacía con una dramedia familiar de reparto intergeneracional, y *Amar en tiempos revueltos* (2005-2012) con el género de la telenovela, ambientando una narrativa amorosa durante la posguerra española (lo que su creador, Rodolf Sirera, ya había desarrollado en la cadena autonómica TV3 con *Temps de silenci*). Estas fórmulas de conciliación se prolongan en años posteriores con otras ficciones de TVE como *La señora* (2008) o *14 de abril. La República* (2011-2019), y miniseries como *23-F. El día más difícil del Rey* (2009).

En paralelo, en las televisiones privadas se desarrollan otros modelos. En Telecinco, se generó toda una línea de producción basada en miniseries biográficas sobre celebridades españolas, la cual serviría para retroalimentar contenidos de no-ficción en unos años en los que predominaba la prensa rosa en la cadena. Así, se estrenaron títulos como *La duquesa* (2010), sobre la duquesa de Alba; *La baronesa* (2011), sobre Tita Cervera la baronesa Thyssen; *Carmina* (2012), sobre Carmina Ordóñez; entre otras producciones sobre Rocío

Dúrcal, Isabel Pantoja o la realeza española, tales como *Felipe y Letizia* (2010) o la más reciente *El Rey* (2014).

Con Antena 3 se consolidó la productora Bambú (también muy ligada a TVE) como una compañía renovadora en el panorama televisivo español con «un estilo de producción definido», caracterizado por «un notable esfuerzo en trabajar los aspectos visuales», «un acabado de gran calidad en el ámbito de la puesta en escena» y «el trabajo sobre los géneros del misterio y el melodrama» (Cascajosa, 2016: 232-233). Bambú generó una línea de producciones de ambientación histórica para el *prime time* de Antena 3 donde el contexto busca especialmente garantizar unos valores de producción más sofisticados, acarreando nociones de calidad, sin profundizar demasiado en las épocas en las que se ambientan sus ficciones. *Hispania, la leyenda* (Antena 3, 2010-2012) está ambientada en la península Ibérica en el siglo II a.C.; *Gran Hotel* (2011-2013) está ubicada en Santander en el año 1905; *Velvet* (2013-2016) trata sobre una galería de moda en la capital de España en los años cincuenta; *Tiempos de guerra* (2017) está contextualizada en Melilla en los años veinte: todas ellas ilustran una tendencia de series de ficción que continúa en telenovelas vespertinas de TVE, como *Seis hermanas* (2015-2017) o la más reciente *La promesa* (2023). Al respecto, es elocuente que, con la llegada de las plataformas de video bajo demanda y su producción de series originales, tanto Netflix como Movistar+ confiarán sus primeras series originales a Bambú, manteniendo las constantes citadas: *Las chicas del cable* (2017-2020) y *Velvet Colección* (2017-2019), respectivamente.

En este renovado panorama de ficciones históricas, las adaptaciones literarias no son tan habituales y se aprecia un cambio de orientación: frente a la voluntad de llevar a la pantalla grandes clásicos literarios del pasado, se ha apostado por adaptar obras de probado éxito comercial, ya conocidas y consumidas por un público amplio. Un relevante antecedente en este sentido es *El tiempo entre costuras* (2013), que adapta el *best-seller* homónimo de Julia Navarro, o las posteriores *La catedral del mar* (2018) y *Los herederos de la tierra* (2022), también de Antena 3, que se basan en los *best sellers* de idénticos nombres de Ildefonso Falconés.

Esta última tendencia no ha tenido demasiado recorrido comercial en los años posteriores, salvo algunos escasos títulos como *Las aventuras del capitán Alatriste* (Telecinco, 2015, basada en los éxitos literarios de Arturo Pérez-Reverte), que cosechó muy bajas audiencias, o *Dime quién soy* (Movistar+, 2020, también adaptación de Julia Navarro). En esta línea, se enmarcan las dos ficciones que aquí se analizarán: *Lo que escondían sus ojos* y *La sonata del silencio*.

Por otra parte, un hilo conductor que puede hallarse con frecuencia en el panorama reciente de series históricas es el

protagonismo femenino y una tendencia a priorizar lo sentimental, vinculando estas producciones con el ámbito cultural del melodrama televisivo, en particular, con el género de la telenovela. Como han estudiado Gledhill (1987), Kuhn (1987) o Modleski (1982), el melodrama, tanto en cine como en televisión (derivado aquí en *soap opera* o telenovela), ha sido un espacio tradicionalmente asociado a la feminidad en sociedades patriarcales, promoviendo la identificación con protagonistas femeninas, sus emociones y deseos, y la relevancia del espacio doméstico en ellos. Asimismo, como han señalado diversos trabajos desde una perspectiva feminista, el melodrama (frecuentemente denostado como un género inferior) tiene grandes posibilidades de transgresión: aunque el orden social se restablezca en sus desenlaces, la narrativa con frecuencia propone al público identificarse con deseos, emociones y comportamientos prohibidos o socialmente inaceptables según la tradición patriarcal, abriendo una brecha en lo representable en entornos sociales conservadores (Martín, 2013).

Curiosamente, en los últimos años, han proliferado las telenovelas de época tras *Amar en tiempos revueltos*, con títulos como *El secreto de Puente Viejo* (2011-2020) y *Bandolera* (2011-2013) en Antena 3, o las recientes *La promesa* y *Salón de té La Moderna* (2023-2025) en TVE. Muchas de las ficciones históricas citadas, la mayoría estrenadas en *prime time*, tratan de conciliar la tradición melodramática (protagonistas femeninas, historias de amor) con ciertas coordenadas de modernidad (en años de consolidación del feminismo en la esfera pública española), subrayando el carácter transgresor de los deseos de sus protagonistas frente a las normas sociales, con personajes femeninos con agencia y no tan pasivos, y proponiendo sobre todo la salida de la mujer de lo doméstico a entornos profesionales: con costureras en *El tiempo entre costuras* o *Velvet*, enfermeras en *Tiempos de guerra*, telefonistas en *Las chicas del cable*, o estudiantes en *La otra mirada* (TVE, 2018-2019). Sin embargo, no existe en estas ficciones demasiada voluntad de profundizar en su contexto histórico o de acometer con cierta exhaustividad labores de memoria histórica. Como concluye López (2018) en su análisis de los límites y posibilidades de las *period telenovelas* tomando *Bandolera* como caso de estudio:

Neither the past (history) nor the present (politics) seems to be truly relevant in the series beyond the appeal that one and the other may have for a broad range of audiences: The first provides spectacle; that is, a visually attractive setting in which period clothing and furniture combine with outdoor shots of olive trees, creeks, and beautiful horses. The second contributes themes that resonate with and are of interest to contemporary viewers in

multiple locales. [...] Such are the limits and possibilities of period *telenovelas* (2018: 179).

En esas coordenadas, se desarrollan también las adaptaciones literarias que aquí se analizarán: *Lo que escondían sus ojos* y *La sonata del silencio*. La serie *Lo que escondían sus ojos* está compuesta por cuatro capítulos de 75 minutos y obtuvo audiencias superiores a tres millones de espectadores, contando con una intensa campaña de promoción por parte de la cadena Telecinco, que incluyó programas especiales para acompañar el estreno de cada capítulo. La ficción está coproducida por Mediaset España, empresa matriz de Telecinco, y MOD producciones, compañía de Fernando Bovaira, responsable de numerosas películas españolas de carácter autoral y de prestigiosos proyectos como *Crematorio* (Canal +, 2011). La ficción está escrita por Helena Medina, guionista de la miniserie histórica *23-F: El día más difícil del Rey* (TVE1, 2009), que cosechó grandes audiencias y numerosos premios tras su estreno, siendo avalada así por público y crítica.

Por su parte, la adaptación televisiva de *La sonata del silencio* consta de nueve episodios de unos 70 minutos de duración y obtuvo audiencias superiores a un millón y medio de espectadores, sin alcanzar nunca los dos millones. La serie fue producida por José Frade, uno de los productores más importantes del cine español de los años setenta, tanto comercial como autoral, y responsable de comedias televisivas, como *Canguros* (Antena 3, 1994), desde los años noventa. Como coordinador de guion, figura Rodolf Sirera, guionista fundamental de ficción televisiva de ambientación histórica en España, y autor de títulos de referencia en la materia como *Temps de silenci* (TV3, 2001-2002), *Amar en tiempos revueltos* (TVE1, 2005-2012) o *La señora* (2008).

3. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo principal de esta investigación es analizar la representación del contexto histórico de la posguerra española en dos series de ficción y sus correspondientes novelas: *Lo que escondían sus ojos* y *La sonata del silencio*. Asimismo, desde un enfoque feminista, se examina la representación de la mujer en ambas ficciones a partir del análisis de las protagonistas: Sonsoles de Icaza y Marta Ribas de Montejano, respectivamente.

De acuerdo con los objetivos señalados, se plantean las siguientes preguntas de investigación:

PI1. ¿Qué presencia narrativa ocupa el contexto histórico en las series analizadas?

PI2. ¿Cómo se construye el personaje femenino en relación con el contexto histórico?

PI3. ¿Hay diferencias en el tratamiento narrativo de los temas de representación histórica/ transgresión de género entre la novela y la ficción seriada?

Desde una metodología cualitativa se lleva a cabo el análisis del discurso de ambas narrativas. La elección de estos proyectos queda justificada por su contemporaneidad, el género histórico, el protagonismo femenino, y la adaptación de la novela a la ficción televisiva. Además, entre las investigaciones sobre el contenido de las series televisivas, son frecuentes los trabajos que buscan determinar la representación histórica de las narrativas y en relación con otras interpretaciones socioculturales (Mateos-Pérez, 2020). Por tanto, ambas ficciones son elegidas como estudios de caso representativos de la utilización de la posguerra como contexto en las series televisivas contemporáneas.

En primer lugar, se lleva a cabo la lectura de ambos libros, prestando especial atención al contexto histórico representado y a los personajes femeninos protagonistas. Asimismo, se visualizan las series de ficción, atendiendo a los aspectos propuestos (representación del contexto histórico y del personaje femenino protagonista).

Para el estudio de la representación histórica se examina el tiempo y lugar en el que se desarrolla la trama, el contexto histórico y el peso narrativo en el desarrollo de los acontecimientos. Para el examen de los personajes femeninos se acude, además, al modelo de análisis de mujeres en la ficción histórica española, propuesto por Chicharro Merayo (2018), que atiende a tres facetas en la creación de personajes: aspectos narrativos (motivación, acción, objetivos, meta), psicológicos (comportamientos, actitudes, personalidad, carácter) y sociológicos (relaciones con los demás).

4. RESULTADOS

4.1. *LO QUE ESCONDÍAN SUS OJOS*

La novela escrita por Nieves Herrero fue publicada por La Esfera de los Libros en agosto de 2013, con el subtítulo «La pasión oculta de la Marquesa de Llanzol». En su primera edición, cuenta con 670 páginas, 70 capítulos, un prólogo, un epílogo, una «Nota de la autora», agradecimientos, bibliografía y una sección «Qué fue de...» —donde se resumen las biografías de los principales personajes históricos relacionados con la narrativa—, así como con 32 páginas de fotografías históricas.

En su adaptación televisiva, *Lo que escondían sus ojos* adoptó el formato de miniserie de cuatro capítulos y fue estrenada por Telecinco el 22 de noviembre de 2016.

Tanto la novela como la serie *Lo que escondían sus ojos* giran en torno a la relación extramatrimonial que tuvieron a inicios de los años cuarenta en Madrid Sonsoles de Icaza, la marquesa de Llanzol, y

Ramón Serrano Suñer, Ministro de Asuntos Exteriores (1940-1942) de la dictadura de Francisco Franco (1939-1975). El romance resultó particularmente transgresor entre las élites socioeconómicas del franquismo, además de por producirse en un contexto de marcado conservadurismo en términos de género y sexuales, por el hecho de que Serrano Suñer era cuñado del propio Franco, pues estaba casado con la hermana de su mujer; además, fruto de esa relación, nacería una hija que los marqueses de Llançol hicieron pasar por suya: Carmen Díez de Rivera.

La adaptación televisiva de la novela de Nieves Herrero resultó controvertida y su emisión estuvo acompañada de diversas muestras de rechazo de periodistas e historiadores por presentar como galán romántico a Ramón Serrano Suñer, alto cargo franquista en el periodo particularmente crudo de la posguerra española y con claros vínculos con el nazismo. Entre las críticas más tibias, hubo quien señaló que «Telecinco tiñe el franquismo de color rosa» con «una historia que va directamente al corazón de su público: pasión, secretos, “glamour”..., aunque en el fondo de la botella no hay enjundia y sí una falta total de profundidad» (Funes, 2016); entre las más explícitas, se señaló que «Serrano Suñer cometió todo tipo de crímenes que, sin embargo, no veremos por televisión» (Hernández, 2016).

Ambos proyectos, novela y serie, supeditan el contexto histórico a su narrativa melodramática. La prioridad del relato son las emociones y deseos de su protagonista, la marquesa Sonsoles de Icaza, y cómo estos eran transgresores de las normas sociales de su contexto; detrás, el trasfondo histórico y político se diluye como telón de fondo. La propia Herrero dejaba clara tal priorización en la «Nota de la autora» que incluye la novela:

buscaba como protagonista a un personaje ajeno a las penurias de la posguerra; una persona que viviera sin dificultades, en el polo opuesto a las cartillas de racionamiento y a la censura de aquellos duros años. [...] Deseaba encontrar a alguien dispuesto a no renunciar al amor aunque el amor fuera prohibido [...]. Quería a alguien que viviera con libertad en una España sin libertades (2013: 655).

La novela se exime así de cualquier reflexión crítica adicional sobre cuestiones sociales, económicas o políticas, una vez decidido que se centrará en la transgresión amorosa de una figura privilegiada, y así funciona la serie también.

No obstante, el contexto histórico y las intrigas políticas tienen un mayor peso en la novela respecto a la serie. En este sentido, resulta elocuente que la novela incluye pasajes en los que aparecen como personajes figuras los dictadores Adolf Hitler (por ejemplo, en

las páginas 136-145 o 606-607) y Benito Mussolini (Herrero, 2013, 269-271, 275-276) o el Primer Ministro británico Winston Churchill (2013, 102-105). Se representan así, de forma explícita, las relaciones españolas con las dictaduras alemana e italiana y el espionaje llevado a cabo desde países como Reino Unido. En la serie, estos pasajes desaparecen, por un lado, para simplificar la narrativa en términos políticos pero, sobre todo, cabe suponer que para hacer más digerible la figura de Serrano Suñer en el presente, evitando presentarle junto a figuras como Hitler o Mussolini.

La serie prioriza lógicas melodramáticas convencionales, promoviendo la identificación del espectador con el personaje femenino protagonista, Sonsoles, sus deseos transgresores y su sufrimiento por incurrir en algo prohibido y por el temor a si será descubierta. Desde una perspectiva feminista, su representación resulta ambivalente pues, si bien es cierto que transgrede algunas normas de la estricta moral franquista (tales como desear a un hombre que no es su marido y tener una relación continuada con él), puede hacerlo debido a su elevada posición socioeconómica y a su pertenencia a la aristocracia, siendo una privilegiada y no una mujer representativa de la mayoría que vivieron la posguerra española. Sin negar plenamente el carácter transgresor de ciertas acciones y comportamientos, desde la contemporaneidad resultan transgresiones no demasiado profundas del sistema patriarcal y sin duda habituales de las narrativas melodramáticas y telenovelas, en torno al tópico del amor prohibido. Esa visión relativamente feminista y sin distanciamiento crítica en términos socioeconómicos queda plasmada en el resumen que de la figura real hace la propia Herrero en su novela:

Según sus hijas fue una mujer de muchísimo carácter, que trató de imponer su voluntad a todos los que la rodeaban. Amiga íntima y musa del modisto Cristóbal Balenciaga, también fue una de las señoras más elegantes y atractivas del país. Llegó a poseer más de cuatrocientos trajes y noventa sombreros de la firma Balenciaga, [...]. Fue de las primeras mujeres en conducir un Chrysler por Madrid. Vestía a la última y llevaba sombreros sofisticados sin importarle la reacción que provocaba por la calle. [...] Lució con elegancia todas las innovaciones de Balenciaga: [...] Desde el otoño de 1940, Serrano Suñer ocupó su corazón (Herrero, 2013: 664).

Resulta transgresor que tuviera una marcada agencia y su romance extramatrimonial, pero que fuera musa de Balenciaga, que vistiera a la última o condujera un Chrysler son hitos relativos para una mujer española de la época, que más bien revelan su pertenencia a una élite socioeconómica, una minoría de privilegiados, muy alejada de la mayoría de la población.

Con su énfasis en ambientaciones lujosas (palacios, mansiones, veraneo en San Sebastián...) y vestuario aparentemente caro, la serie desarrolla una romantización del lujo franquista que, si bien permite generar la impresión de que, en términos de producción, es una serie de calidad, resulta problemática en términos de memoria histórica: es como si, de alguna manera, se invitara al público a desear compartir esa vida de lujo y privilegios, en sintonía con las convenciones del melodrama y de la telenovela, omitiendo las dimensiones más duras de la realidad social de la época.

Más allá de algunas escenas protagonizadas por Serrano Suñer, las subtramas recaen también en personajes femeninos con alto peso en lo emocional: por ejemplo, se desarrolla una subtrama en la que una institutriz de la casa, Olivia, realiza tareas de espionaje para el servicio secreto británico, pero se entrelaza con la decepción amorosa de un sirviente respecto a ella; asimismo, aparece un hombre de las clases populares implicado en líos políticos (conspira en una rama disidente de Falange), pero fundamentalmente como el novio de la criada Matilde. Estas tramas suponen lo máximo que la serie se acerca a otros estratos sociales y son muy diferentes en la novela, donde Olivia es norteamericana y no tiene apenas presencia y Matilde es simplemente viuda, porque a su marido «lo mataron en el frente» (Herrero, 2013: 147) y «había renunciado al amor. [...] Nunca hubo más hombre para ella» (2013: 204).

Sin embargo, incluso en esas subtramas, la principal tensión dramática de la serie gira en torno al hecho de si los amantes transgresores serán descubiertos y qué pasará entonces: en diversos momentos, hay altas probabilidades de que la institutriz, la criada Matilde, o la mujer de Franco (y cuñada de Serrano Suñer) descubran su romance prohibido. El relato prioriza emocionalmente estos aspectos frente a los asuntos políticos que se esbozan levemente en distintos momentos.

La priorización de las convenciones melodramáticas y la romantización del lujo franquista tienen momentos que pueden citarse epítome significativo como, por ejemplo, un suntuoso baile de disfraces en el Palacio de los Condes de Elda donde se celebra la Nochevieja de 1941. En él, Sonsoles lleva a Ramón a los jardines del palacio para comunicarle que está embarazada y proponerle que huyan de España, pero él responde que no quiere seguir adelante con su relación. Se suceden así varios tropos melodramáticos, como el de la celebración colectiva que contrasta con la infelicidad del protagonista o la protagonista del melodrama (Pérez Rubio, 2004), o una escena clásica de múltiples *women's films* en los que se traduce en imágenes y sonidos la tensión extrema, incluso la confusión o el delirio, de una mujer (Mulvey, 1987, 77-79): así, tras quedar en shock por la reacción de Ramón, se proponen varios planos con la

imagen distorsionada y desde encuadres contrapicados que reflejan la alteración emocional de Sonsoles, quien acaba desmayándose en medio del baile, filmada en plano cenital entre la multitud, en un nuevo momento de estilización preciosista de esta adaptación televisiva.

En todo caso, el indicador más elocuente acerca de la supeditación del contexto histórico a lo melodramático en la serie es la operación más transgresora del proceso de adaptación, que consiste en prolongar la narración del audiovisual más allá del final de la novela. La adaptación televisiva vuelca el contenido de la novela de Nieves Herrero en los tres primeros capítulos de la miniserie: el tercer capítulo termina como su precedente literario, con el parto de Sonsoles y la destitución de Serrano Suñer. Sin embargo, la serie añade un cuarto capítulo, desarrollando lo que en la novela solo constaba en forma de breves notas: cómo, en la adolescencia, Carmen, la hija secreta de Sonsoles de Icaza y Ramón Serrano Suñer, se enamoró de uno de los hijos legítimos de este y, ante la posibilidad del incesto, le fue revelada su condición de hija ilegítima y los dos fueron separados, quedando Carmen fuertemente traumatizada. Todo ello permite a los adaptadores generar un capítulo adicional en el que se entrelaza el naciente romance de los jóvenes con los temores de sus padres (especialmente, de Sonsoles) al incesto y a tener que decirle la verdad a su hija. Si bien se basa en hechos reales, este capítulo potencia lo melodramático hasta el punto de que Carmen intenta cometer suicidio en un acantilado tras enterarse del secreto y es salvada en el último momento. Entre tanto, el contenido histórico y político de este capítulo es mínimo, mientras se evoca idealizadamente el ambiente estivo de San Sebastián en los años cincuenta, donde veraneaban figuras pudientes. La ficción termina con el ingreso de Carmen en un convento religioso para alejarse de su entorno y olvidar su pasado y esto, precisamente, se utiliza como inicio de la narrativa de la serie en el primer capítulo, un arranque *in ultimas res* para hacer más misterioso y sorprendente el desarrollo del relato.

4.2. LA SONATA DEL SILENCIO

La novela firmada por Paloma Sánchez-Garnica fue publicada por Editorial Planeta en abril de 2014, imprimiendo la tercera edición en noviembre de ese mismo año. Posteriormente, la editorial Booked lanza la edición de bolsillo, primero en un formato limitado de tapa dura en el año 2022 y, posteriormente, en tapa blanda en el 2023. En su primera edición, la novela tiene 892 páginas, y consta de un prólogo, 30 capítulos, y un «Índice de piezas musicales» previo a los agradecimientos.

En su adaptación televisiva, *La sonata del silencio* adopta el formato de miniserie de 9 episodios titulados como los diferentes personajes de la ficción, y fue estrenada en TVE el 13 de septiembre de 2016.

La sonata del silencio presenta la historia de Marta Ribas de Montejano y su familia, y las vicisitudes que sufren durante la posguerra española cuando su marido Antonio es traicionado por su supuesto amigo Rafael Figueroa, y acaba preso y enfermo. La situación de precariedad económica motiva a Antonio a casar a su hija Elena con un hombre mayor, el juez Don Mauricio; mientras que, Marta decide trabajar como asesora de una adinerada mujer italiana, Roberta Moretti.

En ambos medios (novela y serie), la trama se contextualiza en Madrid durante los años que suceden a la Guerra Civil española. Concretamente, el inicio de la historia se sitúa en enero de 1946 y transcurre a lo largo de aproximadamente un año de manera lineal, a excepción de *flashbacks* puntuales que permiten explicar diversas situaciones del tiempo presente. La narrativa comienza precisamente con una escena anterior, como indica el texto de la novela: «Marta cerró los ojos y dejó que la música colmase su alma, trasladada en el recuerdo a aquel último concierto al que asistió en compañía de su marido, un 7 de noviembre de hacía ya doce años...» (Sánchez-Garnica, 2014: 11), y un rótulo en la ficción televisiva: «14 Julio 1934» (Frade, 2016). Sin embargo, en la primera, este recuerdo es primordialmente emotivo y referencia el gusto de la protagonista por la música y su anhelo de otro tiempo en el que podía disfrutarla plenamente, mientras que, en la serie, sin obviar esta pasión musical, se incluyen referencias a la situación política que se vive en Europa, al conflicto bélico y a la «Noche de los cuchillos largos» en Alemania, a través de conversaciones de los personajes durante una relajada recepción celebrada en un lujoso hotel de Madrid.

La narrativa muestra años de escasez en España, no solo alimentaria, sino también de medicamentos: ante la enfermedad de Antonio, Marta debe recurrir al negocio del estraperlo para adquirir la penicilina que le salvaría la vida. Asimismo, se presenta la separación social que viven los personajes en el propio edificio: las familias adineradas se acomodan en los pisos bajos y no tienen que subir escaleras, y las más pobres quedan relegadas al ático, un espacio frío en invierno y caluroso en verano. Con esta metáfora, se explica la desdicha de la familia de Montejano, que se vio obligada a vender su vivienda en el piso principal y trasladarse a la buhardilla para sobrevivir.

La situación política de Europa contextualiza y explica las tramas, haciendo referencia explícita a la misma en diversas ocasiones: Roberta indica que se ha trasladado a España huyendo de la

ocupación nazi en Francia, un vendedor de periódicos vocea en la calle «Francia rompe relaciones con España» (Frade, 2016, Ep. 8), en los locales de copas se organizan fiestas lideradas por soldados nazis, Marta descubre que su madre fue trasladada a Auschwitz y su padre colaboró como infiltrado con el ejército nazi... En este sentido, el evento histórico al que se le cede mayor relevancia en la trama hace referencia a la desaparición del hijo mayor de Rafael Figueroa, Pedrito, del que el lector/espectador desconoce su existencia hasta entonces. A través de un *flashback*, se muestra a Marta y Antonio, junto con Pedrito, preparándose para viajar a Galicia donde se reencontrarán con los Figueroa para disfrutar del verano. Sin embargo, el alzamiento de la Guerra Civil les pilló en Madrid y un grupo de milicianos republicanos inician una redada en el edificio, acusan al chico y lo arrestan, sin que los Montejano puedan hacer nada para impedirlo.

Por otra parte, el contexto social de la época impregna el desarrollo de las tramas relativas a las mujeres, especialmente en sus relaciones familiares, amorosas, sexuales, laborales o religiosas. En este caso, se presenta una sociedad misógina y machista que normaliza el maltrato psicológico y físico del marido hacia la esposa, basándose en el espíritu de superioridad del varón y la falta de respeto hacia la mujer: «Las mujeres son como el coñac —añadió Rafael—, o el coñac como las mujeres. Hay que saborearlo cuando son buenos, y echarlo en la olla cuando se enrancian» (Sánchez-Garnica, 2014: 745). Se muestra una época en la que la mujer debe pedir permiso a su marido para trabajar, siendo objeto de burla y desaprobación social por ello. Así lo expresa Roberta cuando le dice a Marta que «en este país una mujer vive a la sombra de su marido» (Frade, 2016, Ep.3).

A pesar de mostrarse como un matrimonio amado y querido al inicio de la historia, la relación de Antonio y Marta cambia con la crisis económica y los problemas de salud de este, ante los que ella reacciona trabajando para mantener a su familia, y esto hace que Antonio se sienta deshonrado y motivado por la sociedad a cambiar la relación con su mujer:

Antonio, si me permite la confianza..., creo que da demasiadas alas a su esposa. A mi modesto entender, está siendo demasiado condescendiente con ella, y bastante ha dado que hablar durante su estancia en el hospital. Se lo digo desde el máximo respeto, Antonio, y con el ánimo de ayudarle, como usted comprenderá. El otro día me dijo que las mujeres buscan su espacio, y algunas pretenden buscarlo donde no les corresponde (Sánchez-Garnica, 2014: 771).

Por su parte, Marta, desde el amor que procesa a su marido y el cuidado a su familia, a pesar de la agresión física, psicológica y sexual que recibe de Antonio, se siente impedida para enfrentarse a la situación y liberarse del maltrato que está sufriendo. Así lo expresa ante las palabras de su vecino Camilo: «Tienes que empezar a vivir tu vida Marta, la tuya, no la de tu marido», a lo que ella responde «¿Cómo se hace eso Camilo?» (Frade, 2016, Ep.7).

En lo que respecta al análisis del personaje protagonista desde un enfoque feminista, Marta Ribas de Montejano es una mujer de mediana edad casada con Antonio Montejano, con quien tiene una hija adolescente, Elena. Marta es una mujer formada en lenguas y música, habla varios idiomas y toca el piano, y proviene de una familia adinerada. Es ama de casa, pero se ve motivada a trabajar como asesora de Roberta Moretti debido a la situación de crisis económica y sanitaria de su familia. Entonces, descubre que su motivación también es la realización personal y la liberación del conflicto familiar. Marta responde al arquetipo narrativo de la heroína, por su carácter valiente y su sentido de pertenencia a la comunidad; de la amante, por ser afectuosa, emocional y honesta; y de la cuidadora, por el sacrificio y acompañamiento hacia las demás personas de su entorno. Ella es una mujer atractiva, elegante y culta, así como solidaria, amable y agradecida con su familia y vecinos, cualidades que mantiene independientemente de la clase social a la que pertenece. Marta acepta los estereotipos de género y convenciones de la época, y asume su papel de esposa y madre, recibiendo y aguantando los castigos a los que su esposo la somete, y sacrificando su bienestar por el de su marido e hija. Sin embargo, con la evolución narrativa del personaje, este comienza a conocer una nueva realidad y entender que su felicidad también es una opción.

Los matrimonios concertados por intereses económicos del hombre, el aborto ilegal e insalubre al que son obligadas las mujeres que tienen relaciones sexuales extramatrimoniales, las diferencias en la crianza por razones de género, el luto de las mujeres impuesto por los convencionalismos sociales, o la doble moral religiosa desarrollada por algunos de los personajes, completan la representación femenina de la narrativa en *La sonata del silencio*. Por su parte, la valentía de Marta para desempeñar labores fuera del hogar, la independencia de Roberta como mujer de negocios, soltera y auto-suficiente, la sororidad y ayuda que Fermina muestra constantemente hacia su vecina Marta, o la ruptura de estereotipos de Julita, hija de Rafael, que busca vivir su sexualidad con libertad y sin prejuicios y, al final de la historia, viste con pantalones y expresa que los tiempos están cambiando, materializan la concepción más feminista de esta historia.

Resulta notable hacer un último comentario sobre la opresión del colectivo LGTB en esta época, representado a través del personaje de Camilo, el hijo homosexual de Fermina. Este debe esconderse en locales de ambiente para poder expresar su sexualidad, los cuales son objeto de redadas policiales, y acaban llevándolo a la cárcel. La trama muestra como Camilo es objeto de burla constante, llamándolo *desviado*, y ataques físicos que finalmente lo obligan a abandonar el país.

5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Las ficciones de ambientación histórica son, sin duda, contenidos relevantes en el contexto televisivo actual, atractivos para el público y para las propias cadenas y plataformas audiovisuales, que pueden utilizarlas para fomentar la percepción de que producen y ofrecen series de calidad, con valores de producción sofisticados en términos de decorados, vestuario o fotografía. Entre ellas, las adaptaciones literarias son cada vez menos, y se aprecia una creciente orientación comercial, abandonando las predominantes adaptaciones de clásicos literarios en la Televisión Española de los años setenta y ochenta para apostar por *best sellers* cuyo éxito comercial garantice el interés de las audiencias. *Lo que escondían sus ojos* y *La sonata del silencio* son dos casos de estudio significativos de ambas tendencias.

Sin embargo, como se ha analizado, las formas en las que abordan el periodo posterior a la guerra civil española son diferentes, así como los resultados obtenidos. En este sentido, cabe resaltar que la posguerra es todavía hoy recordada como una etapa particularmente dura para la mayoría de la sociedad española, marcada por los traumas de la guerra, con numerosos exiliados, presos o muertos, y una profunda escasez de bienes de consumo que generaron abundantes dificultades económicas y materiales.

Respecto a la primera pregunta de investigación, ¿qué presencia narrativa ocupa el contexto histórico en las series analizadas?, en *Lo que escondían sus ojos* los aspectos más crudos y problemáticos de la posguerra son desatendidos para priorizar una narrativa melodramática de amor prohibido entre dos personajes privilegiados en términos socioeconómicos: la marquesa de Llanzol y el ministro Ramón Serrano Suñer. Las penurias psicológicas y materiales de la mayoría de los españoles no aparecen reflejadas y las complejas relaciones de política internacional que se desarrollaban en pleno contexto de la Segunda Guerra Mundial solo quedan como un telón de fondo confuso y simplificado (de hecho, múltiples episodios en esta línea contenidos en la novela se omiten en la serie, evitando presentar a Serrano Suñer en escenas junto a Adolf Hitler o Benito Mussolini). La prioridad de la narración son las emociones, sentimientos y deseos de la marquesa Sonsoles y su preocupación en

torno a la transgresión de las normas sociales de la época con su relación extramatrimonial. Por ello, acudiendo a la segunda pregunta de investigación, ¿cómo se construye el personaje femenino en relación con el contexto histórico?, la representación femenina llevada a cabo por esta serie resulta ambivalente: por un lado, existen elementos de transgresión respecto a las reglas de género y sexuales tradicionales, especialmente las del muy conservador contexto franquista; por otro lado, esas transgresiones son posibles en el ambiente privilegiado de sus personajes, una élite minoritaria, y su doble moral, y sobre estas cuestiones no existe apenas distanciamiento crítico. En otras palabras, la serie desarrolla una romantización del lujo franquista que permite una estética preciosista afín con nociones de calidad televisiva. Sin embargo, tanto la ambientación histórica como la representación femenina funcionan con arreglo a las lógicas del melodrama más convencional sin que se desarrollen esfuerzos por trascenderlas. En este sentido, en relación a las diferencias en el tratamiento narrativo de los temas de representación histórica/ transgresión de género entre la novela y la ficción seriada, resulta particularmente relevante el hecho de que el último de los cuatro capítulos exceda la narración de la novela en la que se basa para desarrollar dramáticamente la posibilidad de un incesto y la tensión de los amantes transgresores ante la posible revelación de su pasión secreta del pasado.

Por su parte, respecto a la primera pregunta de investigación, en *La sonata del silencio*, el contexto histórico impregna las tramas de los personajes de forma más o menos explícita, permitiendo explicar los conflictos de algunos de ellos, haciendo indicaciones y referencias precisas, o creando el entorno social que justifica el desarrollo de las narrativas. Si bien la historia se focaliza de manera concreta en Marta Ribas y su familia, en todo caso se presenta en un entorno social, económico y político real, que responde de manera bastante verosímil al contexto de la posguerra española: aparecen múltiples cuestiones conflictivas en el contexto relacionadas con ejes culturales como el género, la clase social o la diversidad sexual, así como problemas económicos y políticos que permiten hacer un retrato más o menos poliédrico de la época. Por ello, a pesar del componente melodramático, la ficcionalidad de las tramas y los personajes, y el tono romántico de la narrativa, los resultados revelan que el contexto ocupa un lugar predominante en la historia y vehiculiza el desarrollo de la misma.

Sobre la construcción del personaje femenino en relación con el contexto histórico, la representación femenina y feminista en *La sonata del silencio* es evidente a través de la mayoría cuantitativa de personajes femeninos de diferente edad, rango social e importancia narrativa. Además, aunque la protagonista del relato encarna en un

primer momento los estereotipos y roles de género propios de la sociedad patriarcal de la época, se observa un arco de evolución muy marcado que le permite romper con estas imposiciones y buscar una alternativa a la opresión que sufre a favor de su propia felicidad. Asimismo, el resto de mujeres que se presentan en esta ficción contribuyen de diferente manera a mostrar otras realidades para el género femenino: independencia económica, libertad sexual o realización personal. Finalmente, en relación a la comparativa del tratamiento de los temas estudiados entre la novela y la ficción seriada, en este caso no se aprecian diferencias notables entre ambos medios, aunque en el libro se da un mayor protagonismo a la trama de Marta y, especialmente, a su relación laboral con Roberta, lo que en la ficción queda ligeramente diluido con la inclusión de un mayor número de tramas secundarias.

Por tanto, si bien las dos series buscan generar entretenimiento utilizando el pasado y dos novelas comerciales ambientadas en él, sus formas de hacer memoria de un contexto particularmente delicado son divergentes: mientras que *La sonata del silencio* intenta operar de una forma más sofisticada y sutil abordando diversas problemáticas sociales, en *Lo que escondían sus ojos* la posguerra es solo un escenario lujoso para un melodrama de amor prohibido poco crítico o ni siquiera atento con los aspectos más oscuros de la época.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BREMARD, Bénédicte (2008), «Cuéntame la crónica de tiempos revueltos: experimentar la verdad histórica mediante la ficción televisiva», *Trama y fondo: Revista de cultura*, 24, págs. 141-149. https://tramayfondo.com/revista_historico.html#24.
- BOBAIRA, Fernando (productor ejecutivo) (2016), *Lo que escondían sus ojos* [TV series], Telecinco.
- CASCAJOSA, Concepción (2016), *La cultura de las series*, Barcelona, Paidós.
- CHICHARRO MERAYO, Mar (2018), «Spanish History and Female Characters. Representations of Women in Spanish Historical Fiction», *Convergencia UAEM*, 77, págs. 77-98.
- y Juan Carlos RUEDA LAFFOND (2008), «Televisión y ficción histórica: Amar en tiempos revueltos», *Comunicación y Sociedad*, XXI/2, págs. 57-84. <https://doi.org/10.15581/003.21.36281>.
- COOK, Pam (1991 [1983]), «Melodrama and the Women's Picture», en M. Landy (ed.), *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*, Detroit, Wayne State University Press, págs. 248-262.
- CUENCA ORELLANA, Nerea y Natalia MARTÍNEZ PÉREZ (2020), «Reescribiendo la feminidad en las series españolas: las nuevas

- heroínas en La otra mirada», *Revista Panamericana de Comunicación*, 2/2, págs. 69-77.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=664970408008>.
- EDGERTON, Gary R. (2001), «Television as historian: a different kind of History Altogether», en G. R. Edgerton y P. C. Rollins (eds.), *Television Histories. Shaping collective memory in the media age*, Kentucky, The University Press of Kentucky, págs. 1-19.
- FRADE, José (productor ejecutivo) (2016), *La sonata del silencio* [TV series], RTVE.
- FUNES, Antonio (2016, 22 noviembre), «'Lo que escondían sus ojos': Telecinco tiñe el franquismo de color rosa», *El Confidencial*, s. pág. [En línea: https://www.elconfidencial.com/television/series-tv/2016-11-22/lo-que-escondian-sus-ojos-telecinco-tine-el-franquismo-de-color-rosa_1292653/ Fecha de consulta: 20/02/2025].
- GEORGE, David R. (2011), «Cañas y barro de Vicente Blasco Ibáñez: La adaptación oportuna», *Hispania*, 94/4, págs. 577-588.
<http://www.jstor.org/stable/23070049>
- GLEDHILL, Christine (1987), «The Melodramatic Field: An Investigation», en C. Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London, BFI Publishing, págs. 5-39.
- HALL, Stuart (1992), «The Question of Cultural Identity», en S. Hall, D. Held, y T. McGrew (eds.), *Modernity and Its Futures*, Cambridge, Polity Press, págs. 273-316.
- HERNÁNDEZ, Carlos (2016, 23 noviembre), «Los crímenes que escondían sus ojos», *El Diario.es*, s. pág. [En línea: https://www.eldiario.es/opinion/zona-critica/crimenes-escondian-ojos_129_3714881.html Fecha de consulta: 20/02/2025].
- HERRERO, Nieves (2013), *Lo que escondían sus ojos. La pasión oculta de la Marquesa de Llanzol*, Madrid, La Esfera de los Libros.
- HOBBSAWM, Eric y Terence RANGER (eds) (1983), *The Invention of Tradition*, Cambridge, University Press.
- KUHN, Annette (1987 [1984]), «Women's Genres: Melodrama, Soap Opera and Theory», en C. Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London, BFI Publishing, págs. 339-349.
- LÓPEZ, Francisca (2018), «Bandolera: Limits and Possibilities of Period Telenovelas», en D. R. George, Jr. y W. S. Tang (eds.), *Televising Restoration Spain. History and Fiction in Twenty-First-Century Costume Dramas*, Cham, Palgrave Macmillan, págs.163-182.
- LOZANO, Sandra (2019), «Mirada al pasado: Estereotipos y arquetipos de género en series históricas españolas (2011-

- 2018)», *Comunicación y Medios*, 41, págs. 67-79.
<https://doi.org/10.5354/0719-1529.2020.54276>.
- MARTÍN, Annabel (2013), «Melodrama: Modernity's Rebellious Genre», en J. Labanyi y T. Pavlovic (eds.), *A Companion to Spanish Cinema*, Malden, Wiley-Blackwell, págs. 224-240.
- MATEOS-PÉREZ, Javier (2020), «La investigación sobre series de televisión españolas de ficción. Un estudio de revisión crítica (1998-2020)», *Revista Mediterránea de Comunicación Social*, 12/1, págs. 171-190.
<https://www.doi.org/10.14198/MEDCOM000016>.
- MODLESKI, Tania (1982), *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*, Hamden, Archon Books.
- MULVEY, Laura (1987 [1977]), «Notes on Sirk and Melodrama», en C. Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London, BFI Publishing, págs. 75-79.
- PALACIO, Manuel (2001), *Historia de la televisión en España*, Barcelona, Gedisa.
- (2012), *La televisión durante la Transición española*, Madrid, Cátedra.
- PÉREZ RUBIO, Pablo (2004), *El cine melodramático*, Barcelona, Paidós.
- RUEDA LAFFOND, Juan Carlos (2009), «¿Reescribiendo la historia? Una panorámica de la ficción histórica televisiva española reciente», *Alpha*, 29, págs. 85-104.
<https://hdl.handle.net/20.500.14352/41753>.
- RUIZ PLEGUEZUELOS, María Rocío (2016), «Adaptaciones (in) necesarias en las series históricas españolas recientes», *Index.Comunicación*, 6/2, págs. 319-336.
<https://indexcomunicacion.es/index.php/indexcomunicacion/article/view/233>.
- SÁNCHEZ-GARNICA, Paloma (2014), *La sonata del silencio*, Barcelona, Editorial Planeta.
- SMITH, Paul Julian (2016), *Dramatized Societies. Quality Television in Spain and Mexico*, Liverpool, Liverpool University Press.

Fecha de recepción: 22/04/2025.

Fecha de aceptación: 17/06/2025.

La controversia de Valladolid entre Las Casas y Sepúlveda y su reflejo en la pantalla: una asignatura pendiente

The Valladolid controversy between Las Casas and Sepúlveda and its manifestation on the screen: a pending subject

FRANCISCO CASTILLA URBANO

Universidad de Alcalá

francisco.castilla@uah.es

ORCID ID: 0000-0001-6388-9474

Resumen: Bartolomé de las Casas y Juan Ginés de Sepúlveda protagonizaron la controversia de Valladolid (1550-1), una relevante discusión sobre relaciones religiosas y de poder entre los conquistadores y los indígenas americanos realizada por los primeros. Este artículo analiza la contribución de Jean-Claude Carrière, guionista de la película sobre aquel debate y autor de la novela y el drama homólogos. Después de exponer un resumen de lo ocurrido en Valladolid, revisa el equipo de la película, para centrarse en sus contenidos y correspondencia con la realidad. Finaliza señalando otras propuestas divulgativas sobre Las Casas y valorando el interés del cine y la literatura para el conocimiento histórico y las relaciones interétnicas.

Palabras clave: Controversia de Valladolid, Bartolomé de las Casas, Juan Ginés de Sepúlveda, Jean-Claude Carrière, cine histórico.

Abstract: Bartolomé de las Casas and Juan Ginés de Sepúlveda were the protagonists of the Valladolid Controversy (1550-1), an important discussion on religious and power relations between the conquistadors and the indigenous Americans, led by the former. This article analyzes the contribution of Jean-Claude Carrière, screenwriter of the film about that debate and author of the novel and drama of the same name. After summarizing what happened in Valladolid, he reviews the film crew, focusing on its content and correspondence with reality. He concludes by pointing out other informative proposals about Las Casas and assessing the interest of cinema and literature for historical knowledge and interethnic relations.

Keywords: Valladolid Controversy, Bartolomé de las Casas, Juan Ginés de Sepúlveda, Jean-Claude Carrière, historical cinema.

1. INTRODUCCIÓN

Hace ya varias décadas que los libros y artículos dedicados a analizar la controversia de Valladolid entre Bartolomé de las Casas y Juan Ginés de Sepúlveda y sus consecuencias son tan numerosos que resultan imposibles de enumerar. En estas aportaciones varía mucho la información que se maneja, las fuentes consultadas y la interpretación que realizan. La distancia con la realidad, a pesar de las dificultades que pueda haber para determinar esta en algunos de sus elementos decisivos, es, en ocasiones, tan grande que cuesta pensar que lo publicado esté encaminado siempre a la comprensión de lo ocurrido en aquella disputa o de sus efectos.

En el ámbito de la literatura, el teatro o el cine las licencias sobre la controversia han sido mayores que en la discusión historiográfica. No han faltado en narrativa, poesía y drama muchas aproximaciones a Las Casas (ninguna a Sepúlveda por sí), unas más amplias y otras más breves, a veces simples menciones, más encaminadas a ensalzarlo o denigrarlo que a ocuparse estrictamente de sus aportaciones (Marcus, 1966, 1971, 1978; Cruz, 1967; Vigne Pacheco, 2001; Millares, 2011). La polémica entre el dominico y el cronista no ha sido de los episodios que más atención han recibido desde estos géneros y tampoco se ha reflejado mucho en la pantalla. Tal vez por eso, una aportación desde el cine, la novela y el teatro como la que tiene por denominador común a Jean-Claude Carrière (1931-2021) ha obtenido una gran atención y lleva más de treinta años siendo utilizada para la explicación del debate en lugar de los textos originales y las interpretaciones de los especialistas.

Nada habría que objetar a esa difusión, sino más bien felicitarse por ella, sobre todo cuando consigue un seguimiento que no está en condiciones de alcanzar ninguna de las aproximaciones realizadas desde el mundo académico. Sin embargo, la cuestión que se debe plantear de manera prioritaria no es tanto el innegable valor de la cantidad de personas que acceden al conocimiento del asunto a través de esos medios, como la validez de lo transmitido. ¿Estamos ante una divulgación hecha con el rigor debido o, por el contrario, amenaza con devaluar el sentido de lo que se quiere transmitir?

En estas páginas me ocupo de responder a esta cuestión. Seguiré para ello el siguiente orden: expongo un resumen de lo ocurrido en Valladolid y de sus consecuencias; me centro a continuación en la contribución de Jean-Claude Carrière: reviso el equipo de la película, me ocupo de sus contenidos y los de la novela y el drama paralelos, y de la correspondencia de todos ellos con la realidad. Finalizo señalando otras propuestas divulgativas sobre Las Casas y valorando el interés del cine, la novela y el teatro para el conocimiento histórico y para la actualidad de las relaciones interétnicas.

2. LA CONTROVERSIA DE VALLADOLID

Por la misma época en la que Las Casas estaba reconsiderando su postura ante la esclavitud africana (Pérez Fernández, 1995), se desarrollaba su famosa controversia con Juan Ginés de Sepúlveda (Castilla, 2020). Como es sabido, esta se va a gestar a partir de 1547, cuando el Obispo regresa por última vez del Nuevo Mundo, aunque el origen ideológico de la disputa hay que situarlo en 1542, al promulgarse las «Leyes Nuevas» de Indias inspiradas por el dominico. Entre otras reformas, estas leyes establecían la desaparición de las encomiendas, lo que causó un enorme conflicto en América, que provocó incluso el asesinato del virrey de Perú, Blasco Núñez Vela. El Emperador, temiendo males mayores, revocó la parte relativa a las encomiendas (Las Casas, 2000: 4). Mientras tanto, Sepúlveda, animado por el presidente del Consejo de Indias, el cardenal y arzobispo de Sevilla García de Loaysa (Sepúlveda, 1879: 336), escribió el *Demócrates segundo o de las justas causas de la guerra contra los indios*, donde aplicaba a los indios las ideas sobre la legitimidad de la guerra desarrolladas en su diálogo *Demócrates primero*, publicado en Roma en 1535.

En 1545 el manuscrito del también llamado *Demócrates alter* se había difundido lo suficiente como para que Sepúlveda solicitara licencia al Consejo de Castilla para editarlo. Sin embargo, «se interpusieron ciertas personas de autoridad del Consejo de Indias» (Sepúlveda, 1879: 336) contrarias al protagonismo de conquistadores y encomenderos que el libro ensalzaba. Las Casas consiguió que el Consejo de Castilla solicitara de las universidades de Salamanca y Alcalá un dictamen sobre su impresión. Tanto la primera (Peña, 1982: I, 500) como la segunda (Gómez de Castro, 1984: 553) manifestaron su oposición a la publicación. Sepúlveda (1879: 337) consideró insuficientes y carentes de fundamento sus respuestas y solicitó al príncipe Felipe que lo juzgara «un tribunal más íntegro», formado por los miembros del Consejo de Castilla, cuyo presidente, el arzobispo Valdés, había alabado el libro (Sepúlveda, 2007: 184-185, 242; 1997: 219-220), junto con algunos otros teólogos de las universidades discrepantes. El emperador Carlos, no obstante, prefirió recurrir al Consejo de Indias, que debería reunirse con representantes de los otros Consejos y cuatro teólogos, para constituir la Junta de Valladolid. Antes de esta, Sepúlveda publicó en Roma, el 1 de mayo de 1550, la *Apología a favor del libro sobre las justas causas de la guerra*. Sus ejemplares «se mandaron recoger por toda Castilla» (Las Casas, 1957: 294) y en Indias (Pérez Fernández, 1984: 794).

Sepúlveda (2007: 260-261) declaró su espanto al conocer que formarían parte de la Junta los teólogos dominicos Bartolomé de Carranza, Domingo de Soto y Melchor Cano, «porque no se podían nombrar en España otros más contrarios» a la justicia de la conquista. Incitó a su sustitución por jueces menos comprometidos, incluso él

mismo se ofreció (Sepúlveda, 2007: 266), pero solo consiguió que se le invitara a defender sus tesis ante la Junta a la vez que Las Casas.

La Junta de Valladolid debió comenzar el 15 de agosto de 1550 y se alargó hasta septiembre, mientras que la segunda convocatoria se celebraría a partir del 15 de abril de 1551 (Beltrán de Heredia, 1960: 648). La constituían quince teólogos y juristas, pero la baja del franciscano Bernardino de Arévalo, redujo a catorce los presentes en su inicio.

Domingo de Soto fue encargado de hacer un *Sumario* o resumen para los miembros de la Junta tras la primera exposición de los dos contendientes. Ambos lo aceptaron sin discusión e incluso fue publicado posteriormente por Las Casas. En él se indica que la Junta fue convocada para tratar de la mejor manera de evangelizar «y examinar qué forma puede haber cómo quedasen aquellas gentes sujetas a la Majestad del Emperador nuestro señor, sin lesión de su real conciencia, conforme a la bula de Alejandro» (Las Casas, 1957: 295). En su lugar se trató si es lícito hacer la guerra a los indios para predicarles el Evangelio con mayor facilidad. Soto atribuyó a Sepúlveda esta tesis, que coincide con lo expuesto en su *Demócrates segundo* (1984: 83-84) y en su *Apología* (1997: 197-203):

Fundó, pues, el dicho señor doctor Sepúlveda su sentencia brevemente, por cuatro razones: la primera, por la gravedad de los delitos de aquella gente, señaladamente por la idolatría y otros pecados que cometen contra natura. La segunda, por la rudeza de sus ingenios, que son de su natura gente servil y bárbara, y por ende obligada a servir a los de ingenio más elegantes como son los españoles. La tercera, por el fin de la fe, porque aquella subjeción es más cómoda y expediente para su predicación y persuasión. La cuarta, por la injuria que unos entre sí hacen a otros, matando hombres para sacrificarlos y algunos para comerlos (Las Casas, 1957: 295-296).

Las Casas discutió y rechazó todas estas *razones* justificativas de la guerra según Sepúlveda. La primera, los pecados contra la ley natural y la idolatría de los indios, fue impugnada por el dominico negando la validez de las autoridades y ejemplos aportados por el cronista, así como la falta de jurisdicción de la Iglesia sobre quienes están fuera de ella para extirpar y castigar la idolatría. Este rechazo se extiende a los pecados contra natura, como insiste extensamente la *Apología*. De ambos escritos se deduce que cualquier intento de obligar a los indios a renunciar a sus creencias y admitir el nuevo culto por la fuerza es contrario a los principios del cristianismo.

Sepúlveda, sin embargo, no pretendía obligar a los indios a adoptar la fe cristiana, sino facilitar la predicación. La fuerza, por tanto, no se aplicaría a la conversión, como le reprochaba Las Casas, sino a frenar la idolatría y los pecados contra natura para favorecer la

evangelización. Estas acciones no eran las rechazadas por el resto de la población y perseguidas por las leyes, sino aquellas que, según Sepúlveda, eran «pecados que no tienen por pecados, ni ley que los prohíba» (Las Casas, 1957: 301). Es decir, lo que, si no hay otra alternativa, propone erradicar mediante la guerra eran las prácticas contra la naturaleza humana cuando se consideran legales.

La segunda causa que justificaría la guerra contra los indios según el *Sumario* presuponía la teoría de la esclavitud natural de Aristóteles, pero Sepúlveda, como había hecho en la *Apología* (1997: 197), no nombró al filósofo griego, sino que se limitó a afirmar la subordinación que corresponde a los indios por su escaso ingenio respecto de los españoles. Esta formulación débil de la teoría permitía al cronista incidir en la posibilidad de aprendizaje de las costumbres y normas de sus dominadores por parte de los que denominaba siervos por naturaleza. Las Casas, que contestó este argumento al final de su exposición, insistió en que Sepúlveda trataba de la esclavitud natural y, en el intento de refutar que los indios fueran esclavos, hizo del bárbaro una categoría marginal. Según el resumen de Soto, el dominico reconoce que «se hallan tres maneras o linages de Barbaros»: los que solo lo son en sentido impropio, esto es, por la «extrañeza» de sus opiniones o costumbres, pero no por carecer de «policía, ni prudencia para regirse»; los faltos de escritura, pero no por ello desprovistos de reinos y gobernantes; por último,

La tercera especie de bárbaros son los que por sus perversas costumbres y rudeza de ingenio y brutal inclinación son como fieras silvestres que viven por los campos, sin ciudades ni casas, sin policía, sin leyes, sin ritos ni tractos que son de *iure gentium*, sino que andan *palantes*, como se dice en latín, que quiere decir robando y haciendo fuerza, como hicieron al principio los godos y los alanos, y agora dice que son en Asia los árabes y los que en África nosotros mismos llamamos alárabes. Y destos se podría entender lo que dice Aristóteles, que como es licito cazar las fieras, así es licito hacerles guerra defendiéndonos dellos que nos hacen daño, procurándoles reducir a la policía humana (Las Casas, 1957: 307-308).

Las Casas (2000: 39) añadió una cuarta categoría al publicar la *Apología*: los bárbaros como no cristianos, que en la *Apologética* (Las Casas, 1992: 1583-1590) se dividen en dos subgrupos, los que no tienen conocimiento del cristianismo y los que lo persiguen (Castilla, 2019).

Sepúlveda mantiene la barbarie de los indios, pero no comparte la concepción del dominico. Desvaloriza su uso de razón y los rasgos civilizatorios que el Obispo afirma que no poseen los auténticos bárbaros (casas, ciudades, instituciones políticas y religiosas, cierto grado de convivencia, intercambios comerciales, etc.). Sepúlveda no

niega su presencia entre los indios, pero los reduce a meras respuestas adaptativas. Incluso entre los mejicanos, que se consideran los habitantes más avanzados del Nuevo Mundo, «el hecho de tener casas y algún modo racional de vida en común y el comercio a que induce la necesidad natural, ¿qué prueba sino que ellos no son osos o monos carentes por completo de razón?» (Sepúlveda, 1984: 36-37).

La tercera causa de guerra contra los indios que expuso Sepúlveda tenía como finalidad facilitar la predicación. Las Casas consideró que al usar la violencia para controlar a los indios no se facilitaba su conversión, sino que se dificultaba, por el rechazo que provocaba, o la disfrazaba, al aceptarla por temor. Además, la fe no puede demostrarse por razones naturales, por lo que sería contrario a la misma hacer uso de guerras para su difusión (Las Casas, 1957: 302-303). Esta perspectiva equiparaba las creencias religiosas de los indios a las de los cristianos, lo que no dejaba de ser excepcional para su tiempo. Sepúlveda (1997: 203), por el contrario, consideró la predicación del cristianismo un derecho natural, privilegiando sus valores por encima de los de cualquier otra creencia. De esta opinión eran Vitoria (1967: 87), Carranza (Pereña Vicente, 1956: 41), Covarrubias (1957: 91) y otros muchos (Diego Carro, 1944: II, 233-303). Soto, rompiendo por una vez la neutralidad que le era exigida, no pudo resistirse a indicar en el *Sumario* que Las Casas confundía el derecho a predicar, «lo cual es opinión de muchos doctores», con el derecho a ser escuchados, «en lo cual no hay tanta apariencia» (Las Casas, 1957: 305).

El cuarto argumento a favor de la guerra del *Sumario* tendría como objetivo frenar los sacrificios humanos y proteger a las víctimas inocentes. Las Casas respondió que cuando se sacrifican inocentes hay que meditar mucho «para que al querer impedir la muerte de unos pocos inocentes [no] causemos la de una incontable multitud de personas que tampoco lo merece» (Las Casas, 2000: 186). Se trata, pues, de «que de dos males hase de elegir el menor» y siempre es preferible el sacrificio de algunos inocentes para ser comidos que las muertes que se siguen de las guerras (Las Casas, 1957: 306). A este argumento principal añade Las Casas otros en el *Sumario*, que se resumen en ignorancia de su error, y en la *Apología*: el odio a la religión cristiana que surgiría de una guerra de esas características, la inexistencia de la costumbre de los sacrificios humanos en otros pueblos del Nuevo Mundo y la práctica de la antropofagia no por todo el pueblo, sino únicamente por los príncipes o sacerdotes (Las Casas, 2000: 187-188). Incluso si así fuera, no deja de plantearse el dilema: ¿qué hacer con los sacrificios de inocentes? La respuesta del dominico apelaba de nuevo al mal menor: el número de víctimas de la guerra es mayor que el de los sacrificios, «Por tanto, en el caso de que haya que hacer una guerra por una razón de este tipo, es mejor permitir que sean oprimidos unos pocos inocentes o sufran una

muerte injusta» (Las Casas, 2000: 187). Añadió, además, que los sacrificios y la antropofagia podrían aplicarse «sólo a los culpables condenados a muerte por sus crímenes o a los prisioneros capturados en una guerra justa o a los que mueren por causa natural», sin que hicieran daño a personas inocentes (Las Casas, 2000: 218).

Algunas de estas razones fueron criticadas por Sepúlveda en la undécima de las doce «Objeciones» que presentó contra las tesis expuestas por el dominico, mientras que otras, como la de que los sacrificados habían muerto previamente, no parecen ni haber sido tomadas en serio. El humanista no aceptaba el argumento del mal menor porque eran muchos más los sacrificados en todos los años de conquista: a razón de veinte mil por año «multiplicado por treinta años que ha que se ganó y se quitó este sacrificio, serían ya seiscientos mil», mientras que en la conquista «no creo que murieron más número de los que ellos sacrificaban en un año» (Sepúlveda, 1957: 315). Tampoco aceptaba excusa alguna para los sacrificios, pues ni los gentiles que no eran bárbaros dejaron de considerarlos abominables, ni le parecía que el daño posible y accidental que pudiera causar la guerra en los inocentes permitiera disculpar el mal real de las víctimas sacrificadas. Ni siquiera excusó la ignorancia de los indios, pues el mal seguía existiendo.

Las Casas rechazó las cifras de sacrificados dadas por Sepúlveda, no aceptando «ni cincuenta cada un año, porque si eso fuera, no halláramos tan infinitas gentes como hallamos» (Las Casas, 1957: 333). Este argumento contradecía la catástrofe demográfica que señalaba en la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, leída en 1542 y que publicaría en 1552. El Obispo contestó, asimismo, el resto de las objeciones presentadas por Sepúlveda: los gentiles que no eran bárbaros tal vez pudieron condenar los sacrificios, pero la ignorancia de los indios al actuar contra la ley natural es excusable y, desde luego, fueron muchos los pueblos, incluso los romanos, que los practicaron. Tampoco podía disculparse la muerte de inocentes en la guerra, porque lo que no cabe en el Nuevo Mundo es la guerra misma. Por último, insistió en que era lo erróneo de su creencia, al confundir a sus dioses con el Dios verdadero, lo que los llevaba a realizar los sacrificios (Las Casas, 1957: 334-336).

Tras repartirse copias del *Sumario* de Soto a todos los miembros de la Junta, Sepúlveda dedujo doce objeciones a sus tesis en lo dicho por Las Casas, a las cuales respondió «en tres pliegos», que también fueron entregados a los convocados. A continuación, se dio un margen de seis o siete meses a los miembros de la Junta para dar los pareceres. Tras reunirse de nuevo la Junta, Sepúlveda «halló que el Obispo de Chiapa, sólo ó acompañado, avia replicado á su respuesta en veinte y un pliegos». El «acompañado» induce a pensar en una ayuda o colaboración: ¿pensaba el cronista en algún miembro de la Junta o en otras personas? Nada se

sabe, pero que se insinúe un apoyo es significativo. A pesar de todo, Sepúlveda, ante la ausencia de nuevos argumentos, no consideró necesario responder, aunque llamó su atención «que aquellos señores avian hecho tan poco caso de las réplicas que pocos ó ninguno las avian leydo» (Sepúlveda, 1879: 338).

3. CONSECUENCIAS DE LA CONTROVERSIAS DE VALLADOLID

Las Casas se atribuyó el éxito porque la Junta consideró que las «conquistas», eran inicuas, ilícitas e injustas» (2000: 5), por lo que debían ser prohibidas, aunque admitió que nada se decidió de los «repartimientos» o encomiendas. También Sepúlveda (2007: 267-271) se declaró vencedor del duelo porque la mayor parte de los juristas, aunque no todos los teólogos (Castilla, 2013: 208), mostraban su acuerdo con varias o incluso las cuatro razones dadas por él (Sepúlveda, 1879: 338).

A pesar de sus declaraciones, las consecuencias del debate no fueron satisfactorias para Sepúlveda: de la *Apología* ya se ha señalado su recogida; el *Demócrates segundo* solo en 1892, tras editarlo Menéndez Pelayo, pudo salir a la luz. Por otra parte, hubo de ver cómo, de los otros tutores del príncipe Felipe, Silíceo llegaba a arzobispo de Toledo y Honorato Juan fue nombrado obispo de Osma, mientras que él no fue promocionado (Bell, 1925: 46). Por último, aunque siempre había criticado los excesos con los indios (Sepúlveda, 1984: 28-29; 1997: 194) y siguió haciéndolo tras la Junta (Castilla, 2013: 181-223), arrastró con posterioridad la fama de haber defendido la esclavitud de los indios con la finalidad de explotarles.

Las Casas, por el contrario, publicó entre 1552 y 1553 ocho obras, entre las que figuraba un tratado con las discusiones de la polémica: *Aquí se contiene una disputa o controversia...* Cuando le fue conocido, Sepúlveda respondió con sus «Proposiciones temerarias, escandalosas y heréticas que notó el doctor Sepúlveda en el libro de la conquista de Indias que Fray Bartolomé de las Casas... hizo imprimir sin licencia en Sevilla», en las que exponía su versión de lo ocurrido. Al informar del libro editado por Las Casas al canciller Granvela, obispo de Arras, señaló Sepúlveda el peligro de su divulgación, pues además «de la infamia de los reyes e nación española de tiranías e robos, podría algún príncipe cristiano tomar achaque d'ello para entremeterse en la conquista de Indias, diciendo que quería resistir como buen cristiano a la injusticia e tiranía» (Sepúlveda, 2007: 325). Propuso, por ello, que fuera examinado por el Consejo de la Inquisición tomando como base sus «Proposiciones temerarias», lo que no sucedió.

El mundo americano apreció la propuesta de Sepúlveda, como apuntó Las Casas (2000: 4). El Cabildo de México, la ciudad más rica e importante del Nuevo Mundo, aprobó en 1554 «que se le envíen algunas

cosas desta tierra de joyas y aforros hasta el valor de doscientos pesos de oro» (Hanke, 1988: 374). No hay pruebas de que llegasen a manos de Sepúlveda ni de que los aceptase, pero se vio obligado a defenderse cuando sus enemigos propagaron el rumor de que «contratado a sueldo, lo había hecho [el libro] para prestar mis servicios de escritor por dinero, pactados en cinco o seis mil ducados» (Sepúlveda, 2007: 305). Se interpretó, por tanto, que se trataba del pago de los encomenderos por la defensa de sus intereses, cuando el *Demócrates segundo* se había escrito diez años antes y Sepúlveda mantenía argumentos similares sobre la guerra desde que publicara el *Gonsalus* (1523).

La Junta de Valladolid no puso fin al debate ideológico entre partidarios de Sepúlveda y de Las Casas, continuado durante siglos (Zavala, 1970: 184-204). No obstante, los planteamientos lascasianos resultaron favorecidos mientras fueron útiles a la Corona. Las Casas y los que le acompañaban pretendían frenar, limitar e incluso acabar con el poder de conquistadores y encomenderos, lo que coincidía con los intereses regios. Esto no convierte a Las Casas en su portavoz oficial, pero permite rechazar la imagen de dos bandos enfrentados, uno de los cuales, el de Sepúlveda, «estuviese asociado al poder, mientras que el otro [Las Casas], veía la mayoría de las veces en las esferas gubernamentales un obstáculo a la realización de sus proyectos apostólicos» (Joblin, 1993: 239). Es un error convertir las ideas de Sepúlveda en expresión de los intereses de la Corona a la vez que de los encomenderos y mucho menos de los evangelizadores no estrictamente lascasianos (Fernández Buey, 1992: 344), porque estos no coincidían entre sí. Los monarcas hispanos pugnaban por mantener su preeminencia y defender sus intereses en las Indias sin limitaciones y para ello se sirven de cuanto está a su alcance, aunque sea para abandonarlo con posterioridad, como en el caso de las argumentaciones lascasianas. Las de Sepúlveda, en lo que tenían de apoyo a los conquistadores, nunca las asumieron.

4. LA CONTROVERSIA DE VALLADOLID Y SU DIFUSIÓN

La presencia en la pantalla de la disputa entre Las Casas y Sepúlveda ha estado monopolizada hasta hace muy poco por el telefilme dirigido por Jean-Daniel Verhaege (1944), con guion de Jean-Claude Carrière, *La Controverse de Valladolid* (1992).

La película se emitió por primera vez en la televisión francesa (FR3, 2.V.1992) y de nuevo en la noruega (20.V.1993). Su difusión posterior a través de DVD hacía accesible el telefilme a una extensa audiencia, pero la escasa publicidad que le precedió y el insuficiente conocimiento de los hechos que refiere no ha favorecido su visión. Sin embargo, la posibilidad de innovar respecto a la forma habitual de impartir las clases, la inexistencia de alternativas divulgativas sobre lo ocurrido en Valladolid a mediados del siglo XVI y la sugerente

realidad a la que alude, que sobrepasa el ámbito histórico para abrirse a discusiones actuales, han convertido este telefilme en un recurso pedagógico frecuente. Paradójico es, por lo demás, que lo que trata haya sido materia escolar en Francia y, a pesar de su enorme trascendencia por sí y por los elementos con los que se relaciona, no sea obligado estudiarlo en las aulas españolas e iberoamericanas.

Los docentes saben que las imágenes despiertan un interés entre sus alumnos que no siempre alcanza una exposición oral y recurren al telefilme como testimonio de un debate que ofrece muchos elementos para la reflexión. Su público, por tanto, más joven que el general y el contexto escolar en el que accede al telefilme hace que la influencia de su mensaje sea mayor. Por ello, si siempre se debe tomar en consideración lo que implican los instrumentos educativos (sus presupuestos, mensaje, validez y coherencia, consecuencias, etc.), adquiere mayor relevancia, si cabe, su análisis y evaluación en *La Controverse de Valladolid*.

El director del telefilme, Jean-Daniel Verhaege, es más conocido como realizador para televisión que para el cine, aunque también ha rodado alguna película para este medio. Lo que caracteriza su labor en uno y otro caso es que casi siempre se ha ocupado de adaptaciones literarias, la mayor parte de las cuales corresponden a obras francesas. *La Controverse de Valladolid* sería un producto más de sus trabajos para televisión, aunque infrecuente en su dedicación al representar un hecho histórico. Es también excepcional en su filmografía ocuparse del mundo hispano.

Con estos antecedentes quizá tenga más sentido prestar una mayor atención a su guionista, Jean-Claude Carrière, especialmente conocido del público español y mexicano por su colaboración y amistad con Luis Buñuel (Carrière, 2011). La televisión francesa pidió a Carrière que escribiera una obra de ficción con motivo del V centenario del descubrimiento de América y optó por la propuesta del debate de Valladolid, que inmediatamente publicó también como novela (Torres, 2006). Carrière mantuvo, además, relaciones profesionales y amistosas con el magnífico trío de protagonistas del telefilme: Jean Carmet (1920-1994), que interpreta el papel de legado papal; Jean-Pierre Marielle (1932-2019), como Las Casas; y Jean-Louis Trintignant (1930-2022), que representa a Sepúlveda. Este vínculo hace pensar que su participación también tuvo que ver con la mediación o elección de Carrière. A la novela y la película se uniría una obra de teatro que por economía escénica prescinde de algunos personajes y acontecimientos que aparecen en los otros formatos. El drama ha sido representado en todo el mundo numerosas veces desde que en 1999 lo pusiera en escena por primera vez Jacques Lassalle (1936-2018; Prédal, 2011).

Existen, por tanto, buenas razones para considerar que la aportación de Jean-Claude Carrière al telefilme, si no le convierte en autor en igual medida que el director, le aproxima bastante a esa responsabilidad. En cualquier caso, la complejidad de la producción fílmica, con profesionales diversos colaborando en su elaboración, otorga también al guionista un papel relevante (Martínez Gil, 2013: 355).

El telefilme fue premiado con el galardón *7 d'or* de 1993 a mejor película, al mejor realizador, al mejor guionista y al mejor actor en la persona de Jean-Pierre Marielle. Además, fue galardonado con el *Prix Italia 1992* que otorgaba la RAI.

Las tres contribuciones de Carrière constituyen un excelente esfuerzo por poner de manifiesto un hecho con frecuencia desconocido, malinterpretado o minusvalorado que, sin embargo, tiene un extraordinario interés. Aunque las creaciones artísticas deben ser juzgadas de forma autónoma y con arreglo a los criterios estéticos y analíticos propios de su medio (Sánchez Noriega, 2001: 68), las tres manifestaciones de *La Controverse* guardan una relación que va más allá de su autoría compartida y que las convierte en realidades complementarias: a pesar de que la representación escénica ha sido la última en ser creada, el telefilme posee una estructura teatral, pues presenta toda su acción relevante en interiores, confiando más en la intensidad dramática del debate que en paisaje o aventura adicional alguna. Se comprende que las guías de estudio de la obra hablen de «drama televisivo» (Boutilié y Bouttier-Couqueberg, 2003: 8, 9, 14) y del «dinamismo teatral» de la novela (Puzin, 2004: 40, 121-126). La cercanía entre telefilme y drama se hace mayor si recordamos que la obra de teatro ha sido representada en la pequeña pantalla, en concreto en un canal mexicano, como homenaje a Carrière tras su fallecimiento (Adalid Sainz, 2023). Por su parte la novela proporciona explicaciones ausentes en la pantalla y en el teatro, pero que son válidas para los tres géneros. Así ocurre cuando Carrière detalla lo que quiso hacer al embarcarse en el proyecto: «La controversia de Valladolid es un acontecimiento histórico, aunque no se desarrolló como lo cuento aquí» (Carrière, 1998: 9).

Esta cuestión es la fundamental en relación con lo que nos ocupa y es válida por igual para telefilme, teatro y novela, lo que demuestra que no es una cuestión de uso de imágenes, relato escrito o discurso verbal. La forma de expresión no es aquí determinante y hace innecesario el debate sobre la legitimidad historiográfica del cine, la televisión o el vídeo (White, 2010: 217-227), si es que a estas alturas tiene algún sentido. Los docentes franceses, los que más han comentado públicamente *La Controverse de Valladolid*, suelen servirse y

recomiendan los recursos que les ofrecen los tres medios (Pouliquen, 2024).

Aunque no se puede poner en duda el derecho del narrador y de los directores de cine y teatro a aportar su propia versión de los hechos y a recrear estos para aprovechar en mayor medida los instrumentos que ofrece cada género, la representación de un acontecimiento histórico no puede ignorar lo ocurrido, por difícil que pueda ser ponerse de acuerdo sobre qué sea (Eco, 1997). En este caso, el acontecimiento ha sido sacrificado en exceso. El relato que se presenta en cualquiera de los tres medios no es que se haya actualizado o adaptado, es que se ha transformado, y lo que se ha mantenido del espíritu originario de la controversia queda desdibujado. Cualquiera que desee aproximarse a lo ocurrido tiene que saber que lo que se va a recibir a través de los tres formatos no refleja el pasado, sino que lo enmienda y, en el mejor de los casos, introduce datos y dilemas que no son los que corresponden a la discusión original. Carrière reconoce las libertades que se ha tomado. Admite que la controversia

Opuso, y con mucha dureza, al dominico Las Casas y su adversario Sepúlveda, pero no es seguro que se encontraran y debatieran en público. Se sabe que se cruzaron algunos textos y que fueron discutidos, que Las Casas habló mucho (hasta el punto de fatigar a su auditorio) y que las conclusiones nunca fueron oficialmente proclamadas.

La intervención de un legado pontificio, la aparición de los colonos, de los indios, la concordancia cronológica entre las decisiones finales, todo lo he inventado, intentando ceñirme a lo verosímil o, en cualquier caso, a lo posible. Mi intención sólo ha sido someter un relato difuso a una dramaturgia, tensor y endurecer la acción. La verdad que busco en el relato no es histórica, sino dramática (Carrière, 1998: 9).

Si consideramos válida esta última afirmación tanto para la novela en la que figura como para el telefilme y el drama teatral, habrá que concluir que esa voluntad de verosimilitud que afirma el autor no ha impedido que sus creaciones se alejen en exceso de lo ocurrido. Por eso carece de validez su afirmación inmediata de que «Nada he inventado de las consideraciones teológicas, raciales y culturales. Me he ceñido incluso a su vocabulario». Salvo, quizá, la definición de qué es «una verdad dramática», nada o muy poco habría que pedir a una verdad que no es la histórica, pero cuando se reclama lo que esta supone, aparecen las dificultades. En el relato de Carrière los cambios, tanto en la forma como en el contenido, son tan sustanciales que acaban creando una realidad muy diferente a lo que se quiere representar. Una realidad extraña en tal medida que es muy poco lo que de interés queda de lo que se sabe de la discusión histórica. Las

licencias que se tomó Carrière en los tres formatos que puso en marcha son excesivas si su pretensión principal era la reproducción de la controversia y no la construcción de una ficción, que es evidente que no era lo perseguido. La disparidad afecta también a Verhaeghe y Lassalle en sus respectivas aportaciones y a quienes han seguido representando la obra en el teatro con la escritura de Carrière. Nadie que conozca la controversia podría aceptar unas licencias que alcanzan a la forma de representación, la localización del escenario, los personajes, el vocabulario y, sobre todo, a los asuntos debatidos.

5. LA DIFUSIÓN DE LA CONTROVERSIA: RECURSOS Y DEFICIENCIAS

De inicio, Carrière sintetiza las dos sesiones en cuatro días en la novela y dos en el cine y el teatro, sin comprometerse en todos los casos sobre el número de asistentes. Más importante sobre la forma de desarrollarse el debate es que indique que no fue seguro «que se encontraran y debatieran en público» sus protagonistas. Está contrastado que cada uno presentó sus argumentos y los dos estuvieron más pendientes de convencer a los juristas y teólogos que componían la Junta, que de atender a su rival. No hubo, por tanto, el diálogo que presenta el guionista. Las Casas no asistió a la exposición inicial de su rival y tampoco Sepúlveda a la del dominico. Distinto es que la exposición en forma de diálogo se adapte más al medio televisivo (Cadé, 2011: 287-290) y al teatro mismo e incluso que pueda beneficiar a la novela, lo que pudo hacer que Carrière la considerara necesaria. La cuestión es si no lleva al exceso cuando se utiliza para crear una trifulca entre contendientes que llega a las manos (Carrière, 1998: 178), aunque en la película todo queda en un acceso de ira de Las Casas, que tira al suelo los papeles de Sepúlveda.

Más distorsionadoras parecen las conclusiones. No es que no fueran enunciadas, es que todos los datos que tenemos coinciden en que los miembros de la Junta no entregaron los votos que se les solicitaron. Desde luego, no lo había hecho Melchor Cano hasta 1557, cuando se le reclama su justificación (Manzano, 1948: 187). El resultado de la controversia se manifiesta más por vía de hechos, como ya he indicado, que dando respuesta concreta a lo planteado de inicio por las autoridades. Tampoco la demanda de edición del libro por parte de Sepúlveda obtuvo una contestación específica, aunque Carrière (1998: 206) atribuye al delegado papal la negativa a imprimirlo en territorio español.

La inclusión de personajes no presentes en la Junta puede considerarse también una concesión al medio, pero Carrière les concede tal importancia a algunos de ellos que acaba desdibujando el sentido de lo ocurrido. No fueron un debate internacional ni una

disputa religiosa los que tuvieron lugar en Valladolid. El origen de la controversia, su convocatoria, sus participantes, las cuestiones a debatir, las resoluciones a adoptar, el territorio sobre el que se debían aplicar y las personas a las que iban a afectar, tanto desde el lado de los conquistadores y encomenderos como de los gobernantes, los funcionarios, los indios y los religiosos, todo, en definitiva, era algo que afectaba al Imperio español. Dada su hegemonía en la época, cualquier decisión que se adoptase trascendía sus límites, pero ningún legado pontificio podía inmiscuirse y mucho menos asumir toda la autoridad para dirigir una discusión que tenía que ver con las cosas de Indias. Estas constituían un verdadero monopolio sobre el que los monarcas hispanos no admitían intromisión alguna. La novela, con la que coinciden la película y el drama, cae en una cierta contradicción cuando reconoce «la iniciativa del rey» para aclarar «la legitimidad de expediciones y guerras» y, no obstante, delega la decisión a tomar en las autoridades de Roma. El enviado del pontífice llega a decir: «Esta decisión, si la apruebo, será *ipso facto* confirmada por el santo padre y por consiguiente se hará irrevocable» (Carrière, 1998: 41). Sin embargo, ese legado, si hubiera estado presente, carecería de autoridad para decidir que «Esta decisión [las conclusiones de la Junta], conforme a la caritativa tradición de la religión católica, será proclamada en todas las iglesias del Antiguo y el Nuevo Mundo» (Carrière, 1998: 206). El Patronato de los reyes hispanos sobre las Indias y el pase regio dejaban estas decisiones en manos de los monarcas.

Tampoco era necesario el ridículo y superficial conde Pittaluga como representante del rey: la Junta estaba formada por los miembros del Consejo de Indias, cuyo presidente, Luis Hurtado de Mendoza, marqués de Mondéjar, debió presidir las sesiones, y algunos integrantes de otros Consejos reales, además de teólogos. Todos, juristas y teólogos, representan al Emperador y han sido elegidos para la Junta por este. Por cierto, eran varios los miembros del Consejo de Indias, que constituían la parte principal de los reunidos, que habían estado en el Nuevo Mundo y todos los integrantes de la Junta estaban familiarizados con sus asuntos. Carrière resalta que, de los presentes en la reunión, solo Las Casas y el ficticio fray Pablo conocían aquellas tierras (Carrière, 1998: 105).

El guionista parece utilizar a este franciscano para mostrar la distancia de los de su Orden respecto de Las Casas, pero esa actitud no fue unívoca. También hubo franciscanos lascasistas (Friede, 1958) y, en cualquier caso, las diferencias con Las Casas, como en el caso de Motolinía (1914: 257-277) y su célebre carta a Carlos V, no vista con agrado dentro de su Orden, no los convertían en partidarios de Sepúlveda.

La presencia de las dos familias indias, la de los dos encomenderos y la de los bufones y su triste espectáculo, cuesta también aceptarla en la forma en que se presentan. Legalmente los indios no podían ser traídos del Nuevo Mundo sin la autorización del Consejo de Indias o del monarca mismo, que hubiera trasladado la orden al Consejo. Un legado pontificio carecía de autoridad para que ese mandato fuera obedecido sin su permiso. No cabía, por tanto, secreto ni sorpresa alguna, como presenta Carrière (1998: 124), aunque tiene el mérito de mostrar a los indígenas, que estuvieron ausentes por completo en la Junta, y de retratarlos como corresponde a un régimen colonial: pasivos o adaptados, pero cautos y temerosos del mal que puede venir de los dominadores.

La reunión tuvo lugar en el *colegio* de San Gregorio, como indica la novela, aunque lo que tenía al lado no era el Palacio Real (Carrière, 1998: 34), que solo lo sería en 1601, pues hasta entonces perteneció al secretario real Francisco de los Cobos y sus herederos (Pérez Gil, 2023: 82, 86). Desde su construcción a finales del siglo XV (Díaz Ibáñez, 2016a: 70; Olivares Martínez, 2020: 90-107), existía una puerta que unía el colegio con el *convento* dominico de San Pablo, pero eran dos instituciones diferentes y entre ellas no faltaron fricciones en varios momentos de su historia (Olivares Martínez, 2022). Al frente del colegio había un rector, mientras el convento era dirigido por un prior o superior. Por tanto, la mención permanente de este al frente del colegio no procede, aunque parece que la confusión va más allá, pues tanto en la obra de teatro (Carrière, 2006: 22) como en la novela (Carrière, 1998: 35) se alude al *convento* de San Gregorio. En la película se acentúa, si cabe, el malentendido cuando tanto el superior del convento como los frailes que rodean a los protagonistas visten de franciscanos.

No es creíble que los colonos asistieran a la discusión como espectadores furtivos (Carrière, 1998: 37-39). Resulta difícil, si no imposible que, en un centro exclusivo de los dominicos, que velaba especialmente por su aislamiento de personas ajenas a San Gregorio y que incluso en sus estatutos establecía tanto la prohibición de admitir visitantes como los medios para el control de acceso al mismo y su cierre por la noche (Díaz Ibáñez, 2016a), se ocultaran dos personas. Cuesta creer todavía más que fueran bien acogidas al ser descubiertas. La carta del obispo que llevaban, que no llegaron a usar de inicio, no podía ser una justificación para entrometerse en un debate de la trascendencia del tratado en Valladolid. Carrière se sirve de ellos hábilmente para exponer el punto de vista de los encomenderos, que no se manifestó en la Junta real. Como colonialistas exponen las dificultades para su prosperidad, su descontento porque los indios no colaboran en su enriquecimiento, la necesidad de recurrir a la *dureza*, su derecho a imponer sus fines:

Hacemos por ellos lo que podemos. Para que se sientan a gusto con nosotros. Les cuidamos cuando están enfermos. Y además les enseñamos nuestras herramientas, incluso a fabricarlas. Les enseñamos el castellano y la historia de España, cómo expulsamos a los moros (Carrière, 1998: 115).

También la invitación del superior «a una decena de dominicos» (Carrière, 1998: 56) se hace inverosímil. Además de las razones aducidas para la no introducción en San Gregorio de personas de cualquier condición, la controversia no fue un acto público, sino un encuentro entre personas seleccionadas por sus conocimientos, encaminado a decidir sobre aspectos importantes del gobierno de las Indias. La capacidad para invitar o llamar a prestar testimonio no estaba en el rector de San Gregorio, sino en todo caso en María, la hermana del príncipe Felipe, recién casada (1548) con Maximiliano, archiduque de Austria, que, como regentes del Reino en ausencia de Carlos I y de su hijo, fueron los que convocaron a los asistentes.

Respecto al espectáculo de los bufones, no sé si merece la pena mencionarlo. San Gregorio era un centro de formación dominico entregado a la observancia más estricta desde su fundación (Díaz Ibáñez, 2016b). Además de las señaladas dificultades de acceso era difícil que la institución y la mayoría de los que formaban la Junta, especialmente los eclesiásticos pertenecientes a órdenes reformadas, las más exigentes en el cumplimiento de sus votos, soportaran ni un minuto el irreverente entretenimiento. Cuesta pensar también en un legado papal propiciándolo, aunque se justifique bajo el disfraz del experimento.

No resulta tampoco muy creíble la inclusión de lo que se considera una figura demoníaca en el colegio dominico donde se formaban los frailes más presentes en la estructura inquisitorial. Sería difícil que Sepúlveda, sacerdote y teólogo, él mismo colaborador de la Inquisición en algún momento, se permitiera tal desliz y menos delante de un representante del Papa, si hubiera estado presente. Por desgracia, la destrucción por parte de los nuevos dominadores de imágenes veneradas por los indios o su ocultamiento por estos para su preservación fue la respuesta más frecuente que recibieron, pero todo se desarrolló en sus lugares de origen.

Con todo, lo que parece menos ajustado a la realidad de la controversia es el debate ideológico que se introduce en la misma. Los asuntos que Carrière expone como motivo de la discusión y en los que se reafirma en entrevistas (Perales, 2006) no fueron los que plantean sus obras. Ni siquiera corresponden a ese momento ni lugar. De inicio, el ficticio cardenal Roncieri señala que

Hoy el santo padre me envía a vosotros con una misión precisa: decidir, con vuestra ayuda, si esos indígenas son seres humanos completos y verdaderos, criaturas de Dios y hermanos nuestros en la descendencia de Adán. O si, por el contrario, como se ha afirmado, son seres de una categoría distinta o incluso súbditos del imperio del Diablo (Carrière, 1998: 41).

Lo que debía discutir la Junta no era esto, sino, como se ha indicado, cómo llevar a cabo la evangelización y cómo esa acción debía realizarse sin cuestionar el derecho de Carlos V a las Indias y sin que sufriera su conciencia. En 1550-1551 el debate que pone en boca del legado el novelista estaba más que superado. Por no retroceder hasta la reina Isabel y el sermón de Montesinos de 1511, en 1537, la bula *Sublimis Deus* de Paulo III no había dado a conocer «el punto de vista de Roma» (Carrière, 1998: 41), sino que zanjó la cuestión con una bula (reproducida en Las Casas, 1975: 323) reconociendo que los indios eran «verdaderos hombres», que no podían ser esclavizados ni se les podían arrebatar sus bienes. Con esta afirmación pontificia se viene abajo la discusión y pierden sentido experimentos tan desafortunados como los que padecen los indios para ver si poseen emociones humanas. La cuestión de «la salvación del alma» (Carrière, 1998: 68, 87), que se ha calificado de «idea banal» (Capdevila, 2007: 9), también estaba resuelta por la Iglesia desde los primeros contactos y no podía solventarse por nadie versado en teología (y Sepúlveda lo era) con que «es Cristo quien no les quiere en su reino» (Carrière, 1998: 145). El dominio sobre los indios que defendía el humanista tenía como objetivo teórico, por equivocado o manipulador que pudiera ser, formarlos para convertirlos al cristianismo.

También la pregunta del legado papal por la posible mezcla de indios y españoles y la fecundación de las mujeres indias resultaba anacrónica (Carrière, 1998: 128-129). Casi sesenta años después del descubrimiento, con una legislación abundante sobre los matrimonios mixtos y cuando no faltaban hijos mestizos que habían recibido bienes de sus padres conquistadores, parece un desliz más que una concesión dramática.

Lo paradójico de estos planteamientos tan ajenos a la realidad es que se mezclan con declaraciones que no son exactamente las de Sepúlveda, pero le son cercanas:

La solución es precisamente, fray Bartolomé, la que os parecía imposible. Consiste, ni más ni menos, en mantenerlos esclavos intentando convertirlos al cristianismo al menos durante algún tiempo, a la espera de una conversión general. Consiste también en decir, como se hace ya, que quien se convierte en cristiano sincero

deja *ipso facto* de ser esclavo. Pues eso es lo que nos importa, lo que constituye nuestro deber fundamental (Carrière, 1998: 193).

Esta postura deja sin sentido las anteriores disquisiciones y podría representar un planteamiento más acertado. Al fin y al cabo, si no se presenta la posición de Sepúlveda como mínimamente coherente, ¿cómo puede explicarse que hiciera frente a unos argumentos tan cargados de razón como los de Las Casas?

Por lo demás, aunque el legado da la palabra en primer lugar a Las Casas (Carrière, 1998: 42), en aquel encuentro Sepúlveda fue el primero en hablar y cuando expuso de memoria lo esencial de su *Apología* no mencionó la teoría de la esclavitud natural de Aristóteles, como señala Carrière (1998: 88-89, 92). Estaba escarmentado del rechazo a la publicación del *Demócrates segundo* por las universidades de Alcalá y Salamanca. Prefirió recurrir a textos más cercanos a los teólogos, como el *Comentario a la Política* de Tomás de Aquino. Tampoco esgrime una servidumbre imposible de redimir. Todo lo contrario, su argumentación va a insistir en la necesidad momentánea de someter a los indios para facilitar su evangelización y su civilización. De hecho, él mismo reconoció que muchos indios habían adquirido para esa época hábitos y costumbres que hacían innecesario su sometimiento a los españoles (Sepúlveda, 1984: 38).

Con sus menciones a los gustos culinarios de los indios (Carrière, 1998: 90-91), a «su noción del arte» (Carrière, 1998: 97), a «las reglas estéticas, siempre relativas, variables» (Carrière, 1998: 108), etc., Carrière hace de Las Casas un antropólogo contemporáneo adscrito al relativismo cultural. Sus colonos advierten, como lo haría un economista actual, de las consecuencias de la liberación del trabajo indígena (Carrière, 1998: 199-200). La retrocesión a 1550 de acusaciones sobre la conquista, «rumores» dice el legado pontificio, «muy exagerados por los enemigos de España» (Carrière, 1998: 40), también es una proyección del presente: el debate es todavía interno entre españoles. Las acusaciones de «holandeses, ingleses y franceses» llegarán después y los primeros forman parte en este momento del dominio carolino y no solo no han empezado a rebelarse y criticar, sino que obtienen grandes beneficios del mundo americano. Existe una frecuente invocación del presente en el pasado, como cuando se hace decir a Sepúlveda, que ni en su convocatoria ni en su desarrollo ni en sus resultados tuvo una valoración positiva de la Junta, que «nuestro encuentro aquí, nuestra discusión, no tiene parangón alguno en la historia de las naciones. ¡Será la gloria de España! ¡Y por mucho tiempo!» (Carrière, 1998: 190-191). Una premonición que apela a España como sinécdoque de Castilla, como hace repetidas veces Carrière (1998: 34, 36, 64, 72, 98, 115, 116, 118, 157, 209). Pero el debate no lo convoca «el reino de España» (Carrière, 1998: 39) ni

el Estado español ni su gobierno, que no existían. Lo convoca el monarca. Uno y otra, el rey y Castilla, son algo distinto del reino y de España, lo que con frecuencia olvidan también muchos de los historiadores, filósofos y divulgadores que se ocupan de la Junta. En suma, el presentismo que inunda buena parte del relato de Carrière obliga a prestar atención a sus atribuciones, para evitar que se traspasen valores y realidades actuales a un pasado que manejaba supuestos y significados muy diferentes.

No hay ninguna noticia sobre la presencia de personas ajenas a los integrantes de la Junta durante el desarrollo de esta. Frailes, carpinteros, limpiadores, cocineros, albañiles, servidores, etc., tuvieron que trabajar para que el acontecimiento tuviera lugar, pero, como es propio de la época, nada se dice de ellos en la documentación conocida. San Gregorio tenía establecido en sus estatutos la presencia de servidores legos, cocinero, médico y barbero, aunque también los veinte colegiales estaban obligados a limpiar su celda y otras dependencias del colegio una vez a la semana (Díaz Ibáñez, 2016a: 66, 73). Ignoramos cuántos y quiénes fueron, si se incrementó su número por la celebración de la Junta, si los miembros de esta dispusieron de servicios del convento de San Pablo, etc. Su presencia es, por tanto, una licencia de Carrière, que con su introducción tal vez quiso rendir homenaje a los que no suelen ser objeto de la historia. Entre estos personajes que ocupan a la llamada historia desde abajo (Hobsbawm, 1998: 205-219; Sharpe, 1996), tiene especial significación el africano al que se alude varias veces (Carrière, 1998: 105, 110, 165, 212-213). Su presencia anticipa la apelación final a la esclavitud africana. Esta, aceptada por Las Casas como sustitutivo del trabajo de los indios no brevemente, como afirma Carrière (1998: 210-211), sino por tres décadas, desde al menos 1516 hasta mediada la década de los cuarenta (Castilla, 2022), no se discutió en la Junta. De haberlo hecho, habría tenido la oposición del dominico, que para entonces estaba cambiando su opinión al respecto. Carrière, con su introducción, renuncia de nuevo a la fidelidad histórica, pero une las dos intervenciones del dominico que mayor debate historiográfico han provocado.

Las imprecisiones del vocabulario y los errores relativos a datos históricos son, por lo demás, abundantes e importantes, hasta amenazar el esfuerzo divulgativo. Dejo de lado los anacronismos de expresiones como «cuando llegaron los españoles, creyeron que procedían de otro mundo. De otro planeta, tal vez. De otra dimensión del tiempo o de la materia» (Carrière, 1998: 141), la mención de «budistas» por Las Casas (Carrière, 1998: 195) o el uso repetido de la palabra «civilización» y «civilizado» (Carrière, 1998: 63, 133, 184-185), que no aparece hasta el siglo XVIII (Febvre, 1930; Benveniste, 1997: 209-218; Braudel, 1970; Goberna Falque,

1999). El término equivalente más habitual en la época es «policía» y, en ocasiones, «civil» (Maravall, 1977; Escobar, 1982, 1984; Rubinstein, 1987). También está fuera de época el uso de centímetros para expresar el largo de un tubo (Carrière, 1998: 125). El cientifismo de un enunciado como «decidí hacer venir hasta aquí, hasta España, a algunos especímenes de esa especie india» (Carrière, 1998: 124) es impropio del siglo XVI, como lo es hablar de «teoremas científicos» (Carrière, 1998: 98). Prescindo de topónimos, gentilicios, etc., que no se corresponden con los que eran habituales durante ese período. Señalo, no obstante, algunos datos concretos que creo de cierta importancia: no se menciona al P. Antón Montesinos y se atribuye su famoso sermón de La Española en 1511 a su superior, fray Pedro de Córdoba (Carrière, 1998: 16, 29); se habla de la leyenda negra (Carrière, 1998: 16, 18, 27, 40), pero las alusiones a América que se relacionan con esta creación del siglo XX son muy posteriores a la Junta de Valladolid; se dice que «Cortés se hace nombrar virrey» (Carrière, 1998: 21, 27), pero nunca lo fue; se indica que los dos protagonistas imaginarios del *Demócrates* «se encuentran con un tercero que no es otro que Hernán Cortés, el conquistador y virrey (*sic*) de Méjico (que fue amigo personal del autor), y la discusión se inicia» (Carrière, 1998: 27), pero, en esa obra, el conquistador solo aparece mencionado por uno de esos dos únicos interlocutores, Leopoldo, que le cuenta al otro, Demócrates, que ha estado conversando con él (Sepúlveda, 1984: 7); se altera el orden de los papas Julio III y Paulo III, y se atribuye a cada uno la duración del pontificado del otro (Carrière, 1998: 25); se confunde el *Democrates alter*, al que se dice acabado de publicar en Roma, con la *Apología* (Carrière, 1998: 27, 42, 60, 206); atribuye a «los dominicos de las universidades de Alcalá y Salamanca» (Carrière, 1998: 27) la negativa a publicar su libro, cuando las comisiones dictaminadoras de las respectivas universidades incluían seculares y religiosos, estos últimos no solo de la Orden de Santo Domingo; señala que «le niegan el imprimátur, considerándolo contrario a la verdad y a la tradición apostólica», cuando lo que más irritó al humanista es que esas comisiones no dieron razones que avalaran su negativa (Castilla, 2013: 183-184); atribuye a Las Casas la lectura del *Democrates secundus* (Carrière, 1998: 59), cuando solo pudo acceder a un resumen en castellano de este; convierte la polémica en un enfrentamiento de Sepúlveda con «el clero español» (Carrière, 1998: 28), olvidando que el cronista formaba parte de ese clero e ignorando que este se encontraba tan dividido sobre sus tesis como los laicos; solo incluye en la comisión nombrada por el rey a «teólogos» (Carrière, 1998: 28) dejando a un lado el ya señalado importante papel de los juristas en la misma, que Sepúlveda consideró que le favorecían; traslada Valladolid, que, en contra de lo que se afirma

(Carrière, 1998: 26), todavía no era capital de la monarquía, de Castilla la Vieja a Castilla la Nueva (Carrière, 1998: 28); oscila, en las ocasiones en las que señala la edad de Las Casas, como si dudara al fijar su nacimiento entre 1474 y 1484 (Carrière, 1998: 28, 34, 79); se atribuye a Vitoria la «denuncia» de la noción de guerra justa (Carrière, 1998: 33), cuando lo que hace es desarrollar la teoría, a la vez que se dice que su elección *De indis* fue publicada en 1539 (Carrière, 1998: 81), que es cuando se pronunció, probablemente el 1 de enero (su primera publicación hubo de esperar hasta 1557); se alude repetidamente a Sepúlveda como «el profesor», pero apenas tenemos una leve noticia de que hubiera dado alguna clase de filosofía moral cuando vivía en Roma y de haber estado enseñando latín al príncipe Felipe (cuyo aprendizaje, por cierto, no acabó de conseguir). Realmente, no es la docencia lo que caracteriza al cordobés, a pesar de ser el apelativo que más se le aplica (Carrière, 1998: 44, 60, 63, 74, 87, 88, 100, 130, 134, 143, 157, 185, 190); tampoco es suya la atribución de ochenta mil víctimas de los sacrificios en la inauguración del gran templo de Méjico, pues Sepúlveda habló de veinte mil sacrificados al año (Sepúlveda, 1957: 315); Carrière considera que la *Brevisima relación de la destrucción de las Indias* se nutrió de lo dicho en Valladolid (Carrière, 1998: 48), pero lo leído en la Junta fue una primera versión de la *Apología*, mientras lo esencial de la *Brevisima* había sido redactado para ser expuesto en 1542; etc.

No sé si merece la pena seguir enumerando anacronismos, simplificaciones, distorsiones, etc. Con estos desaciertos se pierde no solo la representación de lo acontecido, sino, de manera más ambiciosa, cuestiones importantes y atractivas todavía hoy en día y que tienen enorme trascendencia para la educación de las nuevas generaciones. La disputa de Valladolid, además de cuanto afecta a su valor histórico, nos invita a seguir planteando cómo deben ser las relaciones interétnicas y si la colonización europea puede exhibir algún valor positivo. Incluso en lo que procede de esa religión que representa el P. Las Casas y a la que hay que añadir otros muchos misioneros menos conocidos, ¿cuál es el balance?

6. ANTES Y DESPUÉS DE CARRIÈRE: ALGUNOS OTROS INTENTOS DE DIFUSIÓN

No quisiera que se sacara una conclusión equivocada. A pesar de los errores, el esfuerzo de Carrière, en cualquiera de sus tres géneros, me parece un empeño de gran interés. El tiempo transcurrido desde su estreno en pantalla y lo señalado no impiden que siga siendo un intento valioso de transmisión de un episodio necesitado de difusión. Su forma de dar a conocer el debate es siempre preferible al aire apologético y unilateral de algunos

documentales mucho más generalistas hechos en España en los últimos años (López Linares, 2021, 2024).

Otras aproximaciones al dominico también lo intentaron. Contemporáneo a la obra de Carrière es otro Las Casas protagonista en la pantalla (Olhovich, 1992; Jablonska Zaborowska, 2004), derivado también del teatro (Salom, 1990). El drama se había estrenado en el Teatro Jorge Negrete de la ciudad de México la noche del 31 de agosto de 1990, dirigido precisamente por Sergio Olhovich. Casi dos décadas después vuelve a la pantalla como personaje secundario (Bollaín, 2010).

Carrière tuvo un antecedente en el tratamiento intensivo de la controversia en la novela de Reinhold Schneider *Las Casas vor Karl V. Szenen aus der Konquistadorenzeit* (1938). Su compromiso literario le hacía modificar la cronología de varios de los hechos decisivos de la vida de Las Casas, pero el resultado es mucho más válido desde el punto de vista narrativo y de estructura dramática (Gauger, 2003: 30). Ha gozado, además, de varias traducciones: la de la editorial Edhasa (1991), a la que alude Arno Gimber (2009: 167), fue precedida, como señaló Raymond Marcus (1978: 398-399), de dos ediciones anteriores: una traducida por Alberto González Fernández, publicada en Fribourg-en-Brisgau por Herder y Cia. (1940) y otra, con la traducción de Jorge Lehmann, que es la usada por Edhasa, y que se publicó primero en Buenos Aires por Ediciones Criterio (1956). Esta misma traducción la utilizó Ediciones Encuentro (1979) en Madrid. Un texto del mismo año de la novela de Carrière es el de José Luis Olaizola, *Bartolomé de las Casas. Crónica de un sueño*, mientras son posteriores los de Mario Escobar, *Exterminio. La verdadera historia de sangre y muerte que supuso la conquista* (2012) y José Ángel Mañas, *Conquistadores de lo imposible*, de 2019, que le dedica su capítulo 12.

Algunos dramas son de décadas lejanas, como el de Miguel Ángel Asturias revisado tras su estreno en 1957, y el de Enrique Buenaventura (1963), que tuvo también dos versiones posteriores (1975 y 1988). Eduardo Fernández-Fournier ganó con *Teólogos* el accésit al Premio Lope de Vega de teatro de 1974, pero no llegó a estrenarse. De ese año es el diálogo teatral inconcluso del peruano Augusto Salazar Bondy *Bartolomé o de la dominación* (1995). También ha tenido un breve recorrido la *Primera noticia de la catástrofe*, de Juan Mayorga, representada por primera vez en 2006.

Ninguno estudia la controversia de Valladolid con tanto detalle como la película que comentamos y, con frecuencia, ni la mencionan. Todos estos tratamientos reclaman, sea cual sea el caso, más intentos. Se está preparando una versión inglesa para el cine que al parecer utilizará el guion de Carrière (Kelassy, 2022). Confiamos en que se cuente con una revisión histórica previa del mismo y una asesoría

adecuada de la película, para evitar que se repita mucho de lo señalado.

También se ha premiado recientemente un documental sobre el asunto de Juan Rodríguez-Briso (2021; Pasalodos Pérez, 2023), pero su difusión, hasta que lo ha difundido la segunda cadena de TVE y ha quedado en su plataforma, había sido escasa. Sustituye la unilateralidad por el pluralismo. Con cierta diversidad de voces pretende solucionar lo que supuso el debate, pero las inexactitudes y anacronismos siguen siendo importantes y no por dar versiones diferentes las imágenes resultantes son las más cercanas a la realidad. Creo que, con menos eco a los tópicos, podría haberse hecho más por ganar la batalla de la divulgación en los centros educativos.

7. CONCLUSIONES

En cualquier caso, hay que revisar lo que se transmite porque la mayor parte de quienes se acercan al telefilme, la obra de teatro o la novela tienden a considerar que en ellos se presenta lo realmente ocurrido en Valladolid. Que solo aparecen algunos añadidos más estéticos o formales que de contenido, pero que lo esencial está dado. Muchos piensan, en consecuencia, que a través de los diferentes medios conocen aquel episodio y no vuelven a aproximarse al asunto, cuando vemos lo lejos que se está de poder formarse una idea válida solo con esa experiencia. Incluso el artículo correspondiente sobre la Junta de Valladolid de la habitualmente bien informada *Wikipedia* (2024) menciona al cardenal Salvatore Roncieri sin advertir que se trata de un personaje de ficción, mientras que la comisaria de la exposición «Un réquiem por la humanidad» (Madrid, La Casa Encendida, 24.V al 15.IX.2024), en información que, si no es tomada de Carrière, coincide con este, atribuye a Las Casas en el encuentro de Valladolid, cuando ya se ha dicho que el dominico se había alejado de esa propuesta y donde no se mencionó para nada a los africanos, «esclavizar a los negros de África» (Jan, 2024) como «enemigos de Cristo» e individuos que no «tenían alma» (Ruvenal, 2024 y Safura Adam, 2024).

Debería medirse, sobre todo, el uso pedagógico de las distintas propuestas. En lo que respecta al telefilme, todavía más, porque, como se ha dicho (Rosenstone, 2005: 100), las películas favorecen la información emocional y visual sobre la analítica, con lo que alteran a veces sutilmente nuestro mismo sentido del pasado. En muchas ocasiones me temo que esa alteración ni siquiera sea sutil: si acabo de mostrar que la divulgación errónea contamina incluso el saber experto no puede sorprender que muchas de las propuestas de trabajo escolares sobre la película, la novela o el drama de *La Controversia de Valladolid* den por válida la información que se desprende de la obra (Cassou-Nogués y Langenhagen, 2006;

Boudier, 2024; Lutz, 2024; Mottier, 2024; Boiron, 2024) e incluso incrementen la confusión con datos adicionales erróneos (Boutilié y Bouttier-Couqueberg, 2003). También se mantiene el malentendido cuando se traduce y se representa una escena (Pizzini, 2004) o en su totalidad (De Cusco, 2007: 15-22). Aunque hay análisis y propuestas de análisis dirigidos a los docentes de gran interés (Puzin, 2004; Yahi y Fonvielle, 2006; Choffray, 2013), no es infrecuente que corrijan algunos errores para seguir reproduciendo o creando otros (Fabre, 2006; Saada, 2015).

Entre la difusión a través de la pantalla, la novela y el teatro, creo que el telefilme es, probablemente, el más utilizado en las aulas. Si, a pesar de todo lo dicho, se quiere ver completo o a través de secuencias, quienes lo contemplen deben ser conscientes de que uno y otras están muy lejos de representar lo ocurrido hace cinco siglos en Valladolid. Como se ha advertido con carácter general para quienes pretenden aplicar el cine en las aulas (Grupo «Imágenes de la Historia», 1998: 90), debe constituir una premisa de su reproducción que el docente trabaje con sus alumnos previamente o con posterioridad no solo el debate, sus presupuestos, contenidos y consecuencias, sino también los múltiples errores históricos o distorsiones que van a aparecer en el telefilme. De lo contrario, corremos el riesgo de que la ignorancia de uno de los episodios más dignos de conocer del incipiente colonialismo moderno sea sustituida por el malentendido y, lo que es peor, que se contribuya incluso con la mejor de las intenciones a extender este. Si divulgar es poner al alcance del público un acontecimiento, la divulgación no puede consistir en entender ese acontecimiento de una forma muy diferente a como ocurrió, aunque, como he dicho anteriormente, resulte difícil ponerse de acuerdo sobre qué sea lo ocurrido (Eco, 1997).

Por lo demás, el análisis de los errores no deja de ser, desde otro punto de vista, una forma de estudio del texto fílmico, novelesco o teatral, como lo es para cualquier otro conocimiento que pretenda avanzar, incluido lo que nos proporciona Internet (Morduchowicz, 2023: 45). Este análisis nunca puede perjudicar la comprensión y contribuye a ampliar el conocimiento de lo abordado y de todo lo que le rodea.

Esto me permite introducir una consideración final sobre los textos escritos, representados o expuestos en imágenes de Carrière o de cualquier otro creador. Sería un error considerar que su aportación cierra el conocimiento de lo ocurrido, que con su representación del pasado cumplen con su función. Esto es especialmente relevante para el telefilme y su uso por los docentes: si alguna virtualidad debe tener su visionado no es clausurar el acontecimiento al que alude, sino abrirlo a una reflexión que abarque tanto sus condicionantes, su acontecer y sus resultados, como que

sirva para pensar las consecuencias para nuestro presente. Para contemplar una fotografía del pasado no se necesita tanto y menos si está desenfocada. El instrumento que lleva a pensar el pasado, sea la palabra, la imagen o la dramatización no puede detener su efecto en la representación de lo inerte, sino en la apertura a la discusión de lo que no está resuelto.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- 7 D'OR DE 1993 (2023), s. pág. [En línea: https://en.wikipedia.org/wiki/7_d%27Or. Fecha de consulta 19/03/2023].
- ADALID SAINZ, Raúl (2021), «Historia de una puesta en escena: La Controversia de Valladolid», *Tiempo de Michoacán*, 23 de febrero.
- ASTURIAS, Miguel Ángel (2007), *Las Casas: el obispo de dios (La audiencia de los confines. Crónica en tres andanzas)*, ed. J. M. Vallejo García-Hevia, Madrid, Cátedra.
- BELL, Aubrey Fitz Gerald (1925), *Juan Ginés de Sepúlveda*, Oxford University Press.
- BELTRÁN DE HEREDIA, Vicente (1960), *Domingo de Soto. Estudio biográfico documentado*, Salamanca, I.C.H.
- BENVENISTE, Emile (1997), «Civilización. Contribución a la historia de la palabra», en E. Benveniste, *Problemas de lingüística general I*, México, Siglo XXI, págs. 209-218.
- BOIRON, Michel (2011), «La Controverse de Valladolid», s. pág. [En línea: [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.pedagogie.ac-aix-marseille.fr/upload/docs/application/pdf/2011-12/hist_seconde_controverse_decoupage_film.pdf](https://www.pedagogie.ac-aix-marseille.fr/upload/docs/application/pdf/2011-12/hist_seconde_controverse_decoupage_film.pdf). Fecha de consulta 17/04/2024].
- BOLLAÍN, Iciar (2010), *También la lluvia*, España, Morena Films.
- BOUDIER, Aurélien, «J.C. Carrière, 'La Controverse de Valladolid'», s. pág. [En línea: [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.lyceedadultes.fr/sitepedagogique/documents/francais/Aurelien_francais2B/14_2nde_fr_A6_J_C_CARRIERE_La_Controvers_e_de_Valladolid.pdf](https://www.lyceedadultes.fr/sitepedagogique/documents/francais/Aurelien_francais2B/14_2nde_fr_A6_J_C_CARRIERE_La_Controvers_e_de_Valladolid.pdf). Fecha de consulta 17/04/2024].
- BOUTILIÉ, Marie-Dominique et Catherine Bouttier-Couqueberg (2003), *La Controverse de Valladolid de Jean-Claude Carrière*, Paris, Pocket.
- BRAUDEL, Ferdinand (1970), *La historia y las ciencias sociales*, Madrid, Alianza.

- BUENAVENTURA, Enrique (1963), *Teatro. Un réquiem por el padre Las Casas. La tragedia del rey Christophe. En la diestra de Dios Padre*, Bogotá, Ediciones Tercer Mundo.
- CADÉ, Michel (2011), «Le jeu du passé et du présent dans La Controverse de Valladolid», en Victorien Lavou Zoungbo (dir.), *Bartolomé de Las Casas: Face à l'esclavage des Noires en Amériques/Caraïbes. L'aberration du Onzième Remède (1516)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, págs. 287-290.
- CAPDEVILA, Nestor (2007), «Impérialisme, empire et destruction», en Casas, Bartolomé de las, *La Controverse entre Las Casas et Sepúlveda*, Paris, Vrin, págs. 7-200.
- CARRIÈRE, Jean-Claude (1992), *La Controverse de Valladolid, récit*, Belfond, Le pré aux Clercs.
- (1998), *La controversia de Valladolid*, Barcelona, Península.
- (2006), *La Controverse de Valladolid*, Présentation, notes, chronologie et dossier par Anne Cassou-Noguès et Marie-Aude de Langenhagen, Paris, Flammarion.
- (2011), *Para matar el recuerdo*, Barcelona, Lumen.
- CASAS, Bartolomé de las (1957), *Obras escogidas. V. Opúsculos, cartas y memoriales*, ed. Juan Pérez de Tudela Bueso, Madrid, Atlas.
- (1975), *Del único modo de atraer a todos los pueblos a la verdadera religión*, ed. Agustín Millares Carlos y Lewis Hanke, México, FCE.
- (1992), *Obras completas, 8. Apologética Historia Sumaria III*, ed. Vidal Abril Castelló y otros, Madrid, Alianza Ed.
- (2000), *Apología*, ed. Vidal Abril Castelló y otros, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.
- CASSOU-NOGUÈS, Anne et Marie-Aude DE LANGENHAGEN (2006), «Présentation, notes, chronologie et dossier», en Jean-Claude Carrière, *La Controverse de Valladolid*, Paris, Flammarion, págs. 5-17 y 107-119.
- CASTILLA URBANO, Francisco (2013), *El pensamiento de Juan Ginés de Sepúlveda: vida activa, humanismo y guerra en el Renacimiento*, Madrid, CEPC.
- (2019), «La revisión del concepto de 'bárbaro' en los escritos de Las Casas», *Romance Notes*, 59/1, págs. 7-17.
- (2020), «The Debate of Valladolid (1550–1551): Background, Discussions, and Results of the Debate between Juan Ginés de Sepúlveda and Bartolomé de las Casas», en Jörg Alejandro Telkamp, ed., *A Companion to Early Modern Spanish Imperial Political and Social Thought*, Leiden-Boston, Brill, págs. 222-251.
- (2022), «Bartolomé de las Casas y Miguel de Cervantes: censura y retrato de la esclavitud», *Concepciones*, 6. *La controverse*.
- CHOFFRAY, Éliane (2013), *Fiche de lecture de Jean-Claude Carrière, La Controverse Valladolid*, LePetitLittéraire.fr.

- COVARRUBIAS Y LEYVA, Diego de (1957), *Textos jurídico-políticos*, selección y prólogo de M. Fraga Iribarne, trad. de A. Rico Seco, Madrid, I.E.P.
- CRUZ, Salvador (1967), «El padre Las Casas y la literatura de independencia en México», *Anuario de Estudios Americanos*, 24, págs. 1621-1639.
- DE CUSCO (2007), «La controversia de Valladolid», *Teatro. Publicación del Conjunto Teatral "Nuevos Horizontes"* 20, Cochabamba – Bolivia, Editorial Serrano, págs. 15-22.
- DÍAZ IBÁÑEZ, Jorge (2016b), *Fray Alonso de Burgos: Un prelado al servicio de la monarquía castellana en la segunda mitad del siglo XV, Ecclesiastics and political state building in the Iberian monarchies, 13th-15th centuries*, Lisbonne, Publicações do Cidehus, DOI: 10.4000/books.cidehus.1559.
- Díaz Ibáñez, Jorge (2016a), «Alonso de Burgos y la fundación y primeros estatutos del colegio de San Gregorio de Valladolid. La regulación de la vida religiosa y académica de los dominicos observantes en la Castilla del siglo XV». *Cuadernos de Historia del Derecho* 23, 41-100, http://dx.doi.org/10.5209/rev_CUHD.2016.v23.53058.
- DIEGO CARRO, Venancio (1944), *La teología y los teólogos-juristas españoles en la conquista de América*, Madrid, CSIC, 2 vols.
- ECO, Umberto (1997), *Interpretación y sobreinterpretación*, Madrid, Cambridge University Press.
- ESCOBAR, José (1982), «“Civilizar”, “civilizado” y “civilización”: una polémica de 1763», *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980*, Roma, Bulzoni, págs. 419-427.
- (1984), «Más sobre los orígenes de civilizar y civilización en la España del siglo XVIII», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 33/1, págs. 88-114.
- ESCOBAR, Mario (2012), *Exterminio. La verdadera historia de sangre y muerte que supuso la conquista*, Nashville, Grupo Nelson.
- FABRE, Michel (2006), «Problématisation et débat d'idées: Litiges et différends. Le cas de la controverse de Valladolid», *Recherches en éducation*, 1, págs. 49-65.
- FEBVRE, Lucien (1930), *Civilisation, le mot et l'idée*, Paris, La Renaissance du livre.
- FERNÁNDEZ BUEY, Francisco (1992), «La controversia entre Ginés de Sepúlveda y Bartolomé de las Casas. Una revisión», *Boletín americanista*, 42-43, págs. 301-47.
- FERNÁNDEZ-FOURNIER, Eduardo (1974), «Teólogos», *Accésit Premio Lope de Vega de teatro*, 1974, *Tiempo de historia*, 1, págs. 64-83.
- FRIEDE, Juan (1958), «Los franciscanos en el Nuevo Reino de Granada y el movimiento indigenista del siglo XVI», *Bulletin*

- Hispanique*, 60/1, págs. 5-29; doi: <https://doi.org/10.3406/hispa.1958.3561>.
- GAUGER, Klaus (2003), «Un libro de resistencia frente al nazismo: Las Casas contra Hitler», *Nueva Revista*, 88, págs. 26-38
- GIMBER, Arno (2009), «La disputa de Valladolid en dos relatos históricos del siglo XX», *Cuadernos de Filología Alemana*, anejo I, págs. 165-174.
- GOBERNA Falque, Juan Ramón (1999), *Civilización. Historia de una idea*, Universidad de Santiago de Compostela.
- GÓMEZ DE CASTRO, Alvar (1984), *De las hazañas de Francisco Jiménez de Cisneros*, Ed. J. Oroz Reta, Madrid.
- GRUPO «IMÁGENES DE LA HISTORIA» (1998), «Fuente, procedimiento y medio de comunicación. El cine en la clase de historia», *Comunicar*, 11, págs. 87-93.
- HANKE, Lewis (1988), *La lucha por la justicia en la conquista de América*, Madrid, Istmo.
- HOBBSBAWM, Eric (1998), *Sobre la historia*, Barcelona, Crítica, págs. 205-219.
- JABLONSKA ZABOROWSKA, Aleksandra (2004), «La representación de los procesos de construcción de la identidad en los contextos interculturales de dos películas mexicanas sobre la Conquista», *Cultura, lenguaje y representación*, I, págs. 19-28.
- JAN, Cecilia (2024), «El imperialismo español como origen de la deshumanización del negro y de 500 años de racismo», *El País*, Planeta Futuro, 29 de mayo.
- JOBLIN, Joseph (1993), «Significado histórico de la disputa de Sepúlveda con Las Casas», *Actas del Congreso Internacional sobre el V Centenario del nacimiento del Dr. Juan Ginés de Sepúlveda*, Córdoba, págs. 237-249.
- JUNTA DE VALLADOLID (2024), s. pág. [En línea: https://es.wikipedia.org/wiki/Junta_de_Valladolid. Fecha de consulta 5/05/2024].
- KESLASSY, Elsa (2022), *Variety*, 11.X [En línea: <https://variety.com/2022/global/global/jean-claude-carriere-controversy-of-valladolid-stephane-celerier-wassim-beji-1235399074/>. Fecha de consulta 19/03/2023].
- LÓPEZ LINARES, José Luis (2021), *España, la primera globalización*, España, López Li Films.
- (2024), *Hispanoamérica, canto de vida y esperanza*, España, López Li Films.
- LUTZ, Sébastien (2024), «Analyse filmique de la Controverse de Valladolid», s. pág. [En línea: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://pedagogie.ac-strasbourg.fr/fileadmin/pedagogie/lettres/BTS_autres_themes

- /Analyse_filmique_La_Controverse.pdf. Fecha de consulta 17/04/2024].
- MANZANO MANZANO, Juan (1948), *La incorporación de las Indias a la Corona de Castilla*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.
- MAÑAS, José Ángel (2019), *Conquistadores de lo imposible*, Madrid, Arzalia.
- MARAVALL, José Antonio (1977), «La palabra ‘civilización’ y su sentido en el siglo XVIII», *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Burdeos, Université de Bordeaux III, págs. 79-104.
- MARCUS, Raymond (1971), «Las Casas in Literature», en Juan Friede y Benjamin Keen (eds.), *Bartolomé de las Casas in History*, Northern Illinois University Press, DeKalb, págs. 581-600.
- Marcus, Raymond (1966), «La transformación literaria de Las Casas en Hispanoamérica», *Anuario de estudios americanos*, 23, págs. 247-265.
- Marcus, Raymond (1978), «Le mythe littéraire de Las Casas», *Revue de Littérature Comparée*, 52/2, págs. 390-415.
- MARTÍNEZ GIL, Fernando (2013), «La historia y el cine: ¿unas amistades peligrosas?», *Vínculos de Historia*, 2, págs. 351-372.
- MAYORGA, Juan (2006), *Primera noticia de la catástrofe* (primera representación), s. pág. [En línea: <https://www.dominicos.org/500-sermon-montesino/en-el-arte/teatro/>. Fecha de consulta 21/04/2024].
- MILLARES, Selena (2011), «Bartolomé de las Casas en la literatura contemporánea», *Edad de Oro*, XXX, págs. 165-177.
- MORDUCHOWICZ, Roxana (2023), *La Inteligencia Artificial. ¿Necesitamos una nueva educación?*, Montevideo – Uruguay, Unesco.
- MOTOLINÍA, Fray T. de Benavente (1914), «Carta de... al Emperador Carlos V», en Fray Toribio de Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España*, ed. de R. P. Fr. Daniel Sánchez García, Barcelona, Herederos de Juan Gili, Editores, págs. 257-277.
- MOTTIER, Jacques (2024), «Jean-Claude Carrière, La Controverse de Valladolid. Objets d'étude: le théâtre et sa représentation / argumenter, délibérer», s. pág. [En línea: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://jacquesmottier.online.fr/pages/cours_controverse.pdf. Fecha de consulta 17/04/2024].
- OLAIZOLA, José Luis (1992), *Bartolomé de las Casas. Crónica de un sueño*, Barcelona, Planeta.
- OLHOVICH, Sergio (1992), *Bartolomé de las Casas: la leyenda negra*, México, Imcine.
- OLIVARES MARTÍNEZ, Diana (2020), *El Colegio de San Gregorio de Valladolid Saber y magnificencia en el tardogótico castellano*, Madrid, CSIC.

- (2022), «Du couvent au collège: relations, circulations et conflits entre San Pablo et San Gregorio à Valladolid», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 52/2, DOI: <https://doi.org/10.4000/mcv.17538>.
- PASALODOS PÉREZ, Rebeca (2023), «Entrevista con Juan Rodríguez-Briso», *Tribuna de Valladolid*, 5 de diciembre [En línea: <https://www.tribunavalladolid.com/noticias/351892/rodriguez-z-briso-la-controversia-de-valladolid-es-un-hecho-extraordinario-en-la-historia-de-la-humanidad>. Fecha de consulta 16/04/2024].
- PEÑA, Juan de la (1982), «Actas de la Universidad de Salamanca acerca de un libro de Sepúlveda», *De bello contra insulanos. Intervención de España en América, I y II*, ed. L. Pereña, Madrid, CSIC.
- PERALES, L. (2006), «Jean-Claude Carrière», entrevista en *El Cultural*, 23 de febrero.
- PEREÑA VICENTE, Luciano (1956), *Misión de España en América 1540-1560*, Madrid, CSIC.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Isacio (1984), *Cronología documentada de los viajes, estancias y actuaciones de Fray Bartolomé de las Casas*, Centro de Estudios de los Dominicos del Caribe, Universidad Central de Bayamón.
- (1995), *Fray Bartolomé de las Casas, O.P. De defensor de los indios a defensor de los negros*, Salamanca, Ed. San Esteban.
- PÉREZ GIL, Javier (2023), «El Palacio Real y la herencia cortesana en Valladolid», en Ana B. Martínez García (coord.), *Espacios con historia en la ciudad de Valladolid (III). Quintas jornadas de Patrimonio y Ciudad Villa de Prado*, Ayuntamiento de Valladolid, págs. 75-111.
- PIZZINI, Joel (2004), *500 almas* (documental), Brasil, Riofilme.
- POULIQUEN, Fabienne (2024), «Étudier La Controverse de Valladolid» [En línea: <https://www.weblettres.net/spip/spip.php?article390>. Fecha de consulta 17/04/2024].
- PRÉDAL, René (2011), «Jacques Lassalle, un théâtre d'auteur», *Jeune Cinéma*, 340-341, págs. 106-113.
- PRIX ITALIA 1992 (2023), s. pág. [En línea: https://www.imdb.com/event/ev0000547/1992/1/?ref_=ev_ov_ch. Fecha de consulta 19/03/2023].
- PUZIN, Claude (2004), *La Controverse de Valladolid. Récit (1992). Pièce de théâtre (1999)*. Jean-Claude Carrière, Paris, Hatier.
- RODRÍGUEZ-BRISO, Juan (2021), *La controversia de Valladolid*, España, Omnicorp Estudio.
- ROSENSTONE, Robert A. (2005), «La historia en imágenes/la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla», *Istor*, 20, págs. 91-108.

- RUBINSTEIN, Nicolai (1987), «The history of the Word *politicus* in early-modern Europe», en A. Pagden (ed.), *The languages of political theory in early-modern Europe*, C.U.P., págs. 41-56.
- RUVENAL, Caio (2024), «El racismo en la historia del arte», *El País*, Cultura, 21 de junio.
- SAADA, Julie (2015), «La controverse de Valladolid (Jean-Daniel Verhaeghe, 1992). Les controverses du droit: l'universel et ses autres –Une analyse de...– Centre de Droit International» [En línea: <https://cdi.ulb.ac.be/la-controverse-de-valladolid-jean-daniel-verhaeghe-1992-les-controverses-du-droit-luniversel-et-ses-autres-une-analyse-de-julie-saada/>]. Fecha de consulta 14/04/2024].
- SAFURA Adam, Tania (2024), Comisaria de la exposición «Un réquiem por la humanidad. Deshumanizaciones, poder y futurismos negros». Del 25 de mayo al 15 de septiembre en las salas B y C de La Casa Encendida [En línea: <https://www.lacasaencendida.es/sala-prensa/un-requiem-por-la-humanidad-deshumanizaciones-poder-y-futurismos-negros>]. Fecha de consulta 25/04/2024].
- SALAZAR BONDY, Augusto (1995), «Bartolomé o de la dominación», en Augusto Salazar Bondy, *Dominación y Liberación. Escritos 1966-1974*, ed. de H. Orvig y D. Sobrevilla, Fondo Editorial de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, págs. 191-264.
- SALOM, Jaime (1990), *Las Casas. Una hoguera en el amanecer. Retablo histórico en cuatro actos*, México, Planeta.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2001), «Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente», *Comunicar*, 17, págs. 65-69.
- SCHNEIDER, Reinhold (1938), *Las Casas vor Karl V. Szenen aus der Konquistadorenzeit*, Leipzig, Insel Verlag.
- (1940), *Las Casas y Carlos V. Escenas del tiempo de los Conquistadores*, trad. A. González Fernández, Fribourg-en-Brisgau, Herder y Cia.
- (1956), *El Padre de los indios (Las Casas ante Carlos V)*, trad. J. Lehmann, Buenos Aires, Ediciones Criterio.
- (1979), *Bartolomé de las Casas frente a Carlos V*, trad. J. Lehmann, Madrid, Ediciones Encuentro.
- (1991), *Bartolomé de las Casas y Carlos V*, Trad. J. Lehmann, Barcelona, Edhasa.
- SEPÚLVEDA, Juan Ginés de (1879), «Proposiciones temerarias, escandalosas y heréticas que notó el doctor Sepúlveda en el libro de la conquista de Indias, que fray Bartolomé de las Casas, obispo que fue de Chiapa, hizo imprimir “sin licencia” en Sevilla, año de 1552, cuyo título comienza: Aquí se contiene una disputa o

- controversia», *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, Madrid, vol. LXXI, págs. 335-361.
- (1957), «Objeciones (Prólogo) del doctor Sepúlveda a los señores de la Congregación», en Bartolomé de las Casas, *Obras escogidas. V. Opúsculos, cartas y memoriales*, ed. Juan Pérez de Tudela Bueso, Madrid, Atlas.
- (1984), *Demócrates segundo o de las justas causas de la guerra contra los indios*, traducción y edición de Ángel Losada, Madrid, CSIC.
- (1997), *Obras completas III. Apología en favor del libro sobre las justas causas de la guerra*, introducción y edición crítica de Antonio Moreno Hernández, traducción y notas de Ángel Losada (Revisión de Antonio Moreno), Ayuntamiento de Pozoblanco.
- (2007), *Obras completas IX, 1. Epistolario, Cartas 1-75 (1517-1548) y IX, 2. Epistolario, Cartas 76-139 (1549-1567)*, edición crítica y traducción de Ignacio J. García Pinilla y Julián Solana Pujalte, Excmo. Ayuntamiento de Pozoblanco.
- SHARPE, Jim (1996), «Historia desde abajo», en P. Burke, *Formas de hacer Historia*, Madrid, Alianza Editorial, págs. 38-58.
- TORRES, Rosana (2006), «Entrevista a Jean-Claude Carrière», *El país*, 22 de febrero.
- VERHAEGHE, Jean-Daniel (1992), *La Controverse de Valladolid*, Francia, Bakti Productions, FR3 Marseille, La Sept, RTBF (Télévision Belge).
- VIGNE PACHECO, Ana (2001), «El Padre Las Casas entre los modernistas», *Caravelle*, 76-77, págs. 475-483.
- VITORIA, Francisco de (1967), *Relectio de indis*, ed. L. Pereña, Madrid, CSIC.
- WHITE, Hayden (2010), «Historiografía e historiofotía», en H. White, *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Buenos Aires, Prometeo Libros, págs. 217-227.
- YAHÍ, Garance et Aude Fonvielle (2006), *La Controverse de Valladolid de Jean-Daniel Verheghe. Scénario de Jean-Claude Carrière*, Zéro de conduite.net [En línea: https://pedagogie.ac-reims.fr/images/stories/lettres-histoire-geographie/Histoire/Controverse_de_Valladolid.pdf. Fecha de consulta 17/04/2024].
- ZAVALA, Silvio (1970), «Los títulos de posesión a las Indias Occidentales», sobretiro de la *Memoria de El Colegio Nacional*, tomo VI, números 2-3, años de 1967-1968, México, págs. 184-204.

Fecha de recepción: 15/10/2024.

Fecha de aceptación: 16/02/2025.

Adaptación y creatividad en *Un amor* de Isabel Coixet

Adaptation and creativity in Isabel Coixet's *Un amor*

Gemma Suñé Minguella

American University, Washington D.C.

suneming@american.edu

ORCID ID: 0000-0002-8350-2975

Resumen: *Un amor* de Isabel Coixet, basada en la novela homónima de Sara Mesa, obtuvo gran éxito de crítica y público, pero también suscitó no poca controversia, en concreto por el turbio consentimiento sexual que plantea. Al trasvasar la novela al cine, Coixet tuvo que lidiar con las expectativas de parte de su público, lectores también de Sara Mesa, y con el compromiso de no defraudar a la escritora aun afirmando su propia creatividad. Se propone aquí un análisis de cómo ha logrado Coixet mantener un equilibrio entre estos factores, recurriendo a dos intertextos de enorme densidad y a otras técnicas propias de su personalidad creativa.

Palabras clave: Coixet, Mesa, *Un amor*, adaptación, cine español.

Abstract: *Un amor* by Isabel Coixet, based on the homonymous novel by Sara Mesa, received critical and public acclaim, but also sparked considerable controversy, specifically due to the disturbing sexual consent it raises. In transferring the novel to film, Coixet had to deal with the expectations of part of her audience, readers also of Sara Mesa, and the commitment not to disappoint the writer while affirming her own creativity. This article analyzes how Coixet managed to strike a balance between these factors, drawing on two highly dense intertexts and other techniques characteristic of her creative personality.

Keywords: Coixet, Mesa, *Un amor*, adaptation, Spanish cinema.

1. INTRODUCCIÓN

En noviembre de 2023 se estrenó en España la película *Un amor* de Isabel Coixet, basada en la novela homónima de Sara Mesa publicada en 2020 por Anagrama. La película obtuvo gran éxito de crítica y público y, aunque no ganó la Concha de Oro del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, para la cual estaba nominada, sí fue galardonada con el Feroz Zinemaldia, y el Gaudí de mejor guion adaptado. El público, en general, supo apreciar el filme, aunque la confusión sobre cómo valorar el trueque de sexo por un trabajo de bañilería diera mucho que hablar¹.

Coixet, a sugerencia de su productora Fernández Armenteros, se había interesado por la novela y su trasvase al cine ya desde 2020, cuando se la envió a Laia Costa proponiéndole protagonizarla. Una vez adquiridos los derechos, la cineasta contó con la colaboración de Laura Ferrero para escribir el guion, pues Sara Mesa prefirió mantenerse al margen, en parte por respeto al trabajo de Coixet, y en parte también para autoprotegerse en el caso de que la adaptación no fuera completamente de su agrado². Hay que tener en cuenta además que la adaptación al cine de su obra era algo nuevo para ella, de ahí que incluso llegara a pensar que no era la persona adecuada o que no iba a hacerlo bien³. Por otro lado, la escritura de la novela ya había resultado más ardua de lo esperado. Según comentaba, se había quedado atascada más de una vez, no sabía cómo continuarla y tenía la sensación de que se desinflaba en algún punto concreto. Incluso decidió dejarla por un tiempo para reanudarla más tarde, una «pesadilla» en sus propias palabras, una novela de la que no se siente satisfecha (Mesa, 2022). Aun así, fue un éxito editorial, se tradujo a varios idiomas y en octubre de 2023 se lanzó la decimocuarta edición. La película de Coixet ha

¹ Basta con consultar webs como *Filmaffinity* o *Rottentomatoes* para constatar el descontento de muchos espectadores con esta cuestión.

² «Es una actitud de protección, de autoprotección, porque si yo me involucra en el proyecto [...] Ha habido incluso la oferta de hacerlo, de hacer el guion, de colaborar... creo que no lo podría llevar bien porque no sé... yo creo que no debo intervenir ahí. Pero es curioso, porque digo que me da igual y es cierto, pero..., por ejemplo, lo de Cristina Morales sobre la adaptación de *Lectura fácil*, yo a ella la entiendo [...] Tú has vendido los derechos, pero no has vendido tu opinión. De hecho, me acuerdo de que en el contrato había una cláusula que ponía [...] que la autora tenía que participar el algún momento en actos promocionales y dije: no, quita eso, porque si no me gusta [...]» (Mesa, 2022).

³ «Yo eso lo viví con estupor, la verdad, porque no lo había pensado, era la primera vez [...] y todo esto fue a través de la editorial [...] yo en ningún momento quise entrar a nivel de guion ni nada porque pensaba que no iba a hacerlo bien, que no era la persona adecuada y quería dar absoluta libertad al equipo que lo hiciera» (Mesa, 2024).

supuesto sin duda una nueva promoción de la novela y un incremento en las ventas.

El hecho de que Isabel Coixet se inspire en la literatura para crear sus historias no es nada extraño ni tampoco nuevo, aunque ella declare que nunca lee «buscando argumentos», sino por el mero placer de leer, algo que empezó a hacer «desde los cuatro años»⁴. Su imaginario fue creándose y nutriéndose de sus innumerables lecturas, y su cine sin duda refleja esta base literaria. Según sus cálculos, el guion de *Un amor* sería su tercera adaptación, después de *Mi vida sin mí* (2003), inspirada en el relato *Pretending the bed is a raft* de Nanci Kincaid (1997), y *La librería* (2017), basada en *The Bookshop* de Penelope Fitzgerald (1978), pero también podríamos incluir *A los que aman* (1998), con guion escrito por Coixet y Joan Potau a partir del ensayo *De l'amour* de Stendhal (1822). Otras películas con guiones ajenos procedentes de novelas, relatos o libros de memorias serían *Elegy* (2008), de *The Dying Animal* de Philip Roth (2001), *Aprendiendo a conducir* (2014), basada en un relato publicado en *The New Yorker* en 2002, y *Nadie quiere la noche*, inspirada en las memorias de Josephine Peary⁵. En una entrevista en ABC, Coixet añadía otro aspecto a tener en cuenta, y es que «vivimos en un mundo en el que a la gente le asustan los guiones originales. Entonces es mucho más fácil ir a un productor o a una plataforma diciendo que quieres hacer un libro» (Coixet, 2023c). No podemos detenernos aquí a examinar todo el alcance de esta afirmación, pero es sin duda reveladora de los condicionantes económicos y «de mentalidad» de nuestros tiempos, recelosos de la creatividad. Así pues, parece inevitable que la ficción literaria acabe redundando en mayor o menor medida en su obra cinematográfica; así ha sido hasta ahora y con notables resultados. Respecto a *Un amor*, Coixet admite que la segunda vez que leyó la novela sí vio una película en ella y curiosamente además «con las caras de los actores que luego han estado en la película». Tres años más tarde la directora filmaba la película en cinco semanas y con un presupuesto mínimo, toda una proeza (Coixet, 2023d).

⁴ «Tengo sesenta y tres años, aprendí a leer a los cuatro. Claro... eso ya de alguna manera... yo soy lectora antes que espectadora, bueno... paralelamente, entonces, los libros yo los tengo como en una nube, y a las películas en otra » (Coixet, 2023a).

⁵ *Pretending the bed is a raft*, Nanci Kincaid, Algonquin Books of Chapel Hill, 1997. *The Bookshop*, Penelope Fitzgerald, Gerald Duckworth, 1978. *The Dying Animal*, Philip Roth, Houghton Mifflin Harcourt, 2001. *Learning to Drive: A year of unexpected lessons* by Katha Pollitt, *The New Yorker*, 15 de julio de 2002. *My Arctic Journal: A Year among Ice-Fields and Eskimos*, Josephine Peary, New York, Contemporary Publishing Company, 1893.

Estima Coixet que *Un amor* ha sido quizá una de sus adaptaciones más cercanas al texto literario, pues en otros textos que ha adaptado «se lo ha abierto mucho más» (Coixet, 2023a). ¿Considera con ello que su trabajo ha resultado más meritorio? No podemos afirmarlo con rotundidad, pero en otra ocasión declara que hubo en esta adaptación dos «servidumbres» (Coixet, 2023f) o «inconvenientes» («hándicaps», dice): que era una novela de una autora a la que admiraba, y que había ya muchos potenciales espectadores «que se habían hecho su película» (Coixet, 2023g); podemos presumir entonces que lo meritorio habría consistido en lograr un equilibrio entre su creatividad y las expectativas de parte de su público, lectores también de Sara Mesa. De todas formas, este respeto a la esencia de la novela —sostiene Coixet— no impidió que su «traducción fílmica fuera cambiante» (Coixet, 2023g), sugiriendo que su película, aun contando prácticamente la misma historia, no puede *ser* como la novela, y así lo rubrican durante quince segundos los créditos iniciales: «un amor de isabel coixet» (todo en minúsculas). Es decir, aunque la fábula sea aparentemente idéntica, la imagen y la palabra nunca refieren lo mismo. Pero dicha constatación tampoco puede hacernos olvidar que el cine también recurre a la palabra, y que muchas adaptaciones —incluida la que aquí nos concierne— incluyen diálogos procedentes del texto literario. En este sentido, convenimos con Sánchez Noriega cuando afirma que:

Quando se opone cine-literatura se da por supuesto que son medios diferentes que emplean sistemas de significación diferentes. Pero esto es una verdad a medias y habría que hacer hincapié en que el cine emplea de ordinario dos registros (visual y sonoro) y eventualmente un tercero, la escritura. El texto fílmico se construye *también* con el registro verbal [...] que al menos en los diálogos, no es sino una trasposición del texto literario sin modificación sustancial de sus valores semánticos (2000: 39).

La película de Coixet incluye la mayoría de los diálogos de la novela con unos pocos añadidos de alta carga connotativa, sobre todo en el caso de Píter, el *hippie*. Pero no es este asunto el que nos interesa valorar aquí, sino la productividad de la fábula en sí: cómo ha leído Coixet la historia de Nat y cómo ha conseguido imprimirle su propia expresividad creativa. Por un lado, la incorporación de al menos dos intertextos, que añaden una densidad a la historia apenas advertida en la mayoría de las críticas que se han publicado sobre la película. Por otro lado, la cuidada puesta en escena y la focalización, las localizaciones, los actores y su interpretación, además de los matices que imprime a ciertos personajes y cómo influye todo ello en la recepción del relato.

Antes de hacer un recorrido por las principales dificultades con las que lidiaron Coixet y Laura Ferrero al trasvasar *Un amor* al lenguaje cinematográfico, conviene recordar que la novela de Sara Mesa está escrita en presente, como lo estaría un guion cinematográfico y que, aunque el narrador relata en tercera persona, circunscribe su perspectiva a la protagonista en una suerte de estilo indirecto libre. Según la autora, esta característica procede de cuando era niña y escribía en su diario lo que le sucedía narrando en tercera persona⁶. A menudo, el personaje se distancia de sí mismo, de su propia experiencia concreta, y se ve como personaje filmado, «como una figurante en un mundo ficticio»⁷; todos estos elementos constituyen la señal de identidad de la escritura de Mesa, sumado a un estilo que suele calificarse de sobrio y conciso, es decir, con escasa adjetivación y centrado en la acción y el mundo mental de sus personajes. Algo similar ocurre en cuanto a la descripción de espacios, que suelen caracterizarse con dos pinceladas, a menudo ligadas a la percepción del personaje; así, por ejemplo:

La casa ante la que se detiene es muy parecida a la suya. Humilde, de un solo piso, con ventanas bajas. La diferencia principal es que la parcela se sitúa a la espalda, y no delante, así que tiene que plantarse directamente ante la puerta [...] Como no hay respuesta, entra en la casa, que huele a madera mojada y pan tostado. Hay pocos muebles, prendas extendidas sobre un tendedero plegable, un pequeño y obsoleto televisor sobre una balda (Mesa, 2020: 75).

La propia escritora reconoce que sus descripciones están muy influidas por el cine, algo que es perfectamente comprensible y hasta inevitable, sobre todo en alguien que se reconoce cinéfila y que admira y aprende de los clásicos la construcción de personajes y situaciones⁸.

⁶ «Cuando era jovencita y me pasaba algo, lo escribía en tercera persona, como si lo novelara, como si lo contara, pero para mí, no para enseñárselo a nadie, para explicarme, para llegar a un lugar donde no hubiera llegado de otro modo» (Mesa, 2022).

⁷ «Se levanta trastabillando, tropezándose con los muebles. Viéndose desde fuera, en esa falsa calma, es como si alguien la estuviese filmando, a ella, una figurante, una intrusa, el papel más insignificante que se le podía asignar en un mundo ficticio —un decorado de plástico, de cartón piedra—» (Mesa, 2020:180).

⁸ «Me gustan muchos tipos de cine, pero creo que la influencia en mi narrativa está más en el en el cine clásico, Hitchcock, por ejemplo, a mí me ha enseñado casi sin darme cuenta cómo se genera tensión, y cómo a través de esos planos detalle que él hace va de alguna manera cargando toda la historia de turbiedad ¿no? Eso lo hace muy bien. Luego, por ejemplo, [...] Bergman es un cineasta que a mí también me ha marcado mucho y era muy buen escritor. [...] Hay

Todo lo anterior viene a confirmarnos que, pese a las dificultades que expondremos más adelante, *Un amor* es una novela cuya escritura favorece la representación visual, de ahí que Coixet viera en ella una película y no se amilanara ante la imposibilidad de traducir el mundo mental de Nat, la protagonista, que se sumerge en frecuentes cavilaciones acerca de sí misma, de los demás, y hasta acerca del sentido del propio cavar, es decir, del lenguaje o «del peso de las palabras», como diría la directora (Coixet, 2023f).

2. LA HISTORIA

Un amor cuenta la experiencia vital de Nat, de profesión traductora, en el espacio rural en el que reside durante unos meses. Huyendo de una situación laboral complicada y acuciada por problemas económicos, alquila una casa apenas habitable a un individuo conocido por todos bajo el nombre genérico de «el casero». Este, además de intimidarla en cada ocasión, le regala un perro al que a todas luces él mismo ha maltratado. Aunque desde el principio se percibe una atmósfera inquietante y amenazadora, el principal conflicto surge a raíz del trueque que le ofrece un vecino llamado «el alemán»: un coito a cambio de arreglarle las goteras de su casa. Un trueque que ella acaba permitiendo y que se prolonga en una relación que deviene obsesiva para la protagonista, lo cual no hará sino acelerar su final. Paralelamente, asistimos a las interacciones de Nat con el casero y otros vecinos, como la pareja con hijos del chalé, Píter, el artista *hippie*, y una pareja mayor. La esposa de este matrimonio sufre una peculiar demencia que la convierte en «coro» del comportamiento social del grupo hacia Nat. La progresiva tensión y enrarecimiento del ambiente alcanza su clímax cuando el perro de Nat muerde a una de las hijas de sus vecinos y debe ser sacrificado. La historia se cierra con la partida de la protagonista.

Lo que acabamos de resumir es la fábula que tanto novela como película comparten, pero no la totalidad de la historia que construye la película, ni tampoco en rigor la que relata la novela. Otros elementos no mencionados, aparte del medio utilizado, serán los responsables de que esta misma fábula acabe revelándonos otra versión de sí misma.

películas que muchas veces monologan, tiene algo de teatral también ¿no? [...] Incluso he parado la película para copiar frases de cómo construye los diálogos de los personajes y sus temas y su atmósfera» (Mesa, 2022).

3. INSTANCIA NARRATIVA⁹ Y VOZ EN *OFF*

Comentaba Sara Mesa que había dos cuestiones de la adaptación de su novela que le preocupaban: la primera era que no le habría gustado que se hubiera usado voz en *off*; la segunda, que se hubiera modificado el punto de vista desde el que se narra la historia, esto es, la perspectiva de su protagonista. Coixet ha recurrido en otras ocasiones a la voz en *off*, y en general de forma muy acertada, como sería el caso, por ejemplo, de *La librería*, donde presenta a la protagonista a través de una instancia narradora heterodiegética, o de los inolvidables monólogos de *Mi vida sin mí*, como el del supermercado con la imagen de los clientes y empleados bailando al son de la canción *Senza fine*¹⁰, analizada por Pranger y Malpartida como parte sustancial del proceso de adaptación (2023: 182-185).

Podríamos pensar que en *Un amor* la directora ha prescindido de la voz en *off*; sin embargo, si caemos en la cuenta, veremos que no ha hecho más que disfrazarla. Lo primero que llama la atención es cómo se abre el filme: fundido en negro, un sonido identificable con la proyección de una cinta, y una voz femenina hablando en una lengua sudanesa. La primera imagen es un plano detalle de los ojos de la persona que habla¹¹ y, a los pocos segundos, oímos una voz en español traduciendo su testimonio: es Nat, en un encuadre que abarca solo parte de su rostro. Ambas voces relatan un episodio de violencia extrema sufrido por la primera. Los planos detalle del personaje que testifica se alternan: ambos ojos, las manos, un ojo, la boca, y en ocasiones el encuadre abarca su perfil y parte del rostro de Nat cabizbaja, leyendo el testimonio en español. No hay duda de que dicho arranque es muy similar a otras películas de Coixet, como *Cosas que nunca te dije*, *A los que aman*, *Mi vida sin mí* o *La librería*, por citar solo unas pocas. Esa voz que inaugura el relato es una marca muy clara del autor implícito invitando al espectador a sumergirse en el ámbito

⁹ Somos conscientes de la controversia generada en torno a la necesidad o no de una instancia narradora en el texto filmico, así como las diferentes denominaciones y características atribuidas a dicha instancia (Pérez Bowie, 2008: 31-50). En nuestro caso, hemos optado por la sencillez y claridad de los términos sugeridos por Sánchez Noriega (2000: 81-96), aunque admitimos la pertinencia de términos como «meganarrador» como responsable último de la enunciación.

¹⁰ «En el supermercado hace frío y eso te gusta. La gente siempre lee atentamente la etiqueta de sus productos favoritos para ver cuánta química llevan. Y después suspira resignada mientras los mete en el carrito como si pensarán: “es malo para mí es malo para mi familia, pero nos gusta”. En un supermercado, nadie piensa en la muerte». Coixet, Isabel: *Mi vida sin mí* (2003).

¹¹ Interpretado por la actriz burkinesa Azata Soro.

ficcional, aunque paradójica e intencionadamente esta vez parezca llegarnos desde el perímetro de la diégesis, dada la textura documental —pretendiendo no ser ficticia— de la secuencia. Esta voz narrativa irá intercalando su relato a lo largo del filme para progresivamente desvelarnos el germen de la desazón de la protagonista y también, por qué no admitirlo, una de las principales preocupaciones de la propia cineasta, algo que Coixet llama «el mapa del horror del mundo». Por su importancia, reproducimos aquí el fragmento que abre la película:

Yo acababa de dar a luz a mi última hija. Mi madre y mi hermana habían venido a visitarme cuando los terroristas llegaron a mi pueblo y empezaron a disparar. Disparaban sobre todo lo que se movía: mujeres, hombres y niños. En casa de mi mejor amiga no dejaron a nadie vivo. Sus hijos y su marido fueron degollados, solo el más pequeño de sus hijos se salvó, porque cuando llegaron los hombres armados estaba jugando con mis hijos. Puse la mano sobre la boca de los niños para que no hicieran ruido. No sabría decir exactamente cuántas horas nos quedamos encerrados, pero sé que fueron muchas horas, porque al salir era de noche y la única luz que había era la de las llamas de las escuelas, del consultorio y de la pequeña biblioteca. Todo estaba en llamas. Entonces empezamos a huir, pero a mi madre le costó porque se había hecho daño al caer y se había roto el pie (*Un amor*, 2024).

A partir de aquí habrá otras tres secuencias dedicadas al relato de esta voz¹² ubicadas en momentos en los que Nat está sola en casa, abriendo la ventana o trabajando en su ordenador. La segunda inserción del relato incluye un plano de la pantalla del ordenador en el que está trabajando Nat, mientras oímos en *voice-over* el testimonio. Ese plano nos ofrece la referencia de lo que estamos oyendo: se trata de un informe sobre la violencia sexual contra la población civil en Western Lake, Sudán del Sur, de septiembre de 2017¹³. El texto de la pantalla destaca el siguiente fragmento:

¹² Más una escena final (sin voces) en la que la mujer se incorpora y abraza a Nat, quien rompe a llorar.

¹³ Informe basado en hechos reales. Existen numerosos documentos en las webs de Amnistía Internacional y de Human Rights Watch, como por ejemplo: <https://www.hrw.org/news/2022/02/03/south-sudan-human-rights-priorities-government-south-sudan#>. Recordemos que la pareja sentimental de Coixet, Reed Broody, fue consejero jurídico y portavoz de Human Rights Watch durante veinte años. Salvando las enormes distancias, resulta significativo que el informe esté fechado precisamente en 2017, cuando tuvo lugar el referéndum ilegal sobre la independencia de Cataluña. Coixet se ha referido en muchas ocasiones al acoso e intimidación de la que ella y su familia fueron víctimas durante esos meses (Coixet, 2017). Justamente fue en ese año cuando estrenó *La librería*, una película que según la cineasta está muy relacionada con *Un amor*, pues en ella el personaje, que tan solo pretende vivir

The psychological and physical impact that these attacks have on survivors and witnesses is tragic. The stigma and shame associated with survivors, fracture families and create a climate of guilt within the community. The organization is deeply concerned about the long-term effects on physical and mental health that may arise on the affected population¹⁴.

Como ya hemos apuntado, el relato de la testigo y la correspondiente traducción de Nat funcionan como una instancia que narra la carga psíquica que acarrea la protagonista: una suerte de desamparo hondo, persistente. Es interesante el efecto del doblete de voces, pues ilustra muy hábilmente el dolor psicológico de Nat, frecuente en los profesionales que trabajan con víctimas de abuso y violencia. Nat absorbe el dolor y trauma de la víctima y los hace suyos, algo que se conoce como «trauma vicario» o «fatiga por compasión», formas ambas de estrés postraumático secundario¹⁵. Más adelante, en una conversación con Piter, Nat desvela que antes de mudarse a La Escapa trabajaba como traductora en una agencia de refugiados, pero que decidió dejarlo por la traducción literaria. En la novela de Mesa la protagonista también renuncia a su empleo de traductora (comercial), pero por razones de índole más liviana, como robar impulsivamente un objeto de cierto valor y ser descubierta. Aunque la dirección de la empresa no la había despedido, ella prefirió abandonar el puesto. En una entrevista en la *Sala Equis* junto a Sara Mesa, Coixet confiesa que no sabía cómo contar ese episodio sin que pareciera banal, de ahí que optara por «crearle un pasado en el que lo que se pone en juego es el valor de las palabras para traducir» (Mesa, 2024).

El tema del robo y la propiedad privada es frecuente en la narrativa de Mesa. Así sucede con Sonia de *Cicatriz*, la cual se deja agasajar con regalos (robados) e insistentes mensajes de Kurtz, un personaje marginal por propia convicción que sobrevive del hurto y que se

de su negocio de librería en un nuevo lugar, es acosada, obligada a dejar su negocio y partir. Durante la promoción de la película, que abrió la 62 Semana Internacional de Cine de Valladolid, Coixet se refería constantemente a la experiencia sufrida en Cataluña y la comparaba con la que padecía su personaje.
¹⁴ «El impacto psicológico y físico que estos ataques tienen en los supervivientes y testigos es trágico. El estigma y la vergüenza asociados a los supervivientes fracturan a las familias y crean un clima de culpabilidad en la comunidad. La organización está profundamente preocupada por los efectos a largo plazo que puedan producirse en la salud física y mental de la población afectada» (La traducción es mía).

¹⁵ Véase la tesis de máster de Luaces González (2020-2021), que estudia el estrés postraumático secundario en los traductores intérpretes y ofrece una bibliografía exhaustiva sobre el tema.

obsesiona con ella. La curiosidad y cierta propensión a desafiar comportamientos convencionales llevarán a Sonia a dejarse llevar hasta culminar en una situación malsana. Los personajes de Mesa suelen actuar de esta forma, como si dejarse llevar fuera echarle un pulso a las posibilidades de su existencia, la cual es en general rutinaria y de un hastío manejable. También en *Cara de pan* una adolescente decide provocar una situación de riesgo que acaba perjudicando al personaje más vulnerable.

La desazón existencial que embarga a la Nat de Coixet es, en consecuencia, de otra naturaleza. Tiene que ver con el discernimiento del horror del mundo por parte del autor implícito y su incansable bregar por exponerlo y con ello quizá conciliarlo¹⁶. En cualquier caso, la potencial dificultad de adaptar una novela como *Un amor*, por el peso que tiene en ella el narrador focalizado exclusivamente en Nat, valorando todo lo que la rodea y su propio actuar o sucumbir, queda solventada al incluir este narrador en voz de la protagonista que habla de violencia, sufrimiento y huida. La referencia intertextual que hay detrás de esta narración hay que buscarla en la novela *Intimidades* de Katie Kitamura¹⁷, que Coixet cita explícitamente (Coixet, 2023a)¹⁸.

La narradora protagonista de *Intimidades* es una traductora intérprete que se muda de Nueva York a La Haya para trabajar en el Tribunal Internacional. Además de una historia de amor y del relato de aclimatación a una nueva ciudad, la novela se centra en la experiencia psicológica de dar voz a jefes de estado y cabecillas acusados de gravísimos delitos de violencia contra civiles. Hay también una honesta reflexión sobre las contradicciones del tribunal, creado por antiguos poderes coloniales y que juzga principalmente a dirigentes de países africanos. Otra cuestión interesante que plantea la novela es

¹⁶ «¿Quién se siente bien en su piel? [...] Que yo no creo que todo el rato tengamos que estar “pues venga Hamás, venga Israel, venga los palestinos, Yemen”, claro... es que si nos ponemos en el mapa del horror del mundo un momento, dices “mal todo”, pero claro, no se puede vivir con ese peso [...] Yo creo que nadie encuentra su lugar en el mundo, porque no hay un lugar en el mundo. [...] No podemos cambiar el mundo, me encantaría cambiar el mundo, soy consciente de que no va a ser así, pero lo podemos explicar» (Coixet, 2023g).

¹⁷ Kitamura, Katie: *Intimacies*, Riverhead Books, 2021. Traducida al español por Aurora Echevarría, editorial Sexto Piso, 2023.

¹⁸ En otra ocasión menciona que hubo otro relato que influyó en la puesta en escena de la película (en concreto en la escena del primer coito): se trata de *Cat Person*, de Kristen Roupenian, publicado en el *New Yorker* el 4 de diciembre de 2017. Coixet lo considera uno de los relatos sobre el consentimiento más interesantes que ha leído (Coixet, 2023e). El subtítulo que dio Roupenian a *Cat Person*: *On the self-deceptions of dating*, formula bien el tema del cuento, pues narra cómo una estudiante universitaria se ve envuelta en una aventura sexual con un treintañero que en el fondo no le atrae.

la extrema vulnerabilidad de la población frente a la violencia, sea cual sea el origen de esta, y el miedo y la reacción de rechazo frente al otro que esto genera. Todo ello en el contexto de una ciudad tradicionalmente segura y con bajos niveles de criminalidad como La Haya. Coixet usa con habilidad este intertexto para dotar a la película de una densidad reflexiva que la novela dirige principalmente hacia las interacciones humanas cotidianas y la ambigüedad del lenguaje a través del motivo de la traducción. El intertexto de Kitamura introduce la cuestión del mal, sus subterfugios y el influjo que tiene en nuestra vida psíquica, mientras que la novela de Mesa apunta más hacia el ostracismo ejercido contra quien no encaja en las expectativas del grupo, lo cual, por supuesto, también es un gesto del mal, pero menos extremo.

4. ATMÓSFERA Y LOCALIZACIÓN

Uno de los aspectos clave de la literatura de Mesa es la creación de atmósferas un tanto perturbadoras a través de un lenguaje aséptico y preciso, parco en connotaciones. Las descripciones de *La Escapa* y sus alrededores, por ejemplo, son sobrias y siempre percibidas a través de los ojos de Nat. Así, por ejemplo:

La zona ni siquiera es bonita, aunque al atardecer, cuando se difuminan los contornos y la luz se vuelve más dorada, encuentra cierta belleza a la que aferrarse (Mesa, 2020: 15).

En el paisaje castigado por la sequía se diseminan olivos, alcornoques y encinas. [...] La monotonía de los campos se rompe únicamente por el contorno de El Glauco, un monte bajo de arbusto y matorral que parece dibujado a carboncillo sobre el cielo desnudo. [...] Es un monte siniestro, piensa Nat, pero en seguida procura apartar el pensamiento. Glauco es un nombre feo, sin duda; ella deduce que se debe a su color pálido y macilento (Mesa, 2020: 19-20).

La silueta de El Glauco es omnipresente, está ahí mire donde mire, incluso cuando le da la espalda, acechante (Mesa, 2020: 50).

Teniendo en cuenta la cuestión del mal citada más arriba y el trauma psicológico de la Nat de Coixet, resultaba imprescindible mantener y hasta acentuar la atmósfera inquietante de la historia. Para ello, la cineasta se vale de unas localizaciones extremadamente pertinentes que sin duda contribuyen al atractivo e intensidad visual de su película. El monte Glauco se corresponde con las imponentes paredes rocosas de Peña Bajenza en Islallana, La Rioja. Tras el primer fragmento del relato de la víctima, el filme se abre con varios planos de las paredes en picado y un *travelling* descendente y ascendente que,

junto a la música hipnótica de Jonny Nash, crea una impresión casi surreal (Jonny Nash y Anna Stamp, *The Crown Whispers*, Melody as Truth, 2021). Es entonces cuando aparece el título; acto seguido asistimos a una parcial ocularización interna de la Peña, pues vemos a Nat, de espaldas, observando lo mismo que nos muestra la cámara. A partir de aquí, el filme se valdrá de la imagen de El Glauco en repetidas ocasiones, casi como una nueva instancia narradora enunciando algo así como un *fatum* u omnipresencia trascendente e imperturbable. El Glauco será testigo de algunas de las escenas más significativas de la película, incluyendo el momento más romántico de Nat con «el alemán» y la danza final de la protagonista, ilustrando su renacer desde el foso psíquico al que había descendido.

El formato y las lentes utilizadas fueron de gran ayuda a la hora de crear la tonalidad opresiva y acechante del espacio donde se desarrolla la historia. En una conversación con María Guerra en *LaScript*, Coixet explica que el formato 3x4 la obligó a fijarse muchísimo más en el encuadre, y que las nuevas lentes *freelensing*, una variante de las *tilt-shift*, le dieron un control absoluto para poner o romper el foco. Coixet explica que con esas lentes y ese formato se consigue que el espectador perciba, sin verlo, que hay mucho fuera de campo amenazando a lo que está en el encuadre. Paralelamente, con Bet Rourich, la directora de fotografía, buscaron con meticulosidad escarbar el fondo poético de esa extraña fealdad que recubre los interiores de la película, especialmente la casa de Nat, pero también la del alemán (Coixet, 2023h).

Otros elementos que contribuyen a la creación de una atmósfera inquietante son algunos sonidos nocturnos fuera de campo, como el ladrido de perros, los ya citados interiores en la casa inhóspita, húmeda y fría, que nunca dejan de subrayar el desamparo de la protagonista y, sobre todo, las interacciones de Nat con el casero, elementos que novela y filme comparten. El casero, un individuo hosco, zafio e intimidante, resulta tan carente de matices que se diría casi un personaje simbólico. La Nat de Mesa no entiende «qué es lo que la aterra de este hombre» (Mesa, 2020: 62). El filme traduce bien el aturdimiento y parálisis de Nat ante la persistente intimidación verbal del casero, hay sin duda una buena dirección de actores y un talento especial en Laia Costa para expresar con su mirada y sus titubeos la turbación del personaje. El clímax de su interacción con él llegará hacia el final, cuando este se abalanza sobre ella en un amago de agredirla sexualmente. Si en la novela Nat solo es capaz de emitir un grito ahogado, en la película logra afirmarse y —emulando la reacción de Sieso con la niña intrusa— muerde al individuo en la oreja, el cual se aleja sangrando y, por primera vez, algo atemorizado. No hay duda de que el efecto catártico de la escena engrandece la figura de la protagonista, al tiempo que de alguna forma repara el sacrificio de su

perro Sieso, otra víctima de la brutalidad del casero. Esta diferencia es una nueva marca de la creatividad de Coixet, pues rectifica la historia novelística para que el personaje logre tomar el control, esto es, logre “empoderarse”, por usar un término que Coixet detesta¹⁹.

5. BELLEZA Y EROTISMO

Llama la atención que sea precisamente el casero quien le regale a Nat un perro esquivo y escuálido, traumatizado por su maltrato y que se convertirá en trasunto de la propia figura de la protagonista, o cuando menos de su dolor. Aunque la novela lo describe como «un chuchito grisáceo de patas altas, con el hocico largo y el pelo áspero» (Mesa, 2020: 12), la imagen que de él nos ofrece la película, con profundas cicatrices entre hocico y ojos, no puede ser más reveladora, y suple observaciones de la novela que la imagen no puede traducir, como: «nota bajo el pelaje la agitación que sigue dominándolo, un flujo intermitente pero constante» (Mesa, 2020: 32)²⁰.

Cuando el casero le entrega el perro a Nat, esta le pregunta cómo se llama, a lo que él responde «no sé: Desgracia», y sonríe ante la expresión de fastidio de ella. Dicho nombre, y más pronunciado por él, no tiene nada de fortuito, pues nos remite a otro de los intertextos que incluye el filme para ahondar en el tema del mal. Se trata de *La gravedad y la gracia* de Simone Weil. Un texto que Nat está traduciendo justo cuando el alemán se presenta en su casa por segunda vez para proponerle el trueque de un coito por la reparación de las goteras. De nuevo, un plano de la pantalla del ordenador de Nat nos da la referencia. Se trata del capítulo II: *La beauté* y la frase resaltada en la pantalla dice así: «La beauté séduit la chair pour obtenir la permission de passer jusque à l'âme» (Weil, 1947)²¹.

En el pensamiento de Simone Weil la herencia de lo divino en la creación es paradójicamente su retirada, el distanciamiento de su creador. El ser humano solo puede salvar esa distancia emulando a Dios «descreándose», esto es, experimentando el sufrimiento del vacío, de

¹⁹ «Hay una cosa básica que es la palabra “poder” y este falso concepto que es un palabro que a mí me horroriza, que es el “empoderamiento”» (2023d). Coixet se refiere en muchas otras ocasiones a su desagrado por este préstamo del inglés.

²⁰ En la película la veterinaria observa que Sieso es hermafrodita, y comenta que eso es «muy especial», mientras que el casero hace un comentario burdo sobre esta cuestión. Coixet explica que el hermafroditismo de «Flor» (así se llama) no había sido una característica buscada, pero que se incorporó al filme por ser un rasgo que podría acentuar su atributo de desclasado (*outsider*, dice), como la propia Nat (Coixet, 2023i).

²¹ «La belleza seduce a la carne con el fin de obtener permiso para pasar al alma» (Weil, 1994: 181).

la nada de que está hecha esa distancia. La desgracia, el dolor, esto es, la experiencia del mal, permite al ser humano anegarse en el anónimo ámbito del dolor universal, igualándole al objeto de su amor: «Dios no puede querer más de nosotros que ese acceder a retirarnos para que le dejemos pasar, igual que él, creador, se retiró para dejarnos ser» (Weil, 1994: 87). Este es el sufrimiento que hay que amar, no por ser útil, sino simplemente por ser. En cuanto a la belleza, asunto del fragmento que incluye la película, Weil la identifica como «presencia real de Dios en la materia», de ahí que la experiencia de lo bello sea «en pleno sentido de la palabra, un sacramento» (Weil, 1994: 183).

La cita de Weil solo adquiere sentido en el relato filmico si la ponemos en relación con el poso anímico de Nat, anegado en el sufrimiento interiorizado de su anterior trabajo y la oportunidad de conectar eróticamente con otro ser. La belleza en la historia de Nat es la inesperada conexión que siente por Andreas, el «alemán». Una tregua en la aspereza del mundo, un gesto de consonancia con la vida que se abre paso hasta «el alma» del personaje a través de su cuerpo, de ahí su profundo trastorno al perder ese «amor» apenas alcanzado. La cita de Weil dota de mayor hondura a la relación erótica de Nat y el alemán, algo que Mesa había descrito del siguiente modo:

Nat jamás había conocido nada igual, no de esa manera. Ese hombre, Andreas, extrae de ella algo completamente nuevo, algo inagotable y adictivo. [...] En el sendero que recorren juntos no hay angustia, miedo ni obscenidad, no hay timidez ni ultraje. Desnudos, el uno junto al otro, son como dos hermanos. [...] De manera instintiva, su cuerpo ha adquirido tal sabiduría que poco importa que él sea un desconocido. ¿Es un saber secreto, sagrado e inaccesible, el que los une? [...] Si es así, es un vínculo religioso [...]. (Mesa, 2020: 95).

Podría discutirse hasta qué punto las escenas sexuales de la película logran crear en pantalla una conexión erótica de esta naturaleza e intensidad. Aparte del fragmento citado más arriba y el relato del primer coito producto del trueque acordado, la novela no se detiene en la descripción de los encuentros sexuales. No hay duda de que el cine está sujeto a unos condicionamientos comerciales más acuciantes que la literatura, y, en consecuencia, hay que crear incentivos que atraigan al espectador hacia las salas de cine. En cualquier caso, la traslación del primer encuentro sexual en imágenes es matizada y cuidadosa, con la emisión de voces y planos en cámara subjetiva, inclusive los planos de Nat, desdoblada, observando la escena con una expresión de repulsión y dolor. Nótese que Mesa también había anticipado esta sensación de irrealidad justo antes del encuentro, mientras el alemán se duchaba:

[...] el gusto acre de su saliva -de los nervios-, todo lo que la ata a ese instante se expresa a través de los sentidos y, sin embargo, la sensación de irrealidad es abrumadora, la abstracción vence a lo concreto, como si, más que estar al borde de una nueva vivencia, estuviese representando una escena en un decorado y con unos actores: una gran mentira (Mesa, 2020: 77).

Las imágenes resuelven acertadamente la problemática y paradójica situación de una penetración apenas tolerada, aunque no la explican, porque no es ese el propósito, como tampoco lo es en la novela. La Nat de Mesa se sume en cavilaciones sobre la motivación real de su consentimiento, pero al fin solo prevalece el recuerdo del «calor entre sus piernas, un calor mucho más mental que físico» (Mesa, 2020: 82). Tras este primer encuentro sexual, el filme incluye un plano del cielo nocturno con el resplandor de la luna tras las nubes y, acto seguido, un plano del Glauco en contrapicado, con el frontal de la casa de Nat incluido en el encuadre. En el segundo encuentro será ella la que acuda a casa del alemán para «entregarse» voluntariamente a la fuerza de este deseo/amor que su primera penetración ha despertado. A este episodio le sigue una extraña y gráfica escena de trece segundos en la que vemos a Nat encaramándose a un árbol sin hojas, con el sonido diegético del trinar de los pájaros. La traducción visual del estado anímico de la protagonista peca quizá de algo obvia.

La carga sexual de la película ha sido una de las cuestiones más comentadas durante su promoción, tanto en entrevistas como entre las reseñas de la crítica. Tras la insólita y ambigua primera vez, asistimos a otras tres escenas de sexo. Todas ellas acentúan gradualmente la «carnalidad» de la imagen hasta concluir en la escena de la cocina y los huevos, que, como la propia cineasta reconoce, tiene un acentuado tono a Bigas Luna y *Tampopo* (Coixet, 2023b)²², y definitivamente diluye la sensibilidad mística de la cita de Weil y del fragmento de la novela antes citado. Coixet lo justifica arguyendo que «cuando cuentas una película sobre una obsesión sexual, es importante que [las escenas de sexo] lleven al espectador a comprender realmente por dónde va esta mujer» (Coixet, 2023c).

Coincidimos en que las escenas sexuales tienen una clara función dramática y ayudan al espectador a abrirse a las motivaciones de los personajes. Coixet expone que su idea era que las escenas de sexo entre Nat y Andreas fueran evidenciando la creciente querencia de ella por la intensa conexión corporal que ha surgido entre ellos, lo cual la cita

²² *Tampopo* (1985), comedia del director japonés Juzo Itami, popularizada como «el primer *noodle western*», incluye entre sus escenas erótico-gastronómicas, una escena antológica de «beso con huevo» a la que claramente Coixet rinde tributo aquí.

de Weil, salvando algunas distancias, expresa como algo que atraviesa el cuerpo para alcanzar el alma. Esta progresión, que la directora describe metafóricamente como avanzar por un pasillo con varias puertas (Mesa, 2024), tiene su culminación en la ya citada escena erótico-gastronómica de la cocina, que, aun ilustrando con vehemencia la fascinación de Nat por el cuerpo —las manos— de Andreas, altera un poco la verosímil caracterización del hasta entonces taciturno y reservado amante²³.

Coixet se ha servido de la cita de Weil para hacer converger la carne y el alma, y plantear así la síntesis de ambas en el ansioso apego que siente Nat por el cuerpo de Andreas. Su obsesión, fruto de su propio desalimiento y alimentado por el carácter reservado de él destrozará ese raro «amor» que había nacido entre ellos. La historia experimenta un punto de inflexión cuando aprendemos que también el alemán acarrea su propia «desgracia» o experiencia del mal, heredada de las penurias que hubo de sufrir su madre como refugiada en Europa. Es este un giro interesante, pues sitúa a ambos personajes en un tono anímico similar, lo cual justificaría su extraña y poderosa atracción. Y sin embargo, es justamente en ese momento cuando algo se rompe entre ellos. En la novela se describe el progresivo desencanto de la pareja fruto de la desconfianza y la costumbre, pero el filme aprovecha la única escena en la que Andreas levanta la voz para marcar el punto de inflexión. El hecho de que Andreas le eche en cara la naturaleza postiza de su sufrimiento marca el inicio de la «locura» de Nat, al sentirse rechazada: « ¿El trabajo que dejaste sólo porque no podías soportar que haya gente que lo pase realmente mal? [...] ¿Qué es lo que sientes exactamente? ¿El sufrimiento de mi madre o el haber estado quejándote? » (*Un amor*, 2023).

6. ALGUNOS PERSONAJES Y TEMAS

El Andreas de Mesa no conoce la ira, nunca levanta la voz ni discute, y es esta neutralidad lo que desconcierta a Nat, pues la obliga a crear cientos de hipótesis sobre lo que realmente piensa, siente y calla el alemán. Coixet ilustra el laberinto mental de la protagonista yuxtaponiendo diversas escenas unidas por el acechante sonido del tema *XIII* de Nathan Salsburg: Nat en su coche merodeando la casa de Andreas, observando con paranoia a la chica de la tienda, sospechando

²³ Poco verosímil porque es la primera y única vez que percibimos un tono lúdico en el papel sexual que desempeña Andreas. De todas formas, la erótica gastronómica parece ser muy del gusto de Coixet; recordemos la controvertida escena de *Nyotaimori* (práctica de comer sushi sobre el cuerpo desnudo de una mujer) en *Mapa de los sonidos de Tokio* (2010), o las algas, el pulpo y la leche en *Elisa y Marcela* (2019), así como la serie *Foodie Love* para HBO (2019), protagonizada, por cierto, por Laia Costa.

que tiene sexo con él; Nat en su casa, mirándose obsesivamente al espejo o cubriéndose y abrazando una cortina, picoteando compulsivamente y recordando estar echada al lado del alemán desnuda, preguntándole qué pensaba cuando estaba con ella. «En nada» decía él, pero ella respondía que «nadie piensa en nada. Todos pensamos» (*Un amor*, 2023). A la sucesión de estas breves escenas se intercalan hacia el principio las imágenes a cámara lenta de la procesión de las doncellas de Santo Domingo de la Calzada, con sus vestidos blancos y los molletes del santo sobre la cabeza. Dichas imágenes, desplegándose con lentitud bajo el sonido opresivo del tema de Salsburg, desvían la atención hacia la cuestión del género, y en concreto a interrogarnos si el dolor nos viene también a través del constructo social. No vamos a valorar aquí si este intertexto documental de las doncellas responde más a una moda que a una necesidad expresiva. Ha habido críticos que han apreciado el subrayado de este tema (Ruiz Mantilla, 2023), mientras que otros, como Rodríguez Merchante, barruntan si Coixet no se habrá dejado llevar por «“la moda” mucho menos interesante que ella misma» (Rodríguez Merchante, 2023).

En la misma línea podríamos colocar la caracterización estereotípica de Píter, el afable *hippie* que se califica a sí mismo como «artesano del vidrio y del color». Si en la novela dicho personaje se salva de ser de una pieza, en Coixet cumple todos los requisitos de varón condescendiente, presuntuoso e ignorante, bajo la típica estética de *cumbayá*. Aunque tampoco Mesa le escatime su dosis de hipocresía: «un tipo de delicadeza artificial e impostada» (Mesa, 2020: 45), «contradice su imagen apacible [...] busca siempre el conflicto» (Mesa, 2020: 28), Coixet carga deliberadamente las tintas en Píter, atribuyéndole un tanteo sexual con Nat bastante ruin y una devoción especial por el verso «Me gusta cuando callas» de Pablo Neruda. Al final, tras haber delatado a la protagonista para que entregara en sacrificio a su perro Sieso, el guion resuelve castigarlo. De forma similar a cómo Nat ha logrado reaccionar frente al casero, decide ahora vengarse de Píter. Ya en su coche, de camino al Glauco, parará frente a la casa de Píter para espetarle con satisfacción que: «tus vidrieras son horribles. Son la cosa más fea que he visto nunca» (*Un amor*, 2023).

Nos pasa con la caracterización de Píter algo similar a cómo percibimos las imágenes lúgubres de la procesión de las doncellas, o la escena erótico-gastronómica: nos desubican. Y es que la cuestión del mal vista por Weil y el testimonio de la víctima que traduce Nat habían colocado al espectador en un nivel reactivo a los mensajes unívocos. Mesa, por su parte, «salva» al personaje de Píter, a pesar de sus limitaciones y hasta de su mediocridad, pues cuando Nat ya ha abandonado La Escapa y se ha instalado en otro pueblo, él continúa

visitándola y es «tan atento o más que al principio. A ella ya no le molesta su atención. Ellos dos, se dice, se parecen más de lo que creía. Píter, al menos, habla» (Mesa, 2020: 184).

En cuanto a la convencional pareja de vecinos, tanto en la novela como en el filme sirven más como instrumentos de crítica y presión social que como personajes redondos. También la anciana con demencia hace en ambas obras de “voz” del pueblo. Roberta —así se llama— encarna el juicio y la mirada de la pequeña comunidad humana en la que todos saben todo de todos, según había advertido Andreas el día que conoció a Nat.

7. LA DANZA FINAL: A MODO DE CONCLUSIÓN

Coixet decide cerrar la historia de Nat de forma distinta a como se cierra en la novela, pero inspirándose en parte en ella, pues Mesa incluye un breve epílogo en donde el personaje logra darle sentido a lo vivido. La novela explica que, estando sentada en una roca frente al Glauco, Nat observa una hormiga díscola en una hilera de disciplinadas obreras. Esa visión, junto al contraste de lo minúsculo de la hormiga y la grandiosidad de la montaña, la llevan a la revelación de que todo en su vida, incluso lo que parecía absurdo o doloroso, conducía al momento presente de plenitud. Antes de eso, había visitado por última vez a Andreas, lo que le había permitido desmitificar al causante de su *locura de amor*: «suena grotesco, torpe, inculto, tal como le parecía al principio, cuando lo miraba de lejos y solo era un pedazo del paisaje, nada más. El alemán, un hombre cualquiera, como cualquier otro» (Mesa, 2020: 183).

La directora resuelve no incluir la última visita a Andreas, pero antes de alejarse definitivamente de La Escapa, la Nat de Coixet también decide subir al mirador del Glauco, el mismo sitio al que había ido con Andreas en su viejo *Land Rover* semanas atrás. En aquella ocasión, la canción de Max Raabe *Es wird wieder gut*²⁴ (Max Raabe y Achim Hagemann, 2022) sonaba desde el reproductor del coche y ambos acababan coreándola, mientras un plano subjetivo de la mano de Andreas cambiando las marchas nos hablaba del enardecido deseo que despertaba en Nat, algo que Mesa también había incorporado.²⁵ Durante esa secuencia asistíamos a uno de los pocos momentos románticos de la pareja, aunque significativamente Nat volvía a desdoblarse como espectadora de sí misma, tal y como había hecho en su primer encuentro sexual. Fue también es esa ocasión cuando aprendimos que antes solía bailar.

²⁴ «*Es wird wieder gut*» («Todo va a ir bien»).

²⁵ «Se estremece de deseo cuando lo ve cambiar las marchas —su puño aferrado a la palanca—» (Mesa, 2020: 119).

La secuencia que cierra la película se inicia en rigor desde el momento en que empieza a sonar el tema de Max Raabe de nuevo, pero esta vez como música extradiegética mientras vemos el viejo coche de Nat (con matrícula de Lérida)²⁶ alejándose de Píter y con el Glauco al fondo. Le sigue un largo plano general del pueblo y las montañas, recortado en una esquina por su coche en primer plano. Finalmente, Nat sale del coche y empieza a caminar mientras la cámara avanza lateralmente con ella hasta que se agacha para agarrar la tierra con sus manos. Al incorporarse, comienza a darle forma a su renacer a través de una danza sumamente expresiva que va paulatinamente desentumeciendo su cuerpo. Desafortunadamente, los créditos de la película no mencionan ningún tipo de coreografía, pero sus movimientos recuerdan la danza de Jess Gardolin en el vídeo oficial del tema *Light* de Chiara Dubey, que forma parte de la banda sonora de la película. En un momento dado, aunque el filme no nos lo deja oír, Nat parece volver al grito catártico que había soltado tras escupir de su boca la sangre del casero, y que eran en realidad las palabras con las que él había intentado subyugarla: «esto es así, esto es lo que hay».

Cuando se le pregunta por la danza final, Coixet explica que lo que pretendía era ilustrar cómo Nat lograba rescatarse mental y psíquicamente a través del cuerpo (Mesa, 2024). Volver a la danza —algo que había practicado con anterioridad— le permite reconectar con un cuerpo que había olvidado su continuidad con el mundo entorno, de ahí que haya algo de ceremonial en ese baile que tiene lugar frente a la inmensidad del Glauco. El lenguaje de la danza tiene una larga tradición filosófica y cultural, pero para acotarlo, diremos que es un arte immanente y trascendente a la vez, pues en su desplegarse dibuja la naturaleza siempre cambiante de la existencia. No es la primera vez que Coixet recurre a la fuerza simbólica del baile como metáfora de la cadencia y el flujo de la vida, que es también la de morir y renacer. Ya en *Mi vida sin mí* (2003) la protagonista se despide de su amante desde el más allá confesando: «me encantó bailar contigo», y en el mismo filme se cita la novela de su maestro John Berger *To the wedding*, donde una pareja cuya esposa va a morir de sida, decide casarse y expresar su breve felicidad bailando durante horas.

²⁶ Coixet incluye referencias a Lleida/Lérida en alguna otra ocasión en sus obras, así por ejemplo la esteticien que maquilla a Ann (Lily Taylor) en el minuto 33 de *Cosas que nunca te dije* (1996), es originalmente de Lleida. Además del posible vínculo personal que la directora pueda tener con esta ciudad/provincia, su inclusión en esta película tiene todos los visos de ser una autorreferencia al documental *El techo amarillo* (2022), en el que Coixet recoge los testimonios de víctimas de abuso sexual por parte de un profesor del Aula de Teatro de Lleida.

Cuando se extingue la música, Nat se echa al suelo jadeando y con su risa parece liberarse por fin del miedo, el dolor y la confusión que hasta entonces la habían inundado. Este habría podido resultar un perfecto último plano, pero la personalidad creativa de Coixet no podía dejarlo así. La recurrencia de la voz en *off* en sus películas solo es comparable a su gusto por los epílogos. Hay quien no ve esta tendencia con buenos ojos²⁷, pues revelar demasiado, explicar en exceso, rompe el equilibrio entre secreto y conocimiento, rasgo esencial de la literatura. Citando a Agamben, podríamos decir que «sólo podemos acceder al misterio a través de una historia y, sin embargo (o, tal vez, deberíamos decir de hecho), la historia es aquello donde el misterio ha extinguido y ocultado sus fuegos» (Agamben, 2016: 13). El caso es que a Coixet no le basta con rescatar a Nat, también debe «resucitar» a Sieso, pues el perro ha servido durante el relato como trasunto del dolor de ella, la imagen de aquella desgracia que Weil asociaba con la gravedad de la gracia. La figura del perro surge desde el horizonte y avanza hacia Nat, husmeándola y lamiéndola. Al sentirlo, ella se incorpora y lo abraza sollozando de emoción. «Vámonos, vámonos, Sieso», susurra. Mientras se reanuda el tema de *Es wird wieder gut*, oímos cómo se cierra la puerta del coche y arranca el motor, al tiempo que aparecen los créditos finales sobre ese fondo del Glauco que ha sido testigo de un extraño amor y su resonancia.

La directora parece contrariada cuando alguien le pregunta por la reaparición del perro, y acude a una cita autorreferencial (de uno de sus personajes) replicando que «comprenderlo todo vuelve a la mente perezosa» (Coixet, 2023i). Sin embargo, hay que convenir que en ocasiones sus epílogos dejan poco margen para las mentes inquietas, pues rebajan la potencialidad de imaginar el futuro. Este sería el caso aludido de *Mi vida sin mí* o de *La vida secreta de las palabras*, cuyo epílogo desdibuja el romántico juramento de Josef (Tim Robbins) de que aprendería a nadar en el supuesto de que Hanna (Sarah Polley) le desbordara con su perenne llanto. En el caso de *Un amor*, creemos que la reaparición del perro, aunque metafóricamente apreciable, aporta ya muy poco a la bella catarsis de Nat danzando en las alturas, renaciendo.

En cualquier caso, creemos que Coixet ha logrado mantener el pretendido equilibrio al que aludíamos antes entre las expectativas de un público que habría leído la novela y su propia necesidad expresiva. *Un amor* es una película de Coixet porque responde a sus señas de

²⁷ «Succumbing to the cinematic temptation to full disclosure, at the end, *My Life Without Me* gets its proportions wrong in that precarious balance between knowledge and secrecy so necessary to literature, and to love» (Dillon, 2015: 66).

identidad: nos interroga sobre qué significa exactamente eso de vivir a través de una historia muy poco amable pero auténtica. La historia de la desclasada protagonista de Mesa se convierte en sus manos en una nueva historia sobre el mal, como ya lo había sido *Mi vida sin mí*, *La vida secreta de las palabras* o *La librería*. De hecho, la propia cineasta reconoce que su Nat está a caballo entre la Hanna de *La vida secreta* y la Florence de *La librería* (Coixet, 2023i): el mapa del horror del mundo se agranda con cada pequeña ruindad cotidiana, pero hay todavía un espacio íntimo donde elegir:

Como decía John Berger, somos los portadores de la maleta, pero no somos la maleta. Yo sé que no soy la cineasta más unánimemente querida por la crítica ni por la taquilla. Pero sí sé que hay un vínculo profundo entre las películas que he hecho y muchísima gente. Y que no tiene nada que ver con la admiración, sino con la conexión (Ruiz Mantilla, 2022: 53).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGAMBEN, Giorgio (2016), *El fuego y el relato*, Madrid, Sexto Piso.
- COIXET, Isabel (2017), «Te insultan, te esperan a la puerta de casa... es el precio a pagar por seguir tu brújula moral», *El Mundo*.
- COIXET, Isabel (2023a), *Coixet: entrevista y libros recomendados*, Librotea, 1 de noviembre. [En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=CfEQ6Ayxoo>]
- COIXET, Isabel (2023b), «En la película hay microagresiones que yo he vivido», *Vanity Fair* en el SSIFF, 26/09 [En línea: <https://www.revistavanityfair.es/video/watch/isabel-coixet-en-la-pelicula-hay-microagresiones-que-yo-he-vivido>]
- COIXET, Isabel (2023c), «Vivimos en un mundo donde a la gente le asustan los guiones originales», Fernando Muñoz, *ABC Cultural*, 26/09 [En línea: <https://www.abc.es/play/cine/noticias/isabel-coixet-vivimos-mundo-gente-asustan-guiones-20230926184728-nt.html>]
- COIXET, Isabel (2023d), Entrevista a Isabel Coixet y Laia Costa *Un amor* (S.O.) 27/09/2023, *sansebastianfestival*, #71SSIFF [En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=2rM8triXxUU>]
- COIXET, Isabel (2023e), «*Un amor*, entrevista a Isabel Coixet, Laia Costa y Hugo Silva», *El cine en la SER*, 8/11/2023 [En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=yc-CJYAsROY>]
- COIXET, Isabel (2023f), «Entrevista a Isabel Coixet por su nueva película *Un amor* (2023)», *Nueva Alcarria*. [En línea: https://www.youtube.com/watch?v=AL_F_QWKVrQ]
- COIXET, Isabel (2023g), *Isabel Coixet y Laura Ferrero. El lenguaje de quienes andan fuera de sitio*, Círculo de Bellas Artes, 22 de noviembre [En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=-BN5xwvvPuA>]
- COIXET, Isabel (2023h), «Isabel Coixet y Vetusta Morla: De monjas que fuman y músicos moteros», *LaScript*, 26 de noviembre [En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=oPP-HJZNTMo&t=2377s>]

- COIXET, Isabel (2023i), «Un amor de Isabel Coixet en el Zinemaldia», Rueda de prensa. [En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=IQ35wVBfiQE>]
- DILLON, Sarah (2015-12), «Cinematic Incorporation: Literature in My Life Without Me», *Film-philosophy*, Vol. 19 (1), págs. 55-66.
- LUACES GONZÁLEZ, Blanca (2021), *El impacto psicológico en intérpretes de servicios públicos y su presencia en las distintas ramas de la profesión*, Universidad de Alcalá [Tesis doctoral] [En línea: https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/54142/TFM_Luaces_Blanca_2022.pdf?sequence=1&isAllowed=y]
- MESA, Sara (2015), *Cicatriz*, Madrid, Anagrama.
- MESA, Sara (2018), *Cara de pan*, Madrid, Anagrama.
- MESA, Sara (2020), *Un amor*, Madrid, Anagrama.
- MESA, Sara (2022), *La rebeldía de la mala letra frente a los silencios, la incomodidad del lenguaje y de los cuerpos*, charla presentada y moderada por Alejandra Rosenberg Navarro (Centro Rey Juan Carlos I, NYU), jueves 8 de diciembre. [En línea: *Todas deberíamos ser escritoras: Pura Fernández en conversación con Sara Mesa*, <https://www.youtube.com/watch?v=csjpv6cEFA&t=5839s>]
- MESA, Sara (2024), *Sara Mesa e Isabel Coixet conversan sobre Un amor, del libro al cine*, Sala Equis, Madrid, 11 de enero [En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=j4wABPWFDak>. Incorporada como extra de la edición española del blu-ray de la película].
- KITAMURA, Katie (2021), *Intimacies*, Riverhead Books. (Traducida al español por Aurora Echevarría, editorial Sexto Piso, 2023).
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2008), *Leer el cine*, Universidad de Salamanca.
- PRANGER, Carlos y MALPARTIDA, Rafael (2023), *Literatura, pop-rock y cine. Un diálogo intermedial*, Sevilla, Renacimiento.
- RODRÍGUEZ MERCHANT, Oti (26/09/2023), «En *Un amor*, Isabel Coixet se aleja del sentimiento y se acerca a ‘la moda’», *ABC Cultural*.
- RUIZ MANTILLA, Jesús (2022), *Diez horas con Isabel Coixet, una conversación con Jesús Ruiz Mantilla*, Madrid, La Fábrica.
- RUIZ MANTILLA, Jesús (8/9/2023), «Isabel Coixet y Sara Mesa exploran el deseo femenino sin clichés», *El País Semanal*.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.
- WEIL, Simone (1994), *La gravedad y la gracia*, trad., introd. y notas Carlos Ortega, Madrid, Trotta (*La pesanteur et la grace*, Paris, Plon, 1947).

Fecha de recepción: 17/10/2024.

Fecha de aceptación: 20/03/2025.

**Ascenso y caída de un héroe decente: la
recreación del *Edipo Rey* de Sófocles en la
película iraní *Nader y Simín, Una separación*
(2011) de Asghar Farhadi**

**Rise and Fall of a Decent Hero: The Recreation
of Sophocles' *Oedipus the King* in the Iranian
Film *Jodaeiye Nader az Simin (A Separation)*
(2011) by Asghar Farhadi**

ZAHRA NAZEMI

Universitat de les Illes Balears

zahra.nazemi@uib.es

ORCID ID: 0000-0002-9743-9444

Resumen: La película iraní *Nader y Simin, una separación* (2011), dirigida por Asghar Farhadi, marcó un hito al obtener en 2012 el Óscar a la Mejor Película Extranjera, además de ser nominada a Mejor Guion Original. Este artículo sostiene que la película evoca elementos estructurales y temáticos de la tragedia griega, en particular del *Edipo Rey* de Sófocles (429 a. C.). Desde esta perspectiva clásica, se muestra cómo la narrativa de Farhadi recrea motivos característicos: la caída del héroe, el error trágico, la ironía dramática, la búsqueda de la verdad y la catarsis final, revelando la vigencia del modelo trágico en el cine contemporáneo.

Palabras clave: Cine iraní, tragedia griega, *Nader y Simin, una separación*, literatura y cine, *Edipo*.

Abstract: The Iranian film *Jodaeiye Nader az Simin (A Separation)*, 2011, directed by Asghar Farhadi, marked a milestone by winning the Academy Award for Best Foreign Language Film in 2012, in addition to a nomination for Best Original Screenplay. This article argues that the film evokes structural and thematic elements of Greek tragedy, particularly Sophocles' *Oedipus the King* (429 BC). From this classical perspective, it explores how Farhadi's narrative strategy recreates essential motifs: the hero's downfall, the tragic flaw, dramatic irony, the quest for truth, and final catharsis, thus revealing the enduring relevance of the tragic model in contemporary cinema.

Keywords: Iranian Cinema, Greek Tragedy, *Jodaeiye Nader az Simin (A Separation)*, Literature and Cinema, Oedipus.

1. INTRODUCTION¹

Born in 1972, Asghar Farhadi has established himself as a prominent figure in contemporary cinema, widely recognized for his in-depth exploration of social issues and moral dilemmas. His work delves into the complexities of human relationships, societal conflicts, and the tension between tradition and modernity. Farhadi's films are acknowledged for their nuanced portrayal of «flawed human relationships», pervasive «class conflicts» and challenging «cultural practices» (Yazdanjoo, 2022). For Farhadi, cinema serves as a means through which he expresses his psychological analyses and perspectives on society (Saeidi *et al.*, 2021: 24).

A «realistic style» has been attributed to Farhadi (Shahba and Alipanahloo, 2018: 74). In fact, his intricate narrative structures often mirror the fluidity of documentary filmmaking (Rugo, 2016: 175). His films, including the Oscar-winning *A Separation* (2011) and *The Salesman* (2016), offer a deep dive into themes of justice, family dynamics, and personal trauma. His success as a director is underscored by numerous accolades, including two Academy Awards for Best Foreign Language Film (see Bloom and Blair, 2019: 269), and his inclusion in *Time*'s 2012 list of the 100 most influential people in the world.

Jodaeiye Nader az Simin (A Separation) (2011) was the first film in the history of Iranian cinema to win an Academy Award for Best Foreign Language Film. The film played a pivotal role in bringing Iranian cinema to a global audience, especially during a critical period when diplomatic tensions between Iran and the West were at their peak (Naficy, 2012: 259). The narrative explores the contrasts between the «urban middle-class» and «working-class» in Iran (Rad, 2022: 164) and, particularly, centers on the conflicts within a married couple, Nader and Simin, in Tehran. The couple's decision to divorce stems from Simin's desire to emigrate abroad, which Nader opposes due to his commitment to caring for his elderly father. Simin's move to her mother's house intensifies the conflict, leading Nader to hire a caretaker for his father. The situation worsens when the caretaker's negligence leads to the father's illness. Nader's response—which results in the caretaker's hospitalization—sparks a legal battle, as he fights to prove his innocence.

The film is widely acknowledged for its innovative plot. However, the present study examines the ways in which it incorporates elements of classical Greek tragedy, reimagined in a modern context. By examining key concepts of Greek tragedy in the Aristotelian sense—such as *hamartia*, fate, catharsis, and *hybris*—this study compares

¹ The author is deeply grateful to the Hardt Foundation (Geneva, Switzerland) for providing access to the necessary bibliography.

Farhadi's film with Sophocles' *Oedipus the King* (429 BC), despite their differences of plot and cultural backgrounds.

2. CONSTRUCTING THE IMAGE OF A TRAGIC HERO

A Separation «begins in *medias res*, and yet a critical point» (Abedinifard, 2019: 119), much like *Oedipus the King*, thrusting us directly into the turmoil of Nader and Simin's troubled marriage. Their relationship is fraught with tension, exacerbated by Nader's father's battle with Alzheimer's. Simin has filed for divorce, driven by her desire to move abroad for the sake of their daughter's future. She believes that a better environment outside Iran would benefit her greatly. During a court hearing, when asked about her reasons for wanting to leave, Simin provides only vague references to the situation in Iran, avoiding specifics. This testifies to Moosavi's argument that Farhadi frequently addresses social issues in «subtle» ways (Moosavi, 2017: 82). Nonetheless, Simin insists that her primary motivation is to provide a more favorable upbringing for their 11-year-old daughter.

Nader, despite having previously collaborated with Simin on visa applications, is now resolutely opposed to leaving. He argues that his father's deteriorating condition requires his presence and that he cannot abandon him. Nader acknowledges Simin's right to divorce and is willing to let her choose where to live. Under Islamic law, only men have the right to initiate divorce, and while Nader agrees to grant the divorce to Simin, he refuses to allow their daughter to leave the country. This legal movement adds another layer of complexity to their already strained situation.

From the outset of the film, Nader emerges as a figure of dignity and intellect, deeply rooted in his principles and unwavering in his commitment to family. The director meticulously crafts Nader's character through both verbal and non-verbal cues, allowing the audience to gain a profound understanding of his motivations and fostering a deep sense of trust in him. This ultimately positions him as the hero of the story.

In the film's opening moments, Nader is introduced as a man in his early forties, who exudes politeness and a strong sense of familial devotion. His appearance is understated and formal, often dressed in conventional, subdued colors that reflect his adherence to traditional values. His neatly kept beard and his avoidance of eye contact with women are subtle yet powerful indicators of his respect for cultural norms, emphasizing his deep-seated commitment to moral and ethical standards, even though he is never portrayed as a religious man or shown practicing any religious rituals.

Nader's steadfast refusal to leave the country when presented with the opportunity is a testament to his unwavering dedication to his ailing father. This decision is not born out of convenience, but out of

a sense of duty and loyalty, particularly as his father suffers from Alzheimer's. When Simin argues that the father no longer recognizes him, Nader's response, «I know that he is my father» (00:03:06), poignantly underscores his deep respect for familial obligations and reflects a man who is willing to sacrifice his own desires for the sake of his father.

Nader's decision to grant his wife legal permission to divorce and leave the country reveals a multifaceted dimension of his character. This action reflects a deep respect for Simin's autonomy and her right to pursue what she believes is best for her life. However, his refusal to grant legal permission for their daughter, Termeh, to leave introduces a more complex aspect of his character. Nader justifies his decision by asserting that Termeh is more accustomed to him and that she does not wish to leave the country (00:04:43). This nuanced portrayal is set against the backdrop of Shia Islamic law, where the husband holds the primary right to initiate divorce, *talaq* («طلاق») in Arabic, while women can only seek divorce through judicial means under specific conditions such as abuse, or through a delegated right stipulated in the marriage contract.

In terms of child custody, Shia law typically grants mothers custody of sons until age two and daughters until age seven, after which custody usually transfers to the father, though the father's financial responsibilities persist regardless of custody. At the conclusion of the court session, Nader emerges as a figure of authority, embodying traditional familial values, with the judge's support reinforcing his stance. Simin's desire to leave the country is not considered a sufficient reason to break up the family, which reflects societal values in Iran that prioritize family unity, respect for parents, and fulfilment of familial obligations over individual interests² Through these carefully crafted details, the director portrays Nader as a man of integrity, deeply committed to his values and responsibilities, and willing to endure personal sacrifice for the sake of his father—a portrayal that is likely to resonate positively with an audience that holds these same principles in high regard.

Throughout the film, Nader's character embodies modern heroism through his actions, attitudes, and relationships. His compassionate care for his father, such as gently shaving him and making light-hearted jokes to lift his spirits (00:06:44), implies dedication and family devotion. Despite the strain in his marriage, Nader consistently treats Simin with respect, showing his commitment

² Nasehi argues that the film falls short of exposing Simin's core beliefs and motivations, ultimately portraying her as «a powerless mother and a defeated subject». Her «antagonistic role» remains underdeveloped and only superficially addressed in the narrative (2018: 95).

to preserve a dignified relationship. Simin acknowledges Nader's honorable nature, calling him «چشم پاک» (*chashm-paak*), meaning «pure of eye» or free from ill intentions towards women (00:13:15). Even in court, she describes him as «a good man» (00:01:54), indicating that her desire for divorce is driven by her wish to leave the country, not by any shortcomings in his character.³

Nader's devotion to his daughter is another cornerstone of his character. He is portrayed as a loving and attentive father, deeply involved in her life and education. For instance, at the gas station, he asks her to take on the task of refueling the car, a task often not done by women, and then insists that she collect the remaining change, to enforce the values of strength, confidence, and independence that he aims to instill in her (00:20:48). He is actively engaged in her daily routines —playing games with her after school, helping her study for exams, and accompanying her to school every day. In a particularly memorable scene, he assists her with Persian language lessons for an upcoming exam. When she offers a synonym with Arabic roots, he challenges her to think critically and to question linguistic discrepancies, reflecting his desire for her to develop critical thinking skills, while also honoring Persian cultural heritage: «What's wrong is wrong, no matter who says it or where it's written» (00:28:13). The presence of numerous CDs of Shajarian's music⁴ and books in their home and listening to classical Persian music further attests to his appreciation for Persian traditions and values.

While Nader is not depicted as a practicing religious man, his character embodies the traits of a modern hero: he balances personal honor with familial responsibilities, respects women, fosters independence and critical thinking in his daughter, and lives a life of simplicity and respect. This portrayal enables the audience not only to understand but also to empathize with Nader's actions, ultimately reinforcing his role as the moral core of the film. Interestingly, this representation aligns with Asghar Farhadi's other films, such as *About Elly* (2009), *The Salesman* (2016), and *A Hero* (2021). In these works, a

³ Saeidi, *et al.*, however, argue that Nader uses his father's Alzheimer's as a cover for the emotional distance between him and Simin. They have been emotionally estranged for some time and live separately, with their only bond being their daughter, Termeh. In general, the film thus emphasizes this emotional and psychological detachment more than the legal aspects of their separation (2021: 24).

⁴ Mohammadreza Shajarian (1940-2020) was an Iranian vocalist and master of Persian classical music. He was famous for his extraordinary vocal talent. Shajarian played a crucial role in preserving and revitalizing traditional Persian music, making it accessible to modern audiences. His contributions earned him widespread acclaim, and he is often regarded as one of the greatest figures in Persian music history.

similar narrative style is employed, where a preliminary introduction to the characters is provided before the story reaches its main crisis.⁵ Farhadi devotes the opening segments of his films to introducing the protagonist and revealing different aspects of their character, helping the audience build trust in them. This technique is reminiscent of how Greek tragedians, such as Sophocles, crafted their tragic heroes, presenting them as figures of notable virtue and integrity before delving into their inevitable downfall.

Sophocles' *Oedipus the King* exemplifies this approach through its portrayal of Oedipus as a heroic figure. From the outset, Oedipus is depicted as a celebrated king, whose prior heroic deeds have earned him the admiration of his subjects. This is showcased when the priest of Zeus addresses him with profound respect, stating, «ἀλλ' ὃ κρατύνων Οἰδίπους χώρας ἐμῆς» («Oedipus, my sovereign lord and king» (14)) and mentioning that it was him who saved the city and its people. This praise underscores Oedipus's esteemed status and highlights his crucial role in maintaining the stability and safety of Thebes, thereby positioning him as a paragon of heroism:

ὃς γ' ἐξέλυσας ἄστν Καδμείον μολὼν
σκληρὰς ἀοιδοῦ δασμὸν ὃν παρέρχομεν,
καὶ ταῦθ' ὕφ' ἡμῶν οὐδὲν ἐξειδὼς πλέον
οὐδ' ἐκδιδαχθεῖς, ἀλλὰ προσθήκη θεοῦ
λέγει νομίζει θ' ἡμῖν ὀρθῶσαι βίον:

Art thou not he who coming to the town
Of Cadmus freed us from the tax we paid
To the fell songstress? Nor hadst thou received
Prompting from us or been by others schooled;
No, by a god inspired (so all men deem,
And testify) didst thou renew our life (35-39).

Oedipus's commitment to his people is further highlighted by his empathetic response to the city's crisis. Confronted with a devastating plague, he expresses profound concern for his citizens, specifying not only that he has been worried about them but also that he has taken decisive action to save the city:

ὅστ' οὐχ ὕπνω γ' εὐδοντά μ' ἐξεγείρετε,
ἀλλ' ἵστε πολλὰ μέν με δακρύσαντα δῆ,
πολλὰς δ' ὁδοὺς ἐλθόντα φροντίδος πλάνοις:

⁵ At the beginning of *The Salesman*, Emad is «portrayed as a pillar of integrity», but this portrayal gradually shifts as he grapples with «feelings of indignity and humiliation triggered by pressure from neighbors and friends» (Nazemi, 2024: 1526).

ἦν δ' εὖ σκοπῶν ἡῦρισκον ἴασιν μόνην,
 ταύτην ἔπραξα: παῖδα γὰρ Μενουκέως
 Κρέοντ', ἐμαυτοῦ γαμβρόν, ἐς τὰ Πυθικὰ
 ἔπεμψα Φοίβου δώμαθ', ὥς πύθοιθ' ὅ τι
 δρῶν ἢ τί φωνῶν τήνδε ρυσαίμην πόλιν.

Therefore ye rouse no sluggard from day-dreams.
 Many, my children, are the tears I've wept.
 And threaded many a maze of weary thought.
 Thus pondering one clue of hope I caught.
 And tracked it up; I have sent Menoeceus' son,
 Creon, my consort's brother, to inquire
 Of Pythian Phoebus at his Delphic shrine,
 How I might save the State by act or word (65-72).

Moreover, Oedipus's relentless pursuit of the truth is a critical trait of his heroic character. His determination to uncover the cause of the plague and seek justice for the murder of Laius is evident in his statement, «ἀλλ' ἐξ ὑπαρχῆς αὐθις αὐτ' ἐγὼ φανῶ: / ἐπαξίως γὰρ Φοῖβος, ἄξιως δὲ σὺ» («I will start afresh and once again / Make dark things clear») (132-133). This reinforces his role as a compassionate and responsible leader (Higgins and Higgins, 2000: 80).

Unlike Oedipus, Farhadi's protagonist is an ordinary individual rather than a king. However, within his sphere of concern, Nader, like Oedipus, embodies dignity and respect. While Farhadi narrowed Sophocles' scope, he also adapted the character to fit this more intimate scale. It is worth noting that Farhadi later adapted Arthur Miller's *Death of a Salesman* (1949) in his 2016 film *The Salesman*. Miller was not only a playwright who brought the conventions of tragedy into modern American life but also a critic who, in his seminal work «Tragedy and the Common Man» (1949), redefined the concept of tragedy for the contemporary audience. In that essay, Miller argues that «the essence of tragedy is not confined to the elite but extends to ordinary individuals» —the «common man»— who face intense emotional struggles and moral challenges (Nazemi, 2024: 1523). Miller drew comparisons between classical tragic heroes like Oedipus and the common man of modern times, asserting that both endure profound human emotions and confrontations:

I believe that the common man is as apt a subject for tragedy in its highest sense as kings were. On the face of it this ought to be obvious in the light of modern psychiatry, which bases its analysis upon classic formulations, such as Oedipus and Orestes complexes, for instances, which were enacted by royal beings, but which apply to everyone in similar emotional situations. (Miller, 1949: par 2).

In line with Arthur Miller's theory that a modern tragic hero can be an ordinary individual—a concept that underscores the «significance of the lives of ordinary people» (Abbotson, 2007: 330)—Farhadi portrays a protagonist who, like Oedipus, is respected, courageous, and compassionate. However, unlike the Greek hero, this character lacks noble or royal status.

3. REPRESENTING THE FALL OF THE HERO

Nader's journey in *A Separation* vividly illustrates the fine line between dignity and downfall. However, like Oedipus, his fate is ultimately sealed by a tragic flaw (*hamartia*): excessive anger and rash judgment. This flaw drives both men to irreversible mistakes—the former kills his father, while the latter is accused of causing the caretaker's miscarriage.

After Simin's failure to persuade Nader to take their daughter abroad, she chooses to leave the house and stay with her mother as a gesture of defiance, hoping to force Nader into changing his stance. This decision compels Nader to find a caretaker for his ailing father during his work hours. Razieh, then, appears, a young woman in her twenties, clad in a black veil, «چادر» (*chaador*) in Persian, and eschewing makeup, immediately presenting herself as a devoutly religious person. Accompanied by her young daughter, Razieh begins her duties. Upon arriving, she closes the curtains to avoid being seen by the neighbors. She also shows concern about potential impurities (*Najes*)⁶ on several occasions, making an effort to clean those areas. On her first day, Razieh faces a dilemma when the elderly father soils his clothing. Her religious beliefs forbid her from touching any man outside her immediate family—father, brother, son, or husband. Unsure of how to proceed, she contacts an imam's office for guidance and permission (00:19:20). Razieh then decides to continue working, driven by financial necessity.

Her second day proves equally challenging when, while busy with household chores, the elderly man wanders off. Razieh must search the streets to find him, which contributes to her stress. By the third day, Nader returns home with his daughter after school to a distressing scene: his father lies unconscious on the floor, restrained with cloths around his hands, indicating that Razieh had tied him to bed in order to prevent movement. Nader, frantically attempting to revive his father, becomes enraged when Razieh arrives and reproaches her for leaving him unattended. She offers only a vague explanation about having another task to complete, but her response fails to satisfy him.

⁶ The term *Najes* («نجس») is employed within Islamic jurisprudence to refer to entities regarded as impure or unclean under Islamic law.

Additionally, when Nader finds that an amount of money equivalent to Razieh's salary is missing from the drawer, he accuses her of theft.

As Aristotle believed, the events and plot are the primary focus of a tragedy (1966: 1450a.21-23). In this critical moment, Razieh desperately defends her integrity, but Nader, overwhelmed by his father's condition and blinded by anger, forcefully expels her from the house. His reaction stems from his «suspicion in a state of anger» (Shokrollahpour *et al.*, 2022: 238). This incident marks the peak of the conflict. Much like Oedipus, Nader's fury clouds his judgment, leading him to make severe accusations without proper investigation. After Razieh departs, Nader assists his father in the bathroom. While washing him, he breaks down in tears, exposing his profound remorse and compassion following the outburst of his uncontrolled anger (00:45:29).

In discussing the concept of a tragic hero in *Poetics*, Aristotle notes that, despite his prosperity, this hero is not inherently just. But it is not through badness or misdemeanor on his part, but through a mistake or an error in judgment that misfortune befalls him:

ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνῃ μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιοῦτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες (1966: 1453a.7-10).

This is the sort of man who is not pre-eminently virtuous and just, and yet it is through no badness or villainy of his own that he falls into the fortune, but rather through some flaw in him, he being one of those who are in high station and good fortune, like Oedipus and Thyestes and the famous men of such families as those (1932: 1453a.7-10).

Nader's tragic arc parallels the tragic flaws depicted in Greek tragedy, particularly in Sophocles' *Oedipus the King*. Both narratives illustrate how deeply ingrained character flaws and misjudgments can lead to a dramatic downfall, despite their distinct contexts and resolutions. In *Oedipus the King*, Oedipus's downfall is propelled by his inability to control his anger and flawed judgement. Similarly, in Farhadi's *A Separation*, Nader's downfall is precipitated by haste, misunderstanding, and lack of communication. The missing money from the drawer had been taken by his wife, Simin, to pay for the workers who moved her piano, but neither she nor their daughter informed him, and Nader himself failed to ask Simin about it before passing judgment (00:09:06).⁷ This oversight leads him to accuse

⁷ In *A Separation*, in general, Termeh's voice remains largely «silent». She is depicted as an obedient and compliant child, one who seeks to please others

Razieh, the housekeeper, of theft. Had Simin communicated this to Nader, or had Nader set aside his pride to ask Simin, Razieh would not have been falsely accused. She would not have felt compelled to return to the house to prove her innocence, nor would she have been forced out by Nader and subsequently fallen down the stairs. Similarly, Oedipus's ignorance of his identity and real origins leads him to unknowingly kill his father, Laius, and marry his mother, Jocasta, thereby fulfilling Apollo's prophecy and turning fate into «his personal destiny» (Dilman, 1999: 24). This illustrates how ignorance propels both characters toward their tragic fates.

Both characters, despite their ignorance and the forces of fate, are driven by anger and impulsivity. In *Oedipus the King*, Oedipus is portrayed as «a man of uncontrollable temper» (Harris, 2001: 172), whose anger frequently blinds his judgment and impairs rational thinking (Stauffer, 2005: 117).⁸ Creon highlights this flaw in Oedipus, saying:

στυγνὸς μὲν εἰκὼν δῆλος εἶ, βαρὺς δ', ὅταν
θυμοῦ περάσης: αἱ δὲ τοιαῦται φύσεις
αὐταῖς δικαίως εἰσὶν ἄλγισται φέρειν.

Thou art as sullen in thy yielding mood
As in thine anger thou wast truculent.
Such tempers justly plague themselves the most (673-675).

In *A Separation*, Nader initially appears as a calm and composed individual, but his anger and distress over the situation lead him to act recklessly. When he confronts Razieh, the dialogue becomes rapid and heated, reminiscent of the intense exchanges between Oedipus and Tiresias, in which the former accuses the latter of treachery (330-331; see also Rabinowitz, 2008: 169). This intensity mirrors the way characters in *Oedipus the King* often interact «in an often abrasive manner» (Hochman, 1984: 256; see also Freidenberg, 1997: 297). This use of fast-paced, terse dialogue is a dramatic technique known as stichomythia. In stichomythia, the pace of the dialogue quickens, and the lines become shorter, heightening the emotional intensity and

and refrains from drawing attention to herself (Yanof, 2020: 174). Notably, Termeh observes her mother taking money from the drawer, yet she does not disclose this information to her father at any point in the narrative, even when he inquires about the money or accuses Razieh of theft.

⁸ Swift argues that Oedipus' downfall is influenced by both his quick temper and his intelligence. While his anger contributes to his killing of his father, it is his intelligence that helps him defeat the Sphinx and marry his mother. Therefore, his tragic mistake can be seen as one of ignorance about his true parentage, rather than purely a character flaw (2016: 41).

emphasizing the characters' conflict and confrontation. As we can see, this technique has been carefully adapted by Farhadi in the context of his film.

According to Aristotle, the most potent means of emotional impact in tragedy are components of the plot, particularly reversals (*peripeteia*) and recognitions (*anagnorisis*) (1966: 1450a, 32-34). Oedipus's transition from ignorance to knowledge, and from prosperity to adversity, exemplifies the dramatic reversals and recognitions that Aristotle considers inherent in tragedy (1451b.39-1452a.2). Recognition is also crucial yet agonizing in Sophocles' tragedy, where Oedipus blinds himself upon discovering his identity (Rabinowitz, 2008: 14). In *A Separation*, these two elements are evident when, after a series of arguments, Nader forcefully pushes Razieh out of the house, seemingly causing her miscarriage. This moment represents the reversal, and his tears afterward testify to his recognition. Both Oedipus and Nader initially refuse to acknowledge their culpability, driven by their pride (*hybris*). Just as Oedipus stubbornly seeks more evidence rather than accepting the truth, Nader also resists facing the consequences of his actions. As Oedipus declares:

ὅποῖα χρήζει ῥηγνύτω: τοῦμόν δ' ἐγώ,
 κεῖ σμικρόν ἐστι, σπέρμ' ἰδεῖν βουλήσομαι.
 αὕτη δ' ἴσως, φρονεῖ γάρ ὥς γυνή μέγα,
 τὴν δυσγένειαν τὴν ἐμὴν αἰσχύνεται.

Let the storm burst, my fixed resolve still holds.
 To learn my lineage, be it ne'er so low.
 It may be she with all a woman's pride
 Thinks scorn of my base parentage (1076-1079).

Oedipus's *hybris* drives his relentless pursuit of truth and justice, blinding him to the evidence of his own guilt. His narrow perspective and «erratic perceptions» (Oates and O'Neill, 1938: 366) cause him to focus on only one thing at a time, often to his own disadvantage. His downfall is marked by a dramatic and public reversal of fortune, culminating in his self-inflicted blindness and exile.

Nader defensively lies in court about his knowledge of Razieh's pregnancy and persists in his pursuit of the truth to prove his innocence. As Hasanpour *et al.* observe, in *A Separation*, lies are deliberate, calculated, closely tied to personal gain, and have the power to deceive even the law itself (2021: 79). However, the director also explores the intricate thoughts and emotions that compel the characters «to lie and deceive» (Rad, 2022: 164). Nader explains that he lied because he was worried about what would happen to his daughter if he were sent to prison (01:33:30). Simin urges Nader to

accept responsibility, pay to Razieh's husband,⁹ and close the case, but Nader refuses. This leads him to a series of arguments with Simin, who tries to protect him, while he, out of «stubbornness», refuses her help or to accept guilt, which «paradoxically comes at a cost» as «the more he persists, the farther he recedes from a solution» (Abedinifard, 2019: 121). This refusal to accept responsibility for their own fault until the end of both works underscores the tragic flaws of the characters and contributes to their ultimate downfall. Nader's story in *A Separation* is a more intimate and domestic tragedy. Unlike Oedipus's grandiose public collapse, Nader's tragedy unfolds within the confines of his family life, revealing the profound effects of personal flaws on domestic harmony.

As the film progresses, we witness a significant downturn in Nader's life. Initially, his actions suggest a compassionate and empathetic individual. Upon learning of Razieh's accident, he rushes to the hospital, genuinely offering his help and support (00:48:57). This initial response showcases his inherent decency and concern for others. However, when confronted with the legal implications of Razieh's situation, Nader's character begins to show signs of internal conflict. In court, he files a complaint alleging that Razieh's negligence led to his father's physical deterioration. Yet, in a surprising turn, he later withdraws the complaint, admitting that he is unsure whether his father's worsening was indeed caused by Razieh's actions (01:23:42). These moments demonstrate Nader's complexity: while he seeks justice, he is also unwilling to accuse another person without certainty. Nader's contradictory behavior becomes even more apparent during the court's deliberation over imprisoning Razieh's husband for his aggressive behavior. Despite his own grievances, Nader intervenes, requesting leniency and forgiveness on behalf of Razieh's husband (01:13:30). This act of mercy contrasts sharply with his growing bitterness and anger as the story unfolds.

As the narrative advances, the once kind, happy, and caring Nader transforms. His interactions with Simin become increasingly hostile, as he blames her for the troubles that have befallen them, arguing that had she not left or introduced Razieh as the caretaker, none of that would have happened (01:28:48). Unlike Oedipus, whose fate was

⁹ Simin privately negotiates a settlement with Hojjat, Razieh's husband, in an effort to resolve the case. Intriguingly, the film thoughtfully mirrors the role of the chorus in Greek tragedy, which seeks to protect both the king and the city. In the film, a group of people close to Hojjat acts as a tragic chorus, persuading him to accept Simin's offer and settle the dispute. Like a chorus in a Greek tragedy, they aim to diffuse the tension and secure forgiveness for the main character (01:39:52).

significantly shaped by destiny,¹⁰ Nader's actions are more driven by external pressures. The change in behavior parallels the increasing pressure and emotional stress he is experiencing, a stress which causes him to lash out at the people closest to him. Nader's moral degradation is further illustrated by his decision to lie to both the court and his daughter about his knowledge of Razieh's pregnancy. This lie is crucial, as admitting that he knew about her condition could lead to him being charged with the murder of the unborn child, potentially resulting in imprisonment and significant financial penalties. The prospect of these consequences propels Nader into a state of desperation, where he prioritizes self-preservation over decency, truth and justice. His transformation throughout the film, from a caring and just man to one who lies and fights to protect himself, illustrates the profound impact of external pressures and personal crises on one's character. As such, we witness the fall of a tragic hero.

4. EXPLORING THE HERO'S QUEST FOR TRUTH

As the narrative unfolds, Nader becomes progressively overwhelmed by the situation, with his patience deteriorating as his aggressiveness intensifies. His insistence on proving his innocence to his daughter reflects a deep-seated fear of losing his dignity, another theme reminiscent of Arthur Miller's tragic heroes, who grapple with the same existential dread. This desire to preserve one's dignity, even in the face of overwhelming odds, mirrors Miller's assertion that the tragic feeling arises when a character is willing to sacrifice everything to secure their personal sense of honor:

As a general rule, to which there may be exceptions unknown to me, I think the tragic feeling is evoked in us when we are in the presence of a character who is ready to lay down his life, if need be, to secure one thing –his sense of personal dignity. From Orestes to Hamlet, Medea to Macbeth, the underlying struggle is that of the individual attempting to gain his «rightful» position in his society (Miller, 1949: par 4).

In a manner similar to Oedipus, Nader embarks on a quest for truth, determined as he is to uncover the reality behind Razieh's actions. He learns from Razieh's young girl that, on the day of her absence, Razieh had visited a doctor. This consultation raises the possibility that there may have been an underlying issue prior to the incident for which Nader is being blamed. This revelation ignites Nader's suspicion that Razieh and her family might be concealing

¹⁰ *Oedipus the King* is often described as «a tragedy of Fate», where the characters find themselves trapped in an inescapable web of circumstances, struggling in vain to liberate themselves (Oates and O'Neill, 1938: 366).

crucial information to extort money from him. He then embarks on a journey to uncover the truth, such as following Termeh's teacher, who had provided Razieh with the doctor's phone number. Nader's refusal to pay the compensation, rooted in his belief that it has not been conclusively proven that he caused the death of Razieh's baby, reflects his internal struggle and pride to accept guilt.

The parallels between Nader and Oedipus are striking in their exploration of truth. Like Oedipus, who is driven by an unyielding desire to uncover the truth about his own origins, Nader is compelled to investigate the circumstances surrounding Razieh's accident. Both characters are driven by a quest for knowledge that ultimately leads to their downfall. They are eager to uncover the truth, yet they also resist it, finding it maddening and contrary to their understanding of reality.¹¹ Oedipus's tragic flaw lies in his personal *hybris* and determination to defy fate, while Nader's lies and moral compromises are also rooted in a desperate bid to maintain his dignity and protect his family. In both cases, the pursuit of truth reveals uncomfortable realities that shatter the protagonists' lives, forcing them to confront their own culpability. The tragedy of Nader, much like that of Oedipus, does not just lie in the actions he takes, but in the inevitable consequences that follow, which reveals the complex interplay between fate and free will.

5. UTILIZING DRAMATIC IRONY

Dramatic irony is a powerful narrative device that underpins much of the tension and tragedy in both Sophocles' *Oedipus the King* and Asghar Farhadi's *A Separation*. In both works, the audience is privy to critical information that the protagonists either overlook or misunderstand, creating a profound sense of inevitability and helplessness as the characters navigate their fates. In *Oedipus the King*, the dramatic irony is foundational to the play's structure. From the outset, the audience is aware of the prophecy that Oedipus will kill his father and marry his mother. The characters in the play, including Oedipus, are also aware of this prophecy, yet they fail to recognize how it has already come to pass. The irony intensifies as he fervently seeks the truth about the murderer of the former king, unaware that he is the culprit. The audience, fully aware of the truth, watches in suspense as Oedipus gradually uncovers the horrifying reality of his own identity and his unwitting crimes. This dramatic irony heightens the tragic tension in the play (see Oates and O'Neill, 1938: 365).

In *A Separation*, dramatic irony operates in a more subdued yet equally impactful manner. The audience is given pieces of information

¹¹ On Oedipus's pursuit of truth, see Versényi (1962), Yuehua (2006: 46-47), Bloom (2007: 4), Zachrisson (2013) and Ward (2017).

that the characters either do not know or fail to fully comprehend, creating a complex web of misunderstandings and hidden truths. The film's «puzzle-like structure» requires viewers to actively remember previous scenes to understand the narrative and uncover its hidden mysteries, which are not always directly explained (La Caze, 2025). From the beginning, we know that Razieh, the caregiver hired by Nader, has certain constraints —her religious convictions, her pregnancy, and her precarious financial situation. We see her struggle on the second day of her employment when she finds Nader's father wandering the streets and, in her desperation, ties him to bed the next day to prevent him from harming himself. This act sets off a chain of events that leads to her miscarriage, an incident for which Nader is later accused. The audience, unlike the characters, has a broader view of these events. We are informed that Razieh consulted a doctor, indicating that her miscarriage might not have been caused by her altercation with Nader, but rather by the accident she had when she went out to retrieve his father, but we cannot be sure until the end of the story. This knowledge, however, creates a dramatic irony, as we watch Nader grapple with his guilt and responsibility, unaware of the full truth. The tension escalates when he agrees to pay Razieh's family a settlement, but only on the condition that Razieh swears on the Quran that he was the cause of her miscarriage. Razieh's refusal to swear, driven by her moral and religious convictions, unravels the truth, but by this point the audience, aware of the complexities and the ultimate truth, is left to witness the inevitable collapse of these characters' worlds.

The two works highlight striking contrasts: while *Oedipus the King* is deeply intertwined with the inevitability of fate and the will of the gods, *A Separation* is rooted in the moral and ethical complexities of modern life. Farhadi's film does not evoke the grand, cosmic scale of tragedy found in Sophocles' play; instead, it presents a contemporary, personal tragedy where the characters' choices and misunderstandings have profound consequences; their actions are always «compelled by their circumstances» (Rad, 2022: 164). The dramatic irony in *A Separation* centers less on destiny and more on the human struggle to communicate, understand, and empathize with one another amid a web of social, religious, and personal pressures.

6. APPROACHING THE FINAL CATHARSIS

The concept of catharsis is central to Aristotle's definition of tragedy. A «properly structured tragedy» is designed to «provide relief» (Habib, 2011: 19) and evoke feelings of pity and fear in the audience, leading to a catharsis (cleansing) of these emotions:

ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἔχουσης, ἡδυσμένῃ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν (1966: 1449b.VI.24-30).

Tragedy is, then, a representation of an action¹² that is heroic and complete and of a certain magnitude—by means of language enriched with all kinds of ornament, each used separately in the different parts of the play: it represents men in action and does not use narrative, and through pity and fear it effects relief to these and similar emotions (1932: 1449b. VI. 24-30).

In *Oedipus the King*, the audience experiences deep pity for Oedipus as he confronts the devastating truth of his involvement in the crime. At the same time, fear arises from the play's exploration of fate and the inescapable power of the gods' will. The emotional intensity of Oedipus's downfall creates a powerful cathartic effect. Similarly, *A Separation*, as a modern tragedy, evokes a profound sense of catharsis, stirring deep emotions of pity and fear within the audience, much like its Greek counterpart. The Iranian narrative draws a clear parallel to Oedipus, who, despite his best efforts, could not escape his destined downfall. The forces at play were beyond his control, serving as a tragic reminder of the limitations of human agency against the inexorable will of fate.

In *A Separation*, the characters are ensnared by their own flaws and the misunderstandings that stem from a lack of communication. Nader's unchecked fury, fueled by assumptions and prejudgment, propels the conflict forward. Had Simin informed Nader that she had taken the money from the drawer, had Razieh disclosed her accident on the second day, or had Nader managed to restrain his anger, the tragic outcome might have been avoided. Simin withheld the truth about the money because she was upset with Nader and failed to recognize the significance of sharing that detail. Razieh, on the other hand, remained silent about the accident out of fear that she would be fired for neglecting the old man.

In the final scene, Nader and Simin find themselves in court once more, this time accompanied by their daughter, signifying their definitive decision to divorce. The film, therefore, begins at a crucial moment and concludes at another critical point (Dancyger, *et al.*, 2023). It ends with the couple agreeing to part ways, leaving their child in the agonizing position of choosing between her father and her

¹² In discussing the concept of action derived from the Greek term *praxis*, Habib notes that Aristotle refers not just to an individual action, but to a complete sequence of actions and events that encompasses both the deeds of the protagonist and what befalls them (2011: 19).

mother (Moosavi, 2017: 83)¹³, while the audience remains unaware of the girl's final decision. This resolution irrevocably alters their lives, drawing a parallel to the tragic fate of Oedipus, who, upon confronting an unbearable truth, loses his wife and blinds himself. This modern tragedy, much like its Greek counterparts, evokes a powerful catharsis. The audience is left with a profound sense of pity for the characters, coupled with a deep-seated fear that such a devastating fate could befall anyone¹⁴. As Abrams and Harpham observe, the tragedy «moves us to pity» because we know that the protagonist is not a malevolent person, and his suffering seems disproportionate to his actions. At the same time, we are also struck by fear because we see the potential for similar mistakes in our own imperfect and vulnerable selves (2015: 406). *A Separation* clearly elicits catharsis in the audience.

7. CONCLUSION

In the present study, we argue that Nader's character in *A Separation* can be likened to that of Oedipus in Sophocles' *Oedipus the King*. In both works, the central tragic heroes dominate the narrative. Both characters are portrayed as figures of integrity and dedication, driven by a strong sense of duty. Their downfalls are brought about by their rash anger and flawed judgment. Each hero relentlessly pursues truth and justice, and, when faced with harsh realities, they are reluctant to take responsibility, except when at the last moment they are forced by evidence. Both works illustrate how the quest for personal integrity can lead to tragic consequences when confronted with inescapable circumstances. Dramatic irony and stichomythia are powerful techniques used in both stories. By the end, the audience is left with pity for the hero's fate and a fear that similar circumstances could befall them. Consequently, without re-staging the plot of the Greek tragedy, Farhadi's *A Separation* serves as a modern reinterpretation of *Oedipus the King*, transforming the public downfall of a king into the private collapse of an ordinary man within a more intimate setting.

BIBLIOGRAPHY

ABBOTSON, Susan C. W. (2007), *Critical Companion to Arthur Miller: A Literary Reference to His Life and Work*, New York, Facts On File, Inc.

¹³ Lykidis argues that the children in *A Separation* find themselves entangled in the consequences of adult misconduct (2020: 157). Termeh's tears in the final scene confirm this.

¹⁴ The audience is concerned not only about Nader's fate, who caused this situation out of anger, but also about Termeh, who had to make a very painful decision by the end of the play. See Rabiger and Hurbis-Cherrier (2012: 130).

- ABEDINIFARD, Mostafa (2019), «Asghar Farhadi's Nuanced Feminism: Gender and Marriage in Farhadi's Films: From Dancing in the Dust to A Separation», *Asian Cinema*, 30/1, pp. 109-127.
- ABRAMS, M. H. and Geoffrey Galt HARPAM (2015), *A Glossary of Literary Terms*, Stamford, Cengage Learning.
- ARISTOTLE (1932), *Aristotle in 23 Volumes*, vol. 23, trans by W.H. Fyfe, Cambridge and London, Harvard University Press and William Heinemann Ltd.
- ARISTOTLE (1966), «Poetics», in R. Kassel (ed.), *Aristotle's Ars Poetica*, Oxford, Clarendon Press.
- BLOOM, Harold (2007), «Introduction», in H. Bloom (ed.), *Bloom's Modern Critical Interpretations: Oedipus Rex*, New York, Infobase Publishing, pp. 1-4.
- BLOOM, Jonathan M. and Sheila S. BLAIR (2019), *Islamic Art: Past, Present, Future*, New Haven, Yale University Press.
- DANCYGER, Ken, et al. (2023), *Alternative Scriptwriting: Contemporary Storytelling for the Screen*, Oxon and New York, Routledge.
- DILMAN, Ilham (1999), *Free Will: An Historical and Philosophical Introduction*, London and New York, Routledge.
- FARHADI, Asghar (Dir.) (2011), *Jodaeiye Nader az Simin (A Separation)*, Tehran, FilmIran.
- FREIDENBERG, Olga (1997), *Image and Concept: Mythopoetic Roots of Literature*, Oxon and New York, Routledge.
- HABIB, M. A. R. (2011), *Literary Criticism from Plato to the Present: An Introduction*, Malden and Oxford, Wiley-Blackwell.
- HARRIS, William V. (2001), *Restraining Rage: The Ideology of Anger Control in Classical Antiquity*, Cambridge, Harvard University Press.
- HASANPOUR, Arash, et al. (2021), «The Problematicization of Morality in Iranian Cinema: Transition from Textual Realm to Social Sphere – A Case Study of the Film A Separation», *Cultural and Communication Studies*, 17/62, pp. 51-84.
- HIGGINS, Regina and Charles HIGGINS (2000), *Cliffs Notes on Sophocles' Oedipus Trilogy*, New York, Wiley Publishing, Inc.
- HOCHMAN, Stanley (1984), *McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama*, New York, McGraw-Hill, Inc.
- LA CAZE, Marguerite (2025), *Film and Everyday Resistance*, Illinois, Northwestern University Press.
- LYKIDIS, Alex (2020), *Art Cinema and Neoliberalism*, Cham, Palgrave Macmillan.
- MILLER, Arthur (27 February 1949), «Tragedy and the Common Man», *New York Times*. [Online: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/00/1>

- [1/12/specials/miller-common.html? .](#) Consultation date: 01/02/2024].
- MOOSAVI, Ali (2017), «Directors: Asghar Farhadi», in P. Jahed (ed.), *Directory of World Cinema: Iran 2*, Bristol and Chicago, Intellect Ltd, pp. 80-85.
- NAFICY, Hamid (2012), *A Social History of Iranian Cinema, Volume 4: The Globalizing Era, 1984–2010*, Durham and London, Duke University Press.
- NASEHI, Elnaz (2018), *The Ambivalence of the Unveiled: A Feminist Reading on Asghar Farhadi's Films*, Eastern Mediterranean University [Master thesis].
- NAZEMI, Zahra (2024), «Adapting Ancient Greek Tragedy in Asghar Farhadi's *The Salesman* (2016)», in A. Martín Minguijón et al. (eds.), *La familia en la antigüedad. Estudios desde la interdisciplinariedad*, Madrid, Dykinson, pp. 1521-1532.
- OATES, Whitney J. and Eugene O'NEILL Jr. (1938), *The Complete Greek Drama*, New York, Random House.
- RABIGER, Michael and Mick HURBIS-CHERRIER (2013), *Directing: Film Techniques and Aesthetics*, Burlington, Focal Press.
- RABINOWITZ, Nancy Sorkin (2008), *Greek Tragedy*, Malden, Oxford and Victoria, Blackwell Publishing.
- RAD, Assal (2022), *The State of Resistance: Politics, Culture, and Identity in Modern Iran*, Cambridge, Cambridge University Press.
- RUGO, Daniele (2016), «Asghar Farhadi: Acknowledging Hybrid Traditions: Iran, Hollywood and Transnational Cinema», *Third Text*, 30/3-4, pp. 173-187.
- SAEIDI, Milad, et al. (2021), «Recognition the Method and Analysis Semiotic in the Semantic System of Family Developments in the Film *Nader Separation from Simin* (2011)», *Knowledge Retrieval and Semantic Systems*, 8/26, pp. 1-29.
- SHAHBA, Mohammad and Mahrokh ALIPANAHLOO (2018), «Time and Character in Asghar Farhadi's *A Separation*», *Journal of Dramatic Arts and Music*, 8/15, pp. 73-88.
- SHOKROLLAHPUR, Fariba, et al. (2022), «Analysis of the narrative structures of screenplay of *Nader's separation from Simin*: from destruction to restoration», *Journal of Narrative Studies*, 6/11, pp. 219-248.
- SOPHOCLES (n.d.), «*Oedipus the King*», in F. Storr (trans.), *Sophocles*, London and Cambridge, William Heinemann Ltd. and Harvard University Press, pp. 1-140.
- STAUFFER, Andrew M. (2005), *Anger, Revolution, and Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SWIFT, Laura (2016), *Greek Tragedy: Themes and Contexts*, London and New York, Bloomsbury.

- VERSÉNYI, Laszlo (1962), «Oedipus: Tragedy of Self-Knowledge», *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, 1/3, pp. 20-30.
- WARD, Ann (2017), «Oedipus and Socrates on the Quest for Self-Knowledge», *Polis: The Journal for Ancient Greek Political Thought*, 34/1, pp. 20-43.
- YANOF, Judith A. (2020), «A Separation: Breaking Up Is Hard to Do», *The Psychoanalytic Study of the Child*, 73/1, pp. 172-181.
- YAZDANJOO, Morteza (2022), *Modern American Literature and Contemporary Iranian Cinema: Identity, Appropriation, and Recontextualization*, New York and London, Routledge.
- YUEHUA, Guo (2006), «Oedipus Rex: Fate, Truth and Self-will», *Canadian Social Science*, 2/2, pp. 45-49.
- ZACHRISSON, Anders (2013), «Oedipus the king: Quest for self-knowledge—denial of reality. Sophocles' vision of man and psychoanalytic concept formation», *The International Journal of Psychoanalysis*, 94, pp. 313-331.

Fecha de recepción: 20/02/2025.

Fecha de aceptación: 13/04/2025.

**Reescrituras Post-góticas de la monstruosidad
femenina: la novela *Frankenstein* (1818) de
Mary Shelley y la obra cinematográfica
Lisa Frankenstein (2024) de Zelda Williams**

**Post-Gothic Rewritings of Female Monstrosity:
Mary Shelley's Novel *Frankenstein* (1818) and
Zelda Williams's Film *Lisa Frankenstein* (2024)**

Camila Sofía Gordillo Varas
Pontificia Universidad Católica de Chile
csgordillo@uc.cl
ORCID ID: 0000-0001-7966-3744

Resumen: Este artículo se centra en establecer una relación entre la película *Lisa Frankenstein* (2024) de Zelda Williams y los elementos góticos de la canónica novela *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley. Además, se examina la obra cinematográfica como una reformulación post-gótica feminista de la imagen del monstruo en la tradición del horror del cine *coming of age*, al explorar un conflicto de identidades fracturadas, marginalizadas y posthumanas. Para ello, se abordan los siguientes ejes fundamentales: el rol femenino en la ficción gótica, el monstruo como doble psíquico, la figura del abhumano y la reappropriación de la corporalidad en los feminismos materiales.

Palabras clave: reescritura, novela, cine, posthumano, gótico, monstruo.

Abstract: The article focuses on establishing a relationship between the film *Lisa Frankenstein* (2024) by Zelda Williams and the gothics elements of the canonical novel *Frankenstein* (1818) by Mary Shelley. In addition, it examines the cinematic work as a post-gothic feminist reformulation of the monster image in the coming-of-age horror tradition, exploring a conflict of fractured, marginalized, and posthuman identities. Therefore, the following fundamental axes are addressed: the female role in gothic fiction, the monster as a psychic double, the abhuman figure, and the reappropriation of corporeality in material feminisms.

Key words: rewriting, novel, film, posthuman, gothic, monster.

1. INTRODUCCIÓN

El legado de la novela *Frankenstein o el Prometeo moderno* de la escritora inglesa Mary Shelley en el feminismo y posterior influencia en la ficción gótica es innegable. La obra fue publicada en 1818 y sostiene un relato que ha continuado reformulándose en innumerables adaptaciones durante más de 200 años. Lo anterior, debido al amplio rango de temáticas que aborda y que aún continúan siendo relevantes para la actualidad. La novela se constituye como un recuento con sensibilidad romántica del mito griego de Prometeo y por tanto, plantea las problemáticas y consecuencias de rechazar las prohibiciones divinas/morales al transgredir los límites humanos con el conocimiento y la ciencia, pero además de expresar estas ansiedades modernas, añade diversos temas que abren discusiones en torno al género. Como expresa Diana Hoeveler, «*Frankenstein* es un texto que describe las actitudes de la sociedad al mismo tiempo que también presenta un argumento en contra de ellas» (1998: 48). Respecto a esto, cabe mencionar que la madre de Mary Shelley era Mary Wollstonecraft, una pionera en la lucha de los derechos de la mujer, a la vez que su padre fue un filósofo llamado William Godwin. En este sentido, la autora Mary Shelley era políticamente consciente y el feminismo en *Frankenstein* ha sido ampliamente discutido desde miradas ecocríticas, queer y estudios postcoloniales¹.

La novela forma parte del género gótico que, según Botting, «remite a una escritura de exceso, en la cual se ensombrecen los desesperados éxtasis del idealismo romántico y el individualismo y las ominosas dualidades del realismo victoriano y la decadencia» (1996:1). Esta categoría de ficción tiene su origen literario en la novela *El castillo de Otranto*, del escritor Horace Walpole, y «mantiene sus bases en la narrativa del terror» (Piatti-Farnell y Brian, 2015: 12). Originalmente, el concepto de lo gótico en la ficción abarca elementos como la sexualidad transgresora, la androginia y los cuestionamientos de identidad representados en la figura de una Otridad monstruosa. En la novela gótica victoriana, el monstruo «puede ser visto como la representación de los miedos y problemas sociales (...) Estos miedos pueden ser el resultado del declive de la certeza religiosa, la cual se acrecentó con cada nuevo descubrimiento científico» (Schneider, 2015: 2).

Por añadidura, cabe destacar la intrínseca y ambivalente relación entre el género gótico y el feminismo. La ideológica división victoriana

¹ El vínculo entre *Frankenstein* y la naturaleza ha sido explorado en artículos como «*Frankenstein* and Ecocriticism» (2016) de Timothy Morton. Por otro lado, el enfoque de post-colonialismo y feminismo, se puede observar en «Lessons from Monster(s): Postcolonial Feminism Analysis of *Frankenstein*. The 1818 Text» (2020) de Emily Burkhart.

entre «la esfera pública (vista como un dominio de relación masculina con trabajos pagados y políticas nacionales) y la esfera de lo privado (observada como el dominio femenino que se preocupa de la casa y la familia)» (Digby, 1992: 195), refleja esta oposición dicotómica. La literatura gótica, a su vez, se encarga de disputar y/o reforzar estos límites en la ambivalencia de sus monstruos. Por otra parte, la mujer era habitualmente representada como una figura dual en la literatura gótica; como señala el autor Asmat Nabi, «hay dos roles principales femeninos dentro de la literatura gótica; la depredadora y la víctima» (2017: 73). Lo monstruoso constituía lo que se escapaba del ideal femenino y de las restricciones propias del género; por lo tanto, la mujer que cruzaba los límites construidos por una cultura patriarcal era concebida como una entidad monstruosa. De ahí que críticos posteriores han examinado a los personajes femeninos en libros góticos desde una dialéctica feminista². La continua polarización de las mujeres a través de patrones de antítesis como mala/buena, ángel/demonio, santa/pecadora y virgen/prostituta genera una relación inexcusable entre el monstruo gótico y la mujer. Este vínculo se explica por el patrón de misoginia de la época victoriana, en el cual las mujeres «ejemplifican una indiferencia a los límites, lo cual es evidenciado por sucesos del día a día como la menstruación, el embarazo, la lactancia y supuestos desórdenes característicos como la histeria. Las mujeres están fuera de control, incontinentes, incontrolables, agujereadas; son monstruosas» (Shildrick, 1996: 3).

En este contexto, Mary Shelley narra en *Frankenstein* un mundo de hombres. La historia, presentada en forma epistolar, se sitúa desde una posición de supresión continua de la voz femenina, que permanece silenciada y relegada al rol de receptora del mensaje de la obra. Ello se debe a que se configura como un relato dirigido en cartas a una mujer, la hermana del explorador Robert Walton, Margaret de Saville, pero relatado siempre por voces masculinas en una estructura de matrioska³. Como observa Devon Hodges,

Al igual que el monstruo, una mujer en una sociedad patriarcal está definida como una ausencia, un enigma, un misterio, o un crimen, o se le permite estar presente solo para que ella pueda ser definida como una falta, un cuerpo mutilado que debe ser reprimido para posibilitar

² La revisión de la literatura gótica y su relación con la mujer ha permitido a la crítica identificar dos líneas de gótico: el gótico femenino, escrito por mujeres y el gótico masculino, escrito por hombres, como manifiesta el libro *The Female Gothic* (1983) del autor Juliann E. Fleenor.

³ Este recurso literario es explorado con detención en el texto «The mythical imagery under the context of English Romanticism in Mary Shelley's *Frankenstein* or the *Modern Prometheus*: About the plasticity and authenticity of myths in the novel» (2016) de Orlando Cisterna Oyarzun.

a los hombres a que se unan al orden simbólico y mantengan su dominación (1983:157).

Los personajes femeninos en *Frankenstein* que están «ausentes pero presentes» (Lopez, 2018: 8), han sido equiparados con «fantasmas» (Lopez, 2018: 8) y relacionados por la crítica con la figura de la madre de la autora, que murió al darle a luz. La revisión y rearticulación de este dilema esbozado en *Frankenstein* fue retomado en los inicios del cine con la película *Bride of Frankenstein* (1935) de James Whale. En ella, la atención se dirige a las complejas dinámicas de género, como el título lo sugiere, al centrarse en la novia del científico «enfatiizando que, en un sistema de intercambio masculino, la identidad de las mujeres está principalmente caracterizada por su valor como comodidades, su estatus de propiedad – marital, científica, creativa, autorial – que se intercambia entre hombres» (Young, 1991: 408).

Además de la película mencionada, concebida como una influencia directa de la novela y como un desarrollo del tema del género latente en la obra de Mary Shelley, el cine de horror está plagado de imágenes de monstruos femeninos, los cuales, como apunta Barbara Creed en su famoso libro *Lo monstruoso femenino*, son representados como brujas, vampiras, madres arcaicas, fetos monstruosos, madres y mujeres castradoras. El monstruo gótico está siempre en un «estado de indiferenciación, o sufriendo una metamorfosis hacia un surtido de extrañas configuraciones de humano/no-humano» (Hurley, 2009: 57). En el cine de horror, esta figura puede asociarse a la transición de la adolescencia femenina.

El género *coming of age* corresponde a un modelo narrativo de películas que abordan en su trama «el desarrollo de un personaje desde la infancia a la adultez a través de un conflicto que resulta en desarrollo moral o psicológico o la muerte» (Nand, 2022: 2). Cuando se combina con el horror, ejemplifica cómo la metamorfosis de la adolescencia puede ser un proceso monstruoso. Este paradigma se encuentra presente en la reciente película *Poor things* (2023) del aclamado y polémico director Yorgos Lánthimos, basada en la novela homónima de Alasdair Gray. Ambas obras presentan una reinvención del mito de Prometeo y se inspiran en la novela de Mary Shelley. Exhiben lo monstruoso del crecimiento y la autonomía femenina en un Londres gótico y distópico, cuestionando la narrativa y el control masculino desde la mirada de un cuerpo de mujer fabricado y revivido por la ciencia.

Otros ejemplos de lo monstruoso y el *coming of age* femenino es retratado en películas como *Valerie and her week of wonders* (1970) de Jaromil Jires, *Carrie* (1976) de Brian de Palma, *Ginger Snaps* (2000) de John Fawcett, *Teeth* (2007) de Mitchell Lichtenstein. También destacan *Raw* (2016) de Julia Ducurnau, *Thelma* (2017) de Joachim

Trier, *Bones and all* (2022) de Luca Guadagnino y la película más reciente *Lisa Frankenstein* (2024) de Zelda Williams, que es el foco de este artículo. La obra surgió de la idea de la guionista Diablo Cody de escribir una comedia romántica acerca de una chica viva con un chico muerto⁴, inspirada además por su fascinación con películas como *Edward Scissorhands* (1990) de Tim Burton, *Gremlins* (1984) de Joe Dante, *Ghostbusters* (1984) de Ivan Reitman y *Weird Science*⁵(1985) de John Hughes.

De manera similar, desde un punto de vista metodológico, conviene atender aquí las escrituras múltiples (López Rodríguez, 2022) de la literatura el cine, asentadas en la mitocrítica y la transtextualidad (Pardo, 2020), permiten superar el concepto tan equívoco de “fidelidad” como han señalado últimamente investigadores como Peña Ardid (2020: 98) al difundir la idea de “mapa transtextual” o Malpartida (2023: 5-23) al reclamar nuevas miradas metodológicas, ya muy bien definidas en los trabajos de Wolf (2001), Zecchi (2012) y Stam (2014), entre otros.

Partiendo de estas premisas, propongo una revisión de los elementos góticos contemporáneos de la película, así como un diálogo intertextual con la obra de Mary Shelley evocada en el título *Lisa Frankenstein*. Para ello, el artículo se organiza en tres apartados: (1) La construcción de lo femenino como una identidad gótica, (2) los cuerpos grotescos y el abhumano como doble psíquico y (3) el posthumanismo gótico y la reapropiación del cuerpo.

2. LA CONSTRUCCIÓN DE LO FEMENINO COMO UNA IDENTIDAD GÓTICA

En gran parte de *Frankenstein* se construye un relato de la búsqueda de identidad del monstruo. La obra se presenta como una narración de crecimiento de un ser informe a través de su integración caótica y martirizante al mundo. En consecuencia, la novela presenta un viaje de un «yo» desmembrado que intenta recomponerse a través de sus estudios, sus interacciones con quienes lo rodean, su rebelión, venganza y finalmente concluye con su madurez trágica. Desde su nacimiento y el posterior abandono de su padre/creador, Víctor Frankenstein, esta criatura «ha nacido con el nombre de monstruo y no se deshace de él o lo reemplaza con una nueva identidad. Su

⁴ Según las palabras de la guionista Diablo Cody para la revista *Vogue* en 2024: «For years, I was fixated on the idea of writing a rom-com about a living girl and a dead guy. I don't know what it is about that relationship that I found so compelling, but I just knew that I wanted to write it someday».

⁵ En la entrevista a Diablo Cody para *Scriptmag* en 2024, ella manifiesta: «And it's actually why the movie is called *Lisa Frankenstein*, because it was an homage to Lisa, the perfect woman from *Weird Science*».

identidad social lo etiqueta, encierra y vence» (Xiao-Wen, 2021: 156). La criatura se exhibe como un «cuerpo híbrido hecho de incontables otros cuerpos sin origen definitivo» (Salotto, 1994: 193), en vista de que en el texto es manifestado que su creador «recogía huesos de los osarios, y violaba, con dedos sacrílegos, los tremendos secretos de la naturaleza humana» (Shelley, 2010: 83). De esta manera, se rechaza el concepto de un sujeto unificado y se produce un cuerpo sin unidad original.

Este análisis reúne una de las características centrales de la ficción gótica, que es el conflicto de identidades y la figura del doble abyecto. Los personajes «usan sus posiciones de poder y el establecimiento de una moral binaria para crear Otros» (Mcbride, 2007: 94) y «los conflictos de identidad no son siempre externos, por supuesto, y la importante figura del doble demarca esto» (Mcbride, 2007: 95). Víctor Frankenstein, el científico que reanima partes de cadáveres y profana cuerpos de muertos para otorgar vida a la criatura, se constituye como el espejo opuesto del destructivo monstruo, el cual «acarrea una proyección psíquica. El doble es complementario y antitético a la persona que proyecta» (Bhandari, 2022: 105). Por consiguiente, Víctor se refiere al monstruo con aprehensión y repulsión: «mi propio vampiro, mi propia alma escapada de la tumba, destinada a destruir todo lo que me era querido» (Shelley, 2010: 129), revelando a la criatura como una parte dividida del «yo» de Frankenstein que «contiene una pasión autodestructiva» (Bhandari, 2022: 106).

En la línea de lo mencionado anteriormente, la película *Lisa Frankenstein* (2024) presenta una protagonista mentalmente fracturada desde el inicio. La historia sigue a una adolescente llamada Lisa Swallows, quien sufre de un duelo no resuelto por la reciente muerte de su madre. Esta fue asesinada brutalmente por un extraño mientras Lisa estaba en casa. El tópico de la madre ausente en la ficción gótica añade que «para la hija, la madre continúa como una presencia en lugar de convertirse en una ausencia» (Anolik, 2003: 26), lo cual resulta evidente en la narración de la película. El desarrollo de la identidad de Lisa ha estado fracturada por el trauma y el misterio del asesinato de su madre, ya que su ausencia fue impuesta violentamente por un asesino masculino cuya motivación no es identificada.

La película inicia cuando han pasado dos años desde este incidente traumático. Su padre se ha casado nuevamente, por lo que Lisa ahora vive con una nueva madrastra y hermanastra en otra ciudad, diferente al pueblo en que vivía con su madre y donde ocurrió el crimen. En esta nueva estructura doméstica, se percibe un matriarcado en el cual el padre está frecuentemente ausente o silente ante las acusaciones recurrentes y las agresiones verbales de la madrastra hacia Lisa. Esta madre sustituta falla como una figura maternal, dado que se presenta

siempre dominante e iracunda con la protagonista, y la margina por no encajar con la idea de hija impoluta, mostrándose similar al estereotipo de madrastra villana de un cuento de hadas. Este personaje advierte a la protagonista: «Lisa, do you know what happens to people who act out? They wind up in the loony bin» (20:36). No obstante, a locura en el género gótico está siempre ligada a la transgresión de una regla moral y es «símbolo de libertad y agencia individual femenina en la armonía de un mundo de dominación masculina» (Srceva, 2020: 11), en Lisa estos comportamientos fuera de la norma son efectos de estrés postraumático y la tristeza de su duelo no finalizado, pero también son parte de su personalidad moldeándose en la adolescencia. La hermanastra es el único personaje que se revela afectuoso, comprensivo e incluso protector frente a Lisa durante la película y es también una adolescente del mismo rango etario que la protagonista. Esto enfatiza su presencia como un doble opuesto arquetípico: Lisa es torpe socialmente y tiene un trauma que la diferencia del resto. En cambio, Taffy, la hermanastra, es popular, carismática y posteriormente descrita como «pura» por el interés romántico de la protagonista.

Lisa, a diferencia de Víctor Frankenstein, quien se impulsa hacia la modernidad y el futuro, vive anclada al pasado en este impulso gótico de «tensión del pasado bárbarico y el presente moderno» (Aldana Reyes, 2020: 4), representado en su trauma y la muerte de su madre. Ella tiene una fascinación con lo arcaico, la muerte y el pasado y una evidencia de aquello son sus constantes visitas al cementerio y su fijación con una tumba que considera como su favorita. Esta sepultura tiene la estatua de un hombre joven que está enterrado allí y que cautiva a Lisa. En relación a esto, la protagonista concibe esta mórbida obsesión con la muerte como un acto de resistirse al futuro, como es expresado cuando enuncia a su hermanastra: «I don't think anyone should be forgotten» (07:15). Igualmente, en la novela y la película el nacimiento y la génesis del monstruo tienen dos motivaciones muy diferentes. En *Frankenstein* la ambición desmedida de Víctor otorga vida al monstruo y posteriormente este lo acecha como un fantasma y una sombra, destruyendo a quienes lo rodean. Lo gótico «es la presentación temática o discursiva de la erupción de un pasado traumático al presente como una imagen distorsionada que sugiere lo sobrenatural, lo cual actúa como un lugar simultáneo de repulsión y deseo» (O'Malley, 2006: 76). Por otro lado, en la obra cinematográfica la situación que cataliza el nacimiento del monstruo es el deseo de la protagonista de compañía: ella desea tener una sombra y ser acechada. Lisa asiste a una fiesta adolescente con su hermanastra y allí es drogada al consumir una bebida. Luego, un compañero intenta abusar sexualmente de ella y Lisa huye al cementerio y en la tumba del joven que suele visitar declara: «I wish I was with you» (15:41). Como

fue mencionado, el deseo de Víctor⁶ es el de necro-experimentación para crear vida, siempre desde un eje asimétrico en el cual él tiene el rol de creador/padre ante su criatura, mientras que en la película el monstruo nace del deseo femenino de encontrar un igual y una compañía.

La noche después de que Lisa desea la reanimación del muerto, ocurre una tormenta y caen relámpagos sobre el cementerio. En este contexto, sueña, en una estética similar a la película *Bride of Frankenstein* (1935), que se encuentra en una habitación con el muerto que ha cobrado vida. El sueño alude a la transgresión moral y a la abyección, sugiriendo que Lisa se masturbaba mientras soñaba con el cadáver viviente. A pesar de ello, también funciona como un sueño simbólico de su deseo inconsciente de traer de regreso el pasado. Al día siguiente, Lisa se queda sola en casa y mientras ve una película, irrumpe por una ventana un zombi: el cadáver del joven de la tumba que ella visitó y por quien formuló su deseo. Creed señala que «lo último en la abyección es el cadáver (...) una forma de polución – el cuerpo sin alma» (1993: 70), pero en la película, a pesar de lo grotesco, esta abyección no provoca rechazo en la protagonista. Inicialmente, Lisa se asusta, dado que la irrupción del monstruo en la casa ocurre de manera similar al asesinato de su madre, pero posteriormente al reconocer el cadáver, decide acogerlo, permitiendo que viva en su habitación confinado dentro de su clóset. La reacción de la protagonista frente a la abyección es de horror, fascinación y atracción y su aparición violenta subvierte el trauma del asesinato de la madre. El espacio doméstico nuevamente es violentado en la irrupción de un extraño, pero esta vez es permitido y deseado por la protagonista.

Una de las primeras acciones del monstruo es ayudarla a cambiar su vestimenta. Esto es remarcado por sus compañeros en el colegio, que se sorprenden al verla diferente y más atractiva desde un punto de vista sexual. De igual forma, entre ella y la criatura se encuentra una ambigua dualidad, puesto que ambos son sujetos que no encajan en las expectativas de la sociedad en que viven. Al igual que Lisa, el monstruo paralelamente se encuentra en un proceso de transformación y exterioriza que carece de una mano y una oreja y desea que Lisa lo ayude a recuperar estas extremidades, mutiladas por su condición de cadáver. Este detalle del monstruo es una característica sumamente gótica, puesto que en esta ficción se «presenta el cuerpo como una falta de totalidad e integridad, como una superficie que puede ser modificada o transformada» (Spooner, 2012: 9). El cuerpo cercenado en proceso de transición y búsqueda de equilibrio del monstruo es también un espejo de la adolescencia y del estado psicológico de Lisa.

⁶ «Esta sí que era una ciencia sobrehumana y deseaba familiarizarme con ella» (Shelley, 2010: 202)

Como fue mencionado anteriormente, una importante arista en la identidad de la protagonista de la película es la madrastra. Esta falla en sustituir la carencia de su madre y se presenta como una antagonista al cuestionar y no empatizar con el trauma de Lisa. Este personaje es destruido por el monstruo luego de calificar a la protagonista como «Little psycho whore» (43:51), pues la violencia de las palabras es combatida por la violencia física de la criatura, y luego de este asesinato, ambos se encargan de ocultar el cuerpo. A diferencia de lo que ocurre en la novela *Frankenstein*, los asesinatos son ejecutados por la criatura, pero en complicidad y colaboración con Lisa, puesto que manifiestan deseos internos de violencia y justicia. En escenas previas a su muerte, la madrastra está con audífonos escuchando música y no oye al monstruo en la casa, lo cual se vincula con que posterior a su asesinato, la criatura le cercene una oreja para añadirla a su propio cuerpo. Poco después, ambos deciden asesinar al sujeto que intentó abusar sexualmente de Lisa mientras ella estaba drogada, con el fin de cortarle la mano que le falta al monstruo. Él mutila órganos y partes para recomponer su cuerpo y a medida que lo hace remodela su cuerpo y se visualiza más humano. Asimismo, estas mutilaciones se relacionan con la restauración de un sentido de justicia para la protagonista, por lo que Lisa mejora su estado anímico a su vez. Los protagonistas están siempre en una relación simbiótica: son seres fragmentados y desmembrados que quieren recuperar sus identidades psicológicas y físicas, y lo logran a través de la venganza hacia el entorno que los aliena. Esto resulta similar a lo que intenta hacer el monstruo en *Frankenstein*: «El odio y deseo de venganza que surgían en mí sobrepasaban los límites de la moderación» (Shelley, 2010: 161), pero no es apoyado por Víctor y finalmente es lo que cataliza su autodestrucción en la novela.

Por otro lado, a medida que se restaura y construye la identidad de Lisa, su impulso melancólico rechaza el futuro y piensa en la muerte. Ella cree que será atrapada pronto por los dos asesinatos que han cometido y manifiesta: «Times heals all wounds, but that's a lie. Times is the wound. Takes you further from that place when you were happy» (01:10:01). En consecuencia, Lisa resuelve que su último deseo si es que muere o es atrapada pronto por la policía es dejar de ser virgen. Esto remite al estereotipo del cine adolescente, en el cual la pérdida de la virginidad es una herramienta narrativa importante. Lisa se propone realizarlo con un chico llamado Michael Trent de su colegio, del cual ha manifestado durante gran parte de la película que le interesa románticamente, pero cuando lo busca, lo encuentra acostado con su hermanastra, lo que constituye el momento cúlmine de la película, en el cual Lisa concluye por rechazar lo humano y lo vivo. Taffy era la única persona restante que era atenta y considerada con la protagonista y aunque no tenía una relación romántica con

Michael, Lisa considera este acto una traición. Luego de la confrontación de los tres personajes y de que Michael la rechace enfáticamente, el monstruo irrumpe y asesina a este sujeto con un hacha, nuevamente ejecutando los deseos de violencia de la protagonista, de manera similar a cómo fue asesinada su madre. Más tarde, le corta el miembro viril para incorporarlo a su cuerpo monstruoso (se revela que no tenía pene) y mantiene un encuentro sexual con la protagonista. De este modo, mediante este ritual necrofilico y abyecto, ella cumple su deseo final.

3. CUERPOS GROTESCOS Y EL ABHUMANISMO COMO DOBLE

El imaginario gótico provee «un ambiente para la expresión del inconsciente, lo reprimido, y los tabúes ligados a su énfasis en lo grotesco» (Spooner, 2012: 28). Los monstruos de este tipo de ficción siempre evocan lo ominoso en el cuerpo híbrido: «lo siniestro siempre implica ansiedades acerca de la fragmentación, acerca de la disrupción o destrucción de cualquier sentido narcisista formado de estabilidad personal, integridad corporal e individualidad mortal» (Bronfen, 1992: 84). Uno de los componentes centrales de la literatura gótica es el sujeto abhumano, que refiere a un cuerpo entre especies, el cual «implicaba una degeneración del cuerpo humano hacia lo bestial, por ejemplo, en el caso del hombre-lobo, pero también era empleado para designar las transiciones perturbadoras entre el cuerpo viviente y su contraparte muerta (como el vampiro y el zombi)» (Wright, 2019: 224). De igual modo, esta criatura es también «un sujeto no totalmente humano, caracterizado por su variabilidad mórfica, que está continuamente en peligro de convertirse en un no-ser, de convertirse en un Otro» (Hurley, 2009: 57). Para este análisis, el abhumano al que se hace referencia en este análisis es el zombi presente en la novela *Frankenstein* y en la película *Lisa Frankenstein* como un símbolo de un presente que ha colapsado. En la ficción gótica este abhumano es «un recordatorio de que tan bajo puede consumirse a sí misma la humanidad y puede hundirse» (Botting, 1996: 31) y los zombis «son los monstruos más humanos de la ficción» (Botting, 1996: 31).

Si bien el zombi como abhumano representa un cuerpo descompuesto, roto y una degeneración o corrupción de la especie humana, esta concepción se subvierte tanto en la novela como en la película. En *Frankenstein* lo grotesco del cuerpo del monstruo cataliza su alienación y desfamiliarización frente a la sociedad que rechaza, deshumaniza y estigmatiza su apariencia. Es un cuerpo abyecto y siniestro, que como advierte Freud, es «todo lo que debería permanecer oculto y secreto, pero que se ha vuelto visible» (Freud, 1919: 4). La violencia del monstruo es motivada por el rechazo de la

sociedad a su corporalidad y es, por tanto, un reflejo aprendido de la humanidad que le ha negado subjetivación humana: «Torturado por el daño, juré odio y venganza eterna a toda la humanidad» (Shelley, 2010: 265). En la novela la venganza, por tanto, es «una encarnación del perpetuo castigo para la transgresión inicial de Víctor de traspasar los límites de la vida comunal normal, que es la base de la familia» (Özdemir, 2003: 8). Asimismo, mientras que Víctor representa la maternidad/paternidad masculina y lo racional, «el monstruo representa la feminidad y la tradición sentimental en sus derrames de sentimiento y elocuencia desgarradora» (Özdemir, 2003: 17). El rechazo de Víctor al monstruo lentamente lo deshumaniza hasta causar su destrucción y muerte, puesto que «los pecados del científico yacen a causa de separar su intelecto de sus sentimientos: él se separa a sí mismo de la sociedad humana y de la posibilidad de simpatía hacia su producción monstruosa» (Stein, 1983: 125). El humano y el monstruo, el padre y el hijo, lo masculino racional y lo femenino irracional, el creador y su obra se encuentran en un conflicto irreconciliable y en esta incapacidad de reconocerse como una unidad, se declaran guerra y finalmente se autodestruyen.

En línea con lo esbozado en el primer apartado, uno de los detalles que diferencia al monstruo de la novela con el de la película es que el abhumano actúa como un doble de la protagonista que ejecuta las pasiones destructivas que ella reprime constantemente, pero al hacerlo la libera y no es resentido por ello. Lisa y el zombi se constituyen como criaturas góticas que transgreden la separación «entre pasado y presente, entre lo vivo y lo muerto, de manera resurgente y espectral» (Palmer, 2012: 97). Lisa no es una científica como Víctor, sino que la transgresión de otorgar vida a un cadáver se produce de la imaginación femenina, concebida aquí como una fuente de creación y abyección. El monstruo de Mary Shelley encarna «lo que debe ser contenido, confinado y conquistado» (Edwards, 2015: 6), pero en *Lisa Frankenstein* es una extensión de la mente de la protagonista que se desplaza con la libertad que ella desea hacerlo, pero que su moral le impide. Es posible interpretar también que el zombi es un personaje simbólico y mental, debido a que ningún personaje, además de Lisa, interactúa con el monstruo. En las escenas en que la criatura asesina, Lisa siempre está presente, lo que podría indicar que es ella misma quien ejecuta estas acciones como venganza a quienes cometen injusticias en su contra y que el trauma del asesinato de su madre ha fragmentado su mente.

Sin embargo, aunque puede haber una interpretación simbólica de este personaje, cabe destacar que es representado como una figura monstruosa y abhumana grotesca. Vomita, expele fluidos e incluso sus lágrimas son putrefactas, como es manifestado por Lisa en más de una ocasión. Su pasado es un misterio, se sabe únicamente que murió en 1837 a causa de un rayo, fenómeno que posteriormente lo revive, y

que además era músico. El cuerpo de la criatura está en constante metamorfosis. A medida que avanza la película, el cadáver se vuelve visualmente más humano, pero se encuentra incompleto, como fue ya mencionado, debido a que carece de tres partes: oreja, mano y pene. Un detalle importante de este abhumano es que se presenta como un exceso corporal de fluidos y olor, pero carece de voz y de nombre durante la historia. Esta muda criatura no pertenece al registro simbólico y al *logos* paternal, simbolizado en la voz dominante masculina y se configura como un cuerpo orgánico prostéticamente alterado asociado al paradigma de lo femenino aristotélico: «masculino-padre-casa-cultura/femenino-madre-piezas-secretas-inconsciente-naturaleza» (Williams, 1995: 19). El monstruo habita la casa, escondido en el closet y funciona como encarnación de la violencia interna de Lisa.

La ficción gótica contemporánea, también denominada post-gótica, revaloriza los elementos que los tropos arcaicos de misoginia identificaban como espacios ocultos de lo visceral. La «sangre, lágrimas, vómito, excremento – todos los restos del cuerpo que son separados y localizados con el terror y la repulsión (predominantemente, pero no exclusivamente) en el lado femenino» (Russo, 2009: 23) son recuperados en estos movimientos como reapropiaciones de abyección en los cuerpos marginalizados. Igualmente, lo particular, lo extraño y lo monstruoso como parte de lo material corporal en la película es asimilado, aceptado e incluso deseado por Lisa. Esto es reforzado por el final en el cual la protagonista rechaza continuar su vida como humana y, mediante el suicidio, elige continuar su vida como cadáver en compañía del monstruo.

4. POSTHUMANISMO GÓTICO Y DISOLUCIÓN DEL CUERPO

La novela *Frankenstein* de Mary Shelley, ha sido estudiada como una obra que prefigura al sujeto posthumano. Para Moers, la novela es «un mito de nacimiento, que revela la repulsión ante la vida nueva, y el drama de la culpa, horror y huida en torno al nacimiento y sus consecuencias» (1977: 92). Braidotti define al posthumano como una entidad que marca «el fin de la oposición entre el Humanismo y el anti-humanismo y traza un diferente marco discursivo, buscando más afirmativamente nuevas teorías» (2013: 37). Entre estas alternativas se encuentra el sujeto posthumano, que abarca todo lo que no incluye el modelo del humano «perfecto» o hombre «vitruviano»: blanco, europeo, masculino, bello y físicamente absoluto. En esta categoría de exclusión recaen «las mujeres, otras etnias diferentes a la blanca, sexualidades diferentes a la heterosexualidad y la gente con discapacidades mentales y físicas» (Moers, 1977: 10). El posthumano,

por tanto, debe ser entendido como un ser transgresor que existe más allá de su estado humano, como «una entidad que no es solo animal sino también una máquina, es el icono de la condición posthumana» (Braidotti, 2013: 74).

En *Frankenstein* este sujeto posthumano es descrito a través de la subjetividad de Víctor, que se constituye como el sujeto humano, heterosexual, caucásico opuesto a la Otridad monstruosa:

Su piel amarillenta apenas si ocultaba el entramado de músculos y arterias; tenía el pelo negro, largo y lustroso, los dientes blanquísimos; pero todo ello no hacía más que resaltar el horrible contraste con sus ojos acuosos, que parecían casi del mismo color que las pálidas órbitas en las que se hundían, el rostro arrugado, y los finos y negruzcos labios (Shelley, 2010: 89).

A esto se suma el desprecio que siente el creador/padre, la ausencia de nombre del monstruo «le roba la subjetividad humana» (Ring, 2017:13) y lo mantiene en su condición de posthumano o abhumano. No obstante, si bien su existencia desafía las normas del mundo en el que habita, el monstruo en la novela no sobrevive porque la sociedad victoriana solo acepta subjetividad humana. La condición posthumana se presenta como una tragedia en la obra y su integración al mundo humano es relatada como un fracaso destinado desde su nacimiento: «Yo, el infeliz, el proscrito, soy el aborto, creado para que lo pateen, lo golpeen, lo rechacen» (Shelley, 2010: 432).

El género gótico clásico se centra en la «destrucción de lo humano» (Hurley, 2009: 36) y las narrativas contemporáneas posteriores reincorporan una crítica feminista al posthumano como una criatura liminal que rechaza la integración a lo humano y no la anhela. Ficciones góticas como *La cámara sangrienta* (1979) de Angela Carter, demuestran este cambio de paradigma, en el cual la bella ya no desea humanizar a la bestia, sino convertirse en una. El feminismo posthumano se ha mezclado con los nuevos materialismos intentando «disolver los dualismos y/o el privilegio del discurso sobre la materia» (Cozza y Gherardi, 2023: 57). De esta forma, lo posthumano manifiesta una asociación con la condición teratológica, lo femenino y lo gótico y bajo esta perspectiva, las dicotomías del sujeto/objeto, mente/cuerpo, público/privado, mujer/hombre, humano/bestia, deben redefinirse y no ser planteadas como oposiciones jerárquicas. La figura posthumana central la encarna el ciborg, cuya entidad es definida como una «criatura que es simultáneamente animal y máquina, que habita dos mundos ambiguamente naturales y artificiales» (Haraway, 1991: 2).

Siguiendo esta línea del gótico contemporáneo y del posthumano gótico, el zombi en *Lisa Frankenstein* coincide con la definición de ciborg y cuerpo *queer*, dado que es una *tabula rasa* que debe construirse

y carece de miembro sexual. El cuerpo del monstruo se constituye como un proceso de diseño fuera del territorio del control patriarcal al estar compuesto de partes de hombre y de mujer y ser reformulado. No solo es un posthumano por estar en una zona límbica de no-muerto y no-vivo, sino también por las características de su corporalidad y las decisiones sobre ella durante la película. El cuerpo posthumano «es concebido como radicalmente relacional – con la tecnología, con el ambiente, con los humanos, con otras especies, y como resultado, tiene identidades fluidas y múltiples» (Dolezal y DeFalco, 2023: 4) y, junto con ello, se caracteriza por la «multiplicidad, el ensamblaje y el devenir» (Dolezal y DeFalco, 2023: 5). Al ser una entidad que se compone como un doble psíquico de Lisa, ella también deviene en sujeto posthumano al elegir morir como humana y reincorporarse como un zombi-cadáver. Esta transgresora re-concepción del cuerpo es una polémica decisión final de la protagonista, la cual luego de ejecutar su venganza hacia el mundo humano, rechaza esta realidad para entrar en la ambivalente posición que tiene la criatura abyecta y permanecer en ella como un estado límbico. Este final de la película se ajusta a las nuevas formulaciones de lo monstruoso posthumano gótico, puesto que desechando la idea del alma sobre la materia, ambos personajes concluyen como seres no-humanos y como cuerpos que deben rearmarse y reconstruirse siendo nómadas en su condición de posthumanos. En esta reformulación cinematográfica lo monstruoso no es una condición vergonzosa sino una evolución deseada.

5. CONCLUSIÓN

El fenómeno cultural del gótico contemporáneo en la cultura pop se ha acrecentado en el siglo XXI, con nuevas miradas en su retorno al cine de horror. No obstante, «si lo gótico es acechado por el pasado, lo gótico pop convierte al futuro en su obsesión particular. O, para ser más preciso, es consumido por la falta de futuro» (Edwards y Soltysik, 2012: 23) y en él la «monstruosidad se convierte en un bien y propósito moral – una alarma acerca del destino de un mundo en crisis» (Botting, 1996: 40). La otredad ya no es visualizada como un rasgo alienante y desubjetivante, sino que es planteada dentro de la banalidad del día de a día en estas ficciones neo-góticas.

Por una parte, la novela *Frankenstein* plantea la imposibilidad de unificar la identidad fragmentada y, en consecuencia, exhibe y critica el rechazo al sujeto grotesco y abyecto. La relación entre el creador y la obra no logra repararse y es siempre jerárquica, aunque el monstruo intente subvertirla. Si bien con frecuencia se difuminan los límites entre «culpa e inocencia, víctima y villano, simpatía y disgusto, monstruo y científico, lo natural y lo no-natural, y la vida y la muerte» (Reda Nasr, 2019: 13), la idea de paternidad masculina y monstruo establece una oposición que subordina siempre al segundo. Lo

masculino en la novela se erige como fuerza avasalladora y silencia la Otridad, cuya rebelión y venganza son violentas, pero autodestructivas, por lo que la novela concluye con la supresión de la entidad monstruosa y perpetúa el mutismo de lo femenino.

De manera análoga, la película *Lisa Frankenstein* ofrece un recuento a esta historia desde una visión contemporánea y feminista. Propone dos otridades como sus ejes narrativos: mujer y monstruo, los cuales se complementan en sus carencias frente a una sociedad que los aliena y es a través de la venganza que logran reestructurarse. El zombi, como símbolo de las contradicciones de la modernidad, tiene una configuración ambigua en este relato gótico contemporáneo, al difuminar los límites de lo masculino-femenino, vivo-muerto, heterosexual-*queer*, y constantemente perturba la identidad, el sistema y orden del mundo presentado. La criatura sin nombre y sin voz es un apoyo para la protagonista, la cual concluye abandonando el mundo humano y su cuerpo para habitar el estado de no-vida y no-muerte de su compañero zombi. El deseo femenino y los actos transgresores de la protagonista no son castigados y es ella quien decide escapar del registro simbólico y al final de la historia pierde la voz, convirtiéndose en un posthumano gótico.

El horror de la adolescencia femenina enfrenta en el cine la desregulación monstruosa de un cuerpo en metamorfosis que deviene como ciborg o posthumano. La sexualidad y el deseo de la mujer siempre conforman la *hamartia* que desencadena el castigo y la tragedia del personaje, pero en estas revisiones post-góticas y feministas, el cuerpo femenino no tiene que ser sancionado por emancipar su sexualidad. Por el contrario, es libre de reclamar autonomía frente a aquello que ha sido regulado por la dominación de un mundo masculino. El proceso de la pubertad monstruosa engloba los miedos y los deseos que la sociedad deposita en las mujeres y resultan novedosas estas miradas empáticas de reivindicación al posthumano que declaran radicalmente la elección y reivindicación de lo diferente a la norma. La mirada nostálgica de la criatura de Mary Shelley anhelando pertenecer a la raza humana es subvertida en este cine contemporáneo por el deseo del cuerpo disidente y la apropiación de lo abyecto.

Para finalizar, conviene destacar que una de las escenas más significativas de la novela de Mary Shelley es el intento de creación de una pareja femenina para la criatura, porque ejemplifica el profundo horror ante una mujer fuera de la norma. Posee agencia y poder destructivo. La mujer-monstruo, como obra inacabada, representa la culminación del abyecto y su aborto violento deja perpetuamente abierta la pregunta al lector: ¿qué clase de monstruo – qué clase de mujer – habría sido esta criatura? La película *Lisa Frankenstein* no es una adaptación fiel a la novela, pero es una reformulación que mantiene

elementos fundamentales de la trama y elabora un acercamiento y posible respuesta a estas interrogantes. En esta obra, la mujer es un cuerpo fragmentado y problemático, que puede dar vida a monstruos y también convertirse en uno, desafiando el tropo de la víctima-heroína y celebrando la construcción de una identidad femenina gótica y fragmentada durante el viaje del crecimiento.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALDANA REYES, Xavier (2020), *Gothic Cinema*, London, Routledge.
- ANOLIK, Ruth Bienstock (2003), «The Missing Mother: The Meanings of Maternal Absence in the Gothic Mode», *Modern Language Studies*, 33, págs. 24-43. [En línea: <https://marinellenglishclass.pbworks.com/f/jane-mother.pdf>. Fecha de consulta: 21/03/2025].
- BHANDARI, Sabindra Raj (2022), «The projection of the double in Mary Shelley's *Frankenstein*», *Napa Journals Online*, Pursuits, 6, págs. 102-109.
- BRAIDOTTI, Rossi (2013), *The Posthuman*, London, Polity Editorial.
- BRONFEN, Elizabeth (1992), *Over Her Dead Body: Death, Femininity, and the Aesthetic*, Manchester, Manchester, University Press.
- BOTTING, Fred (1996). *Gothic*. London and New York, Routledge.
- BURKHART, Emily (2020), «Lessons from Monster(s): Postcolonial Feminist Analysis of *Frankenstein*. The 1818 Text», *Journal Hohonu*, University of Hawai'i at Hilo, 18, págs. 63-66.
- CARTER, Angela (1990), *The Bloody Chamber*, London and New York, Penguin Books.
- CISTERNA, Orlando (2016), *The Mythical Imagery under the Context of English Romanticism in Mary Shelley's *Frankenstein* or the Modern Prometheus: About the Plasticity and Autenticity of Myths in the Novel*, Universidad de Chile [Tesis para optar a grado de Literatura].
- COZZA, Michela y Silvia Gherardi (2023), «Posthuman feminism and feminist view materialism: towards an ethico-onto-epistemology in research practices», *Handbook of feminist research methodologies in management and organization studies*, Cheltenham, Edward Elgar, págs. 55-71. [En línea: <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1813800/FULLTEXT01.pdf>. Fecha de consulta: 21/03/2025].
- CREED, Barbara (1993), *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, New York and London, Routledge.
- DIGBY, Anne (1992), «Victorian Values and Women in Public and Private, Proceedings of the British Academy», *Oxford Polytechnic*, 78, págs. 195-215. [En línea: <https://www.thebritishacademy.ac.uk/documents/4031/78p195.pdf>. Fecha de consulta: 21/03/2025].

- DOLEZAL, Luna y Amelia DeFalco (2023), «The Posthuman», en Alice Hall (ed.), *Contemporary Literature and the Body: A Critical Introduction*, Dublin, Bloomsbury, págs. 215-237.
- EDWARDS, Justin D. y Agnieszka Soltysik (2012), *The Gothic in Contemporary Literature and Popular Culture: Pop Goth*, New York and London, Routledge.
- EDWARDS, Justin (2015), «Introduction: Technogothics», en Justin Edwards (ed.), *Technologies of the Gothic in Literature and Culture*, New York and London, Routledge, págs. 1-16.
- FREUD, Sigmund, (1919), «The Uncanny», por Alix Strachey (trad.), [En línea: <https://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>. Fecha de consulta: 21/03/2025].
- GRAY, Alasdair, (1992), *Poor things*, London, Bloomsbury Publishing Plc.
- HARAWAY, Donna (1991), *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, New York, Routledge.
- HODGES, Devon (1983), «Frankenstein and the Feminine Subversion of the Novel», *Tulsa Studies in Women's Literature*, 2, págs. 155-164.
- HOEVELER, Diane (1998), *Gothic Feminism: The Professionalization of Gender from Charlotte Smith to the Brontës*, Pennsylvania, Pen State University Press.
- HURLEY, Kelly (2009), *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siècle*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LOPEZ, Giselle (2018), *Finding the mother: the Wollstonecraftian Feminism Influence in Mary Shelley's Frankenstein and its Media*, Universidad Saint Xavier [Tesis para optar a grado].
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Miriam (2022), «Las adaptaciones cinematográficas de *Mujercitas* de Louisa May Alcott», en R. Malpartida y G. Caprara (coords.), *De la novela al cine y a la ficción televisiva. Adaptaciones múltiples y nuevas vías de estudio*, Granada, Comares, pp. 31-45.
- MALPARTIDA, Rafael (2023), *Diálogos entre la literatura española áurea, el cine y la ficción televisiva. Nuevas perspectivas de estudio en la era digital*, Oxford/Bern/Berlin/Bruxelles/New York/Wien, Peter Lang.
- MCBRIDE, Jamie (2007), *The Identity of Conflict in Nineteenth-Century Gothic Literature*, Sheffield Hallam University, «Tesis para magíster».
- MOERS, Ellen (1977), *The Female Gothic*, New York, Garden City.
- MORTON, Timothy (2016), «Frankenstein Ecocriticism», en Andrew Smith (ed.), *The Cambridge Companion to Frankenstein*, Cambridge, Cambridge University Press, págs. 143-157.
- NABI, Asmat (2017), «Gender Represented in the Gothic Novel», *Journal of Humanities And Social Science*, 22, págs. 73-77. [En línea:

- https://www.iosrjournals.org/iosr-jhss/papers/Vol._____.Issue11/Version-3/J2211037377.pdf. Fecha de consulta: 21/03/2025].
- NAND, Lalesh (2022), «Film Text Analysis—The Coming-of-Age Genre, Baz Luhrmann's Production of William Shakespeare's *Romeo and Juliet* (1996) Alias Romeo Juliet and Kate Wood's *Looking for Alibrandi* (2000) », *Open Access Library Journal*, 9, págs. 1-14. [En línea: https://www.researchgate.net/publication/361214189_Film_Text_Analysis-The_Coming-of-Age_Genre_Baz_Luhrmann%27s_Production_of_William_Shakespeare%27s_Romeo_and_Juliet_1996_Alias_Romeo_Juliet_and_Kate_Wood%27s_Looking_for_Alibrandi_2000]. Fecha de consulta: 21/03/2025].
- O'MALLEY, Patrick (2006), *Catholicism, Sexual Deviance, and Victorian Gothic Culture*, Cambridge University Press.
- ÖZDEMİR, Erinç (2003), «Frankenstein: Self, Body, Creation and Monstrosity», *Ankara Univeristy*, 43, págs. 127-155. [En línea: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2153193>]. Fecha de consulta: 21/03/2025].
- PALMER, Paulina (2012), *The Queer Uncanny: New Perspectives on the Gothic, Wales*, University of Wales Press.
- PARDO, Pedro Javier (2020), «El Mito de Frankenstein en el cine: transmediación y ciencia ficción (*Blade Runner* y 2049)», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 2, págs. 9-42 [En línea: <https://doi.org/10.24310/Trasvasestlc.vi2.9547>]. Fecha de consulta: 06/05/2025].
- PEÑA ARDID, Carmen (2020), «Rehacer cuerpos, construir identidades. *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011) y *Tarántula* (Thierry Jonquet, 1984)», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 2, págs. 95-117 [En línea: <https://doi.org/10.24310/Trasvasestlc.vi2.10031>]. Fecha de consulta: 09/05/2025].
- PIATTI-FARNELL, Lorna y Donna Lee Brian (2015), *New Directions in 21st-Century Gothic*, London, Routledge.
- REDA NASR, Rania (2019), «Between Legacy and Revival: A Postmodern Reading of Mary Shelley's Frankenstein and Ahmed Saadawi's Frankenstein in Baghdad», *College of Education for Women, Tikrit University*, [En línea: https://jssa.journals.ekb.eg/article_56143_dade5e4a14e4beffa3e5ab761e18e001.pdf]. Fecha de consulta: 21/03/2025].
- RING, Isa (2017), «Frankenstein; or, the trials of a posthuman subject», *The School of Culture and Learning*, Södertörns University, págs. 1-23. [En línea: <https://www.diva->

- <portal.org/smash/get/diva2:1178476/FULLTEXT01.pdf>. Fecha de consulta: 21/03/2025].
- RUSSO, Mary (2009), *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*, New York and London, Routledge.
- SALOTTO, Eleanor (1994), «Frankenstein and Dis(re)membered Identity», *The Journal of Narrative Technique*, 24, págs. 190-211. [En línea: https://www.hansrajcollege.ac.in/hCPanel/uploads/elearning/elearning_document/frank_and_disremembered_identity.pdf. Fecha de consulta: 21/03/2025].
- SCHNEIDER, Christina (2015), «Monstrosity in the English Gothic Novel», *The Victorian Journal*, Julius-Maximilians-Universität Würzburg, 3, págs 1-11. [En línea: <https://web.archive.org/web/20180520170742/https://journals.sfu.ca/vict/index.php/vict/article/view/151/76>. Fecha de consulta: 21/03/2025].
- SHELLEY, Mary (2010), *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Barcelona, Penguin Random House.
- SCHILDRIK, Margrit (1996), «Posthumanism and the monstrous body». *Sage Journals*, 21, págs. 1-15.
- SPOONER, Catharine (2012). «Gothic 1950 to the Present», *The Encyclopedia of the Gothic*, Chichester, Wiley-Blackwell, págs. 1-10.
- STEIN, Karen (1983), «Monsters and Madwomen: Changing Female Gothic», en Juliann Fleenor (ed.), *The Female Gothic*, Montreal, Eden, págs. 123-137.
- SRCEVA, Tatjana (2020), «Female madness as a sub-element of gothic and fantastic literature», *Macedonia Journal*, Faculty of Foreign Languages, págs. 1-12.[En línea: https://www.academia.edu/44001162/Female_madness_as_a_sub_element_of_gothic_and_fantastic_literature. Fecha de consulta: 21/03/2025].
- STAM, Robert (2014), *Teoría y práctica de la adaptación*, México DF, Universidad Nacional Autónoma de México.
- WOLF, Sergio (2001), *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós.
- WILLIAMS, Anne (1995), *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*, University of Chicago Press.
- WRIGHT, Angela (2019), *The Gothic World*, London, Routledge.
- XIAO-WEN, Liu (2021), «The Identity-Chasing Journey of the Monster in Frankenstein», *Journal of Literature and Art Studies*, Wuhan University, 11, págs. 153-157. [En línea: <https://www.davidpublisher.com/Public/uploads/Contribute/608b752b02fe1.pdf>. Fecha de consulta: 21/03/2025].

- YOUNG, Elizabeth (1991), «Here Comes the Bride: Wedding Gender and Race in *Bride of Frankenstein* », *Feminist Studies*, 17, págs. 403-437.
- ZECCHI, Barbara (2012), «Introducción. La adaptación multiplicada», en B. Zecchi (ed.), *Teoría y práctica filmica*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 19-62.

Fecha de recepción: 27/03/2025.

Fecha de aceptación: 10/05/2025.

Miedo en la pantalla: Jaime Balagueró y sus adaptaciones del terror literario

Fear on the Screen: Jaime Balagueró and His Adaptations of Literary Horror

Miguel Carrera Garrido
Universidad de Granada

mcarreragarrido@ugr.es

ORCID: 0000-0003-1321-8079

Resumen: El terror es uno de los géneros más adaptados al formato audiovisual. Presenta, así, toda la casuística posible: desde las versiones más cercanas, temática e ideológicamente, al original, hasta aquellas que se distancian ostensiblemente de este, adhiriéndose a la visión particular de un director o guionista. En el artículo se hace un repaso de las adaptaciones de Jaime Balagueró de la literatura de terror: *Los sin nombre* (1999), *Muse* (2017) y *Venus* (2022). Entregado al arte de contar historias mediante la cámara, se explora de qué forma constituyen estas adaptaciones una aleación entre el material de partida y los temas y motivos recurrentes en el cine de Balagueró.

Palabras clave: terror, adaptación, cine español, Jaime Balagueró.

Abstract: Horror is one of the most frequently adapted genres in audiovisual formats. It encompasses, thus, all possible cases: from the closest versions, in thematic and ideological terms, of the original work to those that significantly diverge from it, adhering to the unique vision of a director or screenwriter. This article examines Jaime Balagueró's adaptations of horror literature: *The Nameless* (1999), *Muse* (2017), and *Venus* (2022). Dedicated to the art of storytelling through the camera, the article explores how these adaptations blend the source material with the recurring themes and motifs in Balagueró's films.

Keywords: horror, adaptation, Spanish cinema, Jaime Balagueró.

1. INTRODUCCIÓN

El terror es uno de los géneros literarios más adaptados al formato audiovisual¹: las versiones cinematográficas y televisivas de novelas, cuentos y obras de teatro se han venido sucediendo desde principios del siglo XX. Pensemos en clásicos como *Nosferatu* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), adaptación no autorizada de *Dracula* (1897), o, ya en el periodo sonoro, el ciclo de la Universal (Dixon, 2010: 25-42). El asunto de la dependencia —o «fidelidad», como solía decirse— de la fuente de inspiración ha sido, desde esos primeros años, objeto de debate y cuestionamiento. Como dicen los estudiosos, ha prevalecido hasta fechas recientes un prejuicio según el cual el medio fílmico (incluyendo aquí también las obras para televisión) estaría subordinado al literario, siendo este artística e intelectualmente superior a aquel (Frago Pérez, 2005: 50-53)². Es algo que no se limita al género terrorífico, pero que cobra especial relieve cuando hablamos de este, al ser, como decía, una de las modalidades ficcionales más llevadas a la pantalla y, por ello, reunir toda la casuística posible: desde las transposiciones más miméticas y respetuosas con lo plasmado en el papel —al menos en los niveles temático e ideológico— hasta aquellas que se alejan visiblemente del texto de partida. Mientras que las primeras se conciben como proyectos que a lo máximo que suelen aspirar es a la corrección caligráfica y la aquiescencia tanto de escritores como de fans acérrimos —asumiendo tácita o abiertamente el ascendiente de la producción literaria sobre la audiovisual, aun cuando esta sea bien recibida por la crítica: ahí está, si no, el caso de *Lord of the Rings* (Peter Jackson, 2001-2003)—, las adaptaciones que se distancian de la pieza en la que, *a priori*, se basan pueden poseer —aunque no siempre sea así— virtudes propias y exclusivas, en nada vinculadas al original. Dejando a un lado el apartado técnico o espectacular —que,

¹ Esto, por supuesto, es una impresión que habría de confirmarse debidamente. Aduzco, en cualquier caso, el recuento de adaptaciones de un solo autor (aún vivo): el popularísimo Stephen King (cuya obra, es verdad, comprende más géneros, aparte del terror). Echando un vistazo a la página de Internet Movie Data Base (IMDB), vemos que cuenta, entre series y películas, con más de 400 entradas bajo el epígrafe «Guion». Otros ejemplos serían Bram Stoker, que aparece citado 145 veces bajo el mismo enunciado; Mary Shelley, que lo hace en 122 ocasiones; y H. P. Lovecraft, en 309. Compárense estos números —consultados a principios de septiembre de 2025— con los de otros nombres célebres asociados a géneros distintos del terror, como el negro, el de aventuras, el erótico, el de ciencia ficción, el histórico o el detectivesco.

² El prejuicio recorre el, por otro lado, fundamental ensayo de Pere Gimferrer *Cine y literatura*, en el que se sostiene, entre otras cosas, que el cine solo es capaz de superar a la fuente literaria cuando parte de obras —narrativas, en este caso— mediocres. «Ninguno de los grandes clásicos de la novela ha llegado a ser un gran clásico del cine, y un hecho de esta naturaleza no puede considerarse casual, sino indicativo de los límites de la adaptación», leemos (2011: 79).

obviamente, apunta a lenguajes distintos del literario—, es común que un filme o una serie reflejen las inquietudes de quien se pone tras la cámara, antes que las del que acometió la creación desde la escritura novelesca o teatral. De este modo, frente a la obediencia, incluso subalternidad, que distingue a muchas de las obras más apegadas al texto narrativo o dramático, se revelan, las de esta segunda especie, como productos autónomos, los cuales, al margen de su calidad intrínseca, afirman su legitimidad como expresiones únicas, debiendo ser juzgadas por sus méritos individuales, y no por el grado de adecuación a una producción anterior³.

En el ámbito del terror abundan ejemplos de todos los tipos, ilustrando la inmensa gama de grises entre un extremo y otro. Pese a las reticencias, hay acuerdo general en que numerosas películas —más que seriales— superan a la novela, relato o pieza dramática de los que toman su título, hasta el punto de casi eclipsar a aquellos. Véanse, a este respecto, hitos del celuloide como *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), *Jaws* (Steven Spielberg, 1973), *The Thing* (John Carpenter, 1982) o *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991), los cuales se inspiran en libros de dudosa calidad, desconocidos para el gran público o que, con el paso del tiempo, han ido quedando olvidados o, como poco, preteridos por la adaptación⁴. Luego tenemos casos de obras literarias de prestigio que han sido adaptadas más de una vez, dando lugar a producciones paradigmáticas de ambos polos. Acaso el ejemplo más elocuente en este sentido sea *The Shining* (1977): como se sabe, la novela de Stephen King ha sido versionada en dos ocasiones, la primera en 1980 por Stanley Kubrick, y la segunda por Mick Garris, en 1997. Y bien, aunque esta última iteración —una miniserie, en realidad— resulte modélica en su traslación literal de lo dispuesto por el Rey del Terror —como que el guion lo escribió él mismo, a partir del borrador que Kubrick había rechazado—, nadie en su sano juicio diría que es mejor que la cinta protagonizada por Jack Nicholson; por mucho que

³ Bien considerado, tanto este tipo como el anterior habrían de ser abordados desde misma esta premisa; y es que, como certeramente afirma Pérez Bowie: «Lejos de ser una forma bastarda o híbrida, la adaptación no tiene menos significación que las originales obras literarias o cinematográficas» (2004: 287). Es cierto que cuando el producto adolece de calidad, se tiende a afirmar que ello es porque se trata de una adaptación defectuosa; eso, sin embargo, no tiene por qué ser así: hay tantos casos de películas pésimas que reproducen con minuciosidad el original literario como los hay de otras que no lo hacen y no resultan mejores; y lo mismo a la inversa.

⁴ De todos estos títulos, acaso el más representativo sea el de Spielberg. Aunque la novela en la que se basa fue un gran éxito entre los lectores norteamericanos, el filme sigue ocupando uno de los primeros puestos no solo dentro del género de terror, sino en la filmografía de uno de los cineastas más populares y prestigiosos de la historia (Dauber, 2024: 285-287).

el novelista norteamericano abjurara de lo que el cineasta británico había hecho con su narración, la evidencia es que, con su undécimo largometraje, Kubrick dio a luz una joya indiscutible del cine de terror de la centuria pasada: más que superior a la narración de King, única, del todo independiente —en su espíritu y en valores de todo orden— del referente literario⁵: producto del *auteur* que, al fin y al cabo, fue el director de *A Clockwork Orange* (1971), *Barry Lyndon* (1975), *Full Metal Jacket* (1987) o *Eyes Wide Shut* (1999) —todas adaptaciones, por cierto—; igual que Hitchcock antes que él y como lo son, en nuestros días, Robert Eggers, Osgood Perkins o Mike Flanagan. Claro que estos estarían más cercanos, me parece, a figuras como David Cronenberg, John Carpenter o Brian de Palma, poseedores, también ellos, de un imaginario personal, reconocible, pero, a la vez, en notable sintonía con los escritores que adaptan (el omnipresente King, entre otros). El leridano Jaume Balagueró (1968), objeto de interés de este artículo, se hallaría en las inmediaciones de esta estirpe de creadores.

2. LA ADAPTACIÓN DEL TERROR EN ESPAÑA Y JAUME BALAGUERÓ

Cabe decir, antes de abordar el caso de Balagueró, que no destaca España por sus adaptaciones del canon terrorífico, nacional o foráneo⁶. En la fase más prolífica del siglo pasado —el denominado *fantaterror*— no abundan las películas basadas en libros, e incluso las que sí lo están deforman sistemáticamente el original, hasta el extremo de volverlo irreconocible y, así, poner en jaque el concepto mismo de «adaptación»⁷. La filmografía de Jess Franco es representativa de esta

⁵ Para una crónica de las diferencias entre Stephen King y Stanley Kubrick a propósito de *The Shining* —y también entre el libro y la película—, véase Ullivieri (2020). Ahí se recoge buena parte de las reacciones del escritor ante la adaptación, así como sentencias demoledoras —verbigracia: «It was like they had never seen a horror movie before», referida a Kubrick y su coguionista, Diane Johnson— que, en vista del lugar capital que la cinta ostenta en la historia del cine terror, no pueden haber estado más desencaminadas.

⁶ Si echamos un vistazo al *Diccionario de películas del cine de terror español (1961-2020)* (2021) de Pau Roig —con 228 entradas—, veremos que, en dicho tramo, hay poco más de una veintena de títulos basados en obras literarias. En cuanto al periodo anterior, es todavía más desolador, habida cuenta de que por entonces casi no se producían películas del género. Una excepción sería *La torre de los siete jorobados*, dirigida por Edgar Neville en 1944 a partir del original de Emilio Carrere, de 1920 (Roig, 2017: 133-134).

⁷ Cabe admitir que este ya ha sido repetidamente cuestionado, sobre todo desde que se empezó a superar el debate en torno a la fidelidad —a partir de los 60 (Frago Pérez, 2005: 50)— y se pasó a hablar de las transposiciones audiovisuales como «traducciones», «relecturas», «reescrituras», «(re)interpretaciones», «recreaciones», etc. (Pérez Bowie, 2004); nociones, todas ellas, que apuntan a la autonomía del nuevo producto.

reiterada tergiversación (Casares Carmona, 2024). También la tetralogía de los templarios de Amando de Ossorio —*La noche del terror ciego* (1971), *El ataque de los muertos sin ojos* (1973), *El buque maldito* (1974) y *La noche de las gaviotas* (1975)—, remotamente inspirada en las *Leyendas de Bécquer* (Lázaro-Reboll, 2014: 81). Si en el primero se impone su genio de *auteur* inclasificable, el segundo se limita a tomar unos pocos elementos para erigir una historia notablemente distinta a la concebida por el poeta sevillano. Otra sería la circunstancia de Narciso Ibáñez Serrador: desde sus programas *Mañana puede ser verdad* (1964) y, especialmente, *Historias para no dormir* (1966-1968 y 1982), adapta para la televisión, de manera mayormente respetuosa —tanto desde el guion como la dirección—, un puñado de relatos de la tradición, eminentemente anglosajona, del terror, lo fantástico y la ciencia ficción, con frutos apreciables (Cruz Tienda, 2024). También *¿Quién puede matar a un niño?* (1976) reproduce la mayoría de los elementos de una novela coetánea, ampliación de un relato previo de Juan José Plans: *El juego de los niños* (1976) (Cruz Tienda, 2013). Esta, con todo, se vería tan ensombrecida por el éxito del filme que no son muchos los que tienen constancia de su existencia.

La escasez de transposiciones de textos literarios y, por ende, la predominancia de guiones originales seguirían siendo rasgos distintivos del cine y la televisión de terror del último cuarto del siglo XX y lo que llevamos del XXI, al menos en lo que respecta al terror⁸. Si uno piensa en los títulos más celebrados en el contexto español, constatará que la mayoría responde a esta tendencia: desde *Angustia* (Bigas Luna, 1987) hasta *El llanto* (Pedro Martín Calero, 2024), pasando por *Tesis* (Alejandro Amenábar, 1996), *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001), *The Others* (Alejandro Amenábar, 2001), *El orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007), *La abuela* (Paco Plaza, 2021), *Cerita* (Carlota Pereda, 2022) o varias de las propuestas del propio Balagueró, como las dos primeras *[REC]* (2007 y 2009, codirigidas con Paco Plaza). No solo eso: las pocas que sí surgen de piezas previas perpetúan la propensión a alterar, en mayor o menor medida, la estructura o el significado de aquellas, manufacturando creaciones que o bien desembocan en una inquietante inespecificidad, o bien se ahorman a la perspectiva autorial del director responsable, como ocurriera con *The Shining* y Kubrick. De lo primero es un ejemplo significativo el tándem *La herencia Valdemar* y *La sombra prohibida*, ambas de 2010, insatisfactoria traslación de los Mitos de Cthulhu a la pantalla, debida a un realizador carente de visión singular —José Luis Alemán—, que

⁸ Véase al respecto, aparte del *Diccionario* arriba citado, el catálogo de Malpartida Tirado (2021), en el que, de un total de 217 adaptaciones, solo 11 —algunas de ellas no mencionadas por Roig— se inscribirían, con mayor o menos adecuación, en nuestro género.

alumbra un mundo de cartón piedra, apenas consecuente con el espíritu lovecraftiano y, a la vez, falto de identidad (Peregrina Castaños, 2017). En cuanto al segundo escenario, cabría citar uno de los títulos más exitosos del Almodóvar del presente milenio: *La piel que habito* (2011); inspirada en la novela *Mygale* (1995), del francés Thierry Jonquet, el artífice de *Todo sobre mi madre* (1999) la lleva a su terreno, volviéndola claramente almodovariana; integrando, por lo demás, un componente muy caro a su cine: el diálogo con obras —películas, pero no solo— temática y espiritualmente emparentadas (Peña Ardid, 2020: 97). Tanto este detalle como otros asociados al modo de filmar, la banda sonora y, en lo tocante a la historia, los tipos de personajes, de situaciones y conversaciones, alejan el conjunto de la narración de base para emplazarlo en el epicentro del universo del manchego: otro *auteur* indiscutible, con una poética, una retórica y un imaginario consolidados.

Muy próximo a este estatus estaría también Jaume Balagueró. Son numerosos los críticos que utilizan dicho término —*auteur*— para referirse a su figura; entre ellos destaca Lázaro-Reboll, para quien el catalán sería, junto a Nacho Cerdà y Guillermo del Toro, un ejemplo de «*auteur* de terror transnacional» (2014: 233-270). Esto significa que, aparte de presentar una mirada característica y unos estilemas distintivos, estos son exportables, es decir, que se eleva por encima de su condición de creador autóctono, anclado a unas señas culturales intrasferibles: al contrario de lo que sucede con alguien como Álex de la Iglesia o el propio Almodóvar —buena parte de cuyo cine sería inconcebible (que no necesariamente «incomprensible») fuera del ámbito español o, por decirlo de otro modo, concentra tantos marcadores locales que solo se podría haber originado en nuestro país—, Balagueró plantearía, así entendido, ficciones no especialmente arraigadas en su tierra de origen o, en todo caso, susceptibles de ser fácilmente descifradas en otros entornos; más atentas, en el fondo, a los tropos de la tradición *fantaterrorífica* que a los usos y costumbres del ser español⁹. Por supuesto, no renuncia del todo a una cierta idiosincrasia nacional —como la omnipresencia del catolicismo, a cuyo orbe remite, entre otras, el mal que corroe *[REC]* (Sánchez Trigos, 2013: 295)—, pero es verdad que evita una excesiva concreción o colorido local; cosa que también resuena en la

⁹ Como dice Lázaro-Reboll a propósito de la triada de cineastas compuesta por Balagueró, Cerdà y Del Toro: «The move towards filmmaking for each of these directors was strongly grounded in and driven by horror fan culture, a shared starting point that marked their familiarity with many of the Spanish as well as [other] international horror traditions [...]. Drawing on low-brow, art-house and/or mainstream strategies in a bid to engage different horror fandoms, they consciously position themselves within the wider cultural field of horror» (2014: 235).

internacionalidad de sus modelos —Hitchcock, Argento, Fisher, Cronenberg, entre otros (Olivares Merino, 2011: 17-21)— y, en un sentido más práctico, en las formas y vías de producción y distribución de su cine. Como señalan Cantero Exojo y Van Liew: «Balagueró se ha destacado siempre por crear un cine transnacional, filmado en Barcelona o en coproducción con otros países, con artistas internacionales y contando con grandes presupuestos» (2018: 220-221). El mismo director se hace eco de su condición: «Es un cine transnacional y global; catalán, español, europeo. Mis películas se ven en todo el mundo» (2018: 224).

Todo esto adquirirá, como veremos, una importancia capital a la hora de considerar el modo del ilerdense de adaptar piezas literarias. En la impresión de un sello individual desempeña un papel decisivo su deliberado alejamiento de la inmediatez autóctona: de la española, pero también, curiosamente, de la que denotan los marcadores presentes en las narraciones elegidas. Tal es uno de los muchos procedimientos a los que acude Balagueró para gestar un producto propio, distinguible; en una palabra: «de autor».

3. JAUME BALAGUERÓ, ADAPTADOR

3.1. La subordinación de la literatura al cine

A lo largo de su carrera, Jaume Balagueró solo ha versionado tres obras literarias. Si consideramos las dimensiones de su filmografía a fecha de julio de 2025 —11 largometrajes, 4 cortos y 3 medimetrajes para televisión¹⁰—, convendremos en que la adaptación ocupa un lugar más bien secundario en sus prioridades como creador (en congruencia con la tendencia, ya referida, del cine de terror en España). Este peso relativo se ve confirmado en las entrevistas ofrecidas por el director, así como en la bibliografía generada en torno a su corpus: echando un vistazo a los principales trabajos, no encontraremos, en efecto, apenas alusiones a las letras. Frente a otros cineastas de manifiesta inspiración narrativa o teatral —la mayoría, fuera del género que nos concierne: pensemos en Mario Camus o José Luis Garcí—, no podemos decir que las películas de Balagueró motiven, en un primer acercamiento, reflexiones en torno al sustrato literario, desde sus modelos en este sentido hasta las formas expresivas que puede haber inspirado ese otro modo de representación. ¿Qué quiere decir esto? ¿Cómo se ve proyectada la literatura en el cine? Si hacemos caso a Gimferrer, el lenguaje de la primera sería la palabra y el del segundo, la imagen; de modo que, cuando en las traslaciones de

¹⁰ A lo que cabría sumar el experimento *Miedo* (2010), *wikipeli* producida por cervezas Mahou en la que participaron más de 6000 internautas (Lobato, 2010), y el corto publicitario *Unboxing Ibai* (2020), aparte de otro par de anuncios aún más anecdóticos.

un medio a otro «se habla de obtener una equivalencia en el resultado estético respectivo [...] nos estamos refiriendo [...] al hecho de que una adaptación genuina debe consistir en que, por los medios que le son propios —la imagen—, el cine llegue a producir en el espectador un efecto análogo al que mediante la materia verbal —la palabra— produce la novela en el lector» (2011: 67). Claro que esto no es, bien mirado, enteramente exacto; ya no es solo que, como recuerda Sánchez Noriega, concurren otros sistemas de significación aparte del icónico —el musical, sin ir más lejos—, sino que la palabra puede ostentar un valor esencial, parejo o aún superior al de la imagen. A dicho respecto, se remite el citado crítico a filmografías como las de Eric Rohmer o Ingmar Bergman, «inconcebibles sin el valor y el vigor de los diálogos» (2001: 66).

Jaime Balagueró no juega, pienso, en la misma liga. La más que notable atención dedicada a los aspectos técnicos, en especial en los tocantes a la fotografía y el montaje —hasta el extremo de componer una retórica propia, con tics inmediatamente reconocibles, como el llamado «efecto Balagueró» (Olivares Merino, 2011: 25 y *passim*)—, relega a la palabra a un peldaño inferior. También lleva a sus películas, con frecuencia, a privilegiar el apartado espectacular, de puesta en escena, en detrimento del propiamente narrativo o, mejor, dramático (entendido como conflicto entre dos o más caracteres y articulación de una trama). Tal énfasis en la ambientación y la creación de una atmósfera inquietante es algo que la crítica le ha elogiado tanto como reprochado desde su primer largo¹¹. Tomándolo desde el ángulo que interesa a este trabajo, creo que habla, más que de desdén por la literatura, de alguien consagrado en cuerpo y alma al cinematógrafo, o sea, al arte de contar historias con una cámara: que no desprecia la palabra escrita, pero que ve en el cine el medio ideal para este fin. Así, de hecho, lo confiesa él mismo en una entrevista: «A mí lo que me gusta es explicar historias, crear emociones, y el cine era un vehículo magnífico para hacerlo. Podría haber escogido la literatura, también me ha gustado mucho escribir y siempre he escrito, pero el cine tiene un punto de sofisticación y es una herramienta muy completa para explicar historias» (Anónimo, 2017).

En su ensayo, Olivares Merino dedica un (sintomáticamente) breve capítulo a listar los nombres que, a su juicio, estarían en la órbita de preferencias y afinidades literarias de Balagueró: a un lado,

¹¹ Como escribía Alarcón tras el estreno de *Fragile* (2005): «[Balagueró] intenta colocar al público en un estado de inquietud entre la alucinación y la pesadilla. Por desgracia, su cine, con las mejores intenciones, tiende a darle demasiada preeminencia a transmitir esas sensaciones mediante sus imágenes, olvidándose a veces de que estas deben ser un apoyo para la narración, y no a la inversa» (2006: 56).

narradores como Poe, Lovecraft, Maupassant, Hoffmann o Henry James, mientras que, al otro, poetas de la talla de Mallarmé, Rimbaud, Verlaine, Baudelaire o, especialmente, William Blake. El crítico jiennense apunta, además, a la presencia de motivos importados de la novela y el cine góticos: «la sublimidad de la ruina y lo decadente, la monstruosidad física [...] y moral, lo laberíntico, el peso ominoso de los secretos del pasado, índices de insanidad y fragmentación, la heroína perseguida, aparte de patriarcados y matriarcados de opresión» (2011: 77). Son trazas, ecos, que se pueden rastrear en el mundo de Balagueró; otra cosa es de qué manera aparecen reflejados en él: pasados por el filtro de la cámara, confundidos con otros procedentes de disciplinas artísticas alejadas de la literaria —la fotografía o la pintura¹²— y, en todo caso, expresados a través de la imagen, el cuerpo y el sonido, antes que de la voz, o, mejor dicho, del discurso articulado; emancipados también, hasta cierto punto, del fluir narrativo; más cercanos, así considerados, a la poesía (a la visual, eso sí).

3.2. La variación como norma

Los tres filmes de Balagueró basados en originales literarios son *Los sin nombre* (1999), *Muse* (2017) y *Venus* (2022)¹³. Mientras que el primero se titula como la narración de Ramsey Campbell que toma de base —*The Nameless* (1981)—, los otros dos se alejan, ya en este punto elemental, del referente novelesco. Como si de una declaración de intenciones se tratase, el nuevo título desdibuja la ligazón, resaltando un componente singular de la historia o poniendo el acento en uno que ni siquiera estaba en el texto de partida. De lo primero es ejemplo *Muse*, basada en *La dama número trece* (2003), de José Carlos Somoza; *Venus*, por su parte, que se supone una adaptación de «The Dreams in the Witch House» (1933), de Lovecraft, remite, desde el propio nombre —el del edificio en el que tiene lugar la acción (Romero, 2022)—, a una mitología distinta de la imaginada por el maestro de Providence.

El mismo Balagueró ha expresado, en varias declaraciones, sus objetivos reales para con los originales literarios que adapta y los difíciles procesos por los que pasan para ser convertidos en guion. Tanto una cosa como la otra propician que el material de referencia se

¹² Un nombre que se repite, por ejemplo, es el del fotógrafo Joel Peter Witkin (Olivares Merino, 2011: 70-71; Lázaro-Reboll, 2014: 247; Expósito Barea y Pérez-Gómez, 2013: 96), a quien el director se refiere como «un tío importante, legendario», explicando que «hace una fotografía muy artística pero muy mórbida. Usa partes de cadáveres y muertos reales» (Amat, 2015).

¹³ Mientras que el primero cuenta con guion exclusivo de Balagueró, los otros dos son fruto de una colaboración con Fernando Navarro, que también participaría en la aclamada *Verónica* (Paco Plaza, 2017).

acabe volviendo, en el fruto definitivo, casi del todo irreconocible; que, cuando más, el resultado constituya la suma de los intereses y obsesiones de ambos creadores, imponiéndose, a la postre, los del realizador catalán. Como comenta a propósito de *Los sin nombre*: «La novela de Ramsey Campbell en la que está basada la película tiene una serie de elementos con los que conecté al leerla, es muy curioso porque cuando me encontré la novela en una librería, conecté enseguida con la sinopsis». Ahora bien, al ser preguntado sobre los cambios introducidos, explica: «Lo que yo cojo de la novela es el espíritu, los personajes de la madre y la hija. No tanto la historia sino la atmósfera» (Donate, 2021). La confesión conecta, como se verá, con lo que indicaba acerca de la preeminencia de la ambientación por encima de las acciones concretas y la composición narrativa; una ambientación, vale repetir, específicamente cinematográfica, elaborada sacando el máximo partido de los lenguajes y códigos del medio; y es que, una vez más, Balagueró es un cineasta escasamente «literario», que, al afrontar un texto de esta especie, adopta una serie de medidas para traducirlo al sistema semiótico del cine y, también, al formato distintivo del guion —que algunos defienden como forma de escritura literaria (Gutiérrez, 2018)—, sin importarle que el trasvase obligue a sacrificios que otros más reticentes no estarían dispuestos a hacer. Como apunta sobre la versión de *La dama número trece*: «es una novela muy compleja, muy literaria y que desarrolla muchas cosas. Lo que hicimos fue sintetizar» (Fernández, 2017). Tal proceso, empero —que muchos tildarían de «mutilación»—, no necesariamente entraña un empobrecimiento: al margen de su calidad como filme autónomo, la traslación nos aproxima no solo a la aplicación específica de un instrumental signico y expresivo diferente del literario, sino también, en un plano más abstracto, a un imaginario sumamente personal. Así lo hace notar un reseñista sobre *Muse*: «Obviamente [Balagueró] no se contenta con rodar tal cual la trama», señala, «sino que la modela conforme a su universo» (Redacción, s. f.).

Y qué decir de *Venus*, que solo de manera muy tenue recuerda al mundo lovecraftiano. En ella se da, además, una interesante —por reveladora— paradoja: siendo Lovecraft uno de los escritores que más insisten en la relevancia de la atmósfera para el género de terror, llegando incluso a teorizar sobre ello¹⁴, resulta que la versión de Balagueró es, llamativamente, la más dinámica y frenética del trío, aquella donde la acción se sitúa en una esfera de importancia similar a

¹⁴ «Atmosphere is the all-important thing, for the final criterion of authenticity is not the dovetailing of a plot but the creation of a given sensation», decía, concluyendo que «the more completely and unifiedly a story conveys this atmosphere, the better it is as a work of art in the given medium» (Lovecraft, 2016: 5-6).

la de la ambientación. «*Venus* comienza su acción con acción, valga la redundancia», dice una crítica; «Acción en mayúsculas» (Miss Terror, 2022). Es casi como si el director se esforzase a conciencia por desmentir el parentesco lo máximo posible, aun a riesgo de comprometer sus propios principios como creador o, mejor expresado, lo que uno esperaría encontrarse en una de sus producciones.

Muy relacionado con esto —y tampoco creo que el asunto sea baladí— estaría la localización de las historias. Más arriba subrayaba la calidad transnacional del trabajo de Balagueró, insistiendo en lo exportable de sus filmes. Ahora, no obstante, más que como «transnacional», juzgo que tiene sentido definirlo como «aculturado», usando el término propuesto por Pardo García (2003) en su capítulo sobre *Bram Stoker's Dracula* (Francis Ford Coppola, 1992); pues no es solo que se atenúen los detalles que pueden remitir a la idiosincrasia o historia españolas, sino que, en su tratamiento de piezas literarias, se da un indefectible cambio que modifica la adscripción geográfico-cultural del relato de origen. No falla: la acción de *Los sin nombre* se traslada, del Liverpool donde se desarrollaba la novela de Campbell, a una lluviosa Barcelona —fuertemente influida por la ciudad imaginada por Fincher en *Se7en* (1995) (Lázaro-Reboll, 2014: 249)—, en tanto que la de *Venus*, distanciándose de la siniestra Nueva Inglaterra de Lovecraft, aterriza en el Madrid suburbial, acentuando aquí, para sorpresa del espectador, el colorido local, con la participación de *chonis*, *bakalas* y demás ingredientes tomados del paisaje humano autóctono¹⁵.

En cuanto a *Muse*, la única de las tres inspirada en una novela española —ya marcadamente «desnacionalizada» en su concepción, pese a su ubicación en Madrid—, pierde del todo sus raíces, al ser llevada a una no menos borrasca Irlanda y rodarse en inglés. En tales alteraciones se detecta, por una parte, la voluntad de apartar la ficción de localismos, pero, a la vez, el mismo anhelo de reconceptualizar la naturaleza de la historia. Es verdad que, en este caso, mediarían motivos de financiación y patrocinio, los cuales habrían forzado a decisiones de tipo práctico¹⁶; no deja de ser, con todo, una nueva

¹⁵ Tanto es así, que la citada reseñista acuña la jocosa etiqueta de *terror cósmico cañí* (Miss Terror, 2022).

¹⁶ Como dice en otra entrevista: «la novela en la que se basa la película es en español y sucede en España. Sin embargo, es un tipo de historia que se podía mantener en España o cambiar a otro marco, como así hicimos. Lo cierto es que no lo teníamos claro en ese momento y dependía del tipo de producción que se iba a llevar a cabo, si finalmente era una producción cien por cien española o una coproducción internacional. El diseño de la producción fue clave, finalmente se optó por una coproducción con Irlanda, Bélgica y Francia y esto fue el detonante para hacerla en inglés» (Redacción AV451, 2017). El

muestra de la renuencia a respetar, aun en los estratos más básicos, la fuente de partida.

Trabajoso, y seguramente estéril, sería listar todos los cambios —temáticos, argumentales, estructurales— introducidos en las adaptaciones —que haríamos bien en llamar ya «recreaciones»—; limitémonos, pues, a señalar los que de forma más obvia contribuirían a apuntalar las afinidades con el imaginario y los estilemas balaguerianos, haciendo emerger una poética y retórica autoriales.

Tanto en *Los sin nombre* como en *Muse* se registra una tendencia a simplificar, a reducir el material literario a la mínima expresión, a un esqueleto argumental y temático que, a decir verdad, ni siquiera se sigue del todo, incorporando alteraciones sustanciales y no poco reveladoras. Pensemos, por ejemplo, en la sustracción del ingrediente sobrenatural en la *opera prima* del director; la desaparición de una coartada o motivación fantástica para los espantosos acontecimientos que componen *Los sin nombre* enfatiza una de las marcas de la casa: la maldad inherente al ser humano (Roig, 2021: 271). A ello volveré más adelante; baste ahora señalar que el final, también alterado, va en la misma línea: en contraposición al relativo *happy ending* de *The Nameless*, el leridano clausura su filme con una escena de extrema crueldad¹⁷, emparentable con el cierre de otro largometraje de la época: *The Mist* (Frank Darabont, 2007) —el cual, por cierto, también cambiaba el desenlace propuesto por King—. Ello, repito, es congruente con los intereses —éticos, en este caso— de Balagueró.

En *Muse*, por su lado, se producen aún más alteraciones y simplificaciones que en *Los sin nombre*. Ya cité las palabras del cineasta, que se sentía abrumado ante la complejidad del libro. Escuchémoslo de nuevo hablar de sus decisiones como adaptador: «La novela tiene muchas capas [...], partiendo del hecho de que las Musas están ahí, pero luego existe toda una secta de adoración a nivel mundial, un aspecto de la historia que nosotros no podíamos asumir, no tanto desde el punto de vista de producción, sino del narrativo [...]. Simplificamos mucho la subtrama de la conspiración; era demasiado compleja, pero nos quedamos con lo esencial» (Redacción, 2017). En esta ocasión, sin embargo, no se suprime el factor imposible ni se subvierte la resolución... o no tanto; y es que, aunque el director asegure que el planteado por Somoza es un «desenlace que he mantenido en la película, absolutamente demoledor y lógico desde ese punto de vista

proyecto contó, por cierto, con la financiación del programa europeo Eurimages.

¹⁷ Sobre todos estos cambios opinaba Ramsey Campbell: «È stato abbastanza radicale da parte di Jaume buttare via tutti gli elementi soprannaturali, ma per me ha funzionato. [...] Sono rimasto colpito che il finale del film sia stato più feroce di quanto del finale del romanzo!» (Parisi, 2013).

poético» (Fernández, 2017), a la hora de la verdad también lo modifica, al menos en parte. Así, curiosamente, mientras que en *Los sin nombre* no tenía reparo en culminar con la muerte de un niño, en *Muse* se sortea uno de los pasajes más crudos de la novela: el brutal asesinato del hijo de la protagonista —Rachel (Ana Ullaru)—, hecho que la lleva a levantarse contra sus antiguas camaradas. A cambio, aquí es ella la que muere, dejando solo al personaje masculino —Solomon (Elliott Cowan)—: como en la novela, pero, a diferencia de esta, con los recuerdos intactos, para narrar lo que ha vivido¹⁸.

Por último, los cambios respecto a «The Dreams in the Witch House» son tan profundos en *Venus*, que despierta dudas hasta hablar de «recreación». Se mantiene, sí, el hábito de horror cósmico, la acechanza de fuerzas más allá del entendimiento humano. También las pesadillas que dan título al relato. El resto, no obstante, es completamente distinto; en este caso, además, como avanzaba, proliferan los trazos costumbristas: aparte de los personajes, asistimos a escenas en bares típicos de la capital, suenan canciones del repertorio popular español —«Yo no soy esa» de Mari Trini, por ejemplo—, incluso aparecen tomas de un noticiero con Pedro Piqueras. Ello supone un evidente contraste con el grueso de la filmografía balagueriana, que, si bien no elimina todas las conexiones con la especificidad del ser español (o catalán, si se quiere) —la forma de hablar, las localizaciones, los modos de relacionarnos—, no tiende a ser tan explícito. A este respecto, no creo que esté de más citar que el filme está apadrinado por The Fear Collection, sello a cuyo frente se encuentra Álex de la Iglesia —a través de la productora que dirige junto a Carolina Bang: Pookepsie Films—, conocido por su inimitable mezcla de costumbrismo *cañí* con elementos de género (terror, *thriller*, ciencia ficción, etc.)¹⁹. En cualquier caso, y volviendo al tema de la adaptación, el propio director ilderdense no puede ser más honesto:

¹⁸ Tal vez tenga esto que ver con la progresiva cercanía de Balagueró al *mainstream*, ya señalada por Olivares Merino (2011: 98) hace más de una década, y con la consiguiente «falta de sentido riesgo» denunciada por Roig (2021: 203) en tiempos más recientes; o quizá no, y pueda hablarse, como mantengo después, de una genuina evolución en la mirada del director.

¹⁹ Como dice Sánchez Trigos, el cine de De la Iglesia «asume [...] tantos marcadores locales como la más costumbrista de las películas españolas [...] a la vez que encuentra en el universo *fandom* [...] buena parte de su identidad y centro de operaciones» (2017: 272). Sintomáticamente, en este texto, publicado cinco años antes del estreno de *Venus*, el crítico oponía esta manera de filmar el terror y lo fantástico a la «nueva sinceridad» representada por Balagueró y otros, la cual, comenta, iría «deslocalizando sus valores de producción (escenarios, tramas, reparto, fórmulas narrativas) hasta devenir, a partir de la década de los 2000, en toda una nueva generación de películas fantásticas que, al menos aparentemente, diluyen sus códigos locales para

Es una inspiración muy sutil, se habló en su momento y ha quedado este rumor. Es cierto que hay un cuento suyo, *Los sueños en la casa de la bruja*, que está un poco en el origen del proyecto [...]. Pero no hemos hecho ninguna adaptación de Lovecraft, en absoluto. Era un punto de partida mío. [...] Eso del terror cósmico me hizo mucha gracia, y al principio empecé a pensar en hacer un Lovecraft, por este tipo de maldición, que parece que no se acaba de hacer una buena adaptación. No pasamos de la idea, pero quedó en el ambiente eso del terror cósmico (Montoya, 2022).

Efectivamente: *Venus*, aún más que *Los sin nombre* o *Muse*, denota el proceder de Balagueró. Por mucho que en otras declaraciones diga que «yo siempre estoy leyendo y pendiente de esto, buscando historias que me enamoren y que quiera contar» (Redacción, 2022), los escritos le sirven poco más que de motor, de impulso primario para su creatividad de cineasta y la formulación de sus obsesiones características. Estas son fácilmente rastreables a lo largo de su producción, tanto en el discurso de los personajes como, sobre todo, en las situaciones filmadas. Veamos, para terminar, cómo se plasman las más sobresalientes en las tres películas glosadas. Ello nos dará la prueba terminante de cómo, pese a referirnos a ellas como «adaptaciones, versiones o recreaciones», al final lo que tenemos son sendas expresiones de un universo identificable y congruente, que en nada desentonan en relación con los demás títulos del corpus terrorífico de Balagueró, y cuya figuración responde a unos principios estéticos inmediatamente reconocibles.

3.3. Temas y motivos balaguerianos en sus (supuestas) adaptaciones

Cualquiera que haya visto dos o tres películas del realizador leridano podrá enumerar, sin necesidad de un examen muy sesudo, las recurrencias temáticas que presenta su cine. *Los sin nombre* es ya, en sí mismo, un compendio de aquellas; a decir verdad, lo mismo se puede afirmar de sus primeros cortos —*Alicia* (1994) y *Días sin luz* (1995)—; también de las otras dos películas contempladas en el presente texto: lejos de reproducir dócilmente los temas y motivos de los títulos en los que, en principio, se apoyan, aquellos se ven moldeados según su visión de *auteur*, dando pie a una síntesis en la que, como defendía, terminan venciendo las inquietudes de Balagueró. Se puede debatir sobre la calidad del tratamiento, tanto audiovisual como narrativo y conceptual, de cada obra por separado —así, mientras que *Los sin nombre* es unánimemente considerada una de las joyas del cine de terror español del último medio siglo (Sala, 2010: 259), tanto *Venus* como,

abrazar una suerte de homogeneización internacional compartida por buena parte de las cinematografías europeas contemporáneas» (2017: 274).

en especial, *Muse* no han suscitado el fervor ni de público ni de crítica²⁰; ahora, de lo que no hay discusión es que nos encontramos ante un universo coherente, cerrado, con unas inconfundibles señas de identidad, ya en el estrato estético, ya en el temático. Centrándonos en este último —aunque con alusiones al primero—, son cinco las cuestiones que, a mi parecer, conectan las tres adaptaciones hoy comentadas con la generalidad de la propuesta balagueriana.

La oscuridad y la maldad humana: la tiniebla, tanto en un sentido literal como en el metafórico, obsesiona a nuestro cineasta desde sus primeras producciones. Que uno de sus cortometrajes se titule, justamente, *Días sin luz* no es una coincidencia; tampoco que su segundo largo —con un título todavía más elocuente: *Darkness* (2002)— convierta a la oscuridad en amenaza material. «Para Balagueró, en esencia, la oscuridad es un modo de vida», dice Olivares Merino (2011: 75). Se trata, en efecto, de un elemento que recorre toda su creación: que impregna la lente que filma, dotando de un tono lúgubre, caliginoso, a las imágenes (2011: 74)²¹; que tiene su correlato en los espacios tristes, desolados, donde transcurre la acción (2011: 44 y 61-62); y que, en último término, apunta al plano ético del relato: a esa perversidad consustancial al hombre —también a la mujer, como demuestran las antagonistas de *Muse* y *Venus*— que tanto preocupa a Balagueró. Presente en las tres narraciones que le sirven de inspiración, la exploración del mal se lleva, en su obra, hasta las últimas consecuencias. Así se verifica, más que nada, en *Los sin nombre*: la ya aludida supresión del factor fantástico hace reposar toda la responsabilidad en el ser humano; no es ninguna fuerza ajena a él lo que empuja a los sectarios a corromper a Ángela (Jessica del Pozo), hasta convertirla en una criatura completamente deshumanizada. Se trata, en expresión de Balagueró, de la «victoria total, ineludible e irrefutable de la maldad» (Sala, 2010: 260-261). Caso distinto sería el de *Muse* y *Venus*, donde sí interviene lo sobrenatural y cuyo horror emanaría de otra esfera de realidad. En la segunda, aun así, concurren otras dos formas de vileza perfectamente humanas: la representada por

²⁰ Así, Roig dice de *Muse* que «en casi ningún momento consigue insuflar vida a un punto de partida fascinante [...] pero de desarrollo a la vez lánguido y precipitado y, lo que es peor, plagado de giros y licencias banales» (2021: 203-204). En cuanto a *Venus*, aunque mejor valorada, también suscita los recelos de algunos, como Sánchez, que habla de ella como «una película que vuelve a los orígenes del universo Balagueró, ahora teletransportado al *mainstream* en una hibridación, no siempre equilibrada, entre la orgía satánica, el apocalipsis lovecraftiano y el narcothriller» (2022).

²¹ Castelli Olvera habla de «una estética tenebrista» (2024: 35), en tanto que Expósito Barea y Pérez-Gómez dicen que Balagueró «apuesta en sus películas por el color negro», para lo cual, aseguran, «utiliza una película especial de Kodak» (2013: 97).

los traficantes que persiguen a la protagonista —marcadamente banal, ligada al machismo y matonismo más degradantes— y la que encarnan las siervas de la entidad mesopotámica Lamaasthu²² —de mayor trascendencia, pero igualmente terrenal—. Estas últimas, como las musas/brujas de la película de 2017 y el grupo sin nombre del filme epónimo, tienden puentes entre el tema de la oscuridad y el siguiente motivo que me dispongo a desgarnar: las sociedades secretas afanadas en imponer una moralidad inversa.

Las sectas y el fanatismo: directamente relacionado con el asunto general del mal está el motivo concreto de los cultos, articulados en torno a creencias aberrantes y atroces rituales, cuyo postrer objetivo es, precisamente, la sumisión del ser humano a las tinieblas (a «sus» tinieblas) y la instauración del reino de la sombra. Cabe admitir que, en todos los casos, este horizonte —que varios críticos han definido desde la imaginería apocalíptica (Expósito Barea y Pérez-Gómez, 2013; Brady, 2018)— está a un paso de realizarse ya en el arranque mismo del relato. Como comentaba en el anterior punto, la oscuridad permea la totalidad de los ámbitos de aquel, incluso antes de que se hagan patentes las prácticas de las logias: desde el espacial hasta el relacional, pasando, por supuesto, por el ético y el espiritual; aún estaría tentado de afirmar que las sectas son fruto de este contexto enfermizo, y no sus causantes. Sea como fuere, les corresponde a ellas propiciar el paso concluyente hacia el abismo y la afirmación del horror, lo que Olivares Merino llama, poéticamente, «holocaustos físicos y de conciencia» (2011: 42). En *Los sin nombre*, al revés de lo que sucedía en la novela, su éxito es irrefutable: el experimento que es Ángela lo confirma cuando asesina a su padre y se suicida ante la horrorizada mirada de Claudia, su madre (Emma Vilarasau). En las otras dos películas escudriñadas, por el contrario, se da una situación menos tenebrosa, con un punto de luminosidad inaudito en el primer Balagueró: habituados al pesimismo que destilan los desenlaces de filmes como el de 1999, el también citado *Darkness* o, en un sentido más cotidiano, la turbadora *Mientras duermes* (2011), sorprende que los finales de *Muse* y *Venus* no sean catastróficos... o no del todo. Así, pese a que la primera culmine en el sacrificio de la protagonista —como pasaba también en *Fragile*, la primera de las películas del director que terminaba «bien» (Alarcón, 2006: 57)—, se consigue detener la amenaza de las musas: el mal, digamos, es derrotado; y lo mismo pasa en *Venus*: aquí, de hecho, ya no es solo que Lucía, la heroína (Ester Expósito), consiga hacer frente a las dos formas de mal antes mencionadas —la de los matones que le quieren dar caza y la de las

²² Hay quien ve en ellas un trasunto de las Madres imaginadas por Dario Argento para su trilogía bruñil: *Suspiria* (1977), *Inferno* (1980) y *La terza madre* (2007) (Miss Terror, 2022).

acólitas de Lamaasthu, quienes, como dice Castelli Olvera, «han esparcido el dolor y la miseria en el edificio» (2024: 48)—, sino que aquella termina coronada como una suerte de diosa beatífica²³, devolviendo, con ello, la esperanza a un orbe hasta entonces corroído por la sombra. No en vano, una de las frases con las que se cierra la acción es la fórmula con la que se presenta la renacida protagonista: «Lucía, la que trae la luz del día»; palabras a las que acompañan, por si fuera poco, unos rayos de sol —auténtica *rara avis* en el nocturno y lluvioso universo de Balagueró²⁴— y una animada canción italiana (*Nessuno* de Mina). ¿Un cambio en el cine de nuestro director? Su producción posterior lo confirmará o lo desmentirá; todo parece, no obstante, indicarlo.

El dolor corporal: también vinculada con la oscuridad, el mal y los fanáticos ritos de sectas entregadas a este estaría la violencia ejercida sobre la anatomía humana. Como expresa Olivares Merino: «el cuerpo para Balagueró es una *terra incognita* interpelada por su cámara, con el propósito de plantearnos viajes iniciáticos a través de la oscuridad y la duda, receptáculo de la excrecencia, la contusión, escisión o infección» (2011: 71). Forma de sublimación y acceso a esferas insospechadas, capaces de abrir portales a otras dimensiones —donde «el dolor se combina con el placer; lo bueno se mezcla con lo malo; y lo que nace es un momento de pura perversidad» (Brady, 018: 249)—, establece un interesante nexo entre la parte fantástica de los relatos y aquella decididamente realista. Una y otra vez aparece en el cine balagueriano el motivo de la tortura y el sufrimiento infligidos sobre la carne, casi siempre vinculado a las ceremonias recién aludidas o, si no, a maneras de castigo de quienes osan enfrentarse a los agentes de la maldad: «desde las tremendas roturas de huesos causadas por arrebatos ectoplásmicos hasta la sutilidad de todo un juego de agujas clavado, poco a poco, en el cuerpo indefenso de una niña mutilada» (Alarcón, 2006: 56). Pensemos, en el corpus elegido en esta ocasión, en el suplicio que se les administra a los personajes de Franka Potente y de Christopher Lloyd en *Muse* —obligada a comerse las uñas y, finalmente, los brazos, la primera, y salvajemente trinchado, el segundo—, o en el trágico destino del interpretado por Tristán Ulloa en *Los sin nombre*. También *Venus* expone al joven cuerpo de Ester

²³ La citada Castelli Olvera, de hecho, la identifica con Ishtar, «diosa mesopotámica del amor y de la guerra, cuyo emblema era Venus, la estrella de la mañana y el atardecer» (2024: 48).

²⁴ Tal resolución se puede ver como el reverso del desenlace de *Darkness*: como en esta, el ritual destinado a convocar a la fuerza sobrenatural ha de efectuarse durante un eclipse solar. Ahora bien, mientras que en el filme de 2002 el fenómeno astronómico daba paso a la oscuridad más impenetrable, en *Venus* desemboca, como digo, en un luminoso renacer: la oscuridad, al menos en apariencia, ha sido vencida.

Exposición a violencia física, tanto en la realidad como en los sueños que, llegada a casa de su hermana (Ángela Cremona), comienzan a atormentarla, en los que imagina a insectos saliendo de su pierna. Esto se conjuga con las prácticas y sacrificios oficiados por los miembros de los diferentes cultos o sociedades secretas, que involucran desde la mutilación de miembros hasta el degollamiento, la sangría y otras vías de vulneración fisiológica, presentadas como ofrendas o, en cualquier caso, medios para obtener un fin. Así, la invocación de Lamaasthu en *Venus* solo es factible mediante el asesinato ritual de tres muchachas (así lo dictan las palabras que abren el filme); la corrupción de Ángela en *Los sin nombre* implica sometimiento no solo psicológico, sino también corporal; y en *Muse* el aparatoso suicidio de Beatriz (Manuela Vellés), al inicio del relato, se revela necesario para ocultar a la séptima musa en el alma de Solomon. La filmografía de Balagueró abunda, en efecto, en escenas horribles e impactantes, a veces explícitas, otras menos gráficas; incluso la más hitchcockiana y sutil de ellas —*Mientras duermes*— incluye un pasaje de gran truculencia: aquel en el que César (Luis Tosar) asesina a Marcos (Alberto San Juan). Llama la atención, de todas maneras, la contención de la que puntualmente puede hacer gala. Sucede, por ejemplo, que, frente al festival de hemoglobina en el que se torna *Venus* en su último acto —supuestamente inspirado, recuérdese, en una literatura tan poco propensa al *gore* como la lovecraftiana²⁵—, nos encontramos con que en *Muse*, cuya novela de referencia incorpora episodios de gran negrura y violencia, atenúa sustancialmente este factor. Sobre esta decisión, explica el cineasta: «lo que ocurre con la violencia es que hay que mesurarla bien. Si desde el principio estás haciendo una película muy *gore*, muy violenta, hay un momento en que termina cayendo en la monotonía. *Muse* tiene pocos momentos de violencia gráfica, pero los que hay tenían que ser impactantes. Están espaciados con prudencia, reservados solo para esos momentos que piden una explosión de violencia, un exceso de sangre» (Redacción, 2017). De nuevo, pues, tenemos al realizador leridano alejándose, aun en el detalle, de la fuente de inspiración literaria.

La infancia amenazada / amenazante: entre las principales víctimas de la violencia, el fanatismo y el mal en la obra balagueriana, estarían los niños (Alarcón, 2006: 56). Ya me he referido en varios puntos al caso de Ángela en *Los sin nombre*: no solo su suerte es dramática, sino también la de la niña que es asesinada para suplantar la identidad de

²⁵ No olvidemos la crítica explícita que el de Providence vertía sobre la expresión más física y terrenal del terror, opuesta a la clase de horror cósmico por él defendido: «This type of fear-literature must not be confounded with a type externally similar but psychologically widely different; the literature of mere physical fear and the mundanely gruesome. [...] The true weird tale has something more than secret murder, bloody bones, or a sheeted form clanking chains according to rule» (Lovecraft, 2016: 4-5).

aquella (cosa que ya estaba en la novela de Campbell). En *Venus*, por su lado, el sacrificio de los ocupantes del edificio entraña la muerte de no pocos infantes, en una muestra más de «la proclividad del director a incluir el infanticidio en sus argumentos» (Olivares Merino, 2011: 48). De hecho, también la sobrina de la protagonista (Inés Fernández) parece enfrentarse a este destino, hasta que descubrimos que, en verdad, ha sido elegida —como Ángela en *Los sin nombre*— para recibir en su cuerpo al demonio invocado. En *Muse*, por último, es el hijo de Rachel (Sam Hardy) quien se ve amenazado y, aunque, como apuntaba, se decide eliminar su muerte del guion, la vulnerabilidad del pequeño es uno de los principales focos de inquietud del discurso. Consciente de que el género de terror se fundamenta, en buena medida, en la indefensión, en la acechanza de los en teoría más débiles e inermes (Carrera Garrido, 2024: 128-131), Balagueró explota la presencia de figuras infantiles, insistiendo en su inocencia y fragilidad. En este sentido, no nos ha de sorprender el título de una de sus películas rodadas en inglés —*Fragile*, ambientada en el ala infantil de un ruinoso hospital— ni que *Darkness* gire en torno al sacrificio de varias criaturas. Por lo que respecta a las aquí glosadas, ya he dicho de qué forma aparece esto reflejado. Cabe insistir, aun así, en el carácter ambiguo que, de repente, adquieren estos planteamientos; y es que quien en un momento dado se consideraba víctima inocente e indefensa puede descubrirse como el verdadero monstruo, la encapsulación definitiva del mal. Ya lo hacía notar Olivares Merino con relación a la recién aludida *Darkness*: «Los niños comparten [...] el rol de víctimas y victimarios» (2011: 48); pensemos, igualmente, en la aterradora Niña Medeiros de *[REC]*. En ambos casos engarza el cineasta con el motivo del niño diabólico (Renner, 2011a y 2011b), afirmando, con ello, su convicción a propósito de la maldad innata —o, como poco, su inclinación a ella— del ser humano (por mucho que en varios de los ejemplos se trate de posesiones y, por lo tanto, medie el factor sobrenatural). Ángela es de nuevo la muestra más refinada en el corpus de referencia: tras su irónico nombre se esconde un ser pervertido —nada fantástico— que pretende el mayor sufrimiento de quien la trajo al mundo (Brady, 2018: 249-250). Es un horizonte similar al que parece depararle la niña de *Venus*, cuando sabemos que va a ofrecerse como vasija a Lamaasthu. Aquí, empero, no solo se produce un desplazamiento de la identidad de la elegida —ya que Lucía termina por descubrirse como la auténtica candidata—, sino que la manifestación de las fuerzas cósmicas, en lugar de implantar un régimen de terror y oscuridad, restituye, como avanzaba, la luz: el mismo nombre de la cría —Alba— sirve de nuevo de pista. Teniendo en cuenta que tampoco en *Muse* el chico amenazado cobraba rasgos monstruosos, no creo aventurado ratificar que ha habido, al menos en esto, una evolución en el pesimismo de Balagueró.

La maternidad en entredicho: en último lugar, y estrechamente ligadas al aspecto recién abordado, estarían todas esas madres que asisten impotentes al padecimiento de su prole; que se esfuerzan —a menudo en vano— por procurar protección y seguridad a unos sujetos que creen buenos, puros y vulnerables. Ya hemos visto que, en ocasiones, esto no es así. Se subraya, sea como fuere, la responsabilidad de los progenitores en la caída en desgracia de sus descendientes. Con los masculinos suele ocurrir que, o bien están ausentes de la ecuación familiar, o bien son los directos causantes de la perversión: así, ni en *Venus* ni en *Muse* sabemos quiénes son los padres de los niños protagonistas —ni siquiera se los menciona—, mientras que en *Los sin nombre* Marc (Brendan Price), al que solo hemos entrevisto en el prólogo de la película, resulta ser quien ha orquestado la transformación de su hija (siendo también su primera víctima, como ya dije). Otra cosa son las madres, verdaderas sufridoras, perseguidas por el miedo y la culpa, siempre a un paso de tirar la toalla, pero, en última instancia, dispuestas a lo que sea por sus hijos. Claudia, en la *opera prima* de Balagueró, modelada a partir de la Barbara de Campbell —mas distante en su desarrollo—, es el mejor ejemplo de este sufrimiento y abnegación: de luto desde la desaparición y supuesta muerte de su hija, se vuelca en su busca y rescate ni bien se entera de que ha caído en manos de una secta... para desembocar, ella misma, en una trampa que le deparará un dolor infinito, al ser testigo del suicidio de su añorada Ángela. Una vez más, aporta *Los sin nombre* la mirada más sombría sobre el ser humano y sus posibilidades de alcanzar la luz. «Por más que los epítomes del matriarcado se impliquen en cruzadas existenciales por salvar a sus vástagos, tales incursiones iniciáticas en la oscuridad del laberinto [...] no suponen la consumación de los objetivos anhelados», dice Olivares Merino (2011: 46); mientras que Brady apuntala: «Con la muerte de la hija de Claudia, el mundo metafórico se acaba, el apocalipsis prevalece y el sistema hegemónico de maternidad sigue destrozado» (2018: 250). Más esperanzadora es, sin duda, *Muse*, si bien también en ella acaece una muerte: la de la protagonista, quien ofrece su vida a cambio de la de su hijo. Ya dije en dos ocasiones que esto altera el desarrollo de la novela, mucho más turbia en este particular. El camino hacia una mayor confianza en la especie se completa, sin embargo, en *Venus*: Lucía, como ya vimos, viene a restablecer el orden que la llegada de Lamaasthu prometía pulverizar; su coronación supone un evento positivo, de genuina redención. A ello se suma ahora que, frente a Rocío, su hermana —atribulada y finalmente fallida madre de Alba—, toma el relevo de la protección y cuidado de la pequeña: cuando aquella muere a manos de las sirvientas de la deidad, nuestra heroína —que hasta entonces ha destacado por su egoísmo y desapego

de la familia— asume un nuevo rol de madre; y no cualquier madre. Como concluye Brady:

De este modo Lucía, Lamaasthu o Ishtar asiste a su nacimiento y al de su propia hija-sobrina, Alba, cuyo nombre refiere precisamente al amanecer, la cual nace del vientre abierto de su tía y de su sangre misma. De este modo la figura de la diosa madre, o el eterno femenino se hacen patentes una vez más, ya que en la última escena se observa la similitud de Lucía coronada, con Alba en brazos, con representaciones de la virgen María [...], cuyas imágenes también se ven escindidas por los antiguos cultos a la diosa madre (2018: 49).

En definitiva, una madre poderosa, que ofrece unas garantías, una seguridad que nunca antes habríamos sospechado en el cine de Balagueró: síntoma, una vez más, de una evolución en toda regla en su trayectoria.

4. CONCLUSIONES

Cuando se habla de las adaptaciones de fuentes literarias en el cine de Jaime Balagueró hay que tener en cuenta, como hemos visto, que estamos ante un verdadero autor, esto es, ante alguien con una imaginaria, unas obsesiones, una estética y un discurso marcados y perfectamente definidos. Al inicio de este trabajo proponía una somera distinción entre quienes, al llevar una novela u obra de teatro a la pantalla, apuestan por la traslación mimética, puntillosa, de su contenido y espíritu, manteniendo a raya su personalidad como cineastas —si es que la tienen—, y quienes, por el contrario, hacen de la fuente original una obra totalmente suya, expresión de sus inquietudes y maneras, ensombreciendo, casi eliminando, a la pieza que, en teoría, les sirvió de inspiración. Ello ocurre con los creadores de genio, con un mundo propio e insobornable, que terminan imponiéndose a todo lo que tocan. ¿Es el caso de Balagueró? En la introducción señalaba un estadio intermedio: el de aquellos cineastas que, para sus adaptaciones, recurren a títulos y figuras afines a sus formas de sentir y concebir el género de terror. Ya en ese entonces adelantaba mi convicción de que el leridano se encuentra a medio camino entre los autores radicales, cuya impronta se alza todopoderosa, y esos otros que, desde unas señas temáticas y estilísticas fácilmente identificables, establecen una fructífera relación con los relatos que toman de la literatura. En ese punto, se afirma Balagueró con la visión de un cineasta puro: y es que, pese a que sea posible hablar de sintonía con un número de escritores —narradores y poetas— y tendencias literarias, si hay algo que termina de singularizar su estatus como adaptador es, paradójicamente, su consagración casi absoluta al arte cinematográfico, es decir, su énfasis en el cómo, antes que en el qué.

Claro que también en el plano del contenido —en lo que narran sus historias y lo que quieren decir— hace valer el catalán su perspectiva sobre el ser humano y la existencia en su conjunto, así como otros asuntos de su preferencia. Partiendo de unos materiales con los que guarda una innegable afinidad, el resultado final se inscribe con naturalidad junto al resto del repertorio balagueriano, asemejándose mucho más a este que a las creaciones de origen. También la conexión entre el plano formal y el del significado se plantea con fuerza y nitidez, instituyendo las películas ya no como adaptaciones, sino como obras de pleno derecho, parte de una filmografía coherente, con sus altos y sus bajos, con sus aciertos y sus traspies, pero dotada de personalidad propia. En el análisis precedente he pasado revista a los procedimientos por los cuales Balagueró, junto con el guionista Fernando Navarro —en *Venus y Muse*—, se ocupa de traducir la materia prima literaria a sus modos de expresión y de hacerla encajar con sus preocupaciones vitales. Confío en que ello haya contribuido a esclarecer su calidad, ya no como adaptador, sino como artífice de un universo que ha de ser juzgado por sus propios méritos y atractivos, y no en atención a la dependencia del original libresco. En un ámbito como el español, donde el terror cinematográfico muestra una reseñable autonomía, aun en los casos en los que remite a publicaciones previas, el caso de nuestro realizador no es sino un ejemplo más de dicha tendencia.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALARCÓN, Tomás L. (2006), «Jaume Balagueró: ¿quién puede torturar a un niño?», *Dirigido por*, 358, págs. 56-58.
- AMAT, Kiko (2015), «Jaume Balagueró: “Todas las subculturas se han convertido en mayoritarias”», *Jot Down*, febrero, s. pág. [En línea: <https://www.jotdown.es/2015/02/jaume-balaguero-todas-las-subculturas-se-han-convertido-en-mayoritarias-el-mismo-concepto-de-friki-se-ha-masificado/>. Fecha de consulta: 01/04/2025].
- ANÓNIMO (2017), «Me gusta contar historias, crear emociones, y el cine es un vehículo magnífico para hacerlo», Barcelona, Sala de Prensa de la Universitat Autònoma de Barcelona, s. pág. [En línea: <https://www.uab.cat/web/detalle-de-noticia/8220-me-gusta-contar-historias-crear-emociones-y-el-cine-es-un-vehiculo-magnifico-para-hacerlo-8221-1345697198445.html?noticiaid=1345736728702>. Fecha de consulta: 01/04/2025].
- BRADY, Jennifer (2018), «La maternidad imposible: hiperrealidad e histeria en el cine apocalíptico de Jaume Balagueró», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 22, págs. 243-552.

- CANTERO-EXOJO, Mónica y Maria VAN LIEW (2018), «El cine de horror en la era del Antropoceno: claves para entender el universo fílmico de Jaume Balagueró en cinco ensayos», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 22, págs. 219-225. DOI: <https://dx.doi.org/10.1353/hcs.2018.0014>.
- CARRERA GARRIDO, Miguel (2024), *El miedo llama a tu puerta. Estudios sobre el terror como género ficcional*, Gijón, Trea.
- CASARES CARMONA, Esther (2024), *La tergiversación de las fuentes literarias en la filmografía de Jesús Franco: de la adaptación al cine* [tesis doctoral], Salamanca, Universidad de Salamanca [En línea: <https://gredos.usal.es/handle/10366/152925>. Fecha de consulta: 01/04/2025].
- CASTELLI OLVERA, Azul Kikey (2024), «Cultura visual y narrativa del divino femenino en el cine de terror posmoderno: *Venus* de Jaume Balagueró», *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 218, págs. 33-54. DOI: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi218.11270>.
- CRUZ TIENDA, Ada (2013), «Monstruos infantiles. La poética de lo fantástico de Narciso Ibáñez Serrador y Juan José Plans», en M. Soler Gallo y M. T. Navarrete Navarrete (eds.), *El viento espira desencanto: Estudios de literatura española contemporánea*, Roma, Aracne, págs. 281-290.
- CRUZ TIENDA, Ada (2024), *Historias para no dormir. Los orígenes de lo fantástico en la televisión española*, Valencia, Asociación Shangri-la.
- DAUBER, Jeffrey (2024), *American Scary: A History of Horror, from Salem to Stephen King*, Nueva York, Algonquin Books of Chapel Hill.
- DIXON, Wheeler W (2010), *A History of Horror*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- DONATE, Javier S. (2021), «Entrevista a Jaume Balagueró, director y guionista de *Los sin nombre*», *Terror Weekend*, mayo, s. pág. [En línea: <https://www.terrorweekend.com/2021/05/entrevista-jaume-balaguero-director.html>. Fecha de consulta: 01/04/2025].
- EXPÓSITO BAREA, Milagros y Miguel Ángel PÉREZ-GÓMEZ (2013), «El apocalipsis doméstico: el fin del mundo según Jaume Balagueró», *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali*, 9, págs. 92-111. DOI: <https://doi.org/10.13130/2035-7680/2994>.
- FERNÁNDEZ, Fausto (2017), «*Muse*: las damas de negro matan siete veces», *Fotogramas*, 2.089, s. pág. [En línea: <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a19449216/Muse-jaume-balaguero/>. Fecha de consulta: 01/04/2025].
- FRAGO PÉREZ, Marta (2005), «Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica», *Comunicación y sociedad*, 18/2, págs. 49-82. DOI: <https://doi.org/10.15581/003.18.36317>.

- GIMFERRER, Pere (2011), *Cine y literatura*, Barcelona, Austral.
- GUTIÉRREZ, Julia Sabina (2018), «El guion cinematográfico: su escritura y su estatuto artístico», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 27, págs. 523-539. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol27.2018.21855>.
- LÁZARO-REBOLL, Antonio (2014), *Spanish Horror Film*, Edimburgo, Edinburgh University Press.
- LOBATO, Daniel (2010), «Miedo, se presenta la Wikipeli», *La Noche Americana*, 23 de agosto, s. pág. [En línea: <https://lanocheamericana.net/noticias/miedo-se-presenta-la-wikipeli.html>. Fecha de consulta: 01/04/2025].
- LOVECRAFT, Howard Phillips (2016), *Supernatural Horror in Literature*, Corvallis, Pulp-Lit.
- 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/Trasvasestlc.vi3.13585>.
- MISS TERROR (2022), «Crítica: *Venus*», NDC, 17 de octubre, s. pág. [En línea: <https://elcuervoenteradillo.blogspot.com/2022/10/critica-venus.html?showComment=1666552033325>. Fecha de consulta: 01/04/2025].
- MONTOYA, Àlex (2022), «Jaume Balagueró: “Estrenar una peli es impactante; inaugurar Sitges, otra liga”», *El Nacional.cat*, 7 de octubre, s. pág. [En línea: https://www.elnacional.cat/es/cultura/jaume-balagueró-venus-entrevista-sitges_895170_102.html. Fecha de consulta: 01/04/2025].
- OLIVARES MERINO, Julio Ángel (2011), *Jaume Balagueró. En nombre de la oscuridad*, Madrid, Akal.
- PARDO GARCÍA, Javier (2003), «La adaptación como (per)versión: del *Drácula* de Bram Stoker a *Bram Stoker's Dracula*», en J. A. Pérez Bowie (ed.), *La adaptación cinematográfica de textos literarios: teoría y práctica*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, págs. 141-163.
- PARISI, Nicola (2013), «Incontro con Ramsey Campbell», *Librinuovi.net*, 16 de diciembre, s. pág. [En línea: <https://librinuovi.net/4020/incontro-con-ramsey-campbell>. Fecha de consulta: 01/04/2025].
- PEÑA ARDID, Carmen (2020), «Rehacer cuerpos, construir identidades. *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011) y *Tarántula* (Thierry Jonquet, 1984)», *Trasvases entre la literatura y el cine*, págs. 95-117. DOI: <https://doi.org/10.24310/Trasvasestlc.vi2.10031>.
- PEREGRINA CASTAÑOS, Mikel (2017), «De Lovecraft a Alemán: una adaptación cinematográfica de los Mitos de Cthulhu», *Fotocinema*.

- Revista científica de cine y fotografía*, 14, págs. 233-253. DOI: <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2017.v0i14.3600>.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2004), «La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 13, págs. 277-300. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol13.2004.6097>.
- REDACCIÓN (2017), «Musa: entrevistamos a Jaume Balagueró, director de la película», *Aullidos*, 8 de noviembre, s. pág. [En línea: <https://www.aullidos.com/noticia/29240/musa-entrevistamos-jaume-balagueró/>. Fecha de consulta: 01/04/2025].
- REDACCIÓN (2022), «Venus: entrevistamos a Jaume Balagueró y Ester Expósito», *Aullidos*, 1 de diciembre, s. pág. [En línea: <https://www.aullidos.com/noticia/38162/venus-entrevista-balagueró-ester-expósito/>. Fecha de consulta: 01/04/2025].
- REDACCIÓN (s. f.), «Crítica Musa», *Sigue al conejo blanco*, s. pág. [En línea: <https://siguealconejoblancos.es/cine/critica-musa/?srsltid=AfmBOopw3wJXn8GxNz-GLLXvnYKmFNwp6q1XqXJk1ZirH5r7Q9E1453>. Fecha de consulta: 01/04/2025].
- REDACCIÓN AV451 (2017), «Balagueró: “La complejidad de la postproducción tuvo que ver con el hecho de ser una coproducción, se repartió por varios países”», *Audiovisual 451*, 9 de noviembre, s. pág. [En línea: <https://www.audiovisual451.com/balagueró-la-complejidad-de-la-postproducción-tuvo-que-ver-con-el-hecho-de-ser-una-coproducción-se-repartió-por-varios-países/>. Fecha de consulta: 01/04/2025].
- RENNER, Karen J. (2011a), «Evil Children in Film and Literature: Notes Toward a Genealogy», *Literature Interpretation Theory*, 22, págs. 79-95. DOI: <https://doi.org/10.1080/10436928.2011.572330>.
- RENNER, Karen J. (2011b), «Evil Children in Film and Literature II: Notes Toward a Taxonomy», *Literature Interpretation Theory*, 22, págs. 177-196. DOI: <https://doi.org/10.1080/10436928.2011.596381>.
- ROIG, Pau (2017), «Cine 1900-1965», en D. Roas (ed.), *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, págs. 121-142.
- ROIG, Pau (2021), *Pesadillas. Diccionario de películas del cine de terror español (1961-2020)*, León, Eolas.
- ROMERO, Miguel Ángel (2022), «¿Existe realmente el edificio Venus, el escenario maldito del filme protagonizado por Ester Expósito?», *Cinemanía*, 20 de diciembre, s. pág. [En línea: <https://www.20minutos.es/cinemanía/noticias/existe->

- [realmente-el-edificio-venus-el-escenario-maldito-del-nuevo-filme-protagonizado-por-ester-expósito-5081770/](#). Fecha de consulta: 01/04/2025].
- SALA, Ángel (2010), *Profanando el sueño de los muertos. La historia jamás contada del cine fantástico español*, Vilagarcía de Arousa, Scifiworld.
- SÁNCHEZ, Sergi (2022), «Crítica de *Venus*: Ester Expósito, la reina del caos», *La Razón*, 2 de diciembre, s. pág. [En línea: <https://www.larazon.es/cultura/cine/20221202/j753ttuvpfhp3mzsiew2vv437e.html>]. Fecha de consulta: 01/04/2025].
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2001), «Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente», *Comunicar*, 17, págs. 65-69. DOI: <https://doi.org/10.3916/C17-2001-09>.
- SÁNCHEZ TRIGOS, Rubén (2013), «Tradición y transnacionalidad en el tratamiento de lo fantástico en la saga *[REC]* de Jaume Balagueró y Paco Plaza», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, 1/2. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.75>.
- SÁNCHEZ TRIGOS, Rubén (2017), «Cine 1990-2015», en D. Roas (ed.), *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, págs. 265-287.
- ULIVIERI, Filippo (2020), «King vs. Kubrick: The Origins of Evil», *Senses of Cinema*, 95, s. pág. [En línea: <https://www.sensesofcinema.com/2020/the-shining-at-40/king-vs-kubrick-the-origins-of-evil/>]. Fecha de consulta: 01/04/2025].

Fecha de recepción: 7/04/2025.

Fecha de aceptación: 30/06/2025.

Continuidades y transformaciones. Catálogo de adaptaciones en el cine argentino (2001-2024)

MARCOS ZANGRANDI

Universidad Nacional de San
Martín/CONICET (Argentina)

marcoszangrandi@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-3551-9190

GISLENA A. RIVAS

Universidad Nacional de Cuyo
(Argentina)

gislerivasd@gmail.com

ORCID ID: 0009-0004-6694-6277

El catálogo que aquí presentamos reúne información básica sobre los largometrajes de ficción de producción argentina que, durante el primer cuarto de este siglo, elaboraron sus argumentos a partir de textos literarios. En ellos puede advertirse el interés que la pantalla sostiene sobre la literatura, cuya tradición se remite a los inicios de la producción local, como *Amalia* de 1914, dirigida por Enrique García Velloso, sobre la novela de José Mármol, y *Juan Moreira* de 1910, del pionero Mario Gallo, sobre el folletín homónimo de Eduardo Gutiérrez. Una línea que, en las décadas siguientes, fue alimentada por adaptaciones célebres como *La guerra gaucha* (1942, dirigida por Lucas Demare), sobre la novela de Leopoldo Lugones; *Viento norte* (1937, dirigida por Mario Soffici), en base a un episodio de *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla; y *Stella* (1943, dirigida por Benito Perojo) sobre la novela del mismo nombre de Emma de la Barra, entre muchos otros (Bottone, 1964; Mahieu, 1966; Suárez, 2023).

A partir de la década de 1950 se produjo un fenómeno que transformó aquella relación. En un marco de crisis de la producción de los grandes estudios, la circulación de idearios de autoría y de escritura motivaron la realización de filmes que establecían una nueva relación con la literatura —y la crítica de aquel momento así lo percibió—; esto es, narrativas no lineales, montajes poco convencionales, composición compleja o experimental de la imagen, entre otros aspectos. En fin, todo lo que en los años siguientes se entendería como modernidad cinematográfica. Lo interesante del caso argentino es que este proceso estuvo directamente vinculado con la injerencia efectiva de escritores,

ya no solo para escribir los guiones cinematográficos (a menudo en base a sus propios textos), sino también para tener una participación más amplia en la realización de los filmes. Primeras figuras de la literatura, como Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, Adolfo Bioy Casares y Silvina Bullrich, participaron, bajo diferentes modalidades, en las películas de aquellos años. Más que esas colaboraciones puntuales, fueron las alianzas sostenidas entre cineastas y escritores las que afirmaron esta nueva sociedad creativa entre el cine y la literatura, entre ellas las que forjaron David Viñas y Fernando Ayala (*El jefe*, 1958; *El candidato*, 1959), Julio Cortázar y Manuel Antín (*Circe*, 1964; *Intimidación de los parques*, 1965), Augusto Roa Bastos y Armando Bó (*El trueno entre las hojas*, 1958; *Sabaleros*, 1959) y sobre todo Beatriz Guido y Leopoldo Torre Nilsson (*La casa del ángel*, 1957; *La mano en la trampa*, 1961; *La terraza*, 1963, y otras). A través de estas sociedades se apuntalaba un interés recíproco: el cine quería absorber los valores de la literatura, la literatura ambicionaba ampliar su campo de acción, los directores adquirían la gestualidad autoral, los escritores participaban de un nuevo espacio creativo. No se trataba simplemente de adaptar determinada novela o relato; más bien de propiciar un espacio de labor que beneficiaba y transformaba el campo de acción del cine y de la literatura (Zangrandi, 2023).

Aunque la duración de estas alianzas fue breve, provocaron una inflexión en el modo de considerar las relaciones entre los dos espacios. El esquema más tradicional supone una fuente (el texto literario), que se modifica para las formas y el lenguaje audiovisuales. Por ende, comporta la imagen de una traslación entre un punto y otro, cierto ideario de proximidad a la fuente, cierta compartimentación entre un principio legitimado y otro dependiente o de menor tenor cultural. Aquellas sociedades marcan, en cambio, la puesta en marcha de modos versátiles y recíprocos entre estos y otras zonas de la producción artística. Aquel proceso puede pensarse, así, como el inicio de la diversificación de la relación: la literatura ya no se propone como un recurso argumental, sino como espacio de impacto de las imágenes y los imaginarios audiovisuales (las novelas de Manuel Puig y Marcelo Cohen, y los escritos de María Negroni son ejemplos de esto), al tiempo que la pantalla se apresta a un diálogo complejo con los materiales, los agentes, los argumentos y las figuras del mundo literario, como es posible observar en las películas de Mariano Llinás o en las de Matías Piñeiro.

No puede leerse este inventario, por esto, sin tener en cuenta ese trazado. Porque si las transposiciones realizadas son, visiblemente, tan numerosas como relevantes, muchos de los hitos más importantes de

la relación entre el cine y la literatura producidos en los últimos años se escapan de la categoría de adaptación. Nos referimos, por ejemplo, a los valiosos envíos de cine- ensayo, cargados de las formas y del lenguaje propiamente literarios, como *El país del diablo* (2007), *Ficción privada* (2019) y *Mixtape La Pampa* (2023), de Andrés Di Tella; *Carta a un padre* (2013), de Edgardo Cozarinsky; y *Cuaterros* (2017), de Albertina Carri. Y, en una línea contigua, los filmes que pesquisarón las figuras y poéticas de escritores, como *Ante la ley* (2012), de Emiliano Jelicic y Pablo Klappenbach, sobre Carlos Correas; *327 cuadernos* (2015), de Andrés Di Tella, sobre Ricardo Piglia; y *Entre gatos universalmente pardos* (2018), de Ariel Borenstein y Damián Finvarb, sobre Salvador Benesdra. Más aún, es frecuente en numerosas producciones recientes referencias libres hacia obras o géneros específicamente literarios y la experimentación con las líneas ficcionales. Ejemplos de ello son las películas de Matías Piñeiro *Viola* (2011), *La princesa de Francia* (2014), *Hermia y Helena* (2016) e *Isabella* (2020), todas ellas dedicadas al mundo de la interpretación de William Shakespeare, sin que ninguna de ellas sea una transposición del autor inglés. Algunas de las películas de Alejo Moguillansky pueden considerarse en una línea contigua. Los argumentos de sus películas *El escarabajo de oro* (2014) y *La vendedora de fósforos* (2016), se relacionan de forma contingente respecto de las narraciones de Edgar Allan Poe y Hans C. Andersen, pero no buscan una adaptación. Otro ejemplo puede encontrarse en *La orilla que se abisma* (2008), de Gustavo Fontán, en la que, a través de imágenes y sonidos (y muy pocas palabras) del paisaje fluvial del litoral, se indaga en la poética de Juan L. Ortiz. Es el cine de Mariano Llinás el que explora con mayor hondura esta modalidad. En particular, su extensa *La flor* (2018) —con un metraje de más de 800 minutos— propone incontables guiños hacia la literatura gauchesca, la fantástica y la gótica (incluso llega a mostrar en pantalla la tapa de los libros), además de la experimentación con distintos géneros cinematográficos (Zangrandi, 2024). Una línea contemporánea está asentada sobre proyectos transmediales, como la performance *Campo minado* (2014) y la película *Teatro de guerra* (2016) de Lola Arias —en ambas piezas sobre las experiencias de Malvinas de excombatientes británicos y argentinos—, o el biodrama (2018), el libro (2022), la muestra (2023) y la película (2024) *Imprenteros*, de Lorena Vega y hermanos, cada uno de ellos sobre imágenes y palabras comunes —el oficio de la imprenta y la historia familiar—, aunque no son simples adaptaciones unos de otros. Estas y otras producciones señalan las formas complejas en que trabajan los lazos entre la literatura y el cine en el presente, cada vez más lejos de la idea de reconvertir un

texto original para la pantalla, y más bien dispuestos a establecer vínculos móviles y multidireccionales.

Tampoco se puede obviar el proceso histórico que atraviesa este periodo. De hecho, a fines de los años 90 y principios del 2000 se produjo un proceso de transformaciones en torno a lo que se llamó Nuevo Cine Argentino, en el marco de una fortísima crisis social, política y económica. Más que un recambio generacional, las nuevas producciones buscaban diálogos y situaciones realistas, lenguajes y personajes planos, ficciones no alegóricas ni morales, actuaciones y escenarios naturales, como era visible en las emblemáticas *Rapado* (1996), de Martín Rejtman; *Bolivia* (2001), de Israel Caetano; y *El bonaerense* (2002), de Pablo Trapero (Aguilar, 2010). Si estos rasgos eran inicialmente, en función de aquellas premisas, esquivos a las adaptaciones, en los años siguientes varios de los realizadores que participaron de este giro se apoyaron en piezas literarias; por ejemplo, Diego Lerman en *Tan de repente* (2002, a partir de la novela *La prueba* de César Aira), Israel Caetano en *El otro hermano* (2017, en base a *Bajo este sol tremendo* de Carlos Busqued), y Lucrecia Martel en *Zama* (2017, sobre la novela homónima de Antonio Di Benedetto). Este último filme es, en verdad, un hito entre las adaptaciones del periodo, tanto por la calidad de la película de una directora de signatura autoral como por la presencia de una obra canónica de la literatura argentina del siglo XX.

Con todo, el modelo de la adaptación es persistente y, por supuesto, provechoso. Como es visible en el presente catálogo, la producción cinematográfica argentina acudió con frecuencia durante este cuarto de siglo a fuentes literarias (en particular a novelas) en busca de argumentos; con esto logró un impacto que benefició a los filmes, de acuerdo con la ampliación de su base cultural y capitalización simbólica, y a las piezas literarias, por la promoción y alcances creativos que le ofrece la pantalla. No puede dejar de destacarse, en este sentido, la presencia de buena parte de las figuras principales de la literatura argentina de los últimos años, algo que pone de manifiesto la continuidad de un interés recíproco: Mariana Enríquez, Sergio Bizzio, Selva Almada, Samanta Schweblin, Félix Bruzzzone, Romina Paula, Carlos Busqued, Daniel Guebel, Pedro Mairal, Guillermo Saccomano, Iosi Havilio, Fabián Casas, César Aira, Alberto Laiseca, Alan Pauls, Camila Sosa Villada, Martín Kohan, Eduardo Sacheri y Claudia Piñeiro, quien es, además, la autora que mayor cantidad de transposiciones alcanzó (*Las viudas de los jueves*, *Tuya*, *Las grietas de Jara*, *Betibú*, *Elena sabe*). En la grilla, puede observarse, asimismo, una operativa habitual de este vínculo: la adaptación de *best sellers*

(principalmente psicológicos, policiales y eróticos, como los de Florencia Etcheves, Cielo Latini, Gabriel Rolón y Erika Halvorsen) para replicar y expandir el éxito editorial. En paralelo, figuran algunos largometrajes de ficción infantiles y juveniles, que actuaron junto a la popularidad que tuvieron los libros entre este público, como *Natacha*, *Caídos del mapa* y *El último mago*.

El caso más virtuoso de esta modalidad creativa y productiva fue, sin duda, *El secreto de sus ojos*, dirigida por Juan José Campanella en base a la novela de Eduardo Sacheri *La pregunta de sus ojos* (2003), que no solo se convirtió en un suceso de convocatoria dentro de Argentina, sino que tuvo una importante proyección internacional al obtener el premio Óscar a la mejor película en lengua no inglesa en 2010 e incluso llegó a tener un *remake* de producción estadounidense en 2016, *The secret in their eyes*, dirigida por Billy Ray. Ese impacto impulsó de modo significativo las figuras de Campanella y de Sacheri, respectivamente, en los campos del cine y de la literatura argentinos, a la vez que alimentó el modelo favorable de alianza entre directores y novelistas.

Salta a la vista en este inventario de adaptaciones el interés del cine por la literatura argentina, lo cual muestra una constante histórica. Una tendencia que se constata no solo en la presencia de cuantiosas figuras contemporáneas, sino también en la apelación a los grandes nombres del corpus literario local (Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, Humberto Constantini, Juan José Saer, Haroldo Conti, Silvina Ocampo, Angélica Gorodischer, Dalmiro Sáenz, Andrés Rivera, Héctor Tizón, Salvador Benesdra, Antonio di Benedetto), en torno a los cuales se desprende un prestigio y unos valores reconocidos a los que acoplan los filmes. En contraste, son contados los iberoamericanos que motivaron transposiciones, entre ellos, Clarice Lispector, Marcela Serrano y Jordi Galceran, como aquellos de otras geografías, como Paul Auster, Yukio Mishima, Cesare Pavese y Henry James.

A diferencia de aquellas sociedades que se suscitaron en los años 1950 y 1960, en estos últimos años no se observa una participación frecuente en la escritura de guiones cinematográficos por parte de literatos, incluso cuando se trata de una adaptación de sus obras. Si hay algunos nombres para destacar (Marcelo Figueras, Daniel Guebel, Florencia Etcheves, Sergio Bizzio), en términos generales, los realizadores acudieron a guionistas profesionales o confeccionaron ellos mismos las adaptaciones. Hay, no obstante, algunos casos que señalan otros modos de acercar la escritura a los filmes. Por un lado, el reconocido trabajo en los libros cinematográficos de Fabián Casas, quien, si no participó de la transposición de su novela *Ocio*, sí en cambio coescribió los libros de *Jauja* (2014), *Eureka* (2023), ambas de

Lisandro Alonso; *El jockey* (2024), de Luis Ortega; e incluso tuvo una incursión actuarial en el rol de un profesor de literatura de una cárcel en *Los delincuentes* (2023), de Rodrigo Moreno. Por otra parte, la aparición del libro *El mono en el remolino*, de la novelista y cuentista Selva Almada, que reúne textos diversos (bitácora, reflexiones poéticas, notas) en torno al rodaje de la película *Zama* de Lucrecia Martel y a la novela de Antonio Di Benedetto, y que se publicó al mismo tiempo que el filme en 2017. No hay nada de ese volumen que pueda aproximarse a la idea de adaptación; el texto pone de manifiesto, en cambio, una fascinación renovada en las imágenes y palabras que se desprenden del lazo literatura-cine. No se puede dejar de advertir, asimismo, aquellas pocas figuras que, a la par de una producción cinematográfica sostenida, irrumpieron, de distinta manera, en la literatura, como Eduardo Mignogna, Lucía Puenzo y Martín Rejtman. En una posición invertida, los escritores Sergio Bizzio (*Animalada*, 2000; *Bomba*, 2013) y Romina Paula (*De nuevo otra vez*, 2019) incursionaron en la dirección cinematográfica.

El recorrido por las adaptaciones cinematográficas de textos literarios en el cine argentino del siglo XXI da cuenta de una relación dinámica y multifacética entre ambos espacios. Desde los primeros años del cine local, donde la literatura funcionó como fuente argumental, hasta las innovadoras colaboraciones de los años 1950 y 1960 que redefinieron los vínculos entre escritores y cineastas, se muestra una dirección hacia interacciones más complejas y proliferantes. En las últimas décadas, lejos de limitarse a la mera trasposición, el diálogo entre cine y literatura ha adoptado formas diversas, al tiempo que se mantiene vigente el modelo de adaptación tradicional. Este panorama destaca no solo la persistente fascinación del cine por la palabra literaria, sino también su capacidad para reinventarla, transformando ambos campos en un espacio de creación compartido y en constante renovación.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aguiar, Gonzalo (2010), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Santiago Arcos, Buenos Aires.
- Bottone, Mireya (1964), *La literatura argentina y el cine*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe.
- Mahieu, José Agustín (1966), *Breve historia del cine argentino*, EUDEBA, Buenos Aires.
- Suárez, Nicolás (2023), *Cómo miramos el siglo XIX. Relato y comunidad en la literatura y el cine argentinos*, EUDEBA, Buenos Aires.

Irene Romero González

Zangrandi, Marcos (2023), *Los agentes dobles. Cineastas y escritores en la transformación del cine argentino*, Beatriz Viterbo, Rosario.

Zangrandi, Marcos (2024), «Escritura, ficción, imagen. Transformaciones del lazo cine-literatura argentinos», *Cuadernos LIRICO*, 28, s. pág. En línea: <https://journals.openedition.org/lirico/16968>

Catálogo de adaptaciones

Año	Película	Dirección	Guion	Fuente literaria	Autor/a
2001	<i>La fuga</i>	Eduardo Mignogna	Eduardo Mignogna, Jorge Goldenberg, Graciela Maglie	<i>La fuga</i> (novela)	Eduardo Mignogna
2001	<i>Cicatrices</i>	Patricio Coll	Patricio Coll, Jorge Goldemberg, Luis Priamo	<i>Cicatrices</i> (novela)	Juan José Saer
2002	<i>Tan de repente</i>	Diego Lerman	Diego Lerman, María Meira	<i>La prueba</i> (novela)	César Aira
2002	<i>Lugares comunes</i>	Adolfo Aristarain	Adolfo Aristarain, Kathy Saavedra	<i>El renacimiento</i> (novela inédita)	Lorenzo F. Aristarain
2002	<i>Antigua vida mía</i>	Héctor Olivera	Ángeles González Sinde y Alberto Macías	<i>Antigua vida mía</i> (novela)	Marcela Serrano
2002	<i>Bajar es lo peor</i>	Leyla Grünberg	Mariana Erijimovich, Santiago Fernández, Leyla Grünberg	<i>Bajar es lo peor</i> (novela)	Mariana Enríquez
2002	<i>Pernicioso vegetal</i>	Mariano Mucci	Mariano Mucci, Alejandro Rozitchner	<i>Pernicioso vegetal</i> (novela)	Alejandro Rozitchner
2002	<i>Sudeste</i>	Sergio Bellotti	Daniel Guebel, Sergio Bellotti	<i>Sudeste</i> (novela)	Haroldo Conti

2002	<i>Kamchatka</i>	Marcelo Piñeyro	Marcelo Piñeyro, Marcelo Figueras	<i>Kamtachka</i> (novela)	Marcelo Figueras
2003	<i>Marc, la sucia rata</i>	Leonardo Calderón	Leonardo Calderón	<i>Marc, la sucia rata</i> (novela)	José Sbarra
2003	<i>Gerente en 2 ciudades</i>	Diego Soffici	Diego Soffici	<i>Gerente en dos ciudades</i> (novela)	Carlos María Gómez
2004	<i>La vida por Perón</i>	Sergio Bellotti	Daniel Guebel, Luis Ziembrowski	<i>La vida por Perón</i> (novela)	Daniel Guebel
2004	<i>Plástico cruel</i>	Daniel Ritto	Daniel Ritto, Elena Maidanik	<i>Plástico cruel</i> (novela)	José Sbarra
2005	<i>Un año sin amor</i>	Anahí Berneri	Pablo Pérez, Susana Silvestre, Anahí Berneri	<i>Un año sin amor</i> (novela)	Pablo Pérez
2005	<i>Los suicidas</i>	Juan Villegas	Juan Villegas	<i>Los suicidas</i> (novela)	Antonio Di Benedetto
2005	<i>El método</i>	Marcelo Piñeyro	Mateo Gil	<i>El método Grönholm</i> (pieza teatral)	Jordi Galceran
2005	<i>La demolición</i>	Marcelo Mangone	Marcelo Mangone, Ricardo Cardoso	<i>La demolición</i> (pieza teatral)	Ricardo Cardoso
2006	<i>El destino</i>	Miguel Pereira	Miguel Pereira	<i>El hombre que llegó a un pueblo</i> (novela)	Héctor Tizón

2006	<i>El pasado</i>	Héctor Babenco	Héctor Babenco, Marta Goes	<i>El pasado</i> (novela)	Alan Pauls
2006	<i>Crónica de una fuga</i>	Israel Adrián Caetano	Israel Adrián Caetano, Esteban Student, Julián Loyola	<i>Pase libre. Crónica de una fuga</i> (novela)	Claudio Tamburrini
2007	<i>Tres de corazones</i>	Sergio Renán	Sergio Renán, Carlos Gamerro, Rubén Mira	“El taximetrista” (relato)	Juan José Saer
2007	<i>XXY</i>	Lucía Puenzo	Lucía Puenzo Sergio Bizzio	“Cinismo” (relato)	Sergio Bizzio
2007	<i>Martín Fierro. La película</i>	Liliana Romero, Norman Ruiz	Roberto Fontanarrosa, Enrique Cortes, Horacio Grinberg, Martín Méndez	<i>Martín Fierro</i> (poema narrativo)	José Hernández
2007	<i>La mirada de Clara</i>	Pablo Torre	Pablo Torre	<i>La ensoñación del biógrafo</i> (novela)	Pablo Torre
2007	<i>El traductor</i>	Oliverio Torre	Oliverio Torre	<i>El traductor</i> (novela)	Salvador Benesdra
2007	<i>La señal</i>	Ricardo Darín, Martín Hodara	Eduardo Mignogna, Ricardo Darín, Martín Hodara, Diego Peretti	<i>La señal</i> (novela)	Eduardo Mignogna
2007	<i>Extranjera</i>	Inés de Oliveira Cézar	Inés de Oliveira César, Sergio Wolf, Lamberto Arévalo	<i>Ifigenia en Áulide</i> (pieza dramática)	Eurípides
2008	<i>Aniceto</i>	Leonardo Favio	Leonardo Favio, Rodolfo Mórtola, Verónica Muriel	“El cenizo” (cuento)	Zuhair Jury
2008	<i>Los chicos desaparecen</i>	Marcos Rodríguez	Marcos Rodríguez	<i>Los chicos desaparecen</i> (novela)	Gabriel Báñez

2008	<i>Mentiras piadosas</i>	Diego Sabanés	Diego Sabanés	“La salud de los enfermos” (relato)	Julio Cortázar
2008	<i>El artista</i>	Mariano Cohn, Gastón Duprat	Mariano Cohn, Andrés Duprat, Gastón Duprat	<i>El artista</i> (novela)	Alberto Laiseca
2008	<i>La cámara oscura</i>	María Victoria Menis	María Victoria Menis, Alejandro Fernández Murray	“La cámara oscura” (cuento)	Angélica Gorodischer
2009	<i>El secreto de sus ojos</i>	Juan José Campanella	Eduardo Sacheri, Juan José Campanella	<i>La pregunta de sus ojos</i> (novela)	Eduardo Sacheri
2009	<i>Las viudas de los jueves</i>	Marcelo Piñeyro	Marcelo Piñeyro, Marcelo Figueras	<i>Las viudas de los jueves</i> (novela)	Claudia Piñeyro
2009	<i>Arroz con leche</i>	Jorge Polaco	Jorge Polaco	<i>Papá, ¿no te escapes del asilo!</i> (novela)	Antonio Moneo
2009	<i>El corredor nocturno</i>	Gerardo Herrero	Nicolás Saad	<i>El corredor nocturno</i> (novela)	Hugo Burel
2009	<i>El niño pez</i>	Lucía Puenzo	Lucía Puenzo	<i>El niño pez</i> (novela)	Lucía Puenzo
2009	<i>Boogie, el aceitoso</i>	Gustavo Cova	Marcelo Páez Cubells	<i>Boogie, el aceitoso</i> (serie de historietas)	Roberto Fontanarrosa
2010	<i>Dos hermanos</i>	Daniel Burman	Daniel Burman	<i>Villa Laura</i> (novela)	Sergio Dubcovsky

2010	<i>Cuentos de la selva. La película</i>	Liliana Romero, Norman Ruiz	Jorge Maestro	<i>Cuentos de la selva</i> (colección de cuentos)	Horacio Quiroga
2010	<i>La mirada invisible</i>	Diego Lerman	Diego Lerman, María Meira	<i>Ciencias morales</i> (novela)	Martín Kohan
2010	<i>El dedo</i>	Sergio Teubal	Carina Catelli	<i>El dedo de Baldomero</i> (novela)	Alberto Assadourian
2010	<i>Dormir al sol</i>	Alejandro Chomski	Alejandro Chomski	<i>Dormir al sol</i> (novela)	Adolfo Bioy Casares
2010	<i>Ocio</i>	Alejandro Lingenti, Juan Villegas	Alejandro Lingenti, Juan Villegas	<i>Ocio</i> (novela)	Fabían Casas
2010	<i>La revolución es un sueño eterno</i>	Nemesio Juárez	Nemesio Juárez, Lidia Paulucci	<i>La revolución es un sueño eterno</i> (novela)	Andrés Rivera
2010	<i>Aballay. El hombre sin miedo</i>	Fernando Spiner	Fernando Spiner, Javier Diment, Santiago Hadida	"Aballay" (relato)	Antonio Di Benedetto
2011	<i>Una mujer sucede</i>	Pablo Bucca	Pablo Bucca	<i>Una mujer sucede</i> (novela)	Luis Lozano
2011	<i>El derrotado</i>	Javier Torre	Javier Torre, Rodolfo Mórtola	<i>El derrotado</i> (novela)	Leopoldo Torre Nilsson
2011	<i>Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo</i>	Mariano Cohn, Gastón Duprat	Mariano Cohn, Andrés Duprat, Gastón Duprat	"Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo" (relato)	Alberto Laiseca

2011	<i>Un amor</i>	Paula Hernández	Paula Hernández, Leonel D'Agostino	“Un amor para toda la vida” (relato)	Sergio Bizzio
2011	<i>Verano maldito</i>	Luis Ortega	Alejandro Urdapilleta, Luis Ortega	“Muerte en el estío” (relato)	Yukio Mishima
2011	<i>La patria equivocada</i>	Carlos Galettini	Carlos Galettini, Luisa Irene Ickowicz	<i>La patria equivocada</i> (novela)	Dalmiro Sáenz
2012	<i>Desmadre</i>	Jazmín Stuart, Juan Pablo Martínez	Jazmín Stuart, Juan Pablo Martínez	<i>Para ella todo suena a Franck Pourcel</i> (novela)	Guillermo Fadanelli
2012	<i>Cornelia frente al espejo</i>	Daniel Rosenfeld	Eugenia Capizzano, Daniel Rosenfeld	“Cornelia frente al espejo” (relato)	Silvina Ocampo
2012	<i>El décimo infierno</i>	Mempo Giardinelli, Juan Pablo Méndez	Mempo Giardinelli, Juan Pablo Méndez	<i>El décimo infierno</i> (novela)	Mempo Giardinelli
2013	<i>Tesis sobre un homicidio</i>	Hernán Goldfrid	Patricio Vega	<i>Tesis sobre un homicidio</i> (novela)	Diego Paszkowski
2013	<i>Caidos del mapa</i>	Leandro Mark, Nicolás Silbert	María Inés Falconi	<i>Caidos del mapa</i> (saga de novelas)	María Inés Falconi
2013	<i>Metegol</i>	Juan José Campanella	Juan José Campanella, Eduardo Sacheri, Gastón Goralí	“Memorias de un wing derecho” (relato)	Roberto Fontanarrosa

2013	<i>La vida anterior</i>	Ariel Broitman	Ariel Broitman	<i>La maestra de canto</i> (novela)	Silva Arazi
2013	<i>Wakolda</i>	Lucía Puenzo	Lucía Puenzo	<i>Wakolda</i> (novela)	Lucía Puenzo
2013	<i>Historias de cronopios y de famas</i>	Julio César Ludueña	Julio César Ludueña	<i>Historias de cronopios y de famas</i> (relatos, misceláneas)	Julio Cortázar
2014	<i>El inventor de juegos</i>	Juan Pablo Buscarini	Juan Pablo Buscarini, Damon Syson, Lucinda Syson	<i>El inventor de juegos</i> (novela)	Pablo De Santis
2014	<i>Betibú</i>	Miguel Cohan	Ana Cohan, Miguel Cohan	<i>Betibú</i> (novela)	Claudia Piñeiro
2014	<i>El último mago o Bilembambudín</i>	Diego Rodríguez	Martín Masciandaro	<i>El último mago o Bilembambudín</i> (novela)	Elsa Bornemann
2014	<i>El patrón. Radiografía de un crimen</i>	Sebastián Schindel	Sebastián Schindel, Nicolás Batlle, Javier Olivera	<i>El patrón. Radiografía de un crimen</i> (novela)	Elías Neuman
2014	<i>Inevitable</i>	Jorge Algora	Jorge Algora, Héctor Carré	<i>Cita a ciegas</i> (pieza teatral)	Mario Diamant
2015	<i>Papeles en el viento</i>	Juan Taratuto	Eduardo Sacheri, Juan Taratuto	<i>Papeles en el viento</i> (novela)	Eduardo Sacheri
2015	<i>Kryptonita</i>	Nicanor Loreti	Camilo de Cabo, Nicanor Loreti, Paula Manzone, Nicolás Britos	<i>Kryptonita</i> (novela)	Leonardo Oyola

2015	<i>Tuya</i>	Edgardo González Amer	Edgardo González Amer	<i>Tuya</i> (novela)	Claudia Piñeiro
2015	<i>Operación México. Un pacto de amor</i>	Leonardo Bechini	Leonardo Bechini	<i>Tucho. La “Operación México” o lo irrevocable de la pasión</i> (novela)	Rafael Bielsa
2015	<i>Los del suelo</i>	Juan Baldana	Juan Baldana	<i>Monte Madre. Heroica Historia de Compromiso y Dignidad</i> (novela)	Jorge Miceli
2015	<i>Abzurdah</i>	Daniela Goggi	Alberto Rojas Apel, Daniela Goggi, Alejandro Montiel	<i>Abzurdah</i> (novela)	Cielo Latini
2015	<i>Yarará</i>	Sebastián Sarquís	Sebastián Sarquís	“El camino de la costa” (relato)	Juan José Saer
2016	<i>La larga noche de Francisco Sanctis</i>	Andrea Testa, Francisco Márquez	Andrea Testa, Francisco Márquez	<i>La larga noche de Francisco Sanctis</i> (novela)	Humberto Constantini
2016	<i>El limonero real</i>	Gustavo Fontán	Gustavo Fontán	<i>El limonero real</i> (novela)	Juan José Saer
2016	<i>La tutora</i>	Iván Noel	Iván Noel	<i>Otra vuelta de tuerca</i> (novela)	Henry James
2016	<i>La valija de Benavídez</i>	Laura Casabé	Lisandro Bera, Laura Casabé	“La pesada valija de Benavídez” (relato)	Samanta Schweblin

2016	<i>La idea de un lago</i>	Milagros Mumenthaler	Milagros Mumenthaler	<i>Pozo de aire</i> (memoria, fotografía, poemas)	Guadalupe Gaona
2016	<i>El hilo rojo</i>	Daniela Goggi	Alejandro Montiel, Daniela Goggi, Milagros Roque Pitt	<i>El hilo rojo</i> (novela)	Erika Halvorsen
2016	<i>El faro de las orcas</i>	Gerardo Olivares	Gerardo Olivares, Lucía Puenzo, Shallua Schk	<i>Agustín Corazonabierto</i> (novela)	Roberto Bupas
2017	<i>Los que aman odian</i>	Alejandro Maci	Alejandro Maci, Esther Feldman	<i>Los que aman, odian</i> (novela)	Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo
2017	<i>Zama</i>	Lucrecia Martel	Lucrecia Martel	<i>Zama</i> (novela)	Antonio Di Benedetto
2017	<i>El otro hermano</i>	Israel Adrián Caetano	Israel Adrián Caetano, Nora Mazzitelli	<i>Bajo este sol tremendo</i> (novela)	Carlos Busqued
2017	<i>Las grietas de Jara</i>	Nicolás Gil Lavedra	Nicolás Gil Lavedra, Emiliano Torres	<i>Las grietas de Jara</i> (novela)	Claudia Piñeiro
2017	<i>Los padecientes</i>	Nicolás Tuozzo	Gabriel Rolón, Nicolás Tuozzo, Marcos Negri	<i>Los padecientes</i> (novela)	Gabriel Rolón
2017	<i>Natacha. La película</i>	Eduardo Pinto, Fernanda Ribeiz	Fernanda Ribeiz	<i>Natacha</i> (novela)	Luis Pescetti
2017	<i>Sinfonía para Ana</i>	Ernesto Ardito, Virna Molina	Ernesto Ardito, Virna Molina	<i>Sinfonía para Ana</i> (novela)	Gaby Meik

2017	<i>Desearás al hombre de tu hermana</i>	Diego Kaplan	Erika Halvorsen	<i>Desearás</i> (novela)	Erika Halvorsen
2018	<i>El origen de la tristeza</i>	Oscar Frenkel	Pablo Ramos	Homónimo	Pablo Ramos
2018	<i>Perdida</i>	Alejandro Montiel	Jorge Maestro, Alejandro Montiel, Mili Roque Pitt	<i>Cornelia</i> (novela)	Florencia Etcheves
2018	<i>El jardín de la clase media</i>	Ezequiel Inzaghi	Ezequiel Inzaghi	<i>El jardín de la clase media</i> (novela)	Julio Pirrera Quiroga
2018	<i>Barrefondo</i>	Jorge Leandro Colás	Jorge Leandro Colás	<i>Barrefondo</i> (novela)	Félix Bruzzzone
2019	<i>La odisea de los giles</i>	Sebastián Borensztein	Sebastián Borensztein, Eduardo Sacheri	<i>La noche de la usina</i> (novela)	Eduardo Sacheri
2019	<i>El hijo</i>	Sebastián Schindel	Leonel D'Agostino	<i>Una madre protectora</i> (novela)	Guillermo Martínez
2019	<i>Cazador. La película</i>	Georgina Zanardi, Marcelo Leguiza	Jorge Lucas	<i>Cazador</i> (historieta)	Jorge Lucas
2019	<i>Yo, adolescente</i>	Lucas Santa Ana	Lucas Santa Ana	<i>Yo, adolescente</i> (bitácora, novela)	Nicolás Zamorano
2020	<i>La muerte no existe y el amor tampoco</i>	Fernando Salem	Esteban Garelli, Fernando Salem	<i>Agosto</i> (novela)	Romina Paula

2020	<i>La corazonada</i>	Alejandro Montiel	Mili Roque Pitt, Alejandro Montiel, Florencia Etcheves	<i>La virgen en tus ojos</i> (novela)	Florencia Etcheves
2020	<i>El prófugo</i>	Natalia Meta	Natalia Meta	<i>El mal menor</i> (novela)	C.E. Feiling
2020	<i>El país de las últimas cosas</i>	Alejandro Chomski	Alejandro Chomski, Paul Auster	<i>El país de las últimas cosas</i> (novela)	Paul Auster
2020	<i>Las siamesas</i>	Paula Hernández	Paula Hernández, Leonel D'Agostino	"Las siamesas" (relato)	Guillermo Saccomano
2020	<i>El cuaderno de Tomy</i>	Carlos Sorin	Carlos Sorin	<i>El Cuaderno de Nippur</i> (bitácora)	María Vázquez
2020	<i>La casa de los conejos</i>	Valeria Selinger	Valeria Selinger	<i>La casa de los conejos</i> (novela)	Laura Alcoba
2021	<i>Distancia de rescate</i>	Claudia Llosa	Samanta Schweblin	<i>Distancia de rescate</i> (novela)	Samanta Schweblin
2021	<i>La chica más rara del mundo</i>	Mariano Cattaneo	Mariano Cattaneo	<i>La chica más rara del mundo</i> (novela)	Mariano Cattaneo
2021	<i>Sangre vurdalak</i>	Santiago Fernández Calvete	Santiago Fernández Calvete	<i>La familia del vurdalak</i> (novela)	Alekséi Tolstói

2021	<i>Bahía Blanca</i>	Rodrigo Caprotti	Nicolás Allegro, Bárbara Scotto, Rodrigo Caprotti	<i>Bahía Blanca</i> (novela)	Martín Kohan
2021	<i>El libro de los placeres</i>	Marcela Lordy	Marcela Lordy, Josefina Trotta	<i>Aprendizaje o el libro de los placeres</i> (novela)	Clarice Lispector
2022	<i>Pequeña flor</i>	Santiago Mitre	Santiago Mitre, Mariano Llinás	<i>Pequeña flor</i> (novela)	Iosi Havilio
2022	<i>Que todo se detenga</i>	Juan Baldana	Juan Baldana	<i>Que todo se detenga</i> (novela)	Gonzalo Unamuno
2022	<i>Un crimen argentino</i>	Lucas Combina	Sebastián Pivotto, Jorge Bechara, Matías Bertilotti	<i>Un crimen argentino</i> (novela)	Reynaldo Sietecase
2022	<i>Más respeto que soy tu madre</i>	Marcos Carnevale	Hernán Casciari, Christian Basilis	<i>Más respeto, que soy tu madre</i> (pieza teatral)	Hernán Casciari
2022	<i>El gerente</i>	Ariel Winograd	Patricio Vega	<i>El gerente de Noblex</i> (novela)	María José Acosta
2022	<i>Camuflaje</i>	Jonathan Perel	Jonathan Perel	<i>Campo de mayo</i> (performance, novela)	Félix Bruzzzone
2022	<i>La uruguaya</i>	Ana García Blaya	Christian Basilis, Josefina Licitra, Melania Stucchi, Sofía Badia, Alejo Barmasch, Juan Games, Marcos Krivocapich	<i>La uruguaya</i> (novela)	Pedro Mairal

2023	<i>El rapto</i>	Daniela Goggi	Daniela Goggi, Andrea Garrote	<i>El salto de papá</i> (memoria novelada, biográfico)	Martín Sivak
2023	<i>El viento que arrasa</i>	Paula Hernández	Paula Hernández	<i>El viento que arrasa</i> (novela)	Selva Almada
2023	<i>Elena sabe</i>	Anahí Berneri	Anahí Berneri, Gabriela Larralde	<i>Elena sabe</i> (novela)	Claudia Piñeiro
2024	<i>Descansar en paz</i>	Sebastián Borensztein	Marcos Osorio Vidal, Sebastián Borensztein	<i>Descansar en paz</i> (novela)	Martín Baintrub
2024	<i>La virgen de la tosquera</i>	Laura Casabé	Benjamín Naishtat	“La virgen de la tosquera” y “El carrito” (cuentos)	Mariana Enríquez
2024	<i>Tesis sobre una domesticación</i>	Javier van de Couter	Laura Huberman, Camila Sosa Villada, Javier van de Couter	<i>Tesis sobre una domesticación</i> (novela)	Camila Sosa Villada
2024	<i>Tú me abrasas</i>	Matías Piñeiro	Matías Piñeiro	“Espuma de mar” (diálogo)	Cesare Pavese

La voz de los creadores: entrevista a Manuel Pazos¹

INTRODUCCIÓN

Manuel Pazos (Santander, 1975) es un desarrollador de videojuegos «retro» que siempre tuvo curiosidad por entender cómo funcionaba todo, incluso cuando de pequeño desmontaba todos sus juguetes para examinarlos. Con diez años tuvo su primer microordenador MSX, gracias al que descubrió que a lo que él llamaba “escribir letras” en esa máquina era “programar” y que haciéndolo podía crear videojuegos. Ese recuerdo marcó, así, un antes y un después en su deseo de trayectoria profesional. A finales de los años 90 y principios de los 2000 intentó buscar trabajo haciendo videojuegos de manera *freelance* en distintas plataformas como GBA, Nintendo DS o teléfonos móviles, pero en esta etapa trabajó para Spark Creative S.A.R.L., Tuna Technologies (Alex Amsel) y UMOCO (Steve Wetherill, Jani Penttinen) hasta que en 2004 se asentó con eBrain y las distintas empresas que formaron a lo largo de los años (Press 5, Global Line, Mobiground y Upify).

Si bien ha colaborado en más de treinta proyectos de *remakes*, mejoras y modificaciones de videojuegos para la plataforma MSX2 especialmente (*Alien 8 Remake*, 2008; *Knight Lore Remake*, 2009) y en juegos originales como *Mutants from the deep* (2021), siempre se retrató como un admirador de *La abadía del crimen* (1987), por lo que se implicó, junto a Antonio Giner en su *remake* del año 2001 para MSX2. Posteriormente, hizo lo mismo en el año 2005 para J2ME y en 2010 para Java. En 2016, después de dos años de desarrollo, lanzó junto a Daniel Celemin *La abadía del crimen Extensum*, una reinterpretación y ampliación del videojuego de Paco Menéndez y Juan Delcán de 1987 en la que integró elementos tanto del mismo como de la novela de Umberto Eco (*Il nome della rosa*) y el filme de Jean-Jacques Annaud (*Der Name der Rose*)., si bien su publicación fue sin ánimo de lucro mediante descarga gratuita en su página web y en plataformas como Steam. *Extensum* gozó de una gran acogida en su lanzamiento y su consideración se extiende hasta el día de hoy cuando, tras acumular cerca de 218.000 descargas, sigue siendo objeto de interés en medios internacionales, investigaciones académicas por la peculiar naturaleza de su concepción y

¹ Esta entrevista tuvo lugar por videollamada *online* el 10 de enero de 2025.

desarrollo, así como iniciativas de traducción a diversos idiomas. Tanto es así, que incluso forma parte de la exposición «La Abadía del Crimen: El lado humano del videojuego» en la Escuela de Técnicos Superiores de Ingenieros Técnicos de la Universidad Politécnica de Madrid.

ENTREVISTA A MANUEL PAZOS SOBRE EL PROCESO CREATIVO DE SU
ADAPTACIÓN COMPUESTA: *LA ABADÍA DEL CRIMEN EXTENSUM*
(2016)

Marta García Villar: *La abadía del crimen Extensum* parece un ejercicio de divulgación además de adaptación. Queréis homenajear a *La abadía del crimen*, pero me da la sensación de que hay algo más allá. ¿Cuál era vuestro principal motivo para embarcaros en este desarrollo?

Manuel Pazos: Cuando publicamos el juego en Steam la idea era dar a conocer *La abadía del crimen* ya internacionalmente. Es decir, porque realmente el juego en su momento no salió de España, no se tradujo y no tuvo repercusión, probablemente, por la barrera del idioma. Porque es un juego con el que, si no entiendes lo que pone y no se tradujo en su día... no invita a jugarlo. Por muy bonito que sea visualmente, no vas a poder avanzar. Entonces también nuestra idea al final era que la gente lo conociese. No hace mucho, hace un mes o así, nos entrevistaron a Dani y a mí de un podcast alemán. Nos comentaban que siempre habían querido poder jugar al original, pero no habían podido. Y ahora con *Extensum* habían tenido la oportunidad. Le dedicaron unos capítulos de su podcast, estuvieron jugando, se lo pasaron y luego nos hicieron la entrevista. O sea que sí que ha tenido esa cierta repercusión internacional y ha dado a conocer *La abadía del crimen* a los que en su día no pudieron jugarlo.

M. G. V.: Estuvisteis dos años de desarrollo, ¿es así?

M. P.: Sí, los primeros meses era impresionante. Impresionante. Y éramos unos flipados. Tengo aquí un *mail* en el que Dani decía que en tres meses habríamos terminado, porque otros proyectos que habíamos hecho los habíamos acabado mucho más rápido, es decir, algún *remake* que habíamos hecho en una semana o dos estaba terminado. Y con este, al principio, pues pensamos en meter solo a los personajes, alguna habitación nueva y ya está. Luego vimos que cada vez era más y más...

M. G. V.: ¿Daniel se estaba leyendo la novela en paralelo?

M. P.: Eso es. Y yo me la releí también en paralelo. Yo me la había leído en su momento, porque cuando jugué al juego me flipó y luego en la película me flipé todavía más. Entonces dije, «quiero leer la novela». Y me la leí. Pero esto fue... ya te digo, a principios de los 90. Pero luego, claro, cuando empezamos a hacer el *remake*, a hacer *Extensum* sí que volví a leerme la novela. Me leí las *Apostillas* también, que es el

anexo que hizo Umberto Eco y Dani se puso también a leer la novela. De hecho, mientras estaba desarrollando el juego, después de haberlo presentado en Barcelona, Dani empezó con la idea de añadir personajes extra. Dice: «que estoy leyendo la novela y veo que hay un personaje que dice tal, hay otro personaje que no sé qué...» Y ahí ya cuando empezamos a meter más y ampliar.

M. G. V.: ¿Entonces cómo organizabais la producción? ¿Toda la comunicación y el *feedback* lo mantuvisteis por correo?

M. P.: Eso es: «Oye, he cambiado, he añadido... yo qué sé, pues la estatua de la Virgen en la iglesia. Ah, genial, pues aquí podemos meter a Ubertino, que siempre está aquí y le ponemos, pues que cada vez que vengas, el primer día que habla, pues lo haga de Adelmo, que otro día vas, que habla de las trompetas, del Apocalipsis...».

M. G. V.: Ahora que mencionas a Ubertino y otros personajes he pensado en Nicola, que me parece un caso genial: vosotros lo incluís en *Extensum*, pero no aparece ni en la película ni en *la Abadía del Crimen*, algo que sorprende: da el salto directamente desde la novela.

M. P.: Sí, además que discutimos mucho Dan y yo sobre qué personajes poner, en la novela sale, por ejemplo, Bencio, y nosotros decíamos «está bien poner personajes, pero claro, tampoco tenemos tanto hueco en los días para programar, porque al final te vas a las comidas, vas a la misa, vas a dormir y a lo mejor los tienes que meter mucho con un calzador». Y al igual que en la película, hay personajes, por ejemplo, que explican y narran como testigos: a lo mejor Salvatore es el que te explica lo que vio por la noche, cómo iba Adelmo y todo esto, mientras en la novela te lo explica otro personaje, en la película te lo explica Salvatore y nosotros pues lo vimos otra forma. Hemos intentado, quizás, narrar los hechos con más detalle, pero claro, si en el juego original no está el personaje, pues decidimos meter otros... y nos hemos dejado alguno que otro de la novela porque no nos cabía.

M. G. V.: Quería también preguntarte acerca de los objetos: *Extensum* es el único caso en el que las lentes de Guillermo no solo son recuperadas, sino que además tienes que repararlas, lo cual justifica el personaje de Nicola. ¿Te acuerdas de ese añadido, cómo llegasteis a él o cómo se os ocurrió?

M. P.: En el libro Nicola te dice «Oculus Divitri, Oculus Capula» y ahí, gracias a ello, es cuando decidimos meter a nuevos personajes, porque estábamos dudando acerca de cuáles podrían tener sentido: uno de ellos era Nicola. Dani dijo que podía estar bastante bien añadirlo y decidimos meterlo, porque además esto nos ayudaba con la trama y la misión de que cuando encuentren las gafas rotas en los baños, tengamos una forma de arreglarlas. En la película, por ejemplo, no las arreglan, simplemente las encuentran, están rotas y ya está, mientras que nosotros le quisimos dar una vuelta: como Nicola estaba interesado en las lentes y era el vidriero y tal... pues una parte más del juego era que Nicola nos

tuviese que ayudar a arreglarlas. Ahí ya le metimos la trama de «te hace falta vidrio, te hace falta algo para cortar el vidrio, etc...»

M. G. V.: ¿Teníais la línea de eventos y de desafíos y luego los personajes los subordinasteis a la necesidad del camino?

M. P.: Sí, exactamente. Bueno, realmente lo que hicimos fue partir de *La abadía del crimen*, es decir, seguir la trama original y los eventos originales. Luego lo primero que hicimos fue cambiar un poquitito los gráficos, los *sprites*, para ponerles como el *look* de los personajes de la película.

Cuando ya tuvimos eso, empezamos a crear nuevas estancias. Es decir, *La abadía del crimen* original no tenía los baños, no tenía las pocilgas donde está la tinaja, el cementerio, el patio externo de la abadía... Entonces todas esas partes las empezamos a añadir. A raíz de aquello fuimos metiendo personajes, por ejemplo, a Remigio, para que nos venga a buscar y nos lleve hasta la celda donde está el abad. Metimos a Severino, que estaba por ahí en el huerto, que es lo que se ve al empezar la película. También a Salvatore, a Nicola, a Ubertino, que está siempre rezando junto a la estatua. A medida que íbamos añadiendo personajes, íbamos añadiendo textos del libro, textos de la película, nuevos eventos... Entonces la cosa fue que a medida que iba creciendo el juego, íbamos teniendo cada vez más elementos.

M. G. V.: ¿Por qué en algunas situaciones cogéis textos de la película y en otras del libro? Por ejemplo, estoy pensando en la escena del diálogo de amor de Guillermo y Adso, que es prácticamente una transcripción de la película, salvo algunos cortes.

M. P.: Pues yo la verdad, sé que el diálogo ese es uno de los últimos que metimos en el juego. Ese diálogo no estaba añadido en el juego, ocurría la escena de la chica, pero luego por la noche no había ningún tipo de conversación ni nada por el estilo... Y eso yo creo que lo decidimos añadir ya casi al final del juego. ¿Y por qué cogimos uno y otro? Pues no sé decirte, no lo recuerdo exactamente. A lo mejor en el libro era muy largo o era más... no lo sé. Mira, estoy mirando las fuentes y sí, es que ese texto es el último que añadimos al juego.

Por otra parte, no sé si sabías que inicialmente el final era más corto. Cuando se producía el incendio en la biblioteca se acababa el juego después de un *fade out*... y ahí se acababa. Pero luego dijimos, «¿Por qué no hacemos que salgan de la biblioteca en llamas, tengan que salir del edificio? Vayan diciendo, «corre, socorro, que esto está a punto de caerse» Y luego las viñetas con la abadía ardiendo, los postes, que se ven dos que se han quemado pero uno no?... Pues todo eso lo metimos en una versión posterior. Y lo de la conversación del amor seguramente también fuera en ese momento.

M. G. V.: Hablemos de espacios y de objetos: ¿Se te ha quedado un poco la espinita de haber querido meter algunos y que no pudiera ser?

M. P.: Cada dos por tres teníamos que parar iniciativas, sí. Por ejemplo, que continuamente se oiga la voz en *off* de Adso contándote lo que iba ocurriendo mientras jugabas. Una de las ideas que tuvimos era que se oyese la voz en *off* narradora diciendo... pues por ejemplo, «ese día tuvimos Que ir al *scriptorium*, investigar...» O sea, que te diera una serie de pistas. Eso al final pues no lo añadimos porque creímos que voz y *pixel art*... no sé, como que a lo mejor no encajaba demasiado. Es decir, el *pixel art* era una tecnología un poco antigua con una más moderna como la voz en *off*, así que decidimos descartarlo. También teníamos pensado que los monjes hablasen, que tú pudieses elegir leer los textos, o que un actor de doblaje lo hiciera. De hecho, Dani pidió presupuesto a una escuela de doblaje. Leyendo los *mails* he visto cosas e ideas locas que al final tuvimos que descartar. Cada dos por tres le decía a Dani «Sí, pero mira, pasito a pasito vamos a terminar esto y cuando esté, ya miramos de añadir o a poner cualquier otra cosa».

M. G. V.: ¿Qué me comentarías sobre las diferencias entre el laberinto tal y como lo conocemos en la película y como lo conocemos en la novela a la hora de trasladarlo al videojuego? ¿Qué problemas encontrasteis para poder haber llevado el laberinto de la película que no tiene nada que ver con el de la novela y con el que hizo también Menéndez?

M. P.: Pues en la novela, si mal no recuerdo era más bien una serie de habitaciones interconectadas a las que iban... Cada puerta tenía una letra y iban formándose frases o palabras creo que era. La idea de Dani era crear un laberinto como el del libro, o sea, como habitaciones interconectadas y que fuesen formando frases. Dani creó un laberinto con textos y en el que siguiendo las palabras podías llegar a un camino u otro. El problema de esto es que yo creo que era demasiado confuso. Es decir, no había tantas habitaciones como para formar todas las palabras y yo esa idea la descarté. Es decir, hubiese sido como la novela, pero la descarté.

Luego la otra opción que teníamos era hacerlo como en la película, más tridimensional con subidas, bajadas... pero esto implicaba como muchas plantas y también era complejo técnicamente. Entonces la idea que le propuse a Dani fue que cada habitación en sí se partiese en cuatro mini habitaciones y que a medida que pasas de una a otra pues fuesen cambiando las transparencias de los muros. Y ahí lo que hice fue una hoja como con rayitas dividiendo internamente cada habitación y decidimos hacerlo así, que es bastante laberíntico y se puede parecer más a la idea que tenía la novela original, que era más o menos habitaciones interconectadas en las que te tienes que mover pero no con escaleras, ni subidas, ni bajadas, sino todo en un plano en el que tú te vas moviendo por las habitaciones y están conectadas de una forma que es bastante confusa, sobre todo si le añades los cambios de cámara.

Y ahí sí que nos diferenciamos del juego. El juego era un laberinto clásico en el que tú visualmente lo ves todo diáfano, porque no puedes pintar muros porque son todo como pasillos muy estrechos y las separaciones se hacían con escaleras con diferentes alturas. Tú a un lado podrías tener el camino que te lleva Al Finis Africae o al lado de los espejos pero claro, no podías pasar porque al tener distintas alturas no podías ir de una a otra. Entonces tenías que dar paseos de un lado a otro, subir escaleras, bajar ir, venir... así que es un laberinto más o menos clásico.

M. G. V.: Y si tuvieras que señalar los conceptos que no querías que faltaran a nivel de diseño narrativo... ¿Cuáles dirías que son? Más allá de la dificultad, el sigilo, la exploración, etc.

M. P.: La atmósfera porque una cosa que recordamos mucho era el miedo a salir por la noche, es decir, ese miedo a que te pillase el abad. O sea, salías a oscuras. Entonces, una de las cosas que quisimos hacer fue todo el tema de cambios de paleta de color: a medida que va oscureciendo las paletas se van oscureciendo o si estás en el *script talking* hay menos luz que en el exterior. Además, la imagen está como oscurecida en las esquinas, como si estuviese mirando por una cámara fotográfica antigua. Entonces, a medida que anochece, el campo de visión cada vez es más oscuro para dar esa sensación de que ves peor.

Y otra cosa de la que estoy muy contento con el juego es la atmósfera sonora, es decir, los sonidos. O sea, las cuervos en el exterior, el viento, ese viento, ese goteo en el pasadizo, la oscuridad, las luces, la lluvia, la nieve, la niebla... que el jugador sintiese esa atmósfera, esa presión, ese frío, esa oscuridad, ese miedo. Una de las cosas que intentamos siempre transmitir fue la atmósfera de la situación que está ocurriendo en el juego. Eso sí, yo lo tenía claro y es una de las cosas en las que puse mi empeño, en añadir efectos climáticos en los efectos de sonido.

Con respecto a la exploración... No fue algo que especialmente barajáramos: eso simplemente ocurrió porque al seguir la trama de la novela... pues eso va innato. Es decir, no es mérito nuestro. Mucha gente nos reseña en Steam que «La trama es buenísima, es genial», pero no es mérito mío, te lo agradezco: es mérito de la novela y verás que lo que hemos hecho es extraer lo que tiene innato la novela.

M. G. V.: ¿Qué dirías que es lo mejor que habéis podido traer como referencia de la novela y lo mejor que habéis podido traer de referencia de la película?

M. P.: De la película es el aspecto visual, a lo que metimos referencias. Hay pequeños huevos de Pascua en los que si tú te asomas a un balcón o tal, pues Guillermo puede decir «Son las montañas nevadas». Si has visto la película o has leído la novela te ayuda un

poquitín a encajar esa imaginación, a decir «vale, me imagino el entorno nevado, frío, austero...».

Una de las luchas que tuve con Daniel fue el color: en la película no hay colores, sino que es todo muy monocromo y yo estuve continuamente diciendo: «Dani, añade colores». Visualmente era tan parecido a la película, que los entornos no resaltaban. Era una lucha constante, pero al final yo creo que conseguimos llegar a un término medio en el que se intenta transmitir esa frialdad.

Con respecto a la novela... sobre todo la parte de la trama, en ella nos fijamos mucho para las conversaciones, los personajes y los hitos de la trama... De hecho, en nuestros documentos de desarrollo se ve lo que intentamos hacer: los eventos que ocurrían en la película, los eventos que ocurrían en la novela e intentar hacer una mezcla de todo.

Eso sí, todo lo que ocurre en la novela no se puede meter, no hay hueco. Cuando, por ejemplo, Umberto Eco incluye partes sobre cómo era la religión o cómo era la sociedad... Imagínate qué chapa tienes que meterle al jugador: ¿en qué momento haces eso? Entonces todas esas partes las quitamos: dejamos un poquitín lo que es la parte detectivesca, la parte de acción y ampliamos gracias a los personajes. Por ejemplo, lo de los humos de la biblioteca es una parte que en la película no te cuentan, pero que yo creo que era interesante. Al final intentamos hacer una mezcla de todo cogiendo las partes que quizás más nos encajaban en la trama.

M. G. V.: ¿Es alargada la sombra del homenaje? ¿Había presión para con *La abadía del crimen* cuando lo estabais desarrollando?

M. P.: Sí, a ver... *La abadía del crimen* es un juego que está considerado lo mejor que se hizo en la edad de oro. Es un juego del que tanto Dani como yo somos fans totales y al que le tenemos un respeto inmenso. Nosotros siempre lo que comentábamos era ir mejorando el juego: «Vamos a hacer una mejora gráfica para que los personajes se parezcan más a los de la película». Eso es una mejora con la que los puristas a lo mejor se sienten ofendidos, pero bueno, que no cambia la esencia del juego.

Aun así tuvimos dudas. Guardamos conversaciones en las que decíamos «Espero que nadie nos vaya a decir nada por cambiar esto o por añadir esto a otro». Siempre lo hicimos con mucho cuidado. Entonces, a ver, presión real no teníamos, pero sí que lo hicimos con cuidado de no salirnos demasiado de lo que era el juego original. Es decir, por ejemplo, mantener la esencia de los cambios de cámaras: yo creo que era yes una de las partes más criticadas de *Extensum*, es decir, si tú ves las votaciones negativas en Steam todas son por los cambios de cámara, pero claro... si le quitas eso al juego estás matando una de las ideas que tuvo Juan Delcán: es una de las ideas por las que luchó y que Paco también implementó.

M. G. V.: ¿Qué es lo que le debe *Extensum* al *remake* de Antonio Giner de *La abadía del crimen* del 2001?

M. P.: Además de que es un buen amigo, Antonio es un tío genial. Yo entré en contacto con él cuando empecé a hacer el *remake* del juego para MSX2. Ahí estábamos los dos a la par porque él estaba desensamblando la versión de PC y yo la de MSX. Entonces ahí estuvimos intercambiando ayuda: «pues mira, estos son los datos que yo tengo, cómo funciona el juego, las estructuras...» Yo también le pasé lo que descubrí y hubo una colaboración desde un principio.

Él también me cedió sus gráficos para el *remake* de MSX2. Sin sus gráficos, obviamente el *remake* de MSX2 no hubiese salido como salió. Luego también le debemos mucho a la versión que hicimos para móviles, porque igualmente nos cedió los gráficos de la versión de PC y luego la versión de Java que también hice. Siempre ha estado dispuesto a ayudarnos a colaborar. De hecho, en *Extensum* hubo un momento en que intentamos contar con él a la hora de diseñar las distintas estancias porque tanto Dani como yo podemos tener ideas de cómo hacerlo, pero a la hora de diseñar cuando tú te pones a hacer un lanzamiento te das cuenta de que no tienes ni idea. Pero bueno, al final andaba muy liado con otros proyectos y no pudo ser. Nos ayudó con ideas, pero en el tema de diseño, no.

M. G. V.: Habíais comentado alguna vez que a *La abadía del crimen Extensum* la considerabais una reinterpretación. ¿Qué opinarías si hablamos de conceptos como expansión y divulgación?

M. P.: De hecho, la denominación de *Extensum* venía de ahí, de una versión extendida. Estábamos hablando de cómo llamar al juego y le le propuse a Dani ‘*Legacy*’ o ‘*Extensum*’. Al ser una palabra en latín pegaba muy bien con la novela y la trama del juego. Además, *Extensum* se refiere a versión extendida, con más trama, más personajes... Entonces si me preguntas si es una extensión del juego original, yo creo que sí, creo que encaja perfectamente. Por eso, porque realmente hemos intentado coger el juego original y extenderlo un poco más para que se parezca más a la película y a la novela tanto en la trama como en los personajes como visualmente.

Y luego como para darlo a conocer... también. Llevamos muchos años dando la matraca con *La abadía del crimen*. Llevamos insistiendo y explicando por qué es un juego que técnicamente se adelantó mucho a su tiempo por los desafíos que tuvieron que hacer con él. Creo que sí, que también sirve como divulgación porque creo que ha servido sobre todo a raíz de ponerlo en Steam y traducirlo a distintos idiomas. La gente se ofrecía voluntaria para ello, incluso. Nosotros hicimos la traducción en inglés, pero nos escribió gente a la que le encantó el juego y nos dijo «oye, yo te puedo hacer la versión en francés...» Pues sacamos la versión en francés, por ejemplo. Y todo de manera totalmente desinteresada.

Nos pidieron los textos, los mandamos, hicieron las traducciones... pero yo encantado: todo lo que sea ayudar a la divulgación del juego y a que más personas puedan disfrutar de él... De hecho, creo que hubo hasta un ruso que hizo una versión sin pedirnos permiso a nosotros ni nada. Es decir, que el tío modificó el juego, lo hackeó, puso los textos y por ahí anda.

M. G. V.: ¿Te gustaría ver también esta historia en otro medio que no se haya contemplado hasta ahora? Y a nivel video lúdico... ¿Te imaginarías una nueva *Abadía del Crimen*?

M. P.: A ver, sí que he visto, por ejemplo, versiones que intentaban ser más realistas con motores 3D más potentes y sí que por una parte te llama la atención porque dices «qué guay sería ver esta historia de nuevo en un juego 3D pero, por ejemplo, con todas las localizaciones de la película». Si no siguen apareciendo noticias sobre el juego, versiones nuevas o reinterpretaciones yo creo que podría acabar muriendo.

M. G. V.: ¿Cómo era el procedimiento que utilizabais para organizar los eventos y la narrativa? ¿Qué utilizabais primero?

M. P.: Yo lo que hice fue coger todos los eventos de la película, luego todos los eventos del libro y crear documentos base con ellos para intentar crear el hilo argumental, también basado un poco en el juego, pero para intentar llevar el hilo argumental de todo lo que es la historia. Si que es verdad que casi hasta el final no metí un *sprint* implementando todo para que encajasen todas las lógicas de los personajes. Eso lo hice en unas vacaciones que cogí en verano: estuve un par de semanas y ese par de semanas fue cosa de coger y encajarlo todo. Creo que intenté hacer una especie de croquis de esquema de lo que hacía cada personaje en cada momento, pero no lo hice.

A veces, aunque intentases hacer un esquema te das cuenta de que luego este fallaba. Por ejemplo, crees que este personaje va a ir aquí... pero, claro, tú luego te pones a jugar y decías: «ay, madre mía, ¡pero si este personaje va para acá para el otro lado!». A lo mejor nos pasaba que, por ejemplo, al principio estaban Salvatore y Remigio en la celda al lado de Guillermo, cuando Salvatore por las noches se supone que va al cementerio de cazaratas. Si en ese momento sale también el personaje encapuchado dices: «pues se acaba de formar un atasco, hay mucha gente saliendo por la noche». Entonces pues decimos: «vamos a cambiar a Salvatore de habitación y le vamos a poner en la celda de Severino... y Remigio mientras está en otro lado de la abadía». En definitiva, a lo mejor en un principio puedes tener un *planning*, pero luego a la hora de probar el juego ves que no encaja y tienes mucho que adaptar.

M. G. V.: Por cierto, ¿hicisteis muchos textos originales como el homenaje a Francisco de Avilés? ¿O partiste de todos los textos que ya tenían *La abadía del crimen*, la novela y la película?

M. P.: La verdad es que es una mezcla de todo. Sí, o sea, los textos empezamos partiendo de los del juego original, pero sí que es verdad que muchos de ellos al final los descartamos del nuestro, porque había muchos que eran demasiado breves. Llegado un momento del desarrollo, sí que hablamos sobre la longitud de los textos, porque en el juego original era todo fácil y concreto («Sígueme, te presento a Jorge»). Y no, tienes que entender qué es lo que pasa en la trama. Nos metimos, entonces, en textos muy largos, donde te explican muy bien qué es lo que está ocurriendo y qué es lo que pasa. Algunos sí que los inventamos y añadimos: por ejemplo, cada parte en la que Severino te enseña el edificio o te lleva hasta el comedor. Los creamos nosotros para ayudar al jugador a que entendiese dónde tenía que ir y dónde se tenía que sentar.

M. G. V.: ¿Y qué puedes decirme de otros textos como los de los pergaminos iniciales? Que esos, además, vienen de *La abadía del crimen* y en parte de la novela, prácticamente tal cual.

M. P.: Sí, esos sí que son los textos del juego original, los de los pergaminos, pero luego en el juego, algunos son inventados para poder hacer más fácil la transición entre situaciones y que pueda encajar todo bien. Y luego... pues película y novela. Fusilar tanto la novela como la película porque muchas veces lo necesitábamos. Además, el guión de la película nos era imposible tenerlo, por lo que muchas veces ponía los subtítulos, iba viendo la novela y la película, pausándola, sacando capturas... así me fijaba en los escenarios que se veían. En ese momento, se lo mandaba a Dani y veíamos que había muchas partes que no coincidían y eso nos ayudó a trazar el nivel. Por ejemplo, en nuestro juego el edificio está a la izquierda y en la película todo eso está a la derecha.

M. G. V.: ¿Y qué me puedes decir de algunas ideas que se descartaran con respecto a la arquitectura de la abadía, por ejemplo?

M. P.: Por ejemplo, las primeras versiones del pozo sí eran así: hexagonales o octagonales, pero más adelante con el desarrollo ya se hizo circular. Además, el cementerio al principio estaba donde ahora está la sala capitular, tenía una reja alrededor y estaba pegado al norte de las pocilgas, pero, claro, quedaba un poco raro que estuvieran tan cerca.

También importó el que la proporción de pantalla la decidiéramos cambiar a 16:9 para que se viesan más elementos por los laterales y el jugador se pudiese orientar mejor. Así, cuando cambias de pantalla, puedes ver un cacho del pozo, puedes ver un cacho de la entrada o de la puerta. Cuantos más elementos ves, más referencia tienes de dónde vienes. Todo eso ayudaba a orientarte mejor.

M. G. V.: Por último y a nivel emocional, ¿qué recuerdos que conserves del proceso de creación de *Extensum*?

M. P.: Me está entrando nostalgia de cuando estábamos en ello, porque fue una época genial. Es que además se lo veía mucho también a

Dani, que se lo estaba pasando pipa, o sea, disfrutamos mucho los dos. Nos llegábamos a enviar *mails* a la una y pico, a las dos de la mañana, y al día siguiente... Decíamos «me voy a dormir, que mañana tengo que levantarme a trabajar, pero es que me puede el vicio de hacer una pantalla, seguir diseñando, implementar no sé qué...» y le veías trabajando feliz y hasta las tantas con la pasión de estar continuamente haciendo tareas en un proyecto. «Vamos a meter a este personaje, o a este otro. Mira lo que han hecho en la película, pero en la novela no es así y es más complejo. ¡Vamos a meter esta parte de la novela, que no sale en la película!». Fue una época genial.

MARTA GARCÍA VILLAR
Universidad Carlos III de Madrid

José Eduardo Villalobos Graillet, *La Celestina y el cine. Censura y recepción (1969-1996)*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2023.

Este libro de José Eduardo Villalobos Graillet, un autor especializado en la cultura visual española y sus relaciones con la literatura, supone un adentramiento amplio tanto en la historia de las adaptaciones de una obra esencial en la literatura hispana, *La Celestina*, como en una serie de aspectos que modulan los sucesivos intentos de llevarla a la pantalla relacionados con el aparato censor y la recepción crítica. De esta manera, se introduce al lector en un trayecto por la historia cultural del siglo XX español tomando una obra literaria como testigo de estos acontecimientos al ser su relevancia ya no solo interna al contenido estrictamente literario sino de todo aquello que engloba la construcción de la industria cultural española durante más de medio siglo.

Así, y tal como anuncia el propio título, el autor se centra en un marco temporal que abarca desde 1969, en la etapa final del franquismo, hasta ya entrado el período democrático en 1996. Ello le permite estructurar el libro de una forma bastante precisa y clara distinguiendo tres momentos de la historia española reciente: el franquismo, la transición y la democracia. Cada uno de los mencionados períodos se representa en el libro mediante las adaptaciones e intentos de adaptación que se proyectan sobre *La Celestina*. Estos serán los llevados a término como la primera traslación cinematográfica de la obra de Fernando de Rojas por César Fernández Ardavín en 1969, la miniserie dirigida por Juan Guerrero Zamora en 1983 y el último gran proyecto, en 1996, capitaneado por el director y guionista Gerardo Vera. A ello hay que añadir el guion censurado de Luis Revenga de 1967, que sirvió como base de la versión de Ardavín, o el intento frustrado del cineasta Julio Diamante en 1979. Como es lógico, son estas adaptaciones el núcleo de este libro y sus detalles son tratados de manera exhaustiva desde el capítulo segundo hasta el cuarto y último.

No obstante, para dotar al libro de una sólida base teórica y conceptual, se articula un planteamiento que aborda de manera eficiente el contexto del material celestinesco en el siglo XX, apoyándose en un «enfoque biográfico e histórico-cultural» (pág. 51) que, de una manera entreverada, añade sutilmente en cada uno de los capítulos centrales. De este modo, durante el primero se retrocede a la situación editorial de una obra que no tendría una edición moderna hasta la de Julio Cejador y Frauca y que no se vería representada en teatro hasta 1909 por parte de Fernández Villegas. Esto es un síntoma de las dificultades que siempre ha arrastrado un «texto incómodo» (pág. 33), y partir de esta exploración inicial le sirve a Villalobos Graillet para tejer las líneas de lo que son las limitaciones culturales y estéticas que marcarán la historia de las adaptaciones de *La Celestina*. Este primer capítulo, a su vez, se verá complementado con un apartado de presentación teórica en el que se procura desarrollar una teoría de la

adaptación cinematográfica que, aunque en apariencia pueda resultar oscura y al margen del hilo narrativo, es completamente esencial para entender los procedimientos de adaptación y la manera de analizar un trasvase a la pantalla sin caer en reduccionismos y en enfoques jerarquizantes. Por consiguiente, el autor se apoya en teóricos como Metz, Stam o Sánchez Noriega para acercarse desde un punto de vista pluralista y lograr así una comprensión eficaz de las relaciones entre los medios.

Es bajo este aparato teórico como se va construyendo en *La Celestina y el cine: censura y recepción (1969-1996)* una disposición trimembre de cada adaptación tratándose los aspectos internos a los propios proyectos, el análisis comparativo del texto base con su resultado fílmico y su recepción crítica. De esta forma, se considera tanto a la obra literaria como a la cinematográfica como elementos integrados en una cultura determinada, algo que se pone de manifiesto a lo largo de los capítulos cuando se analiza de manera rigurosa toda aquella documentación referida a la censura, que el autor extiende tanto al período franquista como al democrático. Todos estos documentos, recuperados de archivos como el Archivo General de la Administración, dotan al libro de un carácter distintivo por no dar solo una visión lineal de las adaptaciones y de sus vicisitudes internas, sino también del funcionamiento del aparato censor y de cómo ello influye y transforma la labor de los adaptadores. Este enfoque merece todo tipo de reconocimiento al poder verse, además, *La Celestina*, no solo como un texto literario sino como una obra clave que entronca con una tradición hispana que choca continuamente con las instituciones por su carácter satírico.

Con ello, los capítulos centrales se pueden ver de una manera prácticamente homogénea al tratar proyectos distanciados en el tiempo, pero con problemáticas idénticas. Serán una constante el papel de la censura, las críticas por la desviación de una obra considerada clásica o los avatares en relación con la financiación de proyectos y la complejidad burocrática que ello conlleva. Así pues, en el capítulo segundo el protagonismo es del guion censurado de Luis Revenga y de la posterior adaptación de Ardavín, siendo en el primer caso un perfecto ejemplo de lo que será la historia cinematográfica de los proyectos celestinescos con el rechazo de la Comisión de Apreciación y Censura por un lenguaje crudo y lleno de carga erótica y de la que se exigirán cambios que trastocan el texto literario como los de sustituir términos malsonantes como «puta vieja» por «ramera alcoholada», entre otros. El fracaso de este primer guion, el cual ya tenía antecedentes recientes como la ideación infructuosa de Sáenz de Heredia, se verá continuado, tal y como demuestra Villalobos Graillet en su análisis tanto del guion como de la censura, por César Fernández Ardavín, suponiendo su adaptación un notable éxito que se verá recompensado por su selección, aunque no nominación, al Oscar a la mejor película de habla

no inglesa. Tras este importante hito, y tal y como se explica en el capítulo tercero, los intentos de adaptar *La Celestina* se intensificaron con la Transición Democrática, a lo que acompañó una apuesta de la UCD por el cine español considerando que tenían que producirse «un mínimo de tres películas íntegra o mayoritariamente españolas» (pág. 106), y que servirá de apremio a cineastas tan dotados como Julio Diamante. Sin embargo, su proyecto será fallido, repitiéndose de nuevo el rechazo al erotismo ligado a los temas celestinescos y a su impronta experimental, lo cual servía como pretexto para censurar un título que no estaría previsto de ser atendido por el gran público.

En el capítulo cuarto se ofrece otro ejemplo más de la interrelación entre el ahogamiento burocrático, financiación mediante, y el papel censor en el caso de la adaptación en formato de miniserie por parte de Juan Guerrero Zamora en 1983. Ello conduce al autor a analizar la polémica entre el mencionado cineasta y Gonzalo Vallejo por el trato dado por RTVE, constituyendo un apartado importante de análisis para la historia primitiva de este medio durante la llegada del PSOE al poder. En este mismo capítulo se detallan aspectos externos que no restan interés por la conexión entre ideología y cine al detallarse cómo pudo haber dificultado a Guerrero Zamora su no pertenencia al partido del gobierno. Al igual que en el resto de los capítulos, se realiza una comparación entre texto literario y fílmico apoyado en la crítica, siendo en este caso un aprovechamiento para actualizar la obra de Rojas con motivo de criticar al régimen franquista a través del declive de sus fundamentos morales. Al mismo tiempo, se producen incongruencias respecto a la muerte de los amantes, que se verá repetida en la última adaptación analizada, en el cuarto capítulo, que es la de Gerardo Vera de 1996.

Esta versión se vio fundamentada en un guion del reconocido Rafael Azcona, siendo en este apartado de gran interés la entrevista que se recupera del propio Villalobos Graillet a Gerardo Vera y las reflexiones de este último sobre las adaptaciones literarias, subrayando críticamente la losa que supone el texto literario sobre la adaptación de clásicos hispanos frente a la libertad que caracteriza a la adaptación shakesperiana. En este caso uno de los mayores atractivos lo tuvo la elección de un reparto joven, pero con gran potencial, con estrellas de renombre actual como Penélope Cruz, Candela Peña, Juan Diego Botto o Jordi Mollá, con un papel trascendente de la primera al trastocar el carácter de contenido sexual que se encuentra en *La Celestina*.

Cabe resaltar nuevamente el vínculo que traza el autor entre sociedad y arte con su fijación en no ver las adaptaciones como elementos aislados, sino dispuestos en un contexto que, a su vez, se demuestra como clave en la historia de la cultura contemporánea española. Pese a que no sean obras

recordadas hoy en día por su valor estético, su importancia se descubre como capital al ser, por ejemplo, considerada la adaptación de González Ardavín como uno de los precursores del destape con la muestra del seno de Elisa Ramírez en pantalla. Y, por otra parte, su situación histórica sirve al autor de este libro para observar con precisión el alcance real de eventos conocidos como las Conversaciones de Salamanca, en 1955, que marcan un nuevo rumbo en la historia cultural de España y que sirven como una mayor demarcación que otras tradicionales como puedan ser el del cine en época de Franco y el posterior a su muerte.

Nos encontramos ante un libro cuyo interés no solo reside en su tratamiento escrupuloso de fuentes documentales y de lo que al contenido cinematográfico se pueda referir, sino a la relevancia real que encuentra el autor en un envoltorio que desborda lo estrictamente hermenéutico. Solo habría que mencionar que lo que podría pasar por anecdótico como la presencia de la adaptación de Ardavín en el VI Festival Cinematográfico de Moscú (1969), sirvió para aligerar las relaciones entre la Unión Soviética y la España franquista, lo que recalca la importancia real del hecho cinematográfico en nuestra cultura.

En definitiva, *La Celestina y el cine: censura y recepción (1969-1996)* es una obra escrita sin ningún tipo de adorno y con un trabajo riguroso en el que se abarca más de lo que podría parecer por su título, y con una perfecta estructuración, simple pero efectiva, se elabora una lectura de gran provecho no solo para el lector aficionado a las películas en cuestión, sino a la historia reciente tanto cultural como política de España.

ÁLVARO PASTOR HERNÁNDEZ-PINZÓN
Universidad de Málaga