



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Lingue e Letterature
Europee, Americane e
Postcoloniali

Tesi di Laurea

El Proceso De Adaptación De La Novela A La Película: Lazarillo De Tormes Y Anna Karenina

Relatore

Ch. Prof. Enric Bou Maqueda

Correlatore

Ch. Prof. Alessandro Mistrorigo

Laureanda

Elisa Corriere

Matricola 867954

Anno Accademico

2021 / 2021

Índice

Introducción	3
Capítulo 1: La relación entre cine y literatura	5
1.1 Los orígenes históricos.....	5
1.1.1 Hollywood y el neorrealismo.....	7
1.1.2 Los años cincuenta y sesenta.....	8
1.1.3 La época moderna.....	9
1.2 Lenguaje literario contra lenguaje cinematográfico.....	10
1.2.1 La narración.....	11
1.2.2 Palabra e imagen.....	12
1.3 La adaptación.....	14
1.3.1 Las teorías.....	17
1.3.2 Los diferentes enfoques.....	21
1.3.3 El guión.....	22
1.3.4 Los aspectos prácticos.....	24
1.4 El contexto social.....	28
Capítulo 2: El Lazarillo de Tormes	32
2.1 La novela.....	33
2.1.1 La historia.....	34
2.2 La película de 1959.....	37
2.2.1 El ciego.....	39
2.2.2 El sacristán.....	39
2.2.3 El escudero.....	41
2.2.4 Personajes desaparecidos.....	42
2.2.5 El falso buldero.....	43
2.2.6 El final.....	44
2.3 La película de 2001.....	47
2.3.1 Análisis de la película.....	50

Capítulo 3: Anna Karenina	62
3.1 La novela.....	63
3.2 La película de 1997.....	71
3.2.1 Análisis de la película.....	80
3.3 La película de 2012.....	82
3.3.1 Una escena en comparación.....	90
3.3.2 Análisis de la película.....	93
Conclusión	97
Bibliografía	99

INTRODUCCIÓN

La idea de este trabajo nace del deseo de quien escribe de combinar dos pasiones: la literatura y el cine. El objetivo es descubrir lo que se esconde detrás de dos mundos tan grandes y como se ha desarrollado la relación entre las dos artes a lo largo de los años. Con el paso del tiempo, se ha decidido ampliar este análisis tomando en cuenta dos casos concretos que atañeran la rama de estudios de la graduanda. De estas premisas se ha empezado un camino de búsqueda sobre la relación entre cine y literatura y como se ha evolucionado con el paso del tiempo, considerando en la misma manera el impacto que ha tenido sobre el proceso de adaptación.

Siguiendo este hilo conductor, en el primer capítulo se marcará un recorrido histórico sobre los orígenes del cine, con referencia a las etapas más importantes desde sus primeros contactos con el mundo literario hasta la época moderna. En segundo lugar, se presentarán las principales características y diferencia entre el lenguaje literario y cinematográfico; al final, en la última parte del primer capítulo se abordará el tema de la adaptación desde diferentes perspectivas: se ilustrarán las principales teorías sobre este asunto – haciendo referencias a los estudios angloamericanos, franceses, italianos y españoles – seguidas por los distintos enfoque y, por último, los aspectos prácticos del proceso de adaptación, dedicando una pequeña parte a la importancia del contexto social. En este primer capítulo se utilizará el apoyo de obras de algunos autores que se han ocupado de la relación entre cine y literatura como *Cinema e letteratura* (2003) de Giacomo Manzoli, *Cine y literatura* (2012) de Pere Gimferrer, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura* (2007) de Giorgio Tinazzi, etc.

En el segundo capítulo se analizará el primer ejemplo elegido: la novela española *Lazarillo de Tormes* (1554) y sus adaptaciones cinematográficas *El Lazarillo de Tormes* (1959) dirigida por César Fernández Adarvín y *Lázaro de Tormes* (2001) con cineastas José Luis García Sánchez y Fernando Fernán Gomez. En esta segunda parte del trabajo, tras una revisión de la novela y de sus características principales, se explorará cada película comparándola con el texto literario para subrayar similitudes, diferencias y que tipo de técnicas de adaptación han sido utilizadas por los guionistas para trasladar a la pantalla la acción. Al revisar la primera película se notará como el contexto social en el que se ha producido ha tenido un fuerte impacto sobre el resultado final. De hecho, en 1959 en España dominaba el franquismo y todos productos culturales tenían que conformarse con las reglas del régimen. Por esa razón, se va a evidenciar como el largometraje de César Fernández Adarvín presenta muchos cambios respecto a la obra de partida a causa de la introducción de nuevos valores durante la época franquista que eran en contraste con la actitud crítica del *Lazarillo* de 1554. Por otro lado, en la película de los cineastas José Luis García Sánchez y Fernando Fernán Gomez, realizada muchos

años después y basada en el monólogo teatral Fernando Fernán Gomez, se notará como los guionistas han retomado todo el sentido anticlerical y de reproche a la sociedad presente en el texto literario y lo han trasladado a la pantalla, actualizando también algunos de los temas tratados en el libro a la época contemporánea a la producción de la película.

En la tercera parte de este trabajo se analizará una de las obras icónicas de la literatura rusa: *Ana Karenina*, escrita por Lev Tolstoi y publicada en 1878. Las adaptaciones cinematográficas a las que se hará referencia serán *Anna Karenina* (1997) dirigida por Bernard Rose y *Anna Karenina* (2012) de Joe Wright. También en esta parte se van a evidenciar las similitudes y diferencias entre el libro y las películas, pero el estudio que se realizará en este caso es diferente del segundo capítulo porque no se tomará en cuenta el contexto social, sino la interpretación de la novela por parte de los guionistas. En otras palabras, el texto literario se divide en dos hilos narrativos, el primero que relata una historia de amor y el segundo que tiene la tarea de transmitir el mensaje religioso en el que creía el autor ruso. El objetivo de esta parte es entender que tipo de elección han hecho los guionistas y si han preferido ampliar una parte del relato antes que otra. Al final, se notará como ambas las películas han intentado trasladar a la pantalla el carácter religioso de la novela, pero entregan más espacio a la historia de la protagonista femenina.

Por último, se sacarán las conclusiones de estos análisis, poniendo de relieve cuantas tipologías de adaptación existen y cuales variables entran en juego al momento de empezar este proceso.

1. LA RELACIÓN ENTRE CINE Y LITERATURA

La conexión entre las dos artes protagonistas de este trabajo puede ser analizada siguiendo diferentes enfoques. En este primer capítulo se buscará sintetizar como se ha evolucionado el enlace entre cine y literatura desde un punto de vista historiográfico, de lenguaje, y de actitud de las figuras literarias y cinematográficas. A continuación, se presentará el concepto de adaptación y se explicarán las teorías más importantes seguidas de las aplicaciones prácticas relativas a la redacción del guion. La última parte de este capítulo, en cambio, se ocupará de otro elemento importante en la fase de adaptación, es decir, el marco social.

1.1 Los orígenes históricos

Para que sea posible trazar una línea temporal - desde los orígenes del cine hasta nuestros días- de la relación entre cine y literatura es necesario tomar algunos casos emblemáticos que, a lo largo de la historia, han favorecido la evolución de esta conexión. Por medio de las obras *Cinema e letteratura* (Manzoli, 2003) y *Cine y literatura* (Gimferrer, 2012) se marcarán las etapas más significativas desde una perspectiva histórica y de actitud de los autores hacia la séptima arte.

El nacimiento del cine remonta al 1895, año en el que los hermanos Louis y Auguste Lumière proyectaron, por la primera vez, un tren en marcha en la pantalla. Su primera película, *L'arroseur arrosé* (*El regador regado*, 1985) pone en escena, en menos de un minuto, un relato con inicio, desarrollo, desenlace y muestra la voluntad del cine de contar historias. Años más tarde, el descubrimiento del sistema de montaje por parte de Georges Méliès representó un sustancial paso adelante para la nueva arte que permitió avanzar hacia un nuevo horizonte narrativo (Manzoli, 11). El cine era sobre todo un fenómeno popular y los géneros que lograban éxito fueron las reconstrucciones religiosas y las bromas. Los primeros contactos con el mundo literario se encuentran en el siglo XX, con breves películas que representan escenas tomadas de obras shakesperianas, dantescas o de otros grandes autores, pero sin aspirar a confrontarse con el texto de referencia: eran fragmentos conocidos por todo el público que venían escenificados para el deleite de los espectadores, incluso los analfabetos (Manzoli, 12). En este sentido, el cine, como fuente de expresión creciente, podía facilitar el acceso a un patrimonio literario por aquella parte de la población que no sabía leer o escribir y, por consiguiente, no tenía contactos con los textos literarios.

El punto de inflexión en la relación entre cine y literatura llegó con el cine mudo italiano, que tenía la particularidad de ser no solo popular, sino burgués (Manzoli, 12). Mientras que en el resto del mundo esta arte recién nacida se consideraba en un nivel inferior respecto a las otras – insertada entre los géneros más vulgares-, en Italia las clases sociales más altas no estaban de acuerdo e intentaron

encontrar un compromiso, pidiendo a los escritores sujetos literarios originales para poder dignificar el cine (Manzoli, 13). Las compañías de producción, entonces, se pusieron en contacto con algunos autores como Verga, Pirandello y D'Annunzio -figura que condicionó fuertemente el cine italiano- y pusieron en escena algunas de sus obras como *Il Piacere* de 1917 (Manzoli, 13).

D'Annunzio, de hecho, fue determinante para el progreso de cine italiano de aquella época, cine que tuvo impacto también en la vida cultural de país. Más concretamente, en la península nació el divismo cinematográfico (Mazonli, 13) que consistía en películas caracterizadas por amores incontenibles, mujeres fatales, personajes y escenarios típicos de estilo de D'Annunzio. Un ejemplo de la influencia que el autor tuvo en el cinema es *Cabiria* (1914), película de Giovanni Pastrone empuñada de la poética áulica e hiperbólica del escritor. Sin embargo, la actitud de D'Annunzio hacia la nueva arte era diferente de los otros literatos italianos, porque había, por una parte, quien quería lograr dinero – que circulaba en cantidad superior respecto a la industria editorial- y, por otra, alguien que seguía considerando el cine como inferior, un medio de expresión de abajo (Manzoli, 13).

Pirandello, en cambio, se focalizó en la crítica sobre la pasividad que suponía el estar detrás de la cámara. En su *Serafino Gubbio operatore* afirma:

A dire il vero, la qualità precipua che si richiede in uno che faccia la mia professione è l'impassibilità di fronte all'azione che si svolge di fronte alla macchina [...]. Io sono qua, servo la mia macchinetta in quanto la giro perché possa mangiare. Ma l'anima, a me, non mi serve. Mi serve la mano: cioè serve alla macchina. ¹

Una posición distinta fue la de David Wark Griffith, “el fundador del lenguaje cinematográfico” (Gimferrer, 14). Él acogió de manera entusiasta el nacimiento del cine y, además, fue fundamental por su desarrollo. Griffith se dio cuenta de las posibilidades de esta nueva forma de expresión y se comprometió para mejorarlas, sobre todo a través del montaje. Con demostración del empujo ofrecido por el estadounidense, Gimferrer (14) toma el ejemplo de *Jaws (Tiburón, 1975)* de Steven Spielberg, explicando como el director decidió poner en escena esta película de una específica manera bajo la influencia de Griffith, que determinó – indirectamente- dos reglas fundamentales: que con el cine se podían contar historias y que el modelo para contar estos relatos se encontraba en la forma de narración de la novela decimonónica. En efecto, Sergej M. Ejzenštein algunos años después comparó las

¹ “En realidad, la cualidad principal que se pide a quien hace mi carrera es la impasibilidad delante de la acción que se desarrolla delante de la cámara [...] Yo estoy aquí, sirvo mi cámara girándola para que pueda comer. Pero, el alma, a mí no me sirve. Me sirve la mano: es decir, sirve a la cámara” traducida por quien escribe. Cita tomada de *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in L. Pirandello, *Tutti i romanzi*, Milano, Mondadori, 1957

estrategias narrativas utilizadas por Griffith con las de Charles Dickens y encontró muchos aspectos comunes (Manzoli, 17).

Esta nueva metodología del estadounidense fue aceptada también por el público que reaccionó positivamente a una de las obras maestras del cineasta, *The birth of a Nation (El nacimiento de una nación, 1915)*, que obtuvo un cobro récord porque utilizó una estrategia narrativa que el espectador (por lo menos la parte alfabetizada) reconoció en los libros que leía. Entonces

a partir de Griffith, el cine se convierte en un lenguaje narrativo estructurado según los módulos de la narrativa decimonónica, en el que el montaje alterna las diversas posibilidades del plano, desde el primer plano hasta el plano general. (Gimferrer, p. 19)

Se podría decir, por tanto, que gracias a la inspiración que el cineasta, productor y guionista estadounidense sacó de la manera de contar novelas de Dickens, el cine y la literatura empezaron a comunicar y a poner las bases para una relación mínimamente paritaria.

1.1.1. Hollywood y el neorrealismo

En los años veinte del siglo XX, el cine continúa a tomar inspiración por las películas de los textos literarios: el expresionismo alemán, como explica Manzoli (17), llegó también al cinema y llevó consigo las características principales de la corriente literaria. Ejemplos de estas tendencias fueron films como *Dracula* (1931) de Browning, que reintrodujo todos los elementos típicos del género horror, rasgos funcionales al cine industrial de Hollywood en el que este tipo de películas – como, por ejemplo, *Frankenstein* (1931) de James Whale – querían inserirse (Manzoli, 18).²

Empero, con el ingreso del sonoro, resultó muy importante no solo que las tramas fueran interesantes, sino también que los diálogos llamaran la atención del espectador y eso se pudiera lograr a través de las capacidades narrativas de un buen escritor. El hecho interesante aquí es que entre las personas que intentaron una carrera en el mundo cinematográfico hubo también escritores de éxito. Pero, la mayor parte de ellos tuvo una relación llena de disputas con el universo hollywoodiano. Manzoli (20) hace referencia a algunos ejemplos: primero entre todos, Faulkner, que acusó la Warner Bros. por haberle quitado tres años de su vida; otro nombre muy importante en la lista que cabe mencionar es Francis Scott Fitzgerald, que colaboró – sin ningún reconocimiento – en la escritura de muchos guiones.

De todos modos, como ya se ha dicho, hubo algunas excepciones. Escritores que consolidaron la conexión con el cine y, además, llegaron a ser expertos en este campo o a crear un equilibrio entre

¹ En este sentido, también en nuestros días la maquina hollywoodiana sigue tomando algunas de sus historias del ámbito literario utilizando no solo las obras, sino la vida misma de los autores para producir películas biográficas.

los dos mundos. Un ejemplo – siempre presentado por Manzoli (21) – fue Graham Greene, que hizo malabarismos entre cine y literatura por casi medio siglo, utilizando ambos los medios con el mismo objetivo: contar historias.

Un caso igualmente significativo fue de Ernest Hemingway, que representa el emblema del escritor famoso del que Hollywood quiso sacar provecho y notoriedad a través de la adaptación de sus obras como, por ejemplo, *For Whom the Bell Tolls* (*Por quién doblan las campanas*, 1943) de Sam Wood u *The Old Man and the Sea* (*El viejo y el mar*, 1958) de John Sturges (Manzoli, 21).

A la luz de esta situación, no tiene que sorprender la correlación que podía existir entre la literatura americana moderna y el cinema neorrealista italiano evidenciada por el crítico cinematográfico André Bazin.³ Esta hipótesis resultó bastante improbable a los intelectuales de aquella época, porque establecía un supuesto literario para aquel tipo de cine que tendría que mostrar la realidad. En verdad, como subraya también Manzoli, (22) es suficiente retroceder en el tiempo para descubrir un continuo intercambio entre el cinema italiano y la literatura americana y esto porque la relación entre cine y literatura en Italia ha sido siempre sólida. Piénsese al hecho de que, en 1932, llegó a ser jefe de una compañía de producción Carlo Cecchi, un literato y escritor de éxito.

1.1.2 Los años cincuenta y sesenta

Desde la mitad del siglo XX, la relación entre cine y literatura cambia radicalmente. En efecto, en 1948, Alexandr Astruc introdujo un elemento revolucionario llamado «caméra stylo», que consistía en el derecho que un autor cinematográfico tenía de poderse expresar con la misma libertad de los escritores (Manzoli, 13). Esto se debía al hecho de que, en aquel periodo y sobre todo en Europa, el cine estaba extremadamente conectado y vinculado por la industria y su contacto con el mercado. De hecho, como nos explica Manzoli (23), la idea de Astruc fue bien acogida por los críticos y cineastas como François Truffaut. Este último, en su artículo de 1954 llamado *Une certaine tendance du cinéma français* (*Una cierta tendencia del cine francés*), proponía una cierta libertad de adaptación de la obra literaria, pero sin traicionar el espíritu de la misma obra. Es decir, intentando buscar escenas equivalentes a las que eran imposibles de poner en escena.

Truffaut pertenecía a un grupo de críticos que escribían en la revista *Cahiers du cinéma*.⁴ Al final de la década de los cincuenta, este grupo contribuyó al nacimiento de la «nouvelle vague», un movimiento reaccionario contra los cánones rígidos del cine de masas y que quería aspirar a la

³ El neorrealismo italiano fue una corriente narrativa y cinematográfica que surgió en Italia a partir de 1945, después de la Segunda Guerra Mundial. Este movimiento quería alejarse del estilo histórico, ser transparente y mostrar las condiciones sociales del País durante la posguerra. Quería mostrar lo que el fascismo había ocultado.

⁴ Revista de cine francesa fundada en 1951 que llegará a ser la más influyente a nivel mundial

máxima libertad de expresión, también del punto de vista técnico y filmico. Truffaut, entonces, fue tomado como modelo y su obra se dividió en dos caminos. Por una parte, fue autor de muchas películas autobiográficas, contando su vida en films como *Les Quatre Cents Coups* (*Los 400 golpes*, 1959), *Baisers volés* (*Besos robados*, 1968) u *Domicile conjugal* (*Domicilio conyugal*, 1970) en los que el autor narra su biografía a través de un alter ego; por otra parte, se ocupa de la transposición y adaptación de algunos textos literarios como *Jules et Jim*, (1953) de Henri-Pierre Roché (Manzoli, 25).

En cambio, del otro lado del mundo, este tipo de revolución no llegó y el cine seguía vinculado a la televisión y al gusto de los espectadores. El único acontecimiento digno de mención lo encontramos en el cine independiente: Roger Corman, productor y director, generó diferentes películas de bajo coste inspiradas a las obras de Edgar Allan Poe para revitalizar el género horror, sintetizando en clave pop las particulares atmosfera del escritor americano en films como *The Masque of the Red Death* (*La máscara de la muerte roja*, 1964) y *The Pit and the Pendulum* (*El péndulo de la muerte*, 1961) (Manzoli,27).

1.1.3 La época moderna

Con el paso del tiempo el enlace entre las dos artes sigue cambiando y complicándose. Se ha analizado como, al comienzo, el cine fue visto como un medio de expresión inferior, aunque sacaba de la literatura popular sus tramas. Después, también los literatos han empezado a apreciar esta nueva forma de arte y a trabajar con -y por- esa. En los últimos años del siglo XX el panorama del mundo cinematográfico se expande ulteriormente. Desaparecen de las escenas algunos nombres icónicos como lo de Truffaut o de Buñuel y se confirman algunos talentos como Spielberg y Woody Allen. Mientras que en Europa se afirman personalidades particulares como la de Almodóvar, en América empieza una nueva generación de cineastas con un lenguaje personal, entre los cuales Sam Raimi y los hermanos Coen.

Permanecen figuras de escritores que siguen colaborando con el cine, como Stephen King. Él, como explica Manzoli (29), representa un caso emblemático por haber inspirado muchas obras y por su voluntad de ponerse detrás de una cámara. Él, de hecho, por un lado, combina las exigencias del cine y de literatura de consumo de amplia difusión y, por otro, representa el signo de la simbiosis entre las dos artes que caracterizaba solamente el horror y la ciencia ficción (Manzoli, p. 29).

Diferente es el caso de Woody Allen que, antes de ser director, fue cómico de cabaret y escritor de cuentos humorísticos de los que parece tuvo inspiración para la redacción de sus guiones sucesivos. En particular, *Bananas* (1971) está basado en su cuento de los años sesenta *Viva Vargas! Excerpts*

from the Diary of a Revolutionary (*¡Viva Vargas!*, 1970). En este contexto, en el que los límites entre cine y literatura se hacen más frágiles, nace el ciberpunk, un subgénero de la ciencia ficción en el que se presentaban futuros distópicos caracterizados por tecnología avanzada y un bajo nivel de vida. De este movimiento nacen películas como *Blade Runner* (1982), adaptada del libro *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (*¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, 1968) de Phil K. Dick y la serie *Matrix* (1999).

El intercambio ocurre también en otros géneros como el policial – en el que encontramos nombres como lo de Enzo G. Castellari⁵ – que fue un punto de referencia para las historias de Quentin Tarantino; deben tenerse en consideración también los que han llegado a ser best seller y de los que se ha decidido hacer una sucesión de películas como, por ejemplo, las novelas infantiles de Joanne K. Rowling, *Harry Potter*. Es normal deducir que, llegado a este punto, en la época contemporánea, la relación entre cine y literatura está fuertemente conectada con el mundo industrial, porque la maquina hollywoodiana se centra en el objetivo de sacar provecho de estas películas, dejando en según plan el texto literario de referencia. Lo mismo se podía decir de la saga *The Lord of the Rings* (*El señor de los Anillos*) de Tolkien (Manzoli, 33).

1.2 Lenguaje literario contra lenguaje cinematográfico

Estudiar la relación entre cine y literatura significa presuponer que la séptima arte se encuentre a medio camino entre el teatro y la literatura. Pero las dos artes utilizan diferentes modalidades de expresión: las palabras por la literatura y las imágenes por el cine. Analizar esta conexión, por lo tanto, significa tomar en consideración lo que tienen en común – la narración – y lo que los diferencia – manera de expresarse (Cortellazzo, p. 9).

La mayor parte de los estudiosos que se ocupan de la relación entre cine y literatura están de acuerdo sobre el hecho de que estas son dos artes que tienen el mismo objetivo – contar historias- pero se expresan de manera diferente. Para analizar, entonces, está conexión desde un punto de vista distinto del párrafo anterior, en esta parte del trabajo se tomarán en consideración las similitudes y las diferencias entre cine y literatura, con particular atención al lenguaje – literario y cinematográfico.

El análisis que se propone en esta parte del capítulo empezará con una primera reflexión sobre el elemento común, es decir el concepto de «narración» y sus características y, en segundo lugar, una comparación entre el lenguaje literario y el lenguaje cinematográfico, incluyendo también las diferentes opiniones de los estudiosos que se han ocupado de este tópico.

⁵ Enzo G. Castellari pertenecía a una familia italiana de cinéfilos y fue un actor, guionista y director de cine italiano.

Como apoyo a la reflexión que se quiere hacer se utilizarán, además del ya mencionado Manzoli, la obra de Giorgio Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura* (2007), el artículo de Alberta Passeri, *Cinema e letteratura: convergenza divergenza e interferenza. Lo schema narrativo canonico della trasposizione* (2012) y *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema* (2004) de Armando Fumagalli.

1.2.1 La narración

Se ha subrayado que literatura y cine narran una historia, es decir, cuentan algo que, se supone el lector/espectador no conoce. Entonces, a la base de la narración está presente un acto comunicativo del autor que elige la manera de relacionarse con quien va a leer/ver su obra, organizando la estructura del cuento, los personajes, las acciones según el método que él considera más adecuado. Pero, ¿Cuáles son los elementos principales de un cuento? Wayne Booth, un crítico americano, en su texto *The Rhetoric of Fiction* (1983) afirma que los personajes y los acontecimientos son esenciales, pero que la parte fundamental es la participación empática – por parte del lector/espectador- del asunto de los protagonistas: el público crea una especie de conexión con lo que está leyendo/viendo y quiere saber lo que va a pasar y si la historia tendrá un epílogo feliz. El espectador/lector busca siempre algo en común con uno de los personajes que pueda permitir encontrar en aquella ficción algo que se transporte en la realidad cotidiana.

Según esta visión, entonces, es fundamental una reflexión sobre el poder que la narración tiene y adquiere gracias al autor. La simple posibilidad de identificarse con un personaje – aun de ficción- que evoluciona durante el desarrollo del cuento y logra realizar su objetivo puede influir en la mente de quien lee/ve, sobre todo si se trata de problemas que podrían ser reales. Mientras, por una parte, está siempre presente un elemento – o necesidad- de evasión cuando se está delante de una película o de un libro, por otra parte, se intenta siempre sacar una parte que pueda ser real con la que relacionarse y, quizás, que ayude a mejorarse. En este sentido, John Truby – un cineasta, guionista y también profesor de estructura de guiones – ha teorizado una diferenciación entre el «desire» y el «need» de un personaje (Fumagalli, 18). En otras palabras, la diferencia entre el querer – objetivo más consciente- y el necesitar – una necesidad más profunda que no siempre es evidente y, generalmente, el protagonista la descubre a lo largo de la historia. Si el espectador/lector se reconoce en el «need» de este personaje, la experiencia de la visión/lectura se convierte en algo más real, que deja algo importante desde el punto de vista emotivo. Y en esto encierra el poder de la narración.

Todo esto puede verificarse, por supuesto, si la cualidad de la historia y su originalidad son notables y eso depende de la capacidad del autor. Autor que escribe teniendo en cuenta de los valores que los rodean. Este tipo de trabajo no es sesillo porque es necesario – como hemos ya subrayado- crear una

conexión con quien va a leerlo/verlo. El escritor es encargado de crear una metáfora de la vida real y captar las dimensiones más profundas, eliminando – al mismo tiempo – las partes aburridas, de una manera tal que el resultado final atrape a quien la historia está destinada (Fumagalli,22). Y, al final, la narración tendrá un punto adicional si lleva consigo un propósito educativo, una moral que pueda instruir el público. En resumen, la lógica de la narración es la más importante en el cine y en la literatura y se construye a través del lenguaje, tema que ahora se afrontará.

1.2.2 Palabra e imagen

Como se sabe, la lengua escrita es un conjunto de signos arbitrarios y convencionales. En cambio, ¿se podría decir que el cine es una lengua? Como ilustrado por Passeri (p. 1835), en el 1933, Roman Jakobson – un lingüista ruso- atribuyó a la expresión «lenguaje cinematográfico» el significado del discurso cinematográfico en contraposición al concepto de discurso teatral. En los años sucesivos, muchos autores se han interrogado sobre esta cuestión. Christian Metz será él que se va a interesar de los problemas lingüísticos en el campo cinematográfico y será el fundador de esta rama de la semiótica. Metz llega a la conclusión que el cine es un tipo de lenguaje, pero nunca podrá ser una lengua en la acepción dada por Saussure - el conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social que permiten el ejercicio de la facultad de lenguaje en los individuos – porque las imágenes no pueden considerarse signos y no se pueden organizar en una sintaxis gramatical (Passeri, p. 1835). Además, en su artículo *El Cine: ¿lengua o lenguaje?* de 1964 establece que el cine no puede ser una lengua porque no dispone de unidades de sentido como los monemas o unidades maleables como los fonemas, dado que cada toma es única, irrepetible y cada elemento que la compone tiene un sentido. Asimismo, el cine carece de: un diccionario de palabras y las consiguientes reglas de sintaxis, signos que pueden enviar a otras cosas y, al final, apunta para la expresión, y no la intercomunicación.

Pero, con referencia a la articulación de la lengua en monemas y fonemas, otros intelectuales han participado a este debate. Uno entre todos que cabe mencionar y que tiene una opinión opuesta es Pier Paolo Pasolini⁶. Él, en su ensayo *La lengua escrita de la realidad* (1966), afirmaba que, si el director tiene que buscar los elementos para crear una lengua, contará con las tomas – que se podrían comparar a los monemas – y con simples objetos que forman parte de cada toma, que él denomina «cinémas» y que se podrían comparar a los fonemas.

La deducción de Metz, de todos modos, no excluye que el séptimo arte pueda ser un lenguaje heterogéneo que utiliza más de un código expresivo como la imagen, la palabra, el sonido, etc.

⁶ Destacable escritor y director del cine italiano

Recorre, entonces, a elementos que recuerdan un determinado objeto. Al hacerlo, el cineasta tiene la posibilidad de crear su propio vocabulario que no haga referencia a ningún tipo de lengua – hablada o escrita- pero, a través de la imagen, logra trasladar en la pantalla exactamente el tipo de idea que tiene en su mente (Manzoli,37). Este tipo de procedimiento no se puede conseguir con la escritura porque, por mucho que pueda ser llena de detalles la descripción de un personaje, cada lector puede interpretarla de manera diferente. Para entender de manera más precisa lo que se está diciendo, se va a reportar el ejemplo de Manzoli (38). El escritor Raymond Chandler ha manifestado en algunas entrevistas que el actor perfecto para interpretar su personaje de ficción sería Cary Grant, pero todos los actores que han rezado en aquel rol no tenían nada a que ver con el actor inglés y han ganado el consenso del público. Esta es la demostración de como pueda ser más preciso el lenguaje cinematográfico y la potencialidad que tiene de hacer entender al espectador exactamente lo que el director quiere, posibilidad que el escritor no tiene. Además, el cineasta puede transmitir muchas informaciones en algunos segundos, operación que exige mucho tiempo y páginas en la escritura. Al mismo tiempo, sin embargo, esta puede ser un arma a doble filo porque el director no puede dejar nada a la imaginación del espectador y tiene que cumplir con las expectativas del público. El escritor, en cambio, no tiene este tipo de problema porque tiene también la posibilidad de esconder algunos detalles podía ser útil narrar en un momento posterior de la historia. De igual forma, como subraya también Manzoli (39), el hecho de que las imágenes que el cineasta pone en escena respeten la idea de lo que quiere transmitir, no significa que el espectador lo entienda automáticamente. Estas imágenes permanecen de todas formas unos códigos que tienen que ser entrepretados a su vez por el público: si, quien ve la película, no logra descifrar estos códigos, entenderá mal el film.

Otro aspecto que se quiere tener en cuenta con respecto al lenguaje es el nivel de expresión comunicativa. En una novela se pueden encontrar oraciones denotativas, con el simple objetivo de informar, y oraciones connotativas, donde se quiere expresar algo más del puro significado. Esta lógica se puede aplicar también al cine, pero de forma diferente. También en la séptima arte se puede distinguir un plano denotativo y uno connotativo, pero ¿cómo? Cualquier espectador sabe distinguir un plano puramente descriptivo, como una toma de la natura, de un plano más elaborado, iconográfico (Manzoli,43). Sin embargo, es necesario subrayar que una imagen cinematográfica no podrá ser solamente un acto comunicativo porque el hecho de ver algo produce un efecto diferente de leer de algo. Por ejemplo, la lectura de una descripción de una autopsia en un manual de medicina no provoca la misma sensación de ver una autopsia en un documental u banalmente en una película. Aunque el espectador sabe que es todo finto, la reacción que las imágenes causan es diferente de las que puede provocar un libro. Por muchos detalles que el escritor pueda insertar en sus páginas nunca podrá reproducir el mismo efecto de una imagen. No es un caso, de hecho, que ninguna novela comprenda

una señal de advertencia antes de leerla mientras que, en todas las películas con imágenes fuertes u violentas está presente un aviso al espectador para advertir del efecto que puede provocar lo que van a ver o, en algunos casos, un límite de edad desde el cual es posible ver el film.

El último asunto que parece importante mencionar sobre el lenguaje cinematográfico es que – como por la literatura en sus formas seriales o en los modelos que se pueden derivar de las literaturas nacionales – también el cine ha diseñado su vocabulario autónomo de señales. Maurizio Porro y Giuseppe Turrone han elaborado, incluso, un inventario de imágenes convencionales que se han fijado en el cine a lo largo del tiempo. Ellos han recolectado todas estas señales en un texto *Il cine vuol dire...* (1979) que se puede comparar a una especie de diccionario. Aquí se deja un ejemplo:

Aeroporto. Quasi sempre luogo di intrighi, di spionaggio, di perfidie occulte ma internazionali. Indispensabile la voce fuori campo femminile che annuncia le partenze e gli arrivi. Negli aeroporti si snocciolano drammi terribili, incontri sentimentali, con gangster braccati all'ultimo minuto sulla scaletta dell'aereo che li porterebbe alla salvezza [...].⁷

Ahora se podría añadir que son lugares caracterizados por largas declaraciones de amor, lagrimas, peticiones a quedarse en el nombre del amor. Sitio donde el epílogo feliz está asegurado. Este es solamente uno de los infinitos ejemplos que se podrían hacer.

De todos modos, esta capacidad de crear estereotipos, modelos para la cultura popular típica del cine es una capacidad de este último deriva de la literatura de géneros, donde este mecanismo está presente pero no es tan fuerte como para crear formulas estándar (Manzoli, 45).

1.3 La adaptación

Uno de las cuestiones fundamentales que se refieren a la relación entre cine y literatura es la adaptación, es decir, la transformación de un texto literario a una película, de la página a la pantalla. El debate sobre este tema ha sido – y es también en nuestros días- intenso porque abarca una parte teórica- la más discutida- y una práctica – la escritura del guion.

El objetivo de este párrafo es intentar resumir y exponer las teorías más importantes que han sido introducidas en los últimos años – también con un recorrido en el ámbito español – y, sucesivamente, ilustrar las practicas más utilizadas en el proceso de adaptación. Para hacer eso, será fundamental la ayuda de Armando Fumagalli y de su obra *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura*

⁷ “Aeropuerto. Muchas veces lugares de intrigas, de espionaje, de perfidias ocultas pero internacionales. Indispensable la voz fuera de campo femenina que anuncias las salidas y las llegadas. En los aeropuertos se desarrollan dramas terribles, encuentros amorosos, con gangster cazados en el último minuto en la escalera del avión que lo pudiera salvar” traducido por quien escribe. Citado por Manzoli, *Cinema e letteratura*, 2003, p. 45

a *cinema*, juntos a algunos autores citados anteriormente. Se tratarán también asuntos ligados a los límites de la adaptación, a la actitud de algunos escritores hacia este tema y aspectos más prácticos inherentes al guion.

Antes de todo, sería razonable encontrar una respuesta a esta pregunta: ¿Por qué estudiar el proceso de adaptación? Sara Cortellazzo (9), a este respecto, afirma que el estudio de la adaptación sirve principalmente para dos razones. La primera es que, en un nivel más general, es útil para comprender mejor cómo funciona el mecanismo de la narración, el arte del cuento. Por otra parte, hace entender como del simple relato pueden nacer muchos medios de expresión – cine, literatura, teatro, cómic. Además, cuando se decide analizar la específica adaptación de una novela a una película – asunto que se va a tratar con casos concretos en los próximos capítulos – se logra un conocimiento detallado de ambos los textos. En definitiva, el estudio de la adaptación sirve para una comprensión del cuento en sí mismo, de los textos literarios y cinematográficos y, al final, de los casos concretos (Cortellazzo, 10).

Otro argumento tratado es como se puede entender la adaptación: proceso –mecanismo de transición de un texto escrito a otro audiovisual- o resultado- la película terminada. Si se piensa en términos de resultado, Dwight V. Swain⁸ ha trazado tres formas de adaptación teóricas. La primera es la que se acerca más a la estructura narrativa del libro, la segunda que se basa más en las escenas claves y la tercera es la más «libre», es decir que el guión se inspira en el libro, pero tiene características originales. Estas, como se ha dicho, son formas conceptuales de adaptación porque, en la práctica, sería difícil clasificar las películas basadas en textos en categorías así limitadas.

Siguiendo un discurso introductorio más general, Cortellazzo (10) afirma que el debate sobre este tema ha sido caracterizado por algunos problemas y malos hábitos. Por lo que concierne la primera cuestión, se hace referencia al recelo de los cinéfilos – por un lado- que, desde el principio, han luchado para dignificar el cine y para subrayar que esta arte es diferente de la literatura y de los literatos -por otro lado- que defienden la novela como autónoma y no piensan que la adaptación pueda ser útil. A todo eso se añade el hecho de que, para estructurar un discurso completo sobre la adaptación es necesaria una doble competencia, en ambas las partes. En cuanto a los malos hábitos, Cortellazzo (11) se centra en dos puntos. El primero se refiere al hecho de que, para estudiar una adaptación, se toma en cuenta solo el texto literario – un clásico por la mayor parte de los casos – sin considerar si la película pueda calificarse como un buen producto. Al descuidar el valor del film, resultará normal la reacción: “la novela es mejor”. La segunda cuestión hace referencia a la definición de fidelidad. La

⁸ Dwight V. Swain fue un autor, guionista y profesor americano.

idea general es que una adaptación bien lograda respete el texto escrito, es decir que la película tiene que parecer mucho al libro original. Las consecuencias de este modo de pensar es la misma reacción de antes: “la novela es mejor” (Cortellazzo,12).

Con respecto a este asunto, también Gimferrer (76) abarca la cuestión de los problemas de adaptación, que pueden ser de dos tipologías: de comparación de lenguaje- aspecto que ya se ha tratado- y comparación del resultado estético obtenido del lenguaje. La segunda problemática se refiere a la circunstancia en la cual la película final tiene la obligación de generar, a través de las imágenes, el mismo efecto al espectador que la palabra produce al lector. Es esto, entonces, el punto en el que centrarse y no la fidelidad porque una adaptación fiel no significa automáticamente que pueda ser considerada un buen resultado. Además, como subraya el autor, la historia del cine está llena de adaptaciones de obras con bajo valor literario o de películas que han degradado el valor del texto original. En realidad, si aumenta la potencia de un texto literario, sube también las potencialidades de su adaptación fílmica. Pero hay casos en los que, de un libro de discreta cualidad se puede obtener una película destacable (Gimferrer, 85).

El último punto digno de mención que se quiere tratar antes de entrar en el mundo de las teorías abarca la cuestión ligada a los diversos términos que se han acuñado para definir el proceso de adaptación. Existen muchos términos que se utilizan también basándose en la concepción de la relación entre el texto literario y cinematográfico. Si se habla de «divulgación», por ejemplo, se piensa en el aspecto cuantitativo, de ampliación del público; con la palabra «ilustración», en cambio, se habla del riesgo de una poner en escena una versión visiva de la película sin originalidad; con el termino «reducción» se entiende una pérdida de algunos elementos. Y todavía se puede utilizar «trasposición» para una interpretación del texto cuya paternidad se reconoce; «dislocación» se utiliza cuando los acontecimientos están ambientados en contextos diferentes de los originales; «traducción» lleva consigo problemáticas de tipo lingüístico, etc. Se podría seguir con otros ejemplos, pero el termino más utilizado se queda «adaptación» que presupone una idea de cinema como un sistema de reglas (Tinazzi, p. 77). Bajo esta expresión, en cualquier caso, están incluidas todas las dificultades de este proceso: lingüísticas, de comprensión del texto original, de limitación de lo que se puede poner en escena y, por último, problemáticas del mundo industrial al que el cine está relacionado.

Al final, es importante hacer mención a la actitud hacia el proceso de adaptación. Como ya se ha anticipado antes, muchos literatos estaban contrarios porque temían que el texto original podría perder su valor o su nobleza. Tinazzi (78), sobre eso, reporta la opinión de Virginia Woolf:

Il cinema si è slanciato sulla preda con grade rapacità e sino ad oggi si è abbondantemente nutrito del corpo della sua sfortunata vittima. Ma il risultato è stato disastroso per entrambi. L'alleanza è artificiosa: l'occhio e il cervello sono crudelmente separati mentre cercano invano di lavorare insieme.⁹

También por parte de los hombres de cine había desconfianza, caracterizada por el histórico temor de una minimización de la séptima arte, de un conocimiento limitado de las posibilidades del cine. Hoy en día la situación se ha evolucionado y la colaboración entre escritores y cineastas está en la agenda. Solo se piense a las ya mencionadas adaptaciones de *Harry Potter* (2001-2011) o a la serie de televisión *Games of Thrones* (*El Trono de Hierro*, 2011-2019), en la que el autor ha tenido un papel importante en la escritura del guion.

1.3.1 Las teorías

Antes de introducir los aspectos más prácticos del proceso de adaptación, es necesario mirar a las teorías del cine y de la literatura y a sus articulaciones semióticas desarrolladas en la segunda mitad del siglo XX. La semiótica, en efecto, se ha ocupado de la trasposición de la novela a la película, llamada «traducción intersemiótica» por parte de Roman Jakobson, uno de los pilares de la semiótica contemporánea. Él, en su ensayo *On Linguistic Aspect Of Translation* (1959), hace una diferenciación entre tres tipos de traducciones basándose en las diferentes interpretaciones de un signo verbal: traducción «endolingüística» o reformulación, es decir una interpretación de los signos verbales a través del significado de otros signos de la misma lengua – como la paráfrasis; traducción interlingüística o traducción verdadera, concretamente la interpretación de los signos según el significado de otros idiomas – el pasaje de una lengua a otra; traducción «intersemiótica» o trasmutación, interpretación de signos verbales a través de signos no verbales.

Como se puede deducir, con el paso del tiempo se han elaborado muchas teorías después de Jakobson. Fumagalli las comparte en angloamericanas, francesas e italianas. En el ámbito angloamericano una aportación importante fue dada por George Bluestone que quería sostener la autonomía de la película sobre la novela. Él afirma que el texto literario se basa sobre elementos del lenguaje verbal que envían a conceptos que se transforman en imágenes en la mente del lector. El cine, en cambio, pone en marcha un proceso diferente, es decir que el espectador se encuentra delante de objetos de percepción

⁹ “El cinema se ha lanzado sobre su presa con mucha rapacidad y hasta hoy se ha nutrido abundantemente del cuerpo de su desafortunada víctima. Pero, el resultado es catastrófico para los dos. La alianza es artificial: el ojo y el cerebro están crudelmente separados intentando, en vano, de trabajar juntos” traducido por quien escribe.

que vienen de las imágenes en la pantalla y tiene que conectarlos para llegar al concepto (Fumagalli,84).

El otro nombre que es importante recordar lo de Seymour Chatman¹⁰ que propuso una teoría de la narrativa en la que elementos como la trama, los personajes, el punto de vista eran analizados a través de caracterizaciones más generales y, al mismo tiempo, de concretizaciones específicas en el ámbito de la literatura y del cine (Fumagalli, 85).

Una perspectiva diferente la ofreció Dudley Andrew, estableciendo una tipología de adaptación basada en tres grados: «borrowing» (préstamo) cuando se toman en préstamo algunos elementos de un texto literario de éxito o de un clásico. Lo que ha pasado, por ejemplo, con muchos textos shakesperianos, que han inspirado muchas adaptaciones modernizadas u revisitadas -*William Shakespeare's Romeo + Juliet (Romeo + Julieta, de William Shakespeare, 1996)*; «intersection» (intersección), es decir cuando se actúa una reflexión creativa sobre el texto literario, pero sin borrar su originalidad. Por último, el tipo de adaptación más difícil, «fidelity of transformation» (fidelidad de transformación), en otras palabras, la fidelidad al espíritu del texto literario, a sus atmósferas, valores, tono, ritmo, etc. Un buen resultado se puede obtener, según Andrew, cuando se logra transmitir la esencia del texto de partida. Su conclusión es que la cuestión de la adaptación es un fenómeno que puede ser útil para comprender las formas culturales que rodean el ser humano (Fumagalli, 87).

Hablando del ámbito francófono, se podría empezar hablando de André Gaudreault, que ha desarrollado una teoría de la narración del cine utilizando el concepto de «escritura» para hacer una diferenciación entre narración escrita y narración escénica. Él incluye el montaje en la narración escrita, afirmando que este sería el equivalente moderno de la «diégesis mimética» y que se articula sobre una «mostración» que no existe en la novela. Entonces el relato filmico será diferente del relato escrito o del relato escénico (Gaudreault, 1988).

Otro aporte digno de mención fue lo de Francis Vanoye, que formula algunas reflexiones generales sobre el proceso de adaptación. Él empieza sus consideraciones afirmando que este procedimiento implica una serie de elecciones significativas. La primera sería seguramente sobre el modelo dramaturgico. Vanoye señala que existen dos modalidades narrativas: una clásica – en la que prevale la acción, los personajes son bien delimitados y el final es cerrado- y una moderna – con características más ambiguas como partes dejadas a la imaginación del lector. Estas dos modalidades pueden existir también en el cine y así nacen cuatro tipos de combinaciones: 1) de una novela moderna

¹⁰ Seymour Chatman, *Story and Discourse*, Cornell University Press, Ithaca-London, 1978;

a una película clásica. Vanoye menciona el caso de *Nesnesitelná lehkost bytí* (*La insoportable levedad del ser*, 1984), novela de Kundera que sigue seguramente la modalidad narrativa moderna, mientras que, la película de 1988 alinea el cuento, concentrándose más en el protagonista masculino. 2) Del texto moderno al guion moderno, como por ejemplo *The French Lieutenant's Woman* (*La mujer del teniente francés*, 1981), película tomada de una novela de John Fowles en la que el escritor construye una doble perspectiva que se mantiene también en el film a través de un juego de espejos. 3) Del texto clásico al guion clásico, combinación más aplicada en las adaptaciones, como por ejemplo en todos los clásicos literarios como *Pride and Prejudice* (*Orgullo y prejuicio*, 1813) o *Anna Karenina*, (1877)- caso que se analizará en el tercer capítulo. 4) Del texto clásico a la película moderna, campo en el que se han adentrado los cineastas de la nouvelle vague como Bresson y sus adaptaciones de *L'Argent* (*El dinero*, 1983) donde utiliza técnicas narrativas clásicas y técnicas de puesta en acción modernas (Fumagalli, 90-92). En conclusión, Vanoye afirma que cada adaptación es un proceso de «reapropiación» que consiste en una adecuación del texto de partida basándose también en el contexto cultural en el que el guionista o director vive. La transformación de este contexto – como se verá más adelante- influye en el producto final. Este proceso de «reapropiación», según Vayone está condicionado por tres factores: el nivel socio-histórico, que depende de la época; el nivel estético que depende del movimiento estilístico al que el cineasta pertenece y el nivel de sensibilidad estética personal, que depende del estilo individual de quien produce la adaptación (Fumagalli, 94).

El último nombre del ámbito francófono notable es lo de Michel Serceau, que intenta resumir las teorías desarrolladas antes de él y realiza un resumen explicativo del fenómeno de la adaptación. Su idea inicial es la de superar los enfoques intratextuales porque la adaptación es también una modalidad de percepción, un modo de lectura de temas y de formas lingüísticas. En otras palabras, según Serceau se trata de una intersección entre literatura y cine y, entonces, del cruce de dos formas de representación (Pérez Bowie, 285). Él, después haber recorrido las teorías principales sobre este fenómeno, afirma que la adaptación está sometida a reglas e imposiciones, como las dictadas por los códigos culturales vigentes. Por consiguiente, no es posible tener en cuenta solo la relación entre texto de partida y película final, sino también de todo el contexto histórico y cultural precedente a las obras. La adaptación también el producto de la época en la que se produce (Pérez Bowie, 286).

Llegados, por fin, al campo italiano, cabe mencionar dos nombres indicados por Fumagalli: Gianfranco Bettetini y Umberto Eco. Bettetini, en los años ochenta del siglo XX, retoma los estudios de Jakobson citados previamente. Él, en su ensayo *La conversazione audiovisiva* (*La conversación audiovisual*, 1984), formula su teoría desde el punto de vista semiótico y centra su atención en los aspectos discursivos de la película. Él toma en consideración el aspecto pragmático del intercambio

comunicativo, es decir que cada texto supone la implicación del destinatario (Fumagalli, 95). Bettenini afirma que la adaptación no es solamente una cuestión de traducción de una lengua a otra o de un sistema semiótico a otro, sino una creación de una estrategia comunicativa subordinada a instancias de consumo. Él sigue su análisis subrayando las diferencias entre las dos artes: si, por ejemplo, las componentes más fáciles de traducir son las narrativas, es decir que es menos complejo recuperar personajes, acontecimientos, lugares del texto de partida, lo mismo no se podría decir del tiempo: la película no puede ser larga más de 120 minutos y esto constituye una dificultad en la adaptación de novelas de mil páginas (Fumagalli, 97). La conclusión de Bettetini, entonces, llama la atención sobre dos aspectos: el primero es que el trabajo de traducción pide siempre una componente de originalidad por parte del guionista o de quien realiza la adaptación; por otra parte, si se pone el problema de la fidelidad al texto de partida, es necesario tomar en cuenta no solo las componentes semánticas o narrativas, sino también las componentes pragmáticas, es decir la modalidad de interacción con el lector que están presentes en el texto. Es importante trasponer el punto de vista en el nuevo sistema de expresión -el cine- porque es fundamental para comprender el censo profundo de la narración (Fumagalli, p. 98).

Umberto Eco, por su parte, se ocupa de la cuestión de la traducción. Su tesis sobre la cuestión de la adaptación, en realidad, es que no se puede hablar de simple traducción porque este término conlleva una serie de elecciones estratégicas, interpretaciones que no se incluyen en la acepción de «traducción». Por eso, Eco prefiere hablar de adaptación o de «transmutazione» (Fumagalli, 99). Algunas de estas elecciones que se realizan en el proceso hacen referencia a la selección de los actores- que son libres sobre todo cuando en el texto de partida no están presentes indicaciones sobre el aspecto físico de los personajes- o de la eliminación de algunas partes de la novela si esta es extensa. Al final, la teoría de Eco es que el proceso de adaptación no es una traducción, sino una interpretación del texto literario (Fumagalli, 102).

Las últimas menciones que se quieren hacer abarcan el ámbito español y las aportaciones introducidas por parte de estos autores que han constituido importantes contribuciones a este tema. Este breve recorrido se hará con la ayuda del artículo de José Antonio Pérez Bowie *La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes* (2004). Salvo el ya citado Gimferrer, parece importante hacer mención a dos nombres: Jorge Urrutia y Luis Miguel Fernández. Urrutia ha sido el primero a reflexionar sobre la relación entre cine y literatura incluyendo varios aspectos. Él, entre las otras consideraciones, hace referencia a los estudios comparatistas y al lugar que tiene la relación entre las dos artes en estos estudios. Su teoría innovadora consistía en la posibilidad que la adaptación podría ser una reelaboración crítica del texto literario de partida,

presentando nuevas lecturas de este último. Además, como subraya Bowie (294), en su reflexión añade la necesidad de separar el plano de la narración del plano del discurso porque el esquema de la historia es diferente del lenguaje con el que se transmite: “La correspondencia entre el plano de la expresión y el del contenido no se produce entre los elementos, sino entre las unidades. La narración gobierna profundamente la ficción. [...] La expresión actúa sobre la forma del contenido, pero pudiera no ejercer influencia sobre la sustancia del contenido”¹¹

A partir de Urrutia se ha producido una intensa bibliografía sobre el tema de la adaptación por parte de los autores españoles que se han ocupado también de casos concretos. Uno de estos fue Luis Miguel Fernández con su análisis sobre Don Juan y sus adaptaciones. En realidad, el autor habla de «recreación» y no adaptación porque sostiene que este término sigue siendo utilizado por inercia. Él, retomando la teoría sobre la adaptación de Cattrysse – que presiona en la independencia de la película respecto al libro – destaca la importancia de la autonomía del cine y de la película como producto acabado, que se relaciona más con la actividad comercial y social y con su recepción que con el texto de partida (Bowie, p. 297).

Al final, para resumir esta parte teórica, se ha evidenciado como los estudios están de acuerdo en afirmar que el proceso de adaptación exige una intervención creativa muy amplia que no se limita a la mera traducción del texto literario al guion. Además, independientemente de la idea o la voluntad de mantenerse fiel a la obra literaria, la película final tiene que considerar el contexto histórico y cultural en el que se produce.

1.3.2 Los diferentes enfoques

Al intentar entrar más en el aspecto práctico de la adaptación, con el soporte de Manzoli, ahora se ilustrarán tres principales enfoques que quien se ocupará de la adaptación puede seguir.

El primer acercamiento al texto literario consiste en guardar solamente algunos elementos de la novela y después dejar que la película tome su camino. El ejemplo de adaptación que sigue este esquema, propuesto por Manzoli (71), es *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola, la cual idea inicial ha sido tomada por *Heart of Darkness* (*El corazón de las tinieblas*, 1899). El tema principal del libro, es decir el lado oscuro del ser humano que resurge cuando él se encuentra lejano del mundo civilizado, se queda en la película. La textura es la misma, pero cambia el lugar. El film, de hecho, está ambientado en Vietnam, donde los americanos están combatiendo una guerra, en vez

¹¹Urrutia, J. *Imago litterae*, 1983

que en las colonias africanas. Está claro que, cambiando esta parte de la novela, se han cambiado algunos acontecimientos y la película se aleja mucho del texto de partida (Manzoli,71).

La segunda posibilidad sería la de preservar algunos momentos claves del texto literario. Este es el caso de muchísimas películas donde al comienzo parece el cartel «basado en». Más allá de los ejemplos clásicos como *Il Gattopardo (El gatopardo)* de Luchino Visconti, un caso más moderno que ha tomado solo los aspectos esenciales del texto al que se inspira es *American Psycho* (2000) de la cineasta Mary Harron que ha adaptado la película de la homónima novela de Bret Easton Ellis. Mientras que, en el libro, el protagonista narra en primera persona y cuenta todos sus crímenes con detalles muy específicos, la guionista Guineviere Turner ha decidido mostrar solamente un homicidio con precisión y de los otros se ven solamente las consecuencias (Manzoli, 73).

La última categoría de adaptación es bastante utópica, porque contempla la fidelidad absoluta, objetivo que se podría lograr solo si el libro y la película nacieran contemporáneamente. Los artistas que se ha cimentado en esta empresa son escasos. Mazoli (74) menciona Eric Rohmer con su adaptación de *La Marquise d'O (La marquesa de O, 1976)* basado en el cuento de Heinrich von Kleist.

1.3.3 El guion

El verdadero acto práctico del pasaje de una novela a una película es la escritura del guion. Antes de ilustrar las fases y las técnicas para escribirlo en el proceso de adaptación, es fundamental presentar las características de este texto y las diferentes tipologías.

El guion – como ya anticipado- es la forma intermedia entre la literatura y el cine y existe también un género editorial dedicado a estos textos escritos con un objetivo específico: ofrecer una base para la elaboración del film (Manzoli,57). Los guiones son una especie de diarios de trabajo llenos de datos que se utilizar para poner en escena historias que, hasta aquel momento, se habían dejado en la carta. Entonces, este tipo de texto es una estructura extraña, de pasaje, que no se define libro y tampoco película.

Como se ha visto en el primer párrafo, la relación entre las dos artes se basa en dos premisas: la novela y el film comparten elementos comunes y existe una continua intersección entre ellos. Los componentes que tienen en común son la historia, los personajes, los diálogos, las didascalias y los subtítulos – prima de la invención del sonoro, toda la parte verbal de la película era dedicada a las didascalias y estas se utilizan también ahora para dar informaciones claves como el lugar o el día. Después de esta distinción primaria importante, es necesario también destacar que, con el término «guion» es posible referirse a cosas diferentes y, entonces, ocurre hacer otro tipo de distinción entre «tema», «trato» y «sinopsis». El «tema» es una reducción, un resumen de la película y de todos

sus elementos claves como los personajes, el lugar, la trama que viene contada a un magnate de la industria y de esta síntesis se pueden deducir los orígenes del film. Pero, en el caso de una adaptación, se considera la obra literaria en sí misma como tema. El «trato», en cambio, es el libreto cinematográfico que representa la fase anterior a la escritura del guion. Por fin, la «sinopsis» es la simple exposición del argumento de la película que se encuentra, en general, en una reseña o en una ficha dedicada al film (Manzoli, 64).

El guión propiamente dicho es aquel texto literario donde se escribe la división del argumento en escenas, los diálogos, el ambiente y, a veces, los movimientos de la cámara. Todo esto se expresa en manera más esquemática respecto a un libro. También aquí es necesaria una división entre «guión» en sí mismo y «transcripción». El primero es un texto en el que el cineasta basa su trabajo que, al termine de la realización de la película, puede presentar diferencias de esta última. La «transcripción», por otra parte, coincide en todos los aspectos con el film. De hecho, los factores que la caracterizan son: una indicación sobre las condiciones ambientales, es decir, el lugar donde se desarrolla la acción; un número para identificar la toma, una especie de unidad de medida que deletrea la descripción de la película; después del número una reseña del contenido de la imagen y, al final, el diálogo con el nombre del personaje que tiene que hablar en aquel momento. Como se puede deducir, es un auténtico tentativo de traducir imágenes a través de la lengua verbal (Manzoli, 65).

Pensando en el género particular que representa el guion, una de las preguntas que ha sido punto de discusión por parte de la crítica es: ¿es posible que el guion tenga una dignidad literaria? Tinazzi (68), en su obra ya mencionada, ha indicado algunas opiniones en propósito como la de Antonioni¹² que escribió:

un film non impresso sulla pellicola non esiste. I copioni presuppongono il film, non hanno autonomia, sono pagine morte [...] le parole che non siano dialogo ma descrivano stati d'animo e immagini, in un copione non contano, sono messe lì provvisoriamente per annunciare qualcosa d'altro che è appunto il cinema.¹³

Por consiguiente es normal poner otra cuestión: ¿para que se lee un guion? Una respuesta posible podría ser para reconstruir el recorrido creativo de la película o para completar el análisis de la obra realizada o, más aún, para confrontar las diferencias entre el producto final y las variaciones actuadas

¹² Destacado cineasta y guionista italiano

¹³ “Una película que no se ha imprimido en la pantalla no existe. Los guiones suponen la película, no son autónomos, son paginas muertas [...] las palabras que no son diálogos, pero describen estados de ánimos e imágenes, en un guion no importan, están puesta allí provisionalmente para anunciar algo más, que es el cine” traducido por quien escribe.

durante el proceso de redacción. De estas posibilidades se trae rápidamente la conclusión que se trata solamente de un texto auxiliar.

Hay quien tiene una posición diferente como, por ejemplo, Pier Paolo Pasolini que defiende la autonomía y la dignidad del guion como texto literario independiente, con mayor razón si se hace referencia al hecho de que se publican y pueden ser considerados un género literario separado (Tinazzi, 70). Pero, puesto que se trata de una fase transitoria entre las dos artes ¿con que instrumento se podría analizar, con los de la literatura o del cine? El debate sobre esta cuestión está todavía abierto.

La opinión de quien escribe este trabajo es que sería muy interesante leer un guion – posiblemente de una película que se conoce bien- para entrar completamente en el mundo del film y poder analizar las modificaciones que se han hecho durante el rodaje. De esta manera es posible encontrar escenas improvisadas u detalles eliminados en el montaje final. El guion se puede considerar como una puerta que lleva al camino hacia la película en sí misma, hacia un mundo escondido que se encuentra detrás de la cámara y de la pantalla. Es una posibilidad adicional que ofrece el cine porque es como una prima edición- o un boceto- de una obra literaria, que son muy difícil de encontrar o, sobre todo por los textos más antiguos- se han perdido con el paso del tiempo.

1.3.4 Los aspectos prácticos

Hasta este momento se ha hablado de la adaptación prevalentemente en términos teóricos, ahora se pasará a las fases que llegan a obtener un producto completo. La situación que se pone delante del guionista es una página escrita que él tiene que transformar en imágenes. Una parte de aquella página, es decir los diálogos, se puede quedar así o, en todos casos, no pide grandes modificaciones. La mayor parte de una novela, como se sabe, es constituida por descripción que cuentan una acción que tienen que convertirse en imágenes. Parece obvio que no se puede tomar todo lo que se lee y ponerlo en la pantalla y esto se debe principalmente a los diferentes lenguajes que la literatura y el cine poseen. Puesto que dos o tres páginas de un libro se pueden resumir en un minuto de película y, por consiguiente, el espectador intuye de manera más rápida lo que está pasando, es necesario ilustrar rápidamente la estructura dramática de una película para un público amplio – o hollywoodiano.

Generalmente, la estructura básica es la de un personaje que tiene un objetivo y supera obstáculos para lograrlo (Fumagalli, 123). La película, entonces se divide en tres grandes actos: la preparación para el punto de partida de la historia, la historia verdadera – en la que el protagonista lucha para obtener lo que quiere- y el conflicto final con el epílogo. En todo este camino el personaje evoluciona y aprende de sus errores. Además, típico es también el momento en el que el protagonista se da cuenta de que lo que desea no es lo que necesita – mecanismo de el «desire» y el «need» teorizado por

Truby. El último elemento característico de la película hollywoodiana es la presencia de un antagonista, fuente de conflictos que son la fuerza motriz de la historia. Todos estos tipos de film, por fin, tienen un tema central como el amor, la relación padre-hijo, la familia y otras cuestiones ligadas a dimensiones esenciales de la existencia humana. A pesar de que estos temas se repiten, para que el público salga satisfecho del cinema es necesario tratar estos asuntos desde perspectivas siempre diferentes (Fumagalli, 127).

La componente emocional de espectador, entre otras cosas, no se debe subestimar porque es un factor muy importante para el éxito de una película. Antes de todo, es fundamental que el asunto llame la atención del público y, este último, tiene que hacerse íntimo con el protagonista, compartir sus deseos y sufrimientos (Fumagalli, 129). Esto depende de la manera en la que son presentados los personajes y la historia y esto se logra con el punto de vista, la perspectiva desde la cual se cuentan los hechos. Si este trabajo se hace en manera excelente, a veces puede suceder que el espectador empatice con un personaje visto por todos como un villano. Por ejemplo, si se toma en cuenta la película *Gone Girl* (*Perdida*, 2014) basada en la novela de Gillian Flynn, por todo el tiempo el espectador sospecha que la culpa de la desaparición de Amy Dunne es del marido. Esto porque, hasta un cierto momento, la acción se cuenta desde el punto de vista de él. Cuando esto cambia y se pasa a la perspectiva de la mujer, el público se da cuenta de que ha empatizado con una asesina y culpabilizado un inocente.

Volviendo al guión, antes de escribirlo es necesario tomar algunas decisiones fundamentales y decidir que tipo de película se quiere realizar. Se ha ya explicado que no se puede ser totalmente fiel al texto literario porque el film pide una estructura más compacta en la que el argumento tiene que ser lineal y coherente. Por lo tanto, la primera elección que se hace es que elemento dramático llevará adelante la historia, quien será el protagonista y sus objetivos y, en el caso de una novela larga y con muchos temas, seleccionar el tópico que se quiere desarrollar (Fumagalli, 127).

Establecidas las cuestiones fundamentales, hay muchos factores a los que es necesario tener cuidado en el proceso de adaptación y ahora se van a ilustrar haciendo referencia siempre a la obra de Fumagalli. Este último empieza hablando del nivel de conflicto (131): mientras las novelas son ideales para transmitir conflictos interiores, el cine se adapta mejor a conflictos que oponen el protagonista a la sociedad. Para expresar el conflicto personal, entonces, en la séptima arte se utilizan los diálogos o- muchas veces- los silencios. Esto porque no siempre es fácil transformar los pensamientos en imágenes, hay que buscar una modalidad visiva que exprese el conflicto interior del protagonista. Por ejemplo, en una película como *Call me by your name* (*Llámame por tu nombre*, 2017) – que ha ganado también el Premio Oscar por mejor guion adaptado- todos los pensamientos de Elio- el protagonista- se ponen en escena a través de sus silencios, de plan secuencias de sus largas

miradas a los bañadores de Oliver mientras imagina que el profesor los cambia basándose en su humor.

La segunda cuestión propuesta por Fumagalli (133) son los personajes secundarios, que en el libro – por ejemplo en una novela de Dostoievski- pueden ser muchos pero en la película hay que reducir. Este pasaje de eliminación de los personajes secundario es típico en una adaptación por razones de tiempo y porque demasiadas figuras pueden confundir al espectador. ¿Cómo se hace este tipo de elección? En una película, el conjunto de personajes debe tener una función estructural, es decir que ellos tienen que poner de relieve algunas características del protagonista. Por lo tanto, si un carácter no tiene una función específica, se elimina. En realidad, por la misma razón se pueden añadir. El personaje añadido puede personificar una parte del protagonista que en la novela se esconde, como una especie de alter ego o representa el toque de originalidad por parte del guionista.

Un proceso análogo se realiza con las diversas tramas que componen la historia principal. También aquí hay es necesario simplificar porque el argumento principal tiene que ser claro. No tiene que ser unidimensional, pero las tramas escondidas no pueden ser muchas por la misma razón aplicada a los personajes: el público no se puede confundir (Fumagalli,135). Otra operación posible liada a la trama es poner en orden diferente las escenas para alterar las expectativas de quien ve y medir las informaciones de manera diferente respecto a la novela, incluso para intrigar quien ya conoce el cuento original (Tinazzi, 97).

La introducción de nuevos personajes o la modificación del orden de los acontecimientos son cambios que no transforman el sentido de la historia. Un procedimiento que se utiliza en la adaptación y que revoluciona el texto es el cambio del final o del comienzo (Tinazzi, 98). Esto pasa cuando el guionista se adueña de los personajes y de sus problemas y propone soluciones diferentes respecto a la presentadas en el libro. Otro tipo de elección que pueda cambiar el sentido de texto es el cambio de ambientación geográfica o histórica (Tinazzi, 100). Esta modificación se utiliza cuando el guionista o quien trabaja en la adaptación quiere actualizar el tema de la novela a la época en la que la película se está rodando. Probablemente es una modalidad de modernizar algunos temas notables y demostrar al espectador que se pueden aplicar también al momento histórico en el que vive. Esto se puede lograr también ampliando un tema que en la novela hace de telón de fondo, si se piensa a este tópico como fundamental para el mensaje que se quiere transmitir.

Otro problema que se presenta en fase de adaptación es el punto de vista o la voz del narrador cuando la historia se cuenta a través de los ojos de un personaje y también cuando en el texto literario está presente un narrador omnisciente acompañado por las digresiones o comentarios del autor. Poniendo como premisa que el punto de vista es fundamental para el sentido que se quiere dar a la historia, si

se quiere respetar el sentido dado por el autor, no es importante que tipo de narrador se utiliza, sino que la función narrativa sea la misma de la novela, es decir, que el punto de vista moral de la historia se quede el mismo. Es posible también cambiar el narrador o el punto de vista si se quiere presentar una prospectiva diferente del cuento original. Por ejemplo, si un hipotético guionista piensa que el monstruo de Frankenstein sea el personaje bueno e incomprendido de la historia, será suficiente contar el relato desde el punto de vista de la creatura y mostrar al doctor como él que lo crea y después lo rechaza. Además, el cine puede utilizar para la narración un medio de expresión propio, la «voice over», es decir una voz que escucha solo el espectador que puede ser intermitente y se utiliza para enriquecer las informaciones fornidas al público o para expresar el punto de vista, a veces irónico, de un personaje.

Otra cuestión ligada a la adaptación es el estilo. El cine posee una vocación realística y poner en escena un estilo diferente como el satírico o cínico es un proyecto difícil porque exageraciones de este tipo en la página son complicadas de trasladar a la pantalla. En cambio, las obras con estilo del cómic tienen muchas posibilidades de transformarse en un producto de éxito (Fumagalli, 142). Es suficiente hacer referencia a la fortuna que ha tenido toda la saga de superhéroes de la Marvel Cinematic Universe. Es importante hacer entender al espectador el estilo de la película desde los primeros momentos para que él sepa que enfoque adoptar hacia lo que está viendo y para que se ponga en la justa disposición de ánimo.

Hemos dicho que los diálogos se utilizan para expresar el conflicto interno de los personajes. Claramente, esto no es el único uso. En el mundo del cine, los diálogos tienen que ser breves y densos de significado al mismo tiempo. Pocas líneas pueden servir para presentar un personaje y delinear su carácter. Adaptar los diálogos es muy difícil para el guionista porque no deben aburrir al espectador, tienen que acompañar la acción y, sobre todo, no deben parecer artificiales. Es necesario, entonces, hacer una reducción drástica de las conversaciones que se sustituyen también con un gesto, una expresión de la cara y también con un objeto. En efecto, en el mundo cinematográfico, también los objetos «hablan» e incluyen un significado más profundo del objeto en sí mismo. Por ejemplo, un simple coche no será solo eso. Si es una Ferrari se sabe que el personaje es muy rico, si es una Fiat se deduce lo contrario.

En conclusión, se ha manifestado como para adaptar es necesario pensar en la historia a través de un nuevo medio de expresión. Se ha ilustrado como una operación principal en el proceso de adaptación es el corte, la reducción – de los personajes, acontecimientos, diálogos, etc. Al hacer este procedimiento se eligen los elementos que se consideran importantes dentro de la obra literaria y se selecciona también que tipo de historia se quiere contar. Después, se ha intentado resumir las

problemáticas generales con las que el guionista se enfrenta cuando empieza a escribir el guion. A la vista de lo que se ha dicho, es evidente que antes de la escritura es necesario leer atentamente la obra original y reflexionar mucho sobre la lectura que se quiere dar del texto.

Sin embargo, también el proceso de adaptación tiene límites. Uno de estos es el lenguaje. Ya se han ilustrado las diferencias entre el lenguaje cinematográfico y literario y cada uno tiene sus delimitaciones que se reflejan en el proceso de redacción del guion. Por ejemplo, como nota Gimferrer:

La ocultación de unos aspectos de la realidad relatada o simplemente su omisión forman parte de la esencia del lenguaje literario, que es un lenguaje sucesivo y no puede abarcar de una vez todos los aspectos de la realidad que designa; inversamente, el lenguaje fílmico se caracteriza porque, en el territorio visual, es un lenguaje no sucesivo, sino simultáneo, ya que puede mostrar de una sola vez en el encuadre aspectos de una realidad única que el relato literario deberá mostrar uno tras otros. (p. 76)

Y en esto, afirma el autor, se encuentran los límites de estos dos lenguajes. De hecho, el hecho de que ningún clásico literario ha llegado a ser clásico del cine y esto es un síntoma de las limitaciones de la adaptación. Y este razonamiento se puede aplicar también al revés, es decir que las películas «cult» del cine no están basadas en piedras miliarias de la historia literaria.

1.4 El contexto social

El objetivo de esta última parte del capítulo es demostrar la relevancia que tiene el contexto social y cultural en la adaptación. Si se considera la literatura y el cine como medios de expresión, es normal pensar en ellos como instrumentos que el autor utiliza para expresar su visión del mundo, su poética, su estilo, su opinión, en otras palabras, son medios de comunicación y a gran escala, lugares de circulación de discursos sociales. El impacto social que tienen es muy fuerte porque permiten hacer vivir en la mente de millones de personas personajes e historias, permiten inmortalizar autores y tramas escritos siglos antes y también actualizarlos.

Las dos artes, como explica Francesco Casetti en su ensayo *Cinema, letteratura e circuito dei discorsi sociali* (2002), pueden ser consideradas como obras simbólicas que hacen referencia a lo que una sociedad contempla como posible y como organiza su sistema de relaciones. Para analizar la relación entre cine y literatura desde esta óptica, en opinión del autor, es necesario reconstruir el cuadro conceptual con el que se estudia este tema. En este sentido, hay dos categorías que se deben entender de forma diferente: el autor y el significado del texto (Casetti, 21)

Por lo que concierne la prima categoría, el cambio está en el pasaje de ¿quién es el autor? a ¿por qué ese autor? y ¿cuáles son las condiciones que permiten a la sociedad de considerar un texto como suyo? En otras palabras, lo que Casetti quiere decir es que la idea de autor está ligada más a un concepto de autorización en vez de autoridad. En cuanto al cambio de significado, lo que se modifica es las consideraciones que se hacen no solo sobre el sentido del texto, sino también sobre el uso y el efecto que produce. Las preguntas que hay que ponerse son ¿qué significa? y también ¿qué hacen?

El discurso social, en otras palabras, representa un estado de cosas y actúa sobre quien se expone: no porque manipula las conciencias, sino porque define el cuadro conceptual y comportamental al que las personas hacen referencia y se conforman. Al mismo tiempo, está presente una acción del discurso sobre el destinatario y del destinatario sobre el discurso (Casetti, p.24). Esto significa que los textos literarios y cinematográfico influyen el lector/espectador, son fuentes de donde sacar normas de conductas y modelos, prototipos de mundo. El poder mediático de estas dos formas de expresión – probablemente más fuerte lo del cinema respecto a la literatura que siempre ha sido una actividad elitista - es enorme y no se debe subestimar.

Si se toma en cuenta la relación entre texto y contexto, el autor afirma que no se puede pensar en una inscripción del primero en el segundo, al contrario, se habla de un juego de pertenencia: un texto no se incluye en un junto de practica o discursos sociales porque hace parte de este conjunto. Si el discurso social constituye una sociedad, el texto no corresponde a un contexto porque lo funda (Casetti,25).

Con respecto a lo que se ha dicho, en la adaptación es fundamental tener en cuenta el contexto cultural en el que se realiza concretamente la redacción de guion. El arco temporal que separa el año de la publicación de la obra literaria del año de realización de la película puede determinar variaciones significativas. Sara Cortellazzo (82), a este propósito, propone el ejemplo de *Tregua* (1997) que Francesco Rosi produjo basándose en la novela de Primo Levi.¹⁴

Francesco Rosi – cineasta que dirigía un tipo de cine social y periodístico- se dedicó a la adaptación poniendo en escena algunos clásicos de la literatura comprometida como *Cronaca di una morte annunciata* (*Crónica de una muerte anunciada*, 1987) del texto de Gabriel García Márquez. Su adaptación de *Tregua* se estrenó en 1997, pero la redacción del guion empezó mucho tiempo antes. A pesar de que también el escritor de texto original ha participado a la escritura del guion, el episodio que demuestra como contextos históricos diferentes entre libro y película pueden llevar a cambios

¹⁴ Novela que narra la experiencia del autor en el viaje de retorno a Italia después de su permanencia en el campo de concentración de Auschwitz.

cruciales es lo de la estación de Mónaco (Cortellazzo, 82). En el libro, la llegada a la estación es caracterizada por los pensamientos del protagonista que está triste y enfadado con los alemanes por lo que han hecho ad Auschwitz y busca, entre la multitud, alguien que pida perdón por lo que había pasado. En la película, mientras que Primo y sus compañeros están saliendo del tren, un oficial ve la divisa de rayas blancas y negras, se acerca y se arrodilla delante de él como gesto de culpabilidad y solicitud de disculpas. Lo que en el libro Primo desea, en la película se realiza. El mismo Rosi, como reportado por Cortellazzo (83), ha explicado la razón de este cambio:

Ho girato il film nel 1996, cinquant'anni dopo quegli avvenimenti. Forse nel 1945 quell'ufficiale tedesco non si sarebbe inginocchiato. Attraverso questo gesto, ho voluto rendere omaggio a un grande tedesco, a Willy Brandt, il primo che, a Auschwitz, si è inginocchiato davanti alle mura delle fucilazioni. E attraverso questo gesto ho voluto rappresentare quei tedeschi che [...] hanno provato – io non so se furono numerosi o no- lo stesso orrore che ha provato il resto dell'umanità davanti ai campi di sterminio.¹⁵

Esto no es un cambio revolucionario para la historia, no cambia la sucesión de los acontecimientos o el destino de los personajes, pero es significativo de como los cambios sociales, los eventos históricos afectan un guionista o un director que están trabajando a una adaptación y, como en este caso, pueden «utilizar» las películas para realizar un deseo que en la vida real no se ha cumplido.

Puesto que la novela y la película son medios de expresión que el autor utiliza para expresar su visión del mundo, el contexto social en el que la adaptación se realiza puede condicionar algunas decisiones fundamentales en el proceso de redacción del guion. Un ejemplo de esta circunstancia es el *Lazarillo de Tormes* (1554) que se analizará en los capítulos sucesivos.

Una adaptación puede ser útil también para mostrar los valores vigentes de la época en la que se estrena la película. En este caso son muchos los ejemplos que se podrían mencionar. Esto se realiza sobre todo en los dibujos animados o en los remakes. Si se toma en cuenta la clásica historia de la princesa que tiene que ser salvada por el príncipe o necesita ayuda, en los remakes modernos se invierte la situación. Por ejemplo, la adaptación de *Alice's Adventures in Wonderland* (*Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*, 2010) de Tim Burton presenta una protagonista fuerte y que lucha para salvarse. Esto es solo una de las diversas revisiones que se han hecho para subrayar la fuerza y la independencia de la mujer. El punto de partida de estos cambios es la sociedad moderna

¹⁵ “He rodado la película en 1996, cincuenta años después de aquellos acontecimientos. Quizás en el 1945 aquel oficial alemán no se habría arrodillado. A través de este gesto, he querido rendir homenaje a un gran alemán, Willy Brandt, el primero que, en Auschwitz, se ha arrodillado delante de los muros de los fusilamientos. Y a través de este gesto he querido representar aquellos alemanes que [...] han intentado – yo no sé si fueron muchos o no- el mismo horror que ha probado el resto de la humanidad delante de los campos de exterminio” traducido por quien escribe y citado por Sara Cortellazzo, *Letteratura e cinema*, 1998, p. 83

en la que se vive, sociedad en la que la mujer está logrando sus derechos y su independencia de los hombres. Las adaptaciones reflejan estos valores imprimidos en el contexto cultural. Un ejemplo semejante se podría hacer con la integración de actores o actrices de color a demostración que los ideales raciales ya no predominan en la sociedad.

Una adaptación, como ya anticipado, puede ser un medio de circulación de los discursos sociales. Aquí se puede considerar como ejemplo, reportado por Manzoli (54), *Il Decameron* (1971) de Pasolini. ¿Por qué ha tomado la obra de Boccaccio y qué quería transmitir? ¿Cómo ha reaccionado la sociedad a esta película? Estamos al final de los años sesenta, en el pleno de una revolución de costumbres que anticipa una manera de vivir nueva y que prevé también una nueva manera de explorar la sexualidad. Pasolini participa a esta revolución y decide inspirarse a una obra que ha sido el manifiesto del ascenso de una nueva clase social, la burguesía. El cineasta utiliza el mismo texto para crear una película que sea siempre un manifiesto, pero de un nuevo mundo caracterizado por la libertad y la espontaneidad. Pero, lo que no funcionó era el contexto mediático y social que llevó a una reacción negativa por parte del público. La obra, de hecho, fue considerada pornográfica. Estas partes, por consiguiente, se eliminaron y el lenguaje fue sometido a la censura.

De estos ejemplos se entiende que la adaptación evoluciona contemporáneamente a la sociedad y refleja sus valores y sus cánones. En realidad, con el paso del tiempo y con la introducción del «politically correct»¹⁶, la situación se ha vuelto más difícil porque se ha creado como una hipersensibilidad a todo lo que se dice o escribe. Entonces, la elección de adaptar una obra muy antigua puede ser un riesgo para el guionista que, en algunos casos, será obligado a cambiar partes de la novela o a eliminar personajes que puedan molestar la sensibilidad de alguien.

¹⁶ Término angloamericano que designa una orientación ideológica y cultural de respeto hacia todos, en la que es necesario evitar todo tipos de ofensas directas a una determinada categoría de personas.

2. EL LAZARILLO DE TORMES

En el segundo capítulo de este trabajo se utilizarán los conceptos teóricos ilustrados en las páginas precedentes para analizar un caso concreto: las adaptaciones cinematográficas del *Lazarillo de Tormes*. Después de una panorámica general sobre esta obra, se tomarán en cuenta dos de sus adaptaciones realizadas a lo largo de los siglos: la primera será *El Lazarillo de Tormes* (1959), dirigida por César Fernández Ardavín y la segunda *Lázaro de Tormes* (2001), de Fernando Fernán Gómez y José Luis García Sánchez.

Antes de presentar el texto literario, según quien escribe, sería oportuno explicar por qué se ha elegido esta obra. Las razones principales son tres: el *Lazarillo de Tormes* ha marcado un antes y un después en la literatura española, y ha fundado el género literario de la picaresca.¹⁷ Es una obra fundamental en la cultura española por las innovaciones que ha ocasionado y por las novelas sucesivas que ha inspirado. Por consiguiente, enfrentarse con un texto de tal calibre es un reto que el guionista y el director se ponen. Sería interesante, entonces, ver como se decidió afrontar este obstáculo, que técnicas han sido utilizadas y si el producto final se podría considerar al mismo nivel del texto literario.

La segunda razón está liada al marco social y cultural. Entre la primera y la segunda adaptación hay un destaque temporal de cuarenta y dos años. ¿Las transformaciones que han pasado por la sociedad han influido en las modificaciones del guion? Además, otro aspecto importante se refiere también al contexto histórico: la adaptación realizada por César Fernández Ardavín se ha producido durante el franquismo. ¿En qué manera la dictadura y las prohibiciones impuestas por Franco han modificado la redacción del guion?

El último motivo hace referencia a un elemento mencionado en el primer capítulo: la componente emocional del espectador. El lazarillo es un niño sin padre y que ha sido vendido a un ciego por parte de su madre. Es imposible que el lector/espectador no empatice con él. Aunque en el prólogo el protagonista explica que le han pedido «contar su caso», desde el primer tratado el lector siente lástima por esa pobre víctima y quiere saber cómo ha logrado sobrevivir. Es una historia que llama la atención de quien lee y esto, como se ha visto, es uno de los aspectos fundamentales para obtener una buena adaptación. ¿César Fernández Ardavín y Fernando Fernán Gómez ha aprovechado de este componente emocional o han preferido seguir un camino diferente? En las próximas páginas se

¹⁷ Género literario caracterizado la presencia del pícaro, es decir un joven de baja condición social que tiene que luchar para sobrevivir, protagonista de la historia contada de su punto de vista.

intentará responder a todas estas preguntas a través de un análisis profundizada del texto y de las películas.

2.1 La novela

En 1554 explota en España lo que va a ser uno de los libros más leídos y vendidos de toda la literatura española: *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*. En el mismo año, aparecen tres diferentes versiones: una de Burgos, en casa de « Juan de Junta », la segunda en Amberes, de Martin Nuncio – un impresor muy conocido – y la última en Alcalá de Hernández, imprimida por Salcedo. Esta edición contiene una advertencia: “nuevamente impresa, corregida y de nuevo añadida en esta segunda impresión”. De esto se deduce que estas no son primeras ediciones y que el texto original remonta a años antes.

Efectivamente, según los estudios sobre estos textos, las ediciones de Alcalá y de Amberes vienen de la misma fuente: una edición perdida que se remonta a otra y, de esta última, desciende la impresión de Burgos.¹⁸ Además, la historia de la novela no fue fácil: fue uno de los libros prohibidos por la Inquisición y fueron cortados algunos pasos en 1559, se volverá a leerlo en 1573. Fue acusado de ser un seguidor de Erasmo¹⁹ porque contiene muchas consideraciones del narrador que se acercan al erasmismo y que cuestionan las extracciones sociales religiosas de aquella época. De hecho, en muchos de los tratados de la obra está presente una crítica al clero o la institución de la iglesia y el espíritu anticlerical se percibe durante la lectura.

Como ya he anticipado, el *Lazarillo* introdujo muchas novedades en la literatura. Antes de esta novela, el público estaba acostumbrado a leyendas de caballeros, medievales, fuera de la contemporaneidad, lejano del tiempo en el que vivía. En cambio, esta novela cuenta una serie de acontecimientos que se refieren a unos diez años antes, en la época de Carlos V, contemporánea al lector. La primera novedad es esta cercanía temporal y espacial que se opone a todo lo que se conocía en aquel momento. Inaugura una nueva línea narrativa porque los elementos de la ficción son cercanos al lector contemporáneo. Introduce una línea realista, elimina la lejanía entre ficción y realidad y presenta la vida de este Lázaro que es muy verosímil porque se trata de una persona normal. En el libro, el lector encuentra la vida de todos los días, elementos cercanos a él y que puede reconocer: los lugares, los personajes, las costumbres eran familiares a todos los españoles de aquella época.

¹⁸Informaciones tomadas de la prefación de *Lazarillo de Tormes*, ed. Francisco Rico, Madrid, Catedra, 2005

¹⁹ Erasmo, junto con Tomás Moro, intentaron reformar la iglesia católica para que volviera a sus orígenes del primitivo cristianismo. Este tentativo de reforma encontró muchos obstáculos, como las instituciones. Erasmo, de hecho, fue considerado un hereje.

Otro elemento fundamental que determinó el género de la picaresca fue el relato autobiográfico. Hasta aquel momento, el protagonista y quien contaba la historia eran separados porque se narraba, por ejemplo, la vida de los reyes por parte de los cronistas. Aquí, empieza la literatura del yo, es el protagonista que cuenta su vida en primera persona y, además, no es la historia de un héroe, sino de un antihéroe, de una persona normal cercana a la criminalidad, que lucha para sobrevivir, en otras palabras, de un pícaro.

Asimismo, en la novela hay una coincidencia entre protagonista, narrador y autor representado y se presenta como relato auténtico, pero falta el autor real, de hecho, la obra es anónima. Esta combinación de factores consigue que la realidad se diluya de tal manera que el lector se pregunte si lo que está leyendo es verdadero o no, es un nuevo tipo de verosimilitud, la literatura parece ficción porque no aparece un filtro entre narrador y lector. En realidad, el *Lazarillo* no es una obra anónima, sino apócrifa, de falsa autoría. Se presenta escrita por un cierto Lázaro de Tormes, el protagonista y narrador que, al mismo tiempo, aparece como el autor real y también por esta razón se puede definir realista, porque pasa por ser real. El lector puede creer que es el lazarrillo el autor. Elemento de similitud que es fundamental para el lector de esa época.

2.1.1 La historia

La obra está dividida en siete tratados más un prólogo. Empieza en primera persona y, a través de la estrategia narrativa de la «carta messaggera»²⁰, se dirige a una «Vuestra merced», una persona encima de la clase social que ha pedido a Lázaro contar su caso, aunque no se sabe todavía de que se trata. Pero, por su parte, el narrador no empieza del caso, sino comienza a relatar toda su vida a partir de su infancia. Desde el primer tratado, de hecho, quien lee descubre que el lazarrillo ha nacido en el río Tormes- de allí deriva su apellido-, donde el padre trabajaba en un molino. Los lectores de aquella época sabían exactamente de que punto geográfico se estaba hablando y esto es otro elemento de continuidad con aquel periodo. El padre es acusado de ser un ladrón y muere muy pronto. Después de la muerte de su marido, la madre, viuda, se casa con un hombre de color con el que tiene un hijo. Debido a la situación de pobreza de su familia, su madre pone Lázaro al servicio de un ciego. En este momento empieza la lucha del niño para sobrevivir. El ciego no es un buen amo, gana dinero a través de muchas maneras, es muy listo pero mezquino y apenas le ofrece alimento. Los episodios del toro de piedra – en el que el amo hace tomar al niño una gran calabazada – y de la jarra de vino hacen que Lázaro aprenda a ser astuto y tramposo. De su lado, el ciego se percata de la astucia del joven y le castiga frecuentemente con palos y golpes. Después de la narración de diferentes aventuras y trampas

²⁰ Estrategia literaria que el autor utiliza para esconderse de la censura y para crear un pacto de lectura entre autor anónimo y Lázaro autor, de modo que Lázaro pueda ser considerado como el verdadero autor.

que ingenia Lázaro, al final, este decide abandonar al ciego, cambiar de amo y así termina el primer tratado.

En el segundo, el protagonista narra sus peripecias con su sucesivo amo, un clérigo. Empieza a trabajar por él y hace el monaguillo durante las misas. Al ascender de la escala social, Lázaro piensa mejorar su situación y cree no sufrir de nuevo. En realidad, va a pasar más hambre que con su amo anterior. El clérigo, en efecto, solo le da de comer cuando van a entierros, el resto del día no lo alimenta de forma alguna. Entonces el niño se ve obligado a utilizar su ingenio para poder sacar algo de comer. Por ejemplo, él hace una copia de la llave del lugar donde se guardaba el pan y cuando el clérigo le pedía explicaciones al respecto, Lázaro culpaba a los ratones. Al final su amo lo descubre porque la llave que esconde en la boca silba durante la noche y lo echa de casa. En esta parte del relato están presentes críticas a la institución de la iglesia. El lazarillo se da cuenta de la hipocresía y de la corrupción del clero, clase social que se aprovecha de la gente y busca solamente sacar provecho para sí mismo y no para los demás, como tendría que ser.

En el tercer tratado, Lázaro se muda a Toledo y conoce a un escudero que le pide trabajar como su criado. También esta vez el niño espera mejorar su situación debido a la posición social del escudero, pero va a desilusionarse y lo pasará igual que con los otros amos: se morirá de hambre. La diferencia respecto a sus experiencias precedentes es que el escudero no es malo, sino que es pobre y tampoco tiene algo de comer para él mismo. Así Lázaro tiene que ingeniarse para sacar comida para él y para su amo. En este tratado, de hecho, es evidente la crítica a toda aquella clase social que se preocupa solamente de las apariencias y de la honra. El escudero, aunque no puede permitirse comida, nunca va a pedir limosna ni tampoco se pondrá a trabajar porque tiene que proteger su reputación. Al final, el casero le pedirá el alquiler, que obviamente el escudero no podrá pagar, y por eso se marcha se casa dejando allí su criado.

Siguiendo con el relato, el cuarto amo de Lázaro va a ser el Fraile de la Merced con el que pasará solamente cuatro días porque no puede soportar su estilo de vida. El Fraile no estaba nunca en el convento, se daba largos paseos y frecuentaba sus vecinas, algunas mujeres que se supone fueran prostitutas. Pasaba mucho tiempo bailando y haciendo negocios prohibidos por su cargo eclesiástico. Sin embargo, el fraile regala a Lázaro su primer par de zapatos. Este tratado es muy corto respecto a los anteriores y el protagonista no aprende nada. Se nota autocensura por primera vez pero, de todas formas, fue eliminado por la Inquisición veinte años después de la publicación junto con el tratado sucesivo por las evidentes acusaciones contra el clero.

En la quinta parte se cuenta lo que Lázaro pasa con un buldero, su quinto amo. El buldero era una figura que pertenecía a la iglesia católica que en la Edad Media que se encargaba de entregar bulas a

cambio del dinero de los creyentes. El protagonista describe la picardía de su amo contando como este establece un plano elaborado para vender más bulas y finge una pelea con el alguacil que le permite convencer todos a creerle y a comprar. Con el buldero Lázaro se queda cuatro meses, pero también aquí sufre malos tratos y se manifiesta otra vez la crítica a la iglesia.

En el sexto y breve tratado el narrador habla de su sexto y séptimo amos: un pintor y un capellán. También con el pintor sufre, en efecto pasa pocos días con él. Una mañana, al entrar en una iglesia, un capellán lo recibe y le pide quedarse. Con él, Lázaro vende agua en la ciudad y es la primera vez que su condición de vida mejora: “Este fue el primer escalón que yo subí para venir a alcanzar buena vida, porque mi boca era medida” (*Lazarillo de Tormes*, p. 126). Trabaja por el capellán por cuatro años y consigue comprar su ropa y cambiar de apariencia. Cuando gana cuanto le sirve, deja su amo y escapa.

En la última parte del relato, se narran las hazañas del protagonista con su octavo y noveno amo. Primero se va con un alguacil, pero decide irse pronto porque considera que el trabajo y los pensamientos del alguacil son demasiados peligrosos y cercanos a la muerte. Al final, logra servir el arcipreste de San Salvador, amigo de Vuestra Merced, a quien se dirige la carta. Él está muy contento de este trabajo porque ha logrado felicidad y estabilidad y se ha casado con una criada del arcipreste. En este punto el lector descubre de que trata este caso que Lázaro cuenta: corre la voz que su mujer se acueste con el arcipreste. La ley de la época no consentía que el marido no denunciaba el adulterio de su mujer en el caso que lo sospechara, por eso el protagonista tiene que defenderse. Él niega que haya sucedido algo así, que ella es “tan buena mujer como vive dentro de las puertas de Toledo” aunque, en una conversación con el arcipreste, este le había dicho que de esta situación podía sacar provecho. Al final el lector intuye que Lázaro es cociente de la relación entre su amo y su mujer, pero decide callar para vivir “en mi prosperidad y en la cumbre de mi fortuna” (p. 135).

Como se puede notar, no se cuenta toda la vida de Lázaro, sino solo algunos momentos: él elige que y como contar, elige su punto de vista. Refiere muchas noticias de su persona y pone un filtro en la narración de su vida. La cuestión de punto de vista en esta novela es muy importante por la interpretación de los hechos. De hecho, la primera palabra del prólogo es «Yo». Lázaro, además, sabe que la prospectiva de «Vuestra merced» es diferente porque este pertenece a otra clase social. Exactamente por esta razón, el narrador construye su forma de contar para que el destinatario entienda su punto de vista, sin necesidad que lo comparta. En efecto, el punto de vista es único y dialectico porque sabe que existen otros.

El protagonista cuenta una serie de acontecimientos que lo han formado como persona, cada vez que cambia amo quiere mejorar su condición. No es cuestión del caso que tiene que contar, sino de su

construcción personal, es importante para él que Vuestra merced sepa como se ha construido y como ha sobrevivido para llegar a la cumbre de su fortuna. En efecto, hay un tema de fondo que se mantiene por toda la novela: el concepto de medrar. Desde el episodio del toro que ha pasado con el ciego, empieza el camino, un periodo de aprendizaje que va a durar hasta su encuentro con el arcipreste: “Parecióme que en aquel instante desperté de la simpleza en que como niño dormido estaba” (p.23). Él aprende algo de todos sus amos y, en el momento en el que está contando la historia, ha alcanzado su objetivo. Este valor que trasluce se debe también a que, en el momento histórico en el que está escrito, la idea de medrar es fundamental y Lázaro cuenta mostrando que, con su propia inteligencia, consigue superarse en la vida y llegar a un punto en el que tiene un lugar en la sociedad, cosa que no tenía al principio. Para resumir, es una novela autobiográfica, retrospectiva, verosímil, con un punto de vista diferente respecto al pasado, que ha cambiado la percepción de la literatura y que, sobre todo, hace una fuerte crítica de la sociedad a través de los personajes. El texto demuestra, con su sarcasmo e ironía, las injusticias y la hipocresía de las instituciones en la España de 1500. La crítica se dirige principalmente a las clases sociales altas – nobleza y clero- y a las condiciones en las que el puesto está obligado a vivir. A lo largo de la lectura se puede aprender las dificultades que tenía la gente pobre de aquella época: él y su familia son la principal representación de esto. La crítica al clero, como ya dicho, se exprime a través de los personajes liados al ámbito clerical como el clericó, el buldero y el arcipreste; mediante la figura del escudero, en cambio, se denuncia la obsesión que esta clase social tenía por las apariencias y por la honra. Al final, se pone en evidencia cuanto un hombre pobre, como el protagonista, tenía que luchar contra esta sociedad para obtener algo mientras que, para los nobles, era todo más fácil.

2.2 La película de 1959

El objetivo de este párrafo es analizar la adaptación cinematográfica de *Lazarillo* dirigida por César Fernández Ardavín y estrenada en España el 16 de noviembre 1959. Es una coproducción hispano-italiana producida por Hesperia Films y Vertix Films y la duración es de 106 minutos. César Fernández Ardavín es director, productor y guionista. La música es de Salvador Ruiz de Luna y la fotografía de Manuel Berenguer. El protagonista es interpretado por un actor italiano, Marco Paoletti. En 1960 ha ganado el Oso de oro en el festival de Berlín y fue una de las primeras representaciones de España fuera de las fronteras nacionales en pleno franquismo.

Las primeras imágenes que se ven en la pantalla son carteles que hacen saber al público que el film ha ganado el Oso de oro, después aparecen las casas de producción y el nombre del actor protagonista que hace el papel de Lázaro. Enseguida se presenta un primer plano de un hombre viejo mientras se escucha la voz en off de Lázaro que empieza con las mismas palabras del texto literario: “Pues sepa

vuestra merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé Gonzales y de Antonia Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca”. Explica también que se llama así porque ha nacido dentro del río Tormes y presenta sus padres. Solamente a continuación de esta breve presentación aparece el título de la película acompañado por el subtítulo “según la célebre novela picaresca de autor anónimo” y los habituales títulos de crédito donde se agradece el cardenal de España y los Ministerios de Educación Nacional y del Ejército. Estas instituciones fueron fundadas durante el gobierno de Franco, en 1938, con el objetivo de educar la población transmitiendo la ideología franquista y proclamando la catolicidad de esta misión educativa. Entonces, desde estos primeros segundos se puede intuir que la película va a aportar algunas modificaciones a la novela, sobre todo en las partes anticlericales y de crítica a la iglesia, porque esta última ha contribuido al rodaje. Además, se presenta también una citación de San Agustín: “El hambre es mala consejera, pero son peores la mentira, la superstición y la ignorancia. Descubridlas, y os acercareis al Dios verdadero” que no está presente en el libro y que se aleja del sentido que quiere otorgar el autor original. En realidad, en las primeras frases del prólogo de la obra literaria, Lázaro anuncia que el lector va a aprender algo de la lectura, pero no hace referencia a Dios. Esta es una indicación de la tipología de empuje que se quiere dar a la película. Al mirar solamente el primer minuto, el espectador puede captar muchas informaciones y se crea una panorámica de lo que va a ver, adaptando también su estado de ánimo.

Siguiendo con la película, aparece otra vez la cara de este hombre con la voz de Lázaro que continúa contando su historia. Mientras él sigue hablando, hay un cambio de escena y se ve antes la madre y después Lázaro. La cara del niño parece limpia y tierna, él se presenta como un crío inocente. La elección de este tipo de personaje ofrece informaciones sobre la visión de la producción y de los valores que se quieren transmitir. Para explicar este concepto es necesario hacer referencia a otra película estrenada en 1954, *Marcelino pan y vino*, de Ladislao Vajda. Este film tuvo un éxito increíble y fue fundamental para la creación de la figura del niño y del canon religioso en el mundo cinematográfico. Cuenta la historia de este huérfano crecido por los frailes que establece una amistad con un crucificado que toma vida y empieza a hablar con él. Es una película que determina la iconografía del niño y, por esa razón, la figura del Lazarillo no se podía alejar de este modelo.

Es evidente que falta toda la parte del prólogo que en el libro sirve de introducción para la historia o, mejor dicho, se pierde la figura de Vuestra merced y no se hace mención al «caso». Sabemos que el protagonista está relatando su historia a este hombre – de cual el espectador no tiene noticias- y que también aquí el cuento es retrospectivo, pero la voz que narra es de un niño. Esto significa que nos es el personaje de Lázaro adulto que tiene que defenderse, entonces la situación inicial cambia respeto

al texto literario. Sin embargo, no se sabe todavía si el «caso» se va a tomar más adelante o se elimina totalmente. De todas maneras, los presupuestos que impulsan Lázaro a contar su vida son diferentes.

2.2.1 El ciego

Por fin aparece el ciego que está por las calles de Salamanca repitiendo oraciones. Lázaro le cuenta que con su madre sufre de hambre y el ciego le pregunta si le gustaría irse con él para guiarlo con estas palabras: “¿Te gustaría cambiar de condición?”. Se puede notar como la cuestión de medrar está presente también en la adaptación y es la razón por la que Lázaro deja su madre y se va con el ciego. Llega la madre que, como en el libro, cuenta al ciego que su marido ha muerto para defender la fe católica y pide al hombre cuidar de su hijo. La escena sucesiva presenta la despedida de su madre, que le dice que va a aprender mucho con el ciego. Se trata de un momento lleno de ternura, que apunta a conmover al espectador y que replantea la imagen del niño como un pobre huérfano.

Se van de Salamanca y, permaneciendo fiel al libro, se pone en escena el episodio del toro de piedra, fundamental para el crecimiento del protagonista. La palabra clave sigue siendo «aprender». Las características del ciego se quedan las mismas que en el texto literario- avaro, que trata mal Lázaro y no le da de comer- como también los acontecimientos: el caso de la jarra de vino, de las uvas y de la longaniza. Todas ocasiones en las que el niño agudiza su ingenio e intenta engañar al ciego para sacar algo de comer, pero su amo lo descubre y lo pega. También el episodio final es el mismo del libro, finalmente Lázaro logra vengarse y deshacerse del ciego induciéndolo a error. Hasta este momento, la película respeta el orden de la historia y se mantienen casi los mismos diálogos, pero, aunque es el protagonista que cuenta la historia, faltan todas aquellas consideraciones que él hace sobre el ciego en el texto. Los pensamientos del niño son fundamentales para entender su punto de vista y para apoyar su posición delante de Vuestra merced, porque es importante que se entienda lo que ha pasado y como ha sufrido. En la adaptación se presenta el ciego como un personaje cruel sin explicitar la opinión de Lázaro. Además, también el aspecto físico de este personaje hace pensar que no va a ser bueno con el criado.

2.2.2 El sacristán

A continuación, se ve que el protagonista se marcha y cambia de ciudad. Se introduce el personaje del clérigo, convertido en un sacristán, avaro como en el libro. Este cambio a un personaje con una carga más baja respeto a un clérigo es la primera intervención del guionista debido al contexto histórico en el que la película se ha producido: un clérigo no podía portarse así. Se nota la avaricia de este personaje también de la cara, que es grotesca y se pone en contraposición con la cara de angelito

que tiene Lázaro. También en esta parte se respeta el orden del cuento poniendo en escena el episodio del mortuorio, mostrando como el sacristán aprovecha de estas situaciones para poder comer.

El segundo cambio que se nota en esta parte es que se ve Lázaro rezando en la peli, pero en el texto utiliza una forma blasfema de utilizar las oraciones a Dios, no es alguien apto a la iglesia. Esta variación se debe otra vez al contexto social: entran en juego otros valores dominantes en aquella época, es decir los valores católicos que no pueden ser malos, el niño tiene que ser bueno. Cuando es malandrín no tiene cara de malandrín. No se ve la capacidad de hacer trampas a sus amos, es un lazarillo diferente, una traducción cinematográfica suavizada. Eso es que se esperaba el público en ese momento y lo que entra dentro de los valores que prescriben como tenía que ser el lazarillo en aquel periodo histórico. El único aspecto que se queda el mismo es la solicitud del protagonista a Dios para que muera alguien, porque se transformaba en la posibilidad de comer. Se muda la actitud del protagonista hacia este deseo: en el libro- se recuerda que son palabras de un adulto- se justifica por sus anhelos subrayando que se tratara de una cuestión de vida o de muerte: “[...] porque, viendo el Señor mi rabiosa y continua muerte, pienso que holgaba de matarlos por darme a mí vida” (p.53); en la película, durante una oración a Santa Rita, le dice que no puede engañar este amo como hacia con el anterior, que la única consolación que tiene son los mortuorios y pide disculpa si la noche precedente le ha pedido que el enfermo muriera. Hasta este punto parece arrepentido, pero el segundo sucesivo se enfada porque no le ha escuchado y enseguida se pone a rezar dirigiéndose a San Pedro. Este instante se podía interpretar en dos modos: por una parte, es un vistazo al Lazarillo de la obra literaria, el que se burla de iglesia; por otra parte, si se quiere seguir el camino del niño bueno, es una representación de la desesperación del protagonista que se está muriendo de hambre debido a la avaricia de su amo y está obligado a hacer este tipo de peticiones.

Siguiendo con el relato, los acontecimientos también en esta parte son los mismos: llega el vendedor que le procura una copia de la llave de la caja donde el clérigo guardaba la comida y cuando su amo le pide explicaciones, él echa la culpa a los ratones. Eso funciona hasta que el hombre oye la llave que silba en la boca de Lázaro durante la noche, lo pega muy fuerte en la cabeza y le echa de casa. En el libro, antes de encontrar otro amo, cuenta como le han curado la herida, pequeña parte de quince días que en la adaptación falta.

Si con el primer amo los pensamientos del niño no se han puesto en escena, en esta parte de la película se utilizan las oraciones a Santa Rita para expresar sus reflexiones, como el hecho de que ha considerado muchas veces cambiar amo, pero no está seguro porque tiene miedo que le pueda pasar algo peor. Por lo que concierne el camino interior del protagonista, en la película no aparece nada de eso y también la figura del sacristán, a excepción de los mortuorios, parece aislada del mundo de la

iglesia. No se percibe la crítica que está presente en el texto por la misma razón explicada indicada anteriormente: los valores vigentes en aquella época eran católicos y nunca se podría poner en escena una figura que no respetara estos ideales.

Después del episodio de la llave, Lázaro tiene que buscarse otro amo y cambia otra vez ciudad. En la peli es presentada una escena en la que le dicen no buscarse amo porque da vergüenza: otro valor de la España de 400 años más tarde. Se da cuenta de que pedir es malo, tiene que buscar amo. Enseguida hay una toma del cuadro de la anunciación²¹ que no se menciona en el libro: la peli está haciendo márketing del tema cristológico que tiene el Prado. Ideología que entra dentro de los productos culturales. Se absorben valores de un específico momento histórico.

2.2.3 El escudero

Al encontrarse con el escudero, bien vestido, peinado y con un modo de andar respetable, Lázaro está muy contento porque cree haber subido la escala social y no morir de hambre esta vez. Se van a misa y el nuevo amo le dice que después irán a comer. En el libro las opiniones de Lázaro son muy claras, él piensa que el escudero es rico y que no se para a comprar cibo del mercado porque su casa estará llena. En la peli, no hay una voz fuera de campo, entonces hay una escena inventada en la que entra un lenguaje fílmico: un sueño. Se imagina esta casa inmensa, llena de servidores y de elfos que le rellenan de comida. Además, en el sueño Lázaro ve sus amos interiores convertidos en estatuas. Incorpora un lenguaje surrealista para mostrar como el lazarillo ve su amo y su vida.

Terminada la misa, el escudero y su criado se vuelven a casa y el niño empieza a darse cuenta de que la realidad es diferente de como imaginaba él. También en esta parte el orden del relato se respeta y están presentes los personajes mencionados en el libro, como las vecinas. El escudero inventa las mismas excusas para no salir a comer de noche y se confía con Lázaro relatándole su historia. Entendido que su amo no podrá asegurarle comida, el niño empieza a pedir limosna imitando al ciego y está obligado a alimentar sí mismo y su amo. Hay una inversión, porque quien da de comer es el Lázaro. Puesta en escena de una paradoja.

En el libro, el tercer tratado es fundamental porque presenta una figura típica del siglo XVI y una fuerte crítica social. En ese momento, era alguien quien tenía, si no tenías, no eras nadie. Por eso el protagonista busca tener algo material para ser respetado. También vestirse de un cierto modo significaba ser alguien y el caballero se muestra como alguien que tiene, un hidalgo. Pero esto es todo lo que tiene y el lazarillo no lo sabe. Y la crítica está dirigida a esta clase social que vive de apariencias

²¹ Retrato realizado por fra Giovanni da Fiesole, llamado también Fra Beato Angelico, conservada en el Museo del Prado de Madrid.

y da importancia solamente a la honra viviendo en función de esa: “Eres mochaco- me respondió- y no sientes las cosas de la honra, en que el día de hoy está todo el caudal de los hombres de bien” (p.99), estas son las palabras del escudero, tiene que defender su reputación. Mientras que en el libro este tema es crucial, en la película no es lo mismo. Se nota que el tercer amo apuesta todo en las apariencias, pero no es necesario condenar esta clase social en el periodo en el que se ha rodado porque el escudero es una figura contradictoria en relación a los valores vigentes en 1959. Por consiguiente, en la adaptación, Lázaro no aprende nada de este amo, mientras que en el libro enseña una lección sobre la hipocresía de la nobleza: “Dios es testigo que hoy día, cuando topo con alguno de su hábito con aquel paso y pompa, le he lástima con pensar si padece lo que aquél le vi sufrir. Al cual, con toda su pobreza, holgaría de servir más que a los otros, por lo que he dicho” (p. 92).

Con referencia a la figura de Lázaro, también aquí parece un angelito, aunque en la novela lleva siempre consigo aquella pizca de astucia que lo hace malandrín, como por ejemplo cuando el escudero le pide contar su historia: “Con todo eso, yo le satisfice de mi persona lo mejor que mentir supe, diciendo mis bienes y callando lo demás, porque me parecía no ser para en cámara” (p. 75). La diferencia respecto a los otros amos es que, esta vez, siente lástima por este hombre que se queda ocho días sin comer y termina col quererle: “Con todo, le quería bien, con ver que no tenía ni podía más, y antes le había lástima que enemistad” (p. 91). Este cariño se amplifica en la película y se hace una modificación al texto original: en el libro el escudero se va sin despedirse de su criado y lo deja en manos de los caseros que vienen a pedir el dinero para el alquiler; en la película los dos establecen una relación más profunda. De hecho, antes de escaparse, el escudero dice a Lázaro estar cociente de que le ha dado poco, pero es importante para él que el criado sepa que le ha querido bien y que un día, cuando logrará su fortuna, enviará una carroza a buscarlo para vivir felices y en el lujo. El niño le responde que también él le ha querido y que un día “levantarán muchas casas, con palomas y todos”. Al ver su amo irse, Lázaro se vuelve muy triste y empieza a llorar porque ha perdido al amo que criaba, es una lectura diferente. Esto es otro elemento que se configura con los cánones de aquel momento y que el director utiliza para crear empatía entre el espectador y el pobre niño protagonista.

2.2.4 Personajes desaparecidos

A partir de este momento, el director deja seguir el orden del cuento y, en realidad, se aleja totalmente hasta el final. Ante todo, falta completamente el episodio del fraile de la Merced. Como se ha anticipado antes, en este tratado se nota la autocensura del autor, de hecho, habla utilizando metáforas y no explicita claramente lo que hace el fraile, sino que lo deja a entender. Además, el fraile es promiscuo, vividor, corrupto y frecuenta lugares de ambigua moralidad y no es para nada devoto a

Dios o a la iglesia. Durante el franquismo nunca se hubiera podido aceptar una tal conducta anticlerical.

Quien lee la novela intuye que el fraile se comporta de manera ambigua con el lazarillo, y esto forma parte de la gran crítica social que el autor hace, pero una acusación así nunca se pudiera poner en escena durante el franquismo y, sobre todo, en una película rodada con la ayuda de la iglesia. Este tratado va en contra de todos los valores católicos profesados por la dictadura y, por eso, se ha preferido dejarlo en el olvido. Eliminando este pasaje se ha cortado también una etapa importante en la vida de Lázaro, es decir: “Este me dio los primeros zapatos que rompí en mi vida; mas no me duraron ochos días, ni yo pude con su trote durar más” (p. 111). Estas palabras se pueden entender en el sentido literal o metafórico: en el primer caso, se trata de su primera ropa, el primero objeto realmente suyo y un pequeño paso hacia una condición adecuada; en el segundo, simboliza un punto fundamental en su vida sexual. Si el autor real, cuando ha escrito estas líneas, se refería verdaderamente al sentido metafórico, de ninguna manera se hubiera podido meter en escena una secuencia así.

Por último, este tratado es importante también para la formación del carácter del protagonista. Como se sabe, Lázaro aprende algo de cada amo. En este caso, el protagonista tiene la posibilidad de dejarse llevar por la vida promiscua, libidinosa y llena de placeres, en cambio, él elige alejarse de este mundo porque sabe que no representa la felicidad que está buscando. Aunque es todavía un niño, no se distrae del objetivo que quiere alcanzar, es decir salir de esta condición de pobreza y vivir de manera respetable.

2.2.5 El falso buldero

El pobre Lázaro tiene que buscarse amo otra vez y encuentra algunos “cómicos de lengua” que lo lleva consigo y su compañía de actores. Él está probando para disfrazarse de fraile y vender bulas y decide involucrar también al niño. Así el nuevo amo y el protagonista se van por la ciudad intentando hacer negocios, y el hombre actúa como el verdadero buldero del libro: habla en latín citando algunos santos y sus vidas para impresionar, aunque se ve que no es un experto en campo religioso. Está presente también el personaje del alguacil que se pone de acuerdo con el actor para vender más bulas. El plan que organizan es el mismo que en la novela. La modificación fundamental, en cambio, es el personaje del buldero. ¿Cómo podía contar el cineasta este episodio sin ofender la institución de la iglesia? No es posible que un fraile haga estas cosas, entonces se opta por un engaño, decide que no se trata de un verdadero fraile, sino de un comediante. Para los valores de la época no es posible que la iglesia engañe al pueblo, que era la crítica fundamental detrás de toda la obra del lazarillo. Hay que

hacerlo de otra forma, quien engaña el pueblo es un comediante cualquiera. No puede ser un verdadero buldero.

Terminada la comedia, el actor se va del pueblo triunfante y aclamado por toda la gente hasta que una niña ciega no le pide librar del diablo su hermanito enfermo como ha hecho con el alguacil. La niña está desesperada y se arrodilla implorando piedad. El comediante no se aprovecha de esta situación y decide ser completamente honesto: “Yo soy el más falso de cuantos hombres no hayas visto y te juro que soy el peor de todos los presentes”. Delante esta situación, incluso él se no se atreve a cumplir un pecado así. Lázaro, apenado por la niña, decide seguirla para preguntarse si necesita ayuda y se propone guiarla. Durante la conversación entre los dos hay una escena profundamente triste en la que el protagonista realiza estar completamente solo y no tener nadie en el mundo. Esta toma provoca un fuerte impacto emotivo al espectador que ha seguido hasta este momento las aventuras del niño, se ha aficionado a él y quiere que logre ser feliz. Se vuelve otra vez a la importancia que tiene la componente emocional del público y al modelo del niño bueno y apto a la religión impuesto por la ya citada película *Marcelino, pan y vin*.

Siguiendo este camino, no es un caso que después escaparse de la pobre ciega, Lázaro se encuentre delante de una iglesia y decide entrar. En este momento el espectador vuelve a ver la cara de la escena inicial de la película y entiende que el protagonista ha contado toda su historia a un cura durante la confesión. Entre todo lo que ha hecho, se arrepiente más del negocio del milagro “por el daño que a la verdad y a la religión les pueden venir” y quiere compensar. Por eso, para que se sepa la verdad, dice al cura que el episodio de las bulas se lo ha contado fuera de la confesión y que espera su penitencia.

En este modo, el cineasta logra dar circularidad a la película porque se vuelve al punto de partida. Esta es una característica también de la novela, porque en la última parte Lázaro adulto vuelve a contar su «caso» dirigiéndose a Vuestra merced. La estrategia narrativa utilizada es la misma, pero hay una diferencia significativa entre los dos epílogos. Asimismo, toda la parte de la confesión y de arrepentimiento presente en la película está totalmente inventada por el cineasta/guionista. Esta culpabilidad que siente el protagonista no se encuentra en la novela. El Lázaro del texto literario nunca hubiera pensado confesarse y arrepentirse de sus pecados porque hubiera significado ser incoherente e ir en contra todo lo que había profesado hasta aquel momento.

2.2.6 El final

Al salir de la iglesia, el protagonista encuentra el alguacil que le aconseja irse con su amo, pero las campanas empiezan a tocar- probablemente porque el cura tiene que desenmascarar el plano del

comediante- y Lázaro se escapa antes que el alguacil se dé cuenta que ha sido él a confesar lo que había hecho con el comediante. En la escena sucesiva se ve el niño que está corriendo en un campo, solo y lejano de todo. Se esconde detrás de un árbol porque ve una carroza pasar, pero no se entiende muy bien de quien se trata, probablemente es el comediante que ha sido capturado junto col alguacil. Las imágenes presentes en la pantalla en los últimos minutos son del protagonista que mira hacia el cielo con una música dramática en el fondo y la toma se aleja lentamente del él hasta aparición del cartel “Fin”. Con esta escena de fuerte patetismo se concluye la película.

En este momento el lector que ve esta adaptación se pregunta: ¿y los otros personajes? ¿y Vuestra Merced? ¿y el caso? En la última parte del filme faltan muchas cosas del cuento y no permanece para nada fiel. Están ausentes el personaje del pintor, con el que Lázaro se queda poco porque sufre malos tratos y la figura del capellán, el que procura al protagonista su primo trabajo y le permite mejorar en serio su condición:

Este fue el primer escalón que yo subí para venir a alcanzar buena vida, porque mi boca era medida. [...] Fueme tan bien en el oficio, que al cabo de cuatro años que lo usé, con poner en la ganancia buen recaudo, ahorré para me vestir muy honradamente de la ropa vieja, de la cual compré un jubón de fustán viejo y un sayo raído de manga trazada y puerta y una capa que había sido frisada, y una espada de las viejas primeras de Cuéllar (pp. 126-127)

Lo más curioso es que se pierde toda la parte final en la que Lázaro encuentra el trabajo por el arcipreste y consigue estabilidad y una buena posición social. Falta el «caso», que es el perno de la novela y, sobre todo, falta un personaje principal: un Lázaro adulto que tiene que defenderse, que cuenta su vida con una perspectiva diferente de la de un niño, que se ha casado y que, por fin, ha alcanzado su objetivo. Al ver el epílogo de la película, es evidente que el cineasta ha cambiado el valor de la historia y del texto.

En vista de lo que se ha presentado hasta este momento es posible resumir las técnicas principales de adaptación que el cineasta ha utilizado: la eliminación de algunos personajes y la incorporación de otros, la modificación del final y la adquisición de valores pertenecientes a la época en la que la película se ha rodado.

Para concluir el análisis de esta adaptación, es necesario reflexionar sobre algunos puntos. En primer lugar, la figura del protagonista que, desde el punto de vista de la imagen que trasmite y de su significado metafórico, se aleja demasiado de la obra d partida. El Lázaro del libro es un niño que se muere de hambre, que es pobre y que lucha para sobrevivir. En la película, en cambio, tiene una imagen limpia, inocente que no tiene nada a que ver con el pícaro. La cara de angelito que caracteriza el actor Marco Paoletti no corresponde a la apariencia que debería tener un niño que vive en una

condición de tal pobreza, que sufre malos tratos y que casi siempre a punto de morir porque no se alimenta – y lo mismo se podría decir de su ropa.

Más allá del aspecto físico, Lázaro representa una vida, una idea de crecimiento interior liada también a su contorno social. La novela cuenta la historia de este niño que ha llegado a ser alguien después una vida de sufrimientos y que ha aprendido a vivir gracias a sus aventuras y a sus amos. La película, en este sentido, parece solamente una recopilación de los eventos de la novela sin añadir nada. Al principio, el episodio del ciego es fundamental para el comienzo de este crecimiento moral. Aprender a engañar y a defenderse son los elementos centrales de este capítulo que representa el momento en el que Lázaro despierta y se da cuenta que es necesario luchar para sobrevivir. En el largometraje, el ciego repite más veces a su criado que tiene que aprender se sigue este camino, pero, a continuación, esta línea desaparece y se ponen en escena los episodios de su vida.

La narración del texto literario se comparte en dos niveles: las aventuras con los diferentes amos y el crecimiento interior del protagonista. No está presente ninguna evolución personal ni cambios de personalidad que caracterizan la figura del lazarillo. Él no crece, se queda siempre un niño que ha vivido cambiando casa, amo y ciudad. Falta también su punto de vista que, como se ha explicado antes, es fundamental para cómo se cuenta la historia. En la película, ya no es el protagonista quien decide como y que contar. Sin duda, es él que relata su historia al cura, pero la única enseñanza que deduce es que no está bien mentir y hacer daño a la religión. Esta moral nunca podía parecer al lazarillo literario que es para nada apto a la iglesia, que utiliza de manera blasfema las oraciones y nunca se habría confesado de su voluntad. Y, en todos casos, el protagonista narra su historia hasta aquel momento, pero el final no se pone en escena desde su punto de vista. El espectador nunca consigue lograr lo que veramente Lázaro opina sobre todo lo que ha pasado. Entonces, la verdadera evolución del personaje presente en toda la novela, se queda en las páginas porque la adaptación carece de este contenido principal y está condicionada por el modelo del niño bueno e inocente que tiene la función de empatizar con el público sin dejar ninguna enseñanza.

Además, se ha decidido suavizar el personaje haciéndolo más débil desde la perspectiva emotiva. En la película él llora más de una vez – cuando se despide del escudero y cuando habla con la niña ciega – mientras que en la novela es más fuerte y nunca se hubiera puesto a llorar porque está solo y no tiene nadie en el mundo.

Este cambio efectuado al personaje principal muda, por consiguiente, todo el sentido de la obra. El único aspecto que permanece fiel es la circularidad que caracteriza también el texto literario, en la medida de que en ambos productos está presente Lázaro que cuenta su vida. Sin embargo, la fuerza impulsora de la historia cambia completamente. En el libro, lazarillo cuenta su historia porque tiene

que defenderse de las acusaciones, en realidad, le han pedido contar su vida y está casi obligado a narrar para no ser encarcelado. Todos los acontecimientos que elige relatar son casi un acto de persuasión hacia Vuestra merced para hacer entender su punto de vista. Es una narración desde una perspectiva de un hombre adulto que ha aprendido a vivir. Esta conciencia falta totalmente en la película porque la historia es relatada por un niño que se culpabiliza porque ha hecho un daño a Dios. Estos elementos implican un cambio enorme en el sentido de la obra también por lo que concierne la crítica y la ironía. Sus afirmaciones irónicas desaparecen y esto conlleva una conversión al modo de percibir la obra. Al eliminar los pensamientos del lazarillo se cortan también sus críticas al mundo de las instituciones religiosas, a la vida de apariencias de los escuderos y a la sociedad en general. Lázaro parece el único niño que vive en una familia pobre y no hay rastros de las condiciones sociales del resto de la población, cuestión fundamental en el texto.

El último punto que se quiere tener en cuenta es el realismo. Ya se ha explicado como una novedad de *Lazarillo de Tormes* fue la capacidad de transformar la ficción en realidad, de tal manera que el lector podía creer que lo que estaba leyendo fuera real. Esto se logró con la descripción de lugares y costumbres de la época, reflejando como era España bajo el emperador Carlos V. En la película, en cambio, no se percibe este tipo de realismo por diferentes razones. Por un lado, la acción no se desarrolla en ningún lugar que se pueda identificar, no hay ninguna realidad geográfica y ningún detalle que pueda ayudar al espectador a colocarse en un lugar específico. Cuando Lázaro cambia de ciudad, no aparecen subtítulos que ubiquen geográficamente y temporalmente. Están ausentes indicaciones que muestren la realidad territorial e histórica de aquel tiempo y que permitan entrar al espectador en aquella época.

2.3 La película de 2001

La segunda adaptación cinematográfica que se toma en cuenta en este trabajo se titula *Lázaro de Tormes* y fue estrenada en España el 19 de enero de 2001. Es una producción de Lolafilms y está dirigida por Fernando Fernán Gómez y José Luis García Sánchez. Es la transición a la pantalla del monólogo teatral escrito por Fernando Fernán Gómez basado en la novela picaresca del 1554. La música es de Roque Baños, la fotografía de Javier Salmenes y la duración es de 98 minutos. El personaje de Lázaro es interpretado por Rafael Álvarez “el Brujo”. Ha ganado dos premios Goya para el Mejor guion adaptado y para el Mejor diseño de vestuario y fue nominada también a Mejor dirección de producción, Mejor dirección artística y Mejor maquillaje y peluquería.

Siendo una adaptación de un monólogo teatral, antes de entrar en el meollo de la película, es conveniente hacer una pequeña digresión sobre las teorías y prácticas relativas a la transición a la

pantalla de los textos teatrales. Para ilustrar estas teorías, se utilizará la obra de Linda Seger, *The Art of Adaptation* (1992) y el artículo ya citado de Pérez Bowie.

Escribir un guion a partir de un texto teatral parece una operación más fácil respecto a adaptar una novela. En realidad, no es así porque cine y teatros poseen características que los diferencian. Ahora se van a exponer las principales distinciones propuestas por Seger. Ante todo, las temáticas del teatro: esta arte trata temas muy profundos que no necesitan un tejido adictivo. Gracias a la conexión particular y casi mágica que se establece entre actor y público, el teatro tiene la posibilidad de explorar muchos temas. En relación con eso, uno de los asuntos más tratados se refiere a la exploración de la condición humana. Materia que en el cine se puede tratar, pero de manera muy particular, porque se puede perder en cada momento la atención del espectador y, entonces, se necesita acción en la pantalla. En tercer lugar, el teatro utiliza espacios abstractos, es decir, el espacio es un algo secundario que se representa de manera mínima pero que es evocado por parte del espectador que acepta que aquel escenario pueda ser una habitación de un castillo o un campo de batalla. Otra diferencia importante es que el teatro se basa totalmente sobre el diálogo, es la palabra que lleva a su máximo la obra; en el cine, esto sería posible pero no conveniente porque no va a utilizar la imagen, que es la forma de expresión propia de esta arte. El último aspecto que se debe subrayar es la diferencia de público: la audiencia del teatro es más culta y presta atención a referencias intertextuales y culturales. En otras palabras, pertenece a una extracción social más elevada, elitista respecto al público del cine que aspira llegar a todos.

Aclarada estas diferencias, es normal preguntarse qué tipología de obra teatral se presta a una buena adaptación cinematográfica. Fumagalli (162), en *I vestiti nuovi del narratore*, propone cuatro opciones: en primer lugar, las obras que tienen un argumento: el caso de los textos shakesperiano es emblemático porque presenta historias llenas de conflictos, intrigas y acción. En segundo lugar, las obras que se pueden ambientar en un contexto realístico: se ha dicho que las historias teatrales utilizan entornos abstractos, entonces, hay que encontrar una historia que no pierda su fuerza y credibilidad si se pone en un entorno realístico. La tercera opción abarca las obras que no dependan demasiado de la conexión entre actor y público que caracteriza el teatro porque, con la trasposición a la pantalla, esta magia desaparece porque falta el contacto entre las dos partes. Al final, se encuentran las obras que se puedan ampliar del punto de vista visivo añadiendo ambientes y movimiento: esto se logra con una ambientación agradable y con la ayuda de la cámara y de su desplazamiento. En conclusión, para conseguir un buen producto de adaptación teatral es suficiente convertir las diferencias entre las dos artes en puntos fuertes.

Como se ha visto por el cine, también en ámbito de la adaptación teatral se han desarrollado diferentes teorías sobre esta cuestión. Aquí se ilustrarán dos de los autores mencionados por Pérez Bowie (288) en su artículo *La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes*, que han aportado una contribución significativa a este tema: André Helbo y François Jost.

Helbo sostiene que, para acercarse correctamente a este fenómeno, es necesario trabajar sobre los procesos enunciativos: su análisis está centrada al mismo tiempo en la intención del autor y en el interés del espectador porque una película no se puede definir así si falta una de estas componentes. También Helbo afirma que existen diferencias entre cine y teatro y que la analogía que tienen en común es la imagen- fílmica o escénica – o acto de ostensión. Para él, la adaptación de teatro a cine debe considerarse como un reemplazo de «visiones directas» por «visiones inducidas». Además, subraya como en cada reescritura de textos teatrales el contexto socio-cultural de partida y de llegada tiene un papel fundamental (Pérez Bowie, 289).

Otro aspecto importante de su trabajo es su labor de tipificación de las posibles adaptaciones de los textos teatrales a la pantalla diferenciando entre la recogida directa de un espectáculo y la implicación del proceso de adaptación. La primera tipología sería de grado cero, es decir que la intervención de la practica adaptativa es limitada; en la segunda categoría se encuentran la reconstrucción de diferentes representaciones y la sucesiva elección de los fragmentos de montar; la reconstrucción creativa, es decir tomar el material teatral y remitirlo al ámbito cinematográfico, y la creación, en la que la adaptación hace referencia solamente al estilo cinematográfico y no se remite a su lenguaje original (Pérez Bowie, 290).

Por último, Helbo se pregunta si es posible preservar, en una película, la teatralidad de la representación. La respuesta es que la puesta en escena está caracterizada por una serie de procesos que inevitablemente rompen con la escenificación típica del teatro. Por esta razón, resulta más adecuado hablar de notación, en otras palabras, un proceso que suponer crear significantes para inserirlos en el sistema semiótico fílmico con el propósito de trasladar la dramaturgia original (Pérez Bowie, 291).

François Jost es otro autor que se ha ocupado del tema de la adaptación teatral. Pérez Bowie (291), para resumir sus ideas, ha tomado en cuenta la conferencia de Jost emitida en junio 2000 en el encuentro del Festival de Almagro sobre *Cine y teatro clásico*, en la que el autor francés ilustró sus ideas principales sobre el tópico de la adaptación teatral. Jost afirma que la mayor discrepancia entre cine y teatro es el grado de intencionalidad, más alto en el campo teatral donde todo está construido y planificado. A partir de sexta premisa, establece los conceptos de «redundancia» y «ruptura» que sirven para calificar un dato cinematográfico - visual o sonoro- como ostensivo, es decir con un grado

de intencionalidad. La «redundancia» es el rasgo que permite entender al público que la información que se trasmite es intencional porque tiene un propósito narrativo y su finalidad es solamente liada a la comprensión del relato. La «ruptura», en cambio, puede crear problemas al espectador porque no está finalizada a la comprensión del relato, sino a la comunicación de algo y, por eso, puede resultar no coherente (Pérez Bowie, 292).

Haciendo siempre referencia al grado de intencionalidad, Jost añade que el espectador de teatro es estable en su silla y el director teatral puede manipular la dirección de su mirada solo a través de la creación de rupturas, en otras palabras, si no utiliza procesos de ostensión, no puede evitar que el público se pare en un determinado detalle. Por lo contrario, el cineasta tiene la posibilidad de capturar la mirada del espectador hacia lo que elige y también de soltarlo de su asiento. Por esta razón está de acuerdo con la teoría de Helbo según la cual es más apropiado pensar a la adaptación de teatro a cine como una sustitución de visiones directas por visiones inducidas más que a procesos de sumersión perceptiva (Pérez Bowie, 293).

Para concluir, entre teatro y cine hay diferencias liadas a los temas, al grado de intencionalidad y al público y estas divergencias son problemas que el guionista tiene que enfrentar en el proceso de redacción del guion. Entonces, para lograr una buena adaptación del teatro a la pantalla es importante jugar sobre estos aspectos. Asimismo, en el caso específico del *Lazarillo de Tormes* que se va a examinar, es fundamental tener en cuenta las prácticas que se refieren a la adaptación cinematográfica y teatral en la misma medida.

2.4 Análisis de la película

En esta parte de trabajo se analizará la película de Fernando Fernán Gómez y José Luis García Sánchez de manera detallada para marcar las diferencias con la novela de partida y también con la adaptación de 1959 dirigida por César Fernández Ardavín.

En los primeros minutos de la película aparece el símbolo de la casa productora Lolafilms con la participación de Via Digital (VIA) y Televisión Española (TVE) y después el título de la película, el nombre del actor protagonista y los habituales títulos de crédito. La falta de carteles que agradecen la ayuda de la institución de la iglesia durante el rodaje hace entender que lo que se va a ver será completamente diferente de la prima versión cinematográfica y, probablemente, más fiel al espíritu de la obra de partida.

En la primera escena se ve este hombre rodeado de niebla que está contando que nunca ha hecho mal a nadie y, si lo ha hecho, no con intención. Su único objetivo que ha tenido en su vida ha sido descansar y calmar el hambre, contra la que no existen medicinas. Y precisamente porque quería

calmar el hambre siempre se ha buscado un amo que fuere mejor se su primero. De este fragmento inicial ya se puede intuir mucho. Ante todo, la situación original entre novela y película es la misma: está presente la figura de Lázaro adulto que se está defendiendo, todavía no se sabe de qué tipo de acusaciones; se dirige a una personalidad de una clase social más alta que la suya porque le llama “Vuestra excelencia” y le está contado su vida. De como se ha representado, con la niebla y el silencio absoluto a su alrededor, podría parecer un espectáculo teatral, con el protagonista sobre el escenario que se está acudiendo a un público sentado frente de él es una escena con características dramáticas.

A continuación, empieza un flashback: no hay carteles o subtítulos con indicaciones geográficas o temporales pero la toma empieza con el campanario de la catedral de Primada de Santa María de Toledo en el fondo, después la cámara se baja y se ve Lázaro adulto que pasea por el mercado buscando algo de comer hasta que mira un niño y empieza a idear un plan. La madre de este niño, mientras tanto, se está quejando con la vendedora porque los precios de los alimentos han subido y “desde que el emperador nos dio las espaldas a esta ciudad ya no es lo que era”. De esta única frase se deduce la indicación temporal -es decir durante la época de Carlos V- y también el clima que se respiraba entre la población durante este periodo. En una sola escena se representa mucho del contexto social y cultural en el que la obra está ambientada: los vestidos, la gente, los lugares pertenecen a un determinado lugar y periodo histórico y el espectador esto lo intuye. Se percibe la sociedad contemporánea al lazarillo del texto literario y también la crítica que el autor hace.

Mientras que la mujer está discutiendo con la vendedora, Lázaro toma el niño y se lo trae en una calle, espera que la madre empiece a buscarlo y lo devuelve fingiéndose el héroe que ha encontrado el desaparecido. En este momento se vuelve a la escena inicial con el primer plano de Lázaro que cuenta y se justifica por lo que termina de relatar. Se pasa otra vez al flashback con la mujer que ofrece al protagonista lo que desea para recompensarlo. Al oír que el hombre no tiene amo, le dice dirigirse por parte suya al convento de los mercedarios y preguntar por fraile Gabriel. Toda esta situación no está presente en el texto literario, entonces ya se notan las primeras modificaciones hechas por Fernán Gomez con la adjunta de episodios y también la inversión de los acontecimientos porque, como se ha ilustrado antes, el fraile es el cuarto amo de Lázaro en la novela. De esta primera escena ya el espectador intuye que el orden de la historia no va a ser respetado, pero que está presente un Lázaro adulto que cuenta su vida.

El protagonista, entonces, se va con el fraile que lleva un estilo de vida mundano, con fiestas, vino y mujeres. En una de estas fiestas, se escucha una conversación entre los nobles de Toledo que están enfadados porque el emperador no quiere asistir las cortes en la ciudad, vuelve el subsuelo político

presente también en la escena del mercado. Mientras siguen las imágenes del protagonista con el fraile, se escucha la voz de Lázaro que describe como era el primer amo que tuvo en Toledo remitiéndose a un estilo teatral. Se van a otra fiesta donde una mujer agradece el fraile por su presencia y añade: “hay clérigos que vienen con malos ojos a estas fiestas” y así el padre le responde: “son ignaros, la religión cristiana es una religión se alegría”. Es evidente aquí la parodia que se hace de esta figura y de lo que representa, algo que hubiera sido imposible en 1959. Esta es otra demostración de cuanto es importante el contexto cultural en el que se roda una película. Aparece de nuevo Lázaro que cuenta y explica, que “este amo me dio los primeros zapatos que tuve en mi vida, más muy poco me duraron que hube de venderlos, ni el mercedario con tanto trote pudo durar mucho más. Y, por esto, y por otras cosas que no digo, me salivé”. Primer paso importante en la vida del protagonista que el director decide dejar en la película junto con la crítica a la iglesia.

Se vuelve otra vez al flashback y se representan “las cosas que no digo”: el fraile molesta sexualmente al protagonista que se rebela y escapa. Se pone en escena de manera explícita lo que ha siempre sido un tabú. En la novela, los días que Lázaro pasa col fraile son apenas citados y se deja todo a la capacidad del lector de intuir de que se está hablando- aunque la condena se percibe igualmente- mientras que aquí el episodio donde intenta besarle es algo muy extendido y se muestra este acoso del cura. ¿Por qué los cineastas han decidido así? Esto se remite a una de las críticas a las instituciones religiosas más importantes de los años contemporáneos al cineasta, la pedofilia en la iglesia. Gómez, en efecto, quiere denunciar este horror y lo hace poniendo el acento sobre el aspecto anticlerical del lazarillo. De esta manera, respeta y comparte la crítica original del texto literario y la utiliza también para actualizar un problema significativo de su época.

Al escaparse del cura, Lázaro se refugia en una taberna donde encuentra un hombre borracho, Pedro- se añade otro personaje. Este le cuenta que era pregonero, pero lo ha dejado porque el agua le daba repugnancia y pregunta al protagonista si le gustaría hacer este trabajo. Se pasa otra vez al presente y Lázaro cuenta que su segundo amo en aquella ciudad fue un capellán con el que se queda dos o tres años porque comía poco y dormía mal y, aunque no le gustaba aquella situación, había sufrido tratos peores con los amos anteriores. Este regreso al presente es diferente de los de antes, porque en el fondo se ven las caras desenfocadas de algunas personas. El espectador empieza a entender que no se está rompiendo la cuarta pared como parecía al comienzo, sino que Lázaro se está dirigiendo a alguien que esta físicamente delante de él, aunque todavía no se sabe quién.

Otra vez hay una inversión de los hechos, porque después del fraile Lázaro no se va con el buldero, como en el cuento original, sino con el capellán. La característica en común con el libro es que también en la película este personaje se menciona solamente y permite al protagonista empezar a

subir la escala social. De hecho, mientras que anda por las calles vendiendo agua, encuentra al arcipreste que le invita a beber una copa de vino. En la taberna en la que se van a beber Lázaro ve por primera vez la que será su mujer- aunque todavía no lo sabe- y se añade otra escena en la que el borracho Pedro intenta aprovecharse de esta mujer, pero el arcipreste interviene y echa el hombre que pide perdón. Entre un baile y otro, el arcipreste ofrece a Lázaro un nuevo trabajo y le propone ser pregonero de su vino. También en esta secuencia se percibe la crítica al clero porque este personaje no se porta como su encargo exige y frecuentes lugares de ambigua moralidad. Sin embargo, el pueblo no está sorprendido de esta manera de portarse, es más, canta con él y le hace cumplidos por su voz. Se respeta otra vez el aspecto anticlerical característico del texto literario y se refleja también la España de aquella época a través de la exaltación de este amo. En el libro, el arcipreste no está caracterizado en todos estos detalles y tampoco se hace referencia a la relación entre amo y criado. Se enfatiza su gusto por el vino, por la vida afuera de la iglesia y por la lujuria que en el texto literario se quedaban implícitas, como el episodio del fraile.

Se vuelva a ver de nuevo en la pantalla la cara de Lázaro que cuenta, esta vez delante de una comisión. Escena tras escena el cineasta está dejando indicios al espectador sobre la situación actual del protagonista. Entre las personas que lo escuchan está presente también el arcipreste, pero todavía no se sabe porque Lázaro está contando su vida a esta comisión y, sobre todo, si ha cometido algún crimen. Él felicita su amo porque le ha permitido obtener un empleo de la corona, un trabajo que desde su infancia fue el propósito de su vida porque: “un empleo de la corona, pues solo los que lo tienen medran”. En este momento se aclara uno de los temas fundamental de la obra: mejorar la condición de vida. Su único deseo es conquistar estabilidad y vivir en manera digna. Este es el perno portante de toda la historia de Lazarillo que lucha y sobrevive para alcanzar su objetivo. Incluso en este caso, el guionista ha decidido permanecerse fiel al espíritu de la novela aun cambiando el orden de los hechos.

A continuación, se vuelve al flashback donde se ve Lázaro que vende vino por la ciudad y un grupo de niños lo para y le pide contar la historia del ciego y de la longaniza. Así el hombre empieza a relatar que ha nacido en el río Tormes y que la madre servía en un mesón de la Solana donde un día se quedó un ciego. Empieza entonces a recordar su infancia y, a través de la petición de los críos, se informa el espectador de los orígenes del personaje. Para representar el comienzo de las aventuras del Lazarillo se utiliza otro flashback, esta vez en blanco y negro – que puede ser una citación a la película de 1959. También en esta versión el aspecto físico del ciego hace entender que no va a ser buen amo y se relata el diálogo entre él y la madre con las mismas palabras del texto, con el ciego que le promete que lo va a recibir como hijo y no como mozo. Se pone en escena incluso en este caso la despedida

de la madre, escena muy triste y conmovedora que tiene un impacto más fuerte en la pantalla que en las páginas. Entonces, aunque por la mayor parte de la película se ve Lázaro adulto, se decide disfrutar de esta escena conmovedora también en esta versión porque el espectador tiene que empatizar con el protagonista.

Con el surgir del sol, aparecen nuevamente los colores en la pantalla y hay un cambio de escena del primer plano del Lázaro niño su cara de adulto. A través de su mirada, el espectador se da cuenta de como el protagonista se ha perdido en sus recuerdos que, probablemente, todavía lo hacen sufrir. Aunque los niños han preguntado por el episodio de la longaniza, Lázaro hace mención también al aconteciendo del toro, fundamental por su crecimiento. En esta circunstancia, nunca podría faltar la palabra clave de este primer capítulo: ¡Aprende! y las siguientes palabras del ciego: “oro y plata no te puedo dar, pero consejos te daré en abundancia”. Lázaro está consciente que fue este hombre, aunque con malos tratos, a enseñarle a vivir y a engañar, entonces, se hace referencia a su crecimiento personal, a su camino de aprendizaje que empieza de la despedida de su madre. Por fin, con cambios de escena entre flashback y el protagonista que se dirige a los niños, se sigue contando sus días con el ciego haciendo referencia solamente al episodio de la longaniza y a su venganza.

No hace falta relatar todo porque la historia ya se conoce, pero el guionista sabe la importancia que tiene el personaje del ciego en la vida de Lázaro y ha decidido insertarlo de esta manera. Aunque se cambian algunos aspectos de su vida presente, la historia de sus orígenes se traslada tal y cual de la obra a la pantalla. La característica particular es que se añaden también rasgos teatrales. De hecho, mientras el protagonista cuenta sus aventuras a los niños, parece como un actor que está rezando su espectáculo. No es una forma de contar clásica, sino enriquecida por las imitaciones, hechas por el protagonista, del ciego y de sí mismo del pasado. Parece un espectáculo teatral popular, porque utiliza espacios abstractos, cuenta historias que no parecen reales- de hecho todos se ponen a reír porque su actitud dramática de relatar sus hazañas no le da credibilidad- se encuentra en el centro de la plaza, grita para que todos puedan escuchar, se dirige a un público que está allí por él y, además, al final la gente que lo rodea le tira monedas para pagarle. Entre el público se encuentra también la mujer que le gusta y se empieza a notar una conexión particular entre ellos.

Vuelve del arcipreste y se lamenta con él por la poca cantidad de trabajo que hay. Su amo le responde que esto se debe al hecho de que ahora todos se va a Madrid porque allí serán las próximas cortes, otra referencia al entorno político de aquella época.

Puesto que todavía no está satisfecho de lo que ha logrado, pide al arcipreste un empleo de la corona, “la aspiración de toda mi vida”. Se vuelve a repetir la importancia que tiene para Lázaro subir la escala social y crecer. Quiere ser pregonero de la ciudad, pero necesita la ayuda del arcipreste que, a

su vez, le dice que para desempeñar un empleo de la corona es necesario estar casado. El amo, entonces, le propone elegir una mujer, pero Lázaro le dice que este trabajo le sirve precisamente para poderse casar con la mujer que él ha elegido por sí mismo. El arcipreste acepta a condición de que, después haber obtenido el trabajo, mantenga su promesa y se case. En este punto de la película el director optado para un cambio significativo en la historia de este personaje: la incorporación del amor. Esta es una novedad para el público del lazarrillo. Es cierto que también en el texto literario se casa, pero no se explican bien las dinámicas y si Lázaro le quiere de verdad. En la película, en cambio, él quiere encontrar un trabajo mejor para poder casarse y dignificarse para la mujer que quiere. Esta modificación parece normal porque al ámbito sentimental es una parte fundamental en la vida de un hombre e insertarlo en la película ayuda a parecer más verosímil todo el cuento – se recuerda que la ficción que parece realidad es una de las novedades introducidas por la novela. Además, una historia de amor hace parte del modelo clásico de película para atrapar al público.

El espectador se encuentra nuevamente frente a la comisión y descubre que el protagonista ha sido acusado de callar la infidelidad de su mujer. Él se defiende: es pregonero y se gana “honradamente” su vida, aunque hay persona que dicen el contrario y difunden malas voces. Aquí se refleja perfectamente la sociedad y las reglas de aquella época: era un delito esconder el adulterio de su propia mujer y esto se recupera en la película. Otra vez, el guionista ha respetado el sentido de la historia, aunque aportando modificaciones y contando el relato a su modo.

Ha llegado el momento en el que Lázaro tiene que casarse y al arcipreste quiere presentarle algunas de sus criadas. La primera es la mujer que el protagonista desea y, aparentemente, el sentimiento está correspondido. Entonces, si se quieren casar, el arcipreste propone alojarlos en una casita cerca de la iglesia, advirtiéndole Lázaro que su mujer tendrá que ir a menudo allí para ayudar. Desde esta advertencia y de la generosidad del arcipreste se puede intuir que algo parece extraño. Luego la pareja se casa y disfruta su primera noche de boda. La mañana siguiente, mientras está todavía en la cama, alguien empieza a golpear a la puerta ordenando a Lázaro entregarse a la justicia. Después se ve el protagonista frente a una señorita que está contando su vida con el clérigo, se retoma otra parte fundamental de la historia. Pero, quien lo está escuchando le pregunta si es necesario que él parta tan atrás en su declaración y si no puede simplemente referirse solamente a los hechos que provocaron la causa. Por su parte, Lázaro responde que: “los hechos que provocaron esta causa comenzaron cuando sucedió lo que he empezado a relatarle”. También aquí vuelve otro punto fundamental de la obra: han sido todos los acontecimientos de su vida que le han llevado hasta este momento. Para defenderse es necesario que se entienda cuanto ha sufrido y como ha sobrevivido para llegar donde está ahora. Son

todos eventos que han contribuido a su crecimiento y son necesarios para justificarse. De hecho, también la comisión lo considera oportuno.

Empieza entonces el relato del clérigo, describiéndolo con las mismas características: avaro, egoísta, tacaño, se aprovechaba de los mortuorios para comer y tenía una casa cerrada con llave donde guardaba toda la comida. El único pecado que ha cometido durante aquel periodo fue desear que algunos fallecieran para poder alimentarse. Del mismo modo se relata el episodio del calderero, añadiendo siempre una componente de teatralidad dada por la manera de contar del protagonista. Se interrumpe el interrogatorio porque lo que le falta de declarar lo va a referir frente del alcalde. Entonces se retoma la narración del ciego frente de la comisión y al pueblo que se ríe al escuchar las imitaciones del amo y la actitud dramática del protagonista. Hay un creciendo en el ritmo con el que relata y atrae la atención de la sala – donde está también su mujer- hasta que todos se ponen a reír, incluso los miembros de la comisión. Como ocurre en la novela, el ciego, al enterarse de lo que había hecho el niño lo golpea muy fuerte en la cabeza y lo hecha de casa cuando se despierta, casi temeroso que un criado pueda idear tales engaños. Así, Lázaro se encuentra otra vez solo y obligado a pedir limosna para vivir, acción que le resultaba fácil cuando estaba herido, pero una vez recuperada su salud, nadie quería darle dinero y todos le decían buscarse un amo porque ya tenía años. Él se preguntaba dónde podía encontrar alguien que le diera la posibilidad de ser un hombre de bien y le encontrara un empleo de la corona para “vivir sin sobresaltos”.

Otra vez repite: “os aseguro a vuestra señoría que desde muy niño este fue mi honrado propósito en esta vida, un empleo de la corona. Pues, solo los que lo tienen medran”. Utiliza las mismas palabras de antes. Está claro lo que desea: medrar, mejorar su condición. Su único objetivo ha siempre sido esto en la vida, esta es su voluntad y quiere que todos lo sepan. Es necesario que todos conozcan su pasado para entender lo que ha tenido que atravesar para medrar. Ha sufrido malos tratos, se hubiera podido acercar al mundo de la delincuencia, pero solo ha querido mejorarse para alcanzar estabilidad y una vida digna. Utiliza muchas veces el término «honra» para referirse al estilo de vida que quiere conducir. Esto sigue perfectamente los deseos del lazarillo del texto literario que sufre y lucha para llegar a ser un hombre de bien, respetado por la sociedad, con una mujer, un buen trabajo y nada más. Esto lo ha podido alcanzar gracias a su amo el arcipreste.

Con el cambio de escena se ve otro flashback fundamental para el espectador porque este último entiende que la mujer de Lázaro entretiene una relación sexual con el arcipreste. Al salir del cuarto del amante, el protagonista sorprende su mujer y pide explicaciones. Ella se inventa como excusa que está rajando las alcachofas y que él no puede saber nada de estas cosas porque siempre ha sido un hombre de ciudad, “como un buen pícaro”. En todos modos el marido piensa que no es bueno que la

vea solas por la noche dos días antes de la boda. Se da una indicación temporal, estamos todavía antes de la boda. Mientras tanto empiezan a difundirse las malas lenguas sobre su mujer, a las que Lázaro reacciona violentamente, pegando Machuca- como él mismo cuenta al final de la novela. Además, siendo pregonero de la ciudad, Lázaro transporta lo que son acusado de su mismo crimen y sabe lo que le espera.

Lo que no se logra todavía entender es si Lázaro está consciente de la relación entre su mujer y el arcipreste. En la escena que ahora se va describir parece que sí. Es una situación que recrea las páginas de la obra, cuando el protagonista habla con su mujer y con el arcipreste a propósito de lo que la gente dice de ella y su amo le responde que no de importancia: “Lázaro de Tormes, quien ha de mirar a dichos de malas lenguas nunca medrará”- otra vez se subraya este concepto- y continua “Por tanto, no mires a lo que pueden decir, sino a lo que te toca: digo a tu provecho” (p. 133). A esto Lázaro responde que lo sabe y por eso se ha arrimado a los buenos. Pero su mujer rompe a llorar y el marido junto con el arcipreste la tranquilizan prometiendo no tocar de nuevo el tema. En la película se ha utilizado esta escena para esconder un doble sentido. El inicio de la discusión es lo mismo, Lázaro refiere al arcipreste que algunos amigos suyos le ha certificado que, antes de casarse, su mujer había parido tres veces. Al oír eso Teresa, su mujer, empieza a gritar maldiciendo los que mal hablan y a su marido. El tentativo de calmar la esposa es diferente: le hacen beber vino. Al comienzo ella lo rechaza, pero luego empieza a beberlo y quiere más. La imagen que se ve en la pantalla es muy significativa: la mujer está entre ellos que la abrazan, los tres beben del mismo vaso y se quedan así- casi a simbolizar sus unión- hasta la llegada de la monja que persigna a la vista de esta imagen. El doble sentido de esta escena es hacer entender al espectador que Lázaro no es tonto, sabe lo que pasa entre los dos personajes, pero lo único que puede hacer para no perder su honra es callar y segundar.

Se vuelva al día después de la boda, cuando van a tomar Lázaro para que se entregue a la justicia. En este momento marido y mujer se miran y él se sienta en la cama casi come gesto de desesperanza: ambos saben porque han venido, está todo claro. Teresa, entonces, va a pedir ayuda al arcipreste para que pueda salvar su marido, afirmando que le quiere y que es un buen hombre. Ella está preocupada también por la vergüenza que pueda caer sobre ellos, pero el arcipreste la tranquiliza porque, en los documentos, aparece solamente el nombre del marido consentidor y no del adulterador.

Teresa, por su parte, está furiosa y se enfada con Machuca que ha difundido esta voz, que es toda mentira porque no hay ninguna prueba. Y lo mismo va a decir Lázaro frente del tribunal: no hay pruebas. La réplica que obtiene es que no es importante si tiene pruebas o no, sino que tiene que encontrar una manera de exculparse del este delito. Entonces el acusado decide referirse solo a los hechos que acercan el caso. Mientras el empieza a hablar se alteran flashback sobre dos de los

miembros de la comisión: el primer, el alcalde, utiliza el trabajo de Lázaro para enviar mensajes codificados a su amante; el segundo ha confesado al arcipreste que se ha dejado seducir por el lujo y que está corrupto. Estas dos escenas representan claramente la hipocresía de la clase más alta que ejecuta los pobres, pero cumple los mismos, o peores, pecados que ellos. Es la misma crítica a la sociedad que se encuentra en el texto literario puesta en escena de manera brillante porque se inserta en un momento que va en contraste con lo que esta clase está haciendo. Proclama la ley y la justicia, pero las viola a la primera ocasión y este montaje alternado entre la violación de la ley y la proclamación de la justicia exprime perfectamente esta acusación.

Cuando el espectador ha perdido las esperanzas que Lázaro pueda ser feliz, llega un correo del emperador que interrumpe el proceso. Son buenas noticias por la ciudad: el rey se ha reconciliado y las próximas cortes no se tendrán en Madrid, sino en Toledo. Para conmemorar este acontecimiento tan feliz, el tribunal concede un indulto a todos los encausados: Lázaro está libre.

La película se termina con la llegada del rey acogido calurosamente por la ciudad y con la captura de Machuca y su pena por rufianería. La última escena tiene una carga muy particular: Lázaro está en su cama, cuando su mujer llega le pregunta si viene de rajar las alcachofas. Ella le responde que sí y después se acuesta con él. Las últimas palabras del protagonista son: “No se tuerza otra vez mi destino, ahora que estoy en la prosperidad y en la cumbre de toda fortuna”, retomando la conclusión del libro. Sabe que tiene que callar si quiere seguir viviendo así, ha aceptado su destino y la infidelidad de su mujer, pero se considera al ápice de su vida y está satisfecho así.

Después la visión de este film, ¿se podría decir que se trata de una buena adaptación? En las páginas siguientes se enterará responder a esta pregunta. Ciertamente es evidente que Fernando Fernán Gomez ha aportado muchas modificaciones a la obra original, pero esto, como ya se ha evidenciado en el primer capítulo, no significa que el resultado final no sea un buen producto. Tal como se ha demostrado en el análisis detallado de la película, el espíritu del texto literario se ha quedado íntegro independientemente de los cambios al tejido y a los personajes, en contraste con la adaptación de 1959 que, aunque al comienzo el orden de la historia se ha quedado fiel al texto, las modificaciones – y el contexto histórico y cultural- han transformado el significado que el autor quería transmitir en 1554, cuando estaban en vigor otros tipos de valores.

Fernando Rodríguez Mansilla, en su artículo de 2013 titulado *Lázaro de Tormes de Fernando Fernán Gomez: hacia una lectura postnacional del Lazarillo de Tormes*, ha definido esta adaptación como postmoderna. Él afirma que esta película recolecta todas las nociones de la crítica del Lazarillo que todavía regían durante su producción, de hecho, se quedan aspectos como el cinismo del protagonista o la sociedad corrupta. Como el filme de 1959, se convierte en un espejo de los valores de aquella

época. Para el análisis, Mansilla empieza hablando de las adiciones insertadas en la película. La escena inicial en la que Lázaro se está defendiendo, en la obra es un discurso del autor anónimo que aquí se adapta a un tiempo presente: una deposición judicial delante de un tribunal, que ha tomado el lugar de «Vuestra merced», donde el acusado tiene que contar la historia de su vida. Está obligado a contarlo todo como prueba de su inocencia delante de la comisión. Esto se queda claro en la película cuando le preguntan si es necesario que él se delate tanto en el relato. De hecho, como también afirma el autor del artículo:

Contando acerca del hambre que pasaba con el clérigo y el ingenio que tenía para agenciarse la comida, Lázaro evade la responsabilidad en torno a sus faltas tratando de señalar, cómicamente por cierto, la corrupción de la sociedad entera, a través de la evocación que hace de sus amos (Mansilla, p. 2)

De la misma manera, como ya se ha visto, a lo largo del film se quiere demostrar que la comisión que está procesando a Lázaro son pecadores como él, la diferencia es que pertenecen a otra clase social. Otro factor importante es que, detrás de Lázaro, está presente una audiencia amplia que aprecia el talento narrativo del protagonista. Lo mismo sucede en la escena del mercado, donde los niños están atraídos de la manera teatral con la que Lázaro cuenta sus días con el ciego. Esta habilidad, junto con el discurso cómico, es fundamental para agraciarse la platea (Mansilla, 5).

Un diferente aspecto que Mansilla señala es la presencia de la ley como enemiga del protagonista. El discurso de Lázaro es considerado como un acto de liberación, de réplica al poder que quiere someter el protagonista que a su vez responde con el arma de la retórica para obtener el perdón y reintegrarse en la sociedad. Es interesante notar que la concesión del indulto está liado a una causa exterior y no a los esfuerzos del acusado o la opinión del tribunal. Lo que importa no es la habilidad de narrador oral del protagonista, sino la autoridad que se acerca a la ciudad de Toledo. El epílogo feliz se debe solamente a la llegada de Carlos V, porque era evidente que la comisión no pensaba desempeñar Lázaro de sus acusas. Él no puede hacer nada contra el poder, es solamente un peón en la gran máquina social. (Mansilla, 5).

Se ha evidenciado como, a lo largo de toda la película, está presente un substrato político. Mansilla (5) evidencia como la revuelta de los comuneros se integra en este tema: en muchas escenas se alude a la rotura que ha creado esta rebelión. Por una parte, se encuentra la nobleza y el clero que quieren mantener sus privilegios y un estilo de vida corrupto y frívolo; por otra parte está la clase baja, trabajadora que había asistido a la revuelta y ahora lo niega para intentar mimetizarse. De tal manera, en la película se pone en contraste la ciudad de Toledo en decadencia contra la nueva Madrid y la llegada de Carlos V al final desvía la atención del asunto principal y la pone en el sentimiento de

cohesión que la ciudad necesita porque los hace sentir importantes. Y es precisamente este final que, según al autor, deja entrever una visión postnacionalista de la sociedad española (Mansilla, p. 6). Esta película se ha producido en 2001, al comienzo del siglo XXI, en una atmosfera caracterizada por las reflexiones sobre la identidad nacional y lingüística de las comunidades. Por consiguiente, todos los productos culturales están afectados por este clima y la película ofrece una imagen de la España del siglo XVI de esta óptica postnacional:

En este aspecto, el anuncio de la llegada de Carlos V para celebrar cortes en Toledo al final de la película representa la claudicación del viejo estado-nación, convertido ahora en una instancia de gobierno necesaria, pero en absoluto representativa. [...] Así, el estado español contemporáneo encuentra su reflejo en Carlos V. (Mansilla, p.6)

La nación es una parte fundamental de este filme, de la misma manera que en la versión de Fernández Ardavín con el régimen franquista.

A continuación, el autor del artículo, como último punto, analiza las omisiones de esta adaptación, empezando por la falta de algunos personajes. Las ausencias más evidentes son la del escudero y del buldero. La omisión del segundo personaje se puede explicar con el olvidado interés hacia las supersticiones y el culto de las reliquias. Además, la crítica al clero se pone en escena muchas veces a través de las figuras del fraile y de arcipreste. Lo que parece interesante es la falta del escudero, que en el libro es un tratado amplio y significativo para los valores de aquella época. Para entender esta decisión del guionista, Mansilla (7) hace una comparación con la adaptación de 1959. El escudero de Adarvín se identificaba con el retrato de el Greco, *Hombre de la mano en el pecho*, es decir, como una imagen elevada y que se ha incorporado en la mitología nacional. Se representa como un sujeto digno y símbolos de los valores tradicionales, honrado y cristiano, último retrato de una España imperial. En cambio, en el *Lázaro de Tormes* de Gomez, todos estos valores no tenían sentido porque este personaje no podía ser la representación de una España al comienzo del siglo XXI.

El episodio que representa el valor fundamental de la caballería y que critica la incongruencia entre ser y tener, esto ya no tiene valor porque ahora es importante el *self made man* y no los hidalgos. Un mensaje de este tipo no hubiera tenido sentido para el público, porque en 2001 hay que trabajar para ser. Sería una crítica anacrónica respecto al periodo que está viviendo España, no refleja lo que son los valores del contexto social y cultura de aquel momento.

Más allá de la crítica de Mansilla, es importante para quien escribe subrayar otros elementos. Ante todo, es evidente que la película de Gómez, a diferencia de la versión de Adarvín, es realística. Están presentes continuas indicaciones geográficas y temporales para orientar al espectador a lo largo de

los acontecimientos. En este sentido, respeta la novedad que introdujo la obra literaria y ayuda al público contemporáneo a entrar en aquel mundo sin dificultad. Otra distinción respecto a la versión de 1959 se refiere al protagonista de la obra. Aquí el Lázaro niño aparece muy poco y, sobre todo, no tiene la cara de angelito y no se arrepiente de haber hecho daño a la religión. Para empatizar con el espectador se utilizan otras maneras como su historia de amor, su cariño por su mujer y su fuerte deseo de medrar. La intención y los deseos del protagonista son el fulcro de la película, exactamente como en el texto. Está presente un crecimiento personal, un camino de aprendizaje del cual Lázaro está cociente. Se repite más veces que su objetivo es medrar, mejorarse para alcanzar un estilo de vida digno de la sociedad en la que se encuentra. De hecho, la cuestión del punto de vista también en esta adaptación resulta importante. Es él que cuenta su caso desde su perspectiva para que todos puedan ver desde sus ojos. A través del cuento en primera persona el espectador puede intuir los pensamientos de Lázaro, operación difícil en la película de 1959. A esto se deben todos sus esfuerzos para convencer la comisión y su necesidad de contar todo porque, como él mismo afirma: “los hechos que han provocado esta causa comenzaron entonces cuando sucedió lo que empezaba a relatarle”.

Para concluir, se habla de una película producida en España de 2001, completamente diferente y que implica una adaptación postmoderna del lazarillo. Se innova retomando el pasado, recuperando símbolos anteriores, se cita, pero se modifica. Esa es una adaptación muy libre porque lo que importa a Gómez es el aspecto teatral, de tal manera que exaspera este valor dialógico, de hecho, es película teatral, muy hablada. De esta manera logra también trasladar a la pantalla la ironía que caracteriza la novela. Se utilizan los temas de los siglos anteriores para actualizar problemas del presente respetando, al mismo tiempo, el sentido de la obra y la intención crítica del autor original. No es un caso, en efecto, que ha ganado el Goya para el Mejor guión adaptado.

3. ANA KARENINA

En la última parte de este trabajo se van a analizar, considerando otra vez los conceptos ilustrados en el primer capítulo, las adaptaciones cinematográficas de una de las obras más importantes de la literatura rusa: *Anna Karenina*. En particular, se tomarán en cuenta las películas *Anna Karenina* (1997) del cineasta Bernard Rose y *Anna Karenina* (2012) dirigida por Joe Wright basadas en la homónima novela del autor ruso Lev Tolstói publicada en 1878.

De la misma manera que el capítulo precedente, antes de revisar el texto literario y las películas, es oportuno indicar las razones por las que se ha elegido esta obra. Ante todo, se trata de una novela completamente diferente del *Lazarillo de Tormes*, escrita en una época sucesiva, en un ambiente alejado de España y que se ocupa de temas distintos. Lo único que los dos textos tienen en común es el impacto que tuvieron en las respectivas literaturas, tan fuerte que ambas son obras maestras estudiadas hasta el día de hoy. La segunda razón de esta elección es la complejidad de esta novela: en más de mil páginas Tolstói inserta muchos personajes e intrigas que, por motivos de duración, no se pueden integrar en la película. Además, todas estas figuras están relacionadas entre ellas por enlaces de familia, de amor o de amistad tan distintos que al mismo lector le resulta difícil seguir el desarrollo de la acción. Por añadidura, no se deben subestimar los nombres, apellidos y patronímicos rusos que hacen todo más complicado. Por lo tanto, delante estas premisas, es interesante observar que tipo de elección van a hacer los cineastas, que parte de esta larga historia pondrán de relieve y que episodios, o personajes, preferirán dejar en el fondo o en el olvido.

Otra motivación por la que se ha considerado esta novela es que, incluso siendo una obra maestra de la literatura rusa, para muchos cuenta una historia de amor pasional, de adulterio y de una mujer que sacrifica su vida por esta relación. Existe una tendencia a disminuir este largo texto a este plano. En realidad, los protagonistas de esta obra, como se va a ver más adelante, son dos: Ana Karenina y Konstantin Dmitrievich Levin. Este último, en verdad, es el alter ego del autor y tiene una importancia fundamental para el mensaje que este libro quiere transmitir. Tolstoi no apunta al aspecto amoroso del cuento, sino a la componente religiosa. El autor utiliza este personaje autobiográfico para expresar su idea que el mundo campesino contenga los verdaderos valores de la vida rusa y que las respuestas a las preguntas de la vida se encuentran en la fe. En efecto, Tolstoi se centra muchos en los asuntos morales y religiosos y las replanteas en todos sus libros.

Entonces, la cuestión que se quiere investigar es: ¿los cineastas se han centrado en la parte amorosa de la historia o han decidido respetar la voluntad del autor ruso y dar la debida importancia al personaje de Levin y a los que representa? En las páginas siguientes se intentará responder a esta pregunta.

3.1 La novela

Ana Karenina fue publicado en 1878 después de un periodo crítico para el autor. Tolstoi, de hecho, en la última parte de su vida sufrió una crisis espiritual que hubo también impacto en la redacción de la novela. A continuación de esta obra ideológica, en efecto, el autor se dedicará a la formulación de una propia doctrina moral basada en la concepción cristiana que desvía del camino tradicional de la ortodoxia y se centra en una relación directa entre el texto sacro y el creyente individual, junto con la ética de la no violencia- que se recupera al final de la novela- y la objeción de conciencia. El origen del libro, asimismo, será demasiado largo y se cruzará con algunas temáticas de carácter moral cercanas al autor.

Esto queda demostrado porque, toda la novela es una continua reflexión sobre qué tipo de camino se tiene que emprender para encontrar la felicidad. El esqueleto de la historia se constituye de ocho partes e incluye dos hilos narrativos principales y uno secundario que se mezclan. El primero cubre la historia de Ana Arkadyevna Karenina, su matrimonio con el marido Alexei Alexandrovich Karenin y su relación con el amante, el Conde Alexei Kirillovich Vronsky; el segundo hilo se refiere a la historia de amor entre Konstantin Dmitrievich Levin – el alter ego de Tolstoi - y la Princesa Ekaterina "Kitty" Alexandrovna Shcherbatskaya; los protagonistas de la narración secundaria son el Príncipe Stepan "Stiva" Arkadyevich Oblonsky– hermano de Ana- y su mujer Princesa Darya "Dolly" Alexandrovna Oblonskaya – hermana de Kitty. A pesar de que la novela se titula *Ana Karenina*, la estructura es muy equilibrada entre todos los personajes y juega sobre el contraste de muchos temas. En realidad, 113 capítulos son sobre el hilo de Ana y 126 sobre lo de Levin.

A partir del epígrafe, Tolstoi ofrece al lector una llave de lectura de la novela: “Mihi vindicta, ego retribuam” (“A mí la venganza, yo haré razón”). Es una citación tomada de una carta de san Pablo a los romanos y puede tener un doble sentido: por un lado, la sociedad no tenía el derecho de juzgar Ana porque esta labor es de Dios; por otro lado, Ana no tenía el derecho de castigar Vronsky con el suicidio. Es deliberadamente ambiguo. En todos casos, el aspecto de la condena moral es ajena al autor, él no juzga la conducta de su personaje porque se centra más en la crisis espiritual de Levin.

Como se ha anticipado, Tolstoi trata muchos temas en esta novela y, desde la primera línea “Todas las familias felices se parecen unas a otras, pero cada familia infeliz tiene un motivo especial para sentirse desgraciada.” (p.1) se intuye que uno de los asuntos tratados es la familia. La primera parte empieza con un problema: la mujer de Stiva, Dolly, se ha enterado de la infidelidad de su marido. De la descripción de los ambientes y de la rutina de Stiva, se entiende que es un aristocrático. Él no se siente culpable porque ha traicionado su mujer, sino por como ha enfrentado la situación; de sus

pensamientos se entiende que la infidelidad es normal para él porque se considera todavía un hombre joven mientras que su mujer- más pequeña que él- después siete hijos ya no es interesante. Uno de sus sirvientes le advierte que está llegando su hermana Ana, que Stiva ha llamado para persuadir su mujer a perdonarle. Eso porque es importante que se mantengan las apariencias y que su matrimonio, considerado una institución muy importante en la sociedad, no se destruya.

En este momento, aparece por la primera vez el otro protagonista: Levin. Él es un gran amigo de Stiva y va a verle para pedirle consejo sobre el amor de su vida: Kitty, mujer que considera como única – de hecho, para Levin las mujeres se dividen en dos grupos, Kitty y las otras. Stiva anima su amigo a proponerse porque también Dolly lo apoya. El protagonista, pero, decide hablar antes con su hermano Sergei - un famoso escritor moscovita - del tercer hermano Nikolái que ha tenido problemas con la ley por sus ideas progresistas. Después de la visita, se anima y llega a la pista de patinaje donde se encuentra con Kitty, intentando acercarse, pero ella lo invita a hacer visita a su casa para saludar su familia. Levin, entonces, almuerza con Stiva que le avisa de la presencia de un rival: el joven, hermoso y rico conde Vronsky, un oficial de caballería. En efecto, cuando el protagonista declarará su amor a Kitty, ella lo va a rechazar porque está enamorada de Vronsky. Así, decepcionado y con el corazón partido, Levin – tras haber visitado su hermano enfermo- volverá a sus propiedades en el campo y se dedicará al trabajo.

El día después tiene lugar el primer encuentro entre Ana y Vronsky en la estación y es amor a primera vista. Mientras están hablando, un operario muere debajo las vías del tren, perturbando la protagonista. Vronsky decide donar doscientos rublos a la familia del muerto para que no se muera de hambre. Ana llega a casa de su hermano, razona con Dolly y la reconcilia con su marido. Llega la noche del baile en la que Kitty espera una propuesta de matrimonio por parte de Vronsky durante la mazurca – como exigían las costumbres rusas de aquella época. Pero, con la llegada de Ana en un encantador vestido negro, el joven no quitará los ojos de la mujer y bailará toda la noche con ella. Su pasión será evidente también para la pobre Kitty que va a caer en depresión por ese rechazo. El último capítulo se termina con el regreso de Ana a San Petersburgo y con su marido Karenin y su hijo Seryozha. Sin embargo, Vronsky decide seguirla porque ahora no puede vivir sin ella y pasa un año de su vida a perseguirla en los eventos sociales, aunque Ana resiste a sus sentimientos.

En esta primera parte se exponen los hechos, los personajes y se tratan algunos temas principales: la familia, la infidelidad conyugal y el amor, desde las diferentes perspectivas de los personajes. Existen dos tipologías de familia: la oficial y la que se lleva dejar de los sentimientos. El matrimonio de Dolly y Stiva es con compromiso entre estas dos. También se presentan ideas distintas del amor: lo que prueba Levin para Kitty, que es una unión sacra entre hombre y mujer al interior de la institución del

matrimonio; para Stiva, en cambio, el amor es una satisfacción, un entretenimiento divertido para pasar el tiempo. Por último, existe el amor de Ana y Vronsky, pasional e irrefrenable, fatal según la opinión de Tolstoi. En estos primeros capítulos se hace referencia también a la contraposición entre Moscú y San Petersburgo, entre campo y ciudad y se representa en el contraste entre el personaje de Levin, que vive en el campo, y lo de Vronsky, que es un hombre de ciudad. El narrador es omnisciente, observa y describe todo, especialmente los estados de ánimo de los personajes. Tolstoi, en efecto, utiliza el método mercurial, es decir describe incluso el menor cambio de estado de ánimo, entiende lo que prueban y relata todos los particulares del alma.

La segunda parte empieza con la descripción de la enfermedad de Kitty que, por recomendación de los médicos, decide irse al extranjero y con el descubrimiento por parte de Dolly que su marido sigue traicionándola. Esta vez su reacción es diferente, porque prefiere mantener su propia cotidianidad a través del matrimonio. Mientras tanto Ana ha vuelto a San Petersburgo y el autor aprovecha para hacer una descripción de esta ciudad, dividida en tres ambientes. El primero es lo de Karenin, compuesto por la aristocracia y los burócratas; el segundo es lo de la condesa Lidia Ivanovna, religioso, con un interés para los ortodoxos rusos, espirituales y místicos; y el último es de la princesa Betsy, libertino, mundano, de los jóvenes y de los bailes, frecuentado también por Vronsky. Desde su regreso, es este el tipo de ambiente que Ana quiere frecuentar, pero su marido no está muy de acuerdo. Además, el joven conde sigue cortejándola públicamente y esto alimenta los chismes en la sociedad, entonces Karenin advierte su esposa que sus vidas están unidas por Dios y que tiene que cuidar su manera de portarse en público con el conde, porque, aunque él no ha notado conductas inapropiadas, la gente ya está hablando de esta situación. Ana, por su parte, niega todo, consciente de que es demasiado tarde y que ya ha perdido la razón.

Por fin, explota la pasión entre los dos amantes, pero la descripción de este acto parece más a un homicidio que a una historia de amor. Son como dos asesinos cómplices que no pueden vivir uno sin el otro:

Vronsky, contemplándola, experimentaba lo que puede experimentar un asesino al contemplar el cuerpo examine de su víctima. Aquel cuerpo, al que había quitado la vida, era su amor, el amor de la primera época que se conocieran. [...]

De la misma manera que el asesino se lanza sobre su víctima, la arrastra, la destroza con ferocidad, se diría casi con pasión, así también Vronsky cubría de besos el rostro y los hombros de Ana. Ella apretaba la mano de él entre las suyas y no se movía. Aquellos besos eran el pago de la vergüenza. Y, aquella mano, que siempre sería suya, era la mano de su cómplice... (p. 103)

Después esta unión, Tolstoi cambia de tono y de atmosfera y traslada el lector en el campo, con los ritmos de esta vida lenta y conectada a los ciclos naturales, lugar donde Levin está elaborando su delusión amorosa. El autor hace una larga descripción del mundo animal, vegetal, de los niños, mujeres y hombres que se preparan para trabajar en el campo. Es como un cuadro armónico donde todo está en su lugar. Stiva visita Levin y lo informa sobre lo que ha pasado entre Kitty y Vronsky, añadiendo informaciones sobre la salud de la princesa.

Se vuelve a la línea de Vronsky e Anna, que están viviendo su amor pasional. Tras una descripción de la vida del conde, llega un golpe de efecto: Ana está embarazada. Es el día de la carrera de caballos - a la que Vronsky participará- y la mujer lo comunica a su amante que le propone dejar su marido y vivir juntos, quiere decir la verdad a todos. Durante la carrera Vronsky se cae de su caballo – que será obligado a matar- y la reacción de Ana es exagerada, porque se muestra preocupada por el incidente tanto que su marido se acerca para darle su brazo, pero ella lo rechaza. En el viaje de vuelta a casa en la carroza Ana confiesa a su marido sus sentimientos por Vronsky añadiendo: “Haga conmigo lo que quiera” (p. 149). Karenin, por su parte, replica así: “Bien. Exijo que guarde usted las apariencias hasta que...- y la voz de Karenin tembló-, hasta que tome las medidas apropiadas para dejar a salvo mi honor. Ya se las comunicaré” (p. 150). Su primer pensamiento es para las apariencias y su honor.

La segunda parte se termina volviendo a Kitty a su periodo al extranjero para recuperarse. Ella y su madre están en unas termas alemanes. Este viaje será muy importante por la princesa porque, gracias a su encuentro con madeimoselle Vareñka, va a tener una maduración espiritual y cuándo volverá a Rusia, se transformará en una persona completamente diferente.

Se llega a la tercera parte, con la figura de Levin que sigue trabajando en el campo sumergido en sus reflexiones y luchas espirituales. Empieza a portarse como un campesino, intenta olvidar sí mismo y acercarse a una vida que percibe como jansa y que lo atrae. Momento fundamental en el que se pone a cortar con la hoz, se siente conexo con la naturaleza y logra ser feliz sin pensar en algo. Recibe una visita de Dolly que le informa del regreso de Kitty. Importante es también el fragmento en el que el protagonista está sentado en el campo, ve una carroza pasar y reconoce la cara de Kitty. Este encuentro lo anima a pensar a su felicidad individual y a intentar otra vez una declaración. Sucesivamente va a recibir una visita de su hermano enfermo y Levin entenderá que está a punto de morir, conocimiento que lo turba demasiado.

Mientras tanto, Karenin se porta de manera ambigua con Ana porque ha sido educado con los valores cristianos del perdón, pero, al mismo tiempo, quiere vengarse y hacer sufrir su mujer. Inicialmente decide dejar pasar lo que Ana le ha dicho, obligarla a quedarse en el techo conyugal y a interrromper la relación clandestina con Vronsky porque le parece lo más justo. Además, amenaza con llevarse a

Seryozha. A mismo tiempo, también el joven conde empieza a reflexionar sobre su relación con Ana, siente el peso de sus acciones y su estado de ánimo es ambivalente, pero su código moral no le permite dejar la mujer que considera como suya.

La cuarta parte empieza con las reflexiones de Karenin sobre el divorcio y Tolstoi aprovecha para explicar como funcionaban las leyes de aquella época: se podía divorciar cuando ambos los miembros de la pareja confesaran la infidelidad o cuando uno de los dos fuera desenmascarado con la ayuda de testigos. Entretanto sigue siendo furioso con su mujer por no haber interrumpido su relación con el amante y llega a un punto de ruptura cuando encuentra Vronsky en su propia casa. Decide, entonces, obligar su mujer a entregarle las cartas que le escribía el amante porque su abogado le había dicho que podían servir como pruebas y de proceder con el divorcio. Cambia idea cuando su legal le advierte de que estas cartas serán públicas, así que elige partir para cuestiones de trabajo a Moscú. Durante su estancia encuentra su cuñado Stiva con su mujer Dolly que lo invitan a comer para convencerlo a perdonar Ana porque el divorcio perjudicaría su reputación. Al mismo almuerzo están presentes también Levin- que ha vuelto del campo – y Kitty. La pareja se reconcilia a través de un juego que demuestra como ellos está en armonía, el protagonista le pedirá otra vez la mano y la princesa acepta.

Llega el momento del parto. Ana tiene pocas probabilidades de sobrevivir y, arrepentida por lo que ha hecho, suplica por el perdón de su marido que, en un momento de conmoción, la perdona. Parece que todo ha vuelto a la normalidad, Karenin ha recuperado sus derechos de marido, aparta a Vronsky y decide tomar la recién nacida como suya. El conde, destrozado, intenta suicidarse con una pistola, pero solo se lesiona. Ana empieza a recuperarse y está profundamente infeliz porque se da cuenta no poder conciliar su amor con las leyes rusas. Un día, recibe la visita de la prima de Vronsky, la princesa Betsy, que le comunica el deseo de su primo de despedirse de Ana antes de su partida. La protagonista inicialmente rechaza la propuesta, pero sufre tremendamente por su decisión. Karenin, al ver esta escena, parece favorable al divorcio. Vronsky decide visitar a Ana, que se ha cortado el pelo, así los dos amantes se reconectan y se van a Italia para vivir su amor pasional, aun si haber logrado la separación oficial.

La quinta parte empieza con los preparativos para la boda de Kitty y Levin, con las dudas del futuro esposo que no piensa merecer este amor. Tolstoi aquí utiliza la confesión como pretexto para hablar de la religiosidad. El protagonista se interroga sobre el significado de Dios y busca una respuesta del cura, pero no es suficiente. Sin embargo, la pareja se casa y se traslada en la finca de Levin en el campo.

Otra vez se vuelve al hilo de Ana y Vronsky y a su viaje por Europa: “En este primer periodo de su libertad y de su rápida convalecencia, Ana se sentía indeciblemente feliz” (p. 323). En cambio, en el

momento en el que renuncia a su vida y a su carrera militar, Vronsky no se siente verdaderamente feliz, tiene la sensación que le falte algo e intenta distraerse dedicándose a la pintura para llenar el vacío espiritual. Al final, vuelven a San Petersburgo donde tienen que enfrentar todas las dificultades relacionadas a la situación conyugal de Ana.

Mientras tanto el comienzo de la vida matrimonial de Kitty y Levin es minado por discusiones y ataques de celos, pero la pareja logra encontrar su equilibrio. A interrumpir esta vida en el campo llega una carta de la concubina del hermano de Levin, que informa del empeoramiento de las condiciones de salud de Nikolai, así el protagonista decide visitar su hermano, pero no quiere la compañía de su mujer por una cuestión de respeto: no podía estar en la misma habitación que una mujer de ambigua moralidad. En todos casos, Kitty acompaña a su esposo y lo ayudará a lidiar con este doloroso momento para su hermano. La princesa, con esa sensibilidad suya, logra afrontar este momento y sobre todo no le da peso al problema de la concubina, a pesar de que ésta se siente avergonzada. Se puede ir más allá de estas conveniencias sociales. El capítulo veinte es el único con un título: “La Muerte” y relata todos los sufrimientos de Levin al ver la los últimos momentos de su hermano que le marcarán profundamente el alma. Esta pérdida se compensa con la llegada de una nueva vida: Kitty está embarazada.

Después de la partida de su esposa, Karenin se cae en un estado de absoluta depresión y tormento. Se acerca a la condesa Lidia Ivanovna, que será su consejera y lo convencerá a negar cualquier sentimiento cristiano hacia Ana y a no perdonarla en absoluto. Al regresar a Rusia, Ana se ve obligada a enfrentarse con problemas relacionados con la sociedad que frecuentaba. Los dos deciden vivir juntos como marido y mujer y la sociedad no puede aceptar esto. Tolstoi desvela la hipocresía de aquella clase social: se puede tolerar una relación extraconyugal pero no puede consentir que una mujer casada se vaya a vivir con otro hombre. El comportamiento de Ana en realidad era coherente con sus sentimientos. También resulta que el trato reservado a Ana es más duro que el de Vronsky, que está un poco aislado, pero es admitido en la sociedad mientras que ella es totalmente rechazada. Nadie está dispuesto a considerarlos como una pareja hasta que Ana no obtenga el divorcio. En esta situación la protagonista empieza a sentirse insegura y a dudar de los sentimientos de Vronsky. Es el cumpleaños de Seryozha y Ana quiere ver a su hijo, por eso escribe a la condesa Ivanovna para que hable con Karenin. El marido al comienzo no quiere oponerse, pero se deja convencer de su nueva amiga y rechaza la propuesta de Ana. La mujer, entonces, decide ver su hijo en secreto, elude la suave oposición del mayordomo y logra verlo por un momento. Es una escena de gran conmoción.

Durante un encuentro con una de las pocas personas que viene a visitarlos, recibe una invitación al teatro y decide aceptar. Vronsky está absolutamente en contra e intenta advertir a su esposa y

disuadirla de que se presente en público, pero ella obstinadamente decide ir al teatro, donde será ofendida por una mujer sentada en el escenario junto al él. De regreso a casa ambos discuten animadamente y Ana expresa todo su sufrimiento por esa situación y acusa a Vronsky de lo que la está padeciendo porque está celosa de su libertad.

En los primeros capítulos de la sexta parte se cuenta la vida en el campo de Levin y Kitty que, durante el verano, han alojado muchos amigos y parientes. Entre los invitados están Stiva con su mujer y Sergei, el hermano de Levin. Vronsky y Ana deciden mudarse en la finca de él en el campo y Dolly decide visitarla. En los días que pasa con la cuñada, Dolly se da cuenta la diferencia que ahora existe entre las dos. Ana ha elegido el sentimiento y no quiere someterse a las reglas; Dolly, en cambio, ha dedicado toda su vida a la familia y ha elegido la razón. Aunque la vida de Ana y Vronsky parece feliz, la mujer sigue siendo celosa y quiere hacerse más atractiva para que él no la deje. Está obsesionada por el hecho de que él pueda abandonarla y hace escenas causando la rabia del conde. Vronsky pide a Dolly hablar con Ana para convencerla a pedir el divorcio de Karenin, que continua a escuchar las palabras de la condesa Lidia Ivanovna y decide no divorciar, deteriorando la situación y dejando Ana en una situación sin salida.

En septiembre Levin se muda a Moscú para el nacimiento de su hijo, también Vronsky tiene que viajar allí para las elecciones del zemstvo²² pero Ana está obligada a quedarse en casa y esto causa otra discusión. Mientras que Vronsky está en la ciudad, llega un telegrama de su mujer para informarle que la niña está enferma. El sentido del deber del joven lo obliga a volver a casa, aunque está profundamente irritado por la situación que se ha creado con Ana, tan ahogada en sus preocupaciones que empieza a tomar morfina: “Y, como antes, trabajando de día y tomando morfina por la noche, conseguía Ana ahogar sus terribles pensamientos sobre la situación en que quedaría si Vronsky dejara de amarla” (p. 466).

En la séptima parte, por fin, los dos protagonistas se encuentran por la primera vez y Levin se queda fascinado por la belleza y la inteligencia de Ana. Cuando habla con Kitty de esta visita, la mujer se enfada y lo acusa haberse enamorado de ella, por eso Levin promete no tener nunca contacto con Ana. Empieza el parto de Kitty, que se revela largo y difícil, pero logra dar a la luz un niño, Dimitri. Levin, al ver los sufrimientos de su mujer durante la labor, quiere solo acabar con este dolor. Cuando todo se termina, se queda profundamente turbado y al mismo tiempo feliz.

Stiva, mientras busca el apoyo de Karenin para un nuevo trabajo, le pide nuevamente que se divorcie de Anna. Las decisiones de Karenin ahora están guiadas por una especie de clarividencia,

²² El zemstvo es una forma de gobierno local instituida en el Imperio ruso durante el reino de Alejandro II de Rusia.

recomendada por Lidia Ivanovna, quien le aconseja rechazar la sugerencia de Stiva. La relación entre Anna y Vronsky comienza a ser cada vez más tensa, dominada por el resentimiento provocado por unos celos injustificados y exasperados por parte de la mujer que empieza a pensar en el suicidio como un escape por sus sufrimientos. Antes del parto de su segunda hija había soñado con lanzarse bajo de un tren, así, para castigar también a su amante, Ana llega a la estación y se suicida, terminando con su hilo narrativo. Su muerte se describe en todos detalles para mostrar el punto de vista psicológico.

En la última parte, que puede ser considerada también como un epílogo, se narran los acontecimientos sucesivos a la muerte de Ana y Tolstoi desarrolla una de las partes fundamentales del libro: la solución a lo que podrá ser el sentido de la vida. Vronsky decide alistarse para la guerra contra los turcos, buscado a su vez la muerte, mientras que Karenin se va a ocupar de la educación de la niña Anya.

La verdadera conclusión de la novela se centra completamente sobre Levin que se interroga sobre el sentido de la vida y empieza a notar como siente momentos de paz cuando reza. Sufre de un desacuerdo interior porque entiende que si sigue perdiendo energía intentando comprender la vida no encuentra una respuesta, pero, cuando deja de pensar y simplemente se pone a vivir, se siente feliz. Sufre un largo periodo de desánimo hasta el momento de giro que llega con una conversación con un campesino: la solución no deriva de la ciencia o de la razón, que apartan la verdad, la respuesta se encuentra en la naturaleza. El libro se termina con la idea que el hombre del campo es el portador del bien y que la ciudad daña quien la experimenta y con Levin que encuentra la salvación en la fe, un don que no se conquista. La fe da sentido a las acciones del hombre, pero no la que ha recibido cuando era pequeño, sino una fe espiritual, que puede ayudarlo a leer el sentido de la vida. Con esta revelación y este tono moral, se termina la novela.

Para concluir el recorrido de esta obra, es necesario añadir algunos puntos. *Ana Karenina* es un libro que se acerca a muchos aspectos de la vida como el amor, la familia o la muerte. Su particularidad se encuentra sobre todo en la psicología de los personajes, el cual estado de ánimo se describe en todos detalles. El método narrativo de Tolstoi es habitualmente llamado “realismo psicológico” porque combina la precisión de los particulares físicos y personales con la exposición de los procesos interiores (Slonim, p. 150)²³. Mientras que el aspecto exterior se hace visible a través de la insistencia sobre algunas características corpóreas, la parte psicológica se expone de manera amplia. Cada personaje se describe en muchas situaciones y utilizando distintos puntos de vista, así que el lector pueda comprenderlo al máximo. En efecto, durante la lectura se entiende perfectamente lo que los sentimientos que están probando. Además, Tolstoi recurre a cada personaje para representar la clase

²³ *Breve storia della letteratura russa*, 1960

social a la que pertenece, por ejemplo, Karenin encarna la alta aristocracia rusa, mientras que Vronsky y su prima Betsy la nueva generación.

El autor se sirve del sarcasmo para mostrar la verdadera identidad de los personajes y sobre todo las máscaras de la ficción y de la hipocresía características de la sociedad; salen a la luz todas aquellas mentiras que la clase elevada esconde (p. 151). En el caso de esta novela, se desenmascara la falsedad de la sociedad que perdona una relación mundana, que era al orden del día, pero no podía perdonar un amor verdadero. De hecho, la comunidad espera el desarrollo de esta pasión antes de despreciar a Ana. El escándalo consistía en el hecho de que se trataba de una historia seria que ponía en crisis las instituciones: en primer lugar, la del matrimonio en el caso de Ana y la del regimiento por parte de Vronsky. No es aceptable que se contradigan las instituciones. Es una condena moral hipócrita de una sociedad que no sabe enfrentar un amor verdadero pero perdona las aventuras y, además, echa la culpa a la mujer (p. 152).

Otro aspecto importante es la diferencia entre los dos protagonistas y los otros personajes. Karenin y Vronsky son dos figuras que viven en un mundo de reglas y que no desarrollan un verdadero punto de vista. Oscilan entre estas reglas y situaciones inesperadas que no saben enfrentar: la relación con Ana es una situación que no es contemplada por el código moral de Vronsky; mientras que Karenin excluye el duelo porque no está acostumbrado a ajustar los asuntos de honor de esta manera, además en su mundo no es posible la traición de su mujer. Eso se demuestra también de todas sus reflexiones sobre la cuestión del divorcio, su indecisión frente a una elección sobre este asunto y su debilidad bajo la influencia de la condesa Lidia Ivanovna.

Ana y Levin, al contrario que Karenin y Vronsky, no se conforman con las reglas impuestas por el exterior y dictado por los otros. Los protagonistas tienen una concepción de la vida que se modifica de acuerdo con sus experiencias y es perennemente en movimiento. Es una novela de aprendizaje para Ana y Levin que se evolucionan a través experiencias esenciales. El alter ego de Tolstoi sufre una labor interior parecido a lo del autor y Ana pasa por un largo periodo de sufrimiento debido a los problemas que su relación con Vronsky suponen para la sociedad.

3.2 La película de 1997

En la segunda parte de este capítulo se va a analizar la adaptación cinematográfica de la novela de Tolstoi dirigida por Bernard Rose, estrenada el 5 de diciembre de 1997 y titulada *Anna Karenina*. El cineasta es también guionista, la producción es americana, de Icon Entertainment y la duración de 102 minutos. La fotografía es de Daryn Okada y los intérpretes principales son Sophie Marceau (Ana), Sean Bean (Vronsky) y Alfred Molina (Levin).

La película empieza con un hombre que corre en la nieve para escapar de algunos lobos. Se escucha la voz en off del hombre que habla del miedo de la muerte sin haber conocido antes el amor, miedo más fuerte de la misma muerte. Sigue afirmando no estar solo en aquella oscuridad, porque otra persona tiene el mismo temor: Anna Karenina. De estas palabras se entiende que el hombre que narra es el protagonista masculino de la obra: Konstantin Dmitrievich Levin. Mientras tanto que se oye esta frase, el encuadre cambia y aparece la cara de la mujer. Sale entonces el título, con en el fondo la imagen del tren que se mueve sobre las vías.

Cambia otra vez la toma, se ve en la pantalla Moscú en lontananza como fondo a una pista de patinaje y Levin que sigue hablando de como la princesa Ekaterina Shcherbatskaya – Kitty- había entrado en su vida escondiendo la triste verdad. En el entretanto se facilita una información geográfica y temporal al espectador, estamos en Moscú, año 1880. En el libro, en realidad, nunca se da una indicación temporal precisa, mientras que está claro cuando un personaje se traslada de una ciudad a otra o de la ciudad al campo. En este caso, el guionista ha supuesto que los acontecimientos se desarrollaran tres años más tarde de la efectiva publicación del texto.

Levin y Kitty intercambian algunas palabras y después empiezan a patinar. Durante la conversación emerge uno de los temas tratados por el autor: la ciudad contra el campo. Kitty, en efecto, dice que su madre piensa que Levin vive como un bárbaro y que se viste como un campesino. Después, la mujer pregunta cuanto el hombre tiene intención de quedarse en la ciudad y él le responde con las mismas palabras escritas en el texto: “That depends on you”²⁴. Kitty parece casi asustada de esta respuesta y escapa con una excusa, Levin entonces dice que irá a visitarla.

Es evidente que el comienzo de la película no es el mismo de la novela, porque no se presenta el personaje de Stiva Oblonsky, sino directamente lo de Levin y de Ana. El amigo de Levin aparece en la escena sucesiva: Stiva y el protagonista están en un restaurante porque Levin quiere pedir un consejo para que Kitty se enamore de él. No se considera hermoso, joven o particular y se pregunta si tiene algunas posibilidades. Se entiende que la princesa es la hermana de la esposa de Stiva, Dolly, mujer que también se inclina por Levin y está segura de que se van a casar. Hasta este momento todavía no hay rastros de la traición de Stiva. Al escuchar la opinión de Dolly, el protagonista se siente aliviado y se va a casa de los Scherbazky. Al oír de su llegada, Kitty parece nerviosa y no sabe lo que va a decir. Tras algunos minutos, Levin le pedirá la mano, pero ella lo va a rechazar.

El pobre hombre quiere irse, pero el resto de los huéspedes lo entretiene. Entre ellos se encuentra una condesa que empieza a pinchar el protagonista para su visita en la corrupta ciudad y le hace preguntas

²⁴ “Depende de usted” traducido por quien escribe

sobre el tema del campo, haciendo referencia otra vez al contraste entre campo y ciudad presente en toda la novela. Mientras que los dos discuten, llega un nuevo personaje: Vronsky. Al ver este hombre hermoso, alto, joven, fascinante y en uniforme, el rostro de Kitty se ilumina mientras lo de Levin se entristece. Los dos rivales hacen una breve conversación sobre la vida en el campo inducidos por la condesa cuando Kitty se acerca a Vronsky introduciendo el asunto de los espíritus. Konstatin Dimitric es un hombre racional que no puede creer en cosas sobrenaturales como los espíritus. A estas alturas, ridiculizado por sus ideas por todos los huéspedes, decide marcharse sin despedirse.

En estos primeros minutos del largometraje la narración se centra solamente en la figura de Levin y se su amor no correspondido por Kitty. Aparece el personaje de Stiva Oblonsky pero no se hace mención a su matrimonio o a lo que ha hecho. Es un cambio respecto a la novela, como la elección del narrador interno al cuento y no omnisciente, pero ya se pone en evidencia uno de los temas tratados en el texto: la ciudad contra el campo.

Se cambia de escena, Vronsky llega a la estación y se encuentra con Stiva que le pregunta porque no se ha presentado a la fiesta de la noche pasada dando a entender que no parece ser muy fiel a su mujer. Comunica a su amigo que está allí porque está llegando su hermana Ana. Vronsky conoce Karenin por su fama, es un hombre muy importante en el ministerio, pero nunca ha visto la mujer. Cambiando de tema, Vronsky menciona también Levin y su actitud poco agradable, entonces Stiva le confiesa que su amigo está enamorado de Kitty, pero esto no parece importar al joven.

Vronsky se acerca al tren y es en este momento que se produce el primer encuentro entre los futuros amantes. Los dos se intercambian una larga mirada acompañada por una dulce música de fondo. Ella baja del tren y busca su hermano mientras Vronsky saluda su madre. Los cuatros empiezan a hablar y se informa el espectador que Ana tiene un hijo de ocho años y se siente culpable por haberlo dejado. Es evidente que el joven oficial se ha quedado encantado de su nueva conocida.

Mientras se están despidiendo un operario se cae bajo del tren y muere- momento fundamental para la trama de la obra. Esta escena turba profundamente la protagonista que lo toma como un mal síntoma de lo que va a pasar. Aquí falta el gesto Vronsky que dona dinero a la familia del muerto, acción que impresiona Ana.

Por fin se explicita la razón de la visita de la protagonista a Moscú: su hermano, después nueve años de matrimonio, ha traicionado su mujer con la instituidora de sus hijos y quiere que Ana convenga su mujer a perdonarlo. Aparece el personaje de Dolly, todavía turbada por lo que ha descubierto. Durante la conversación se ponen en evidencia las ideas de amor que tienen marido y mujer: lo que Dolly considera como «hacer el amor», para Stiva es solamente una relación ocasional.

Se vuelve a escuchar la voz de Lenin como narrador que explica como también él tiene una misión, es decir, reanudar la relación con su hermano Nikolai. Va a visitarlo y se encuentra delante de un hombre enfermo que vive con una prostituta y que él considera como su mujer. Nikolai es buscado de la policía porque es un comunista y Levin quiere ponerle en guardia. Debido al cariño que tiene por su hermano, le deja un poco de plata y se despide.

Llega la noche del baile, en la cual Kitty espera que Vronsky le haga su propuesta. Se nota en esta secuencia que el vestuario y los lugares son típicos de la aristocracia rusa de aquella época. Ana también está presente con su vestido negro, como en el libro, y Vronsky no deja de mirarla. Los dos se saludan con una mirada. Ana inicialmente rechaza la invitación a bailar por parte de otro hombre, pero como ve Vronsky que se acerca, se dirige hacia la pista de baile. Kitty empieza a notar algo extraño en el comportamiento de su amado. Ellos bailan el vals, pero el conde no se expone, deja la princesa y empieza a bailar con Ana, pidiéndole también apartarse, pero la mujer se va. Mientras tanto, Kitty ha entendido todo y está desesperada. Se vuelve a escuchar la voz de Levin narrador que cuenta como aquellos momentos con Vronsky habían filtrado a través de la oscura vida de la protagonista.

Ana está en el tren para volver a San Petersburgo y sigue pensando a los instantes felices que ha pasado con Vronsky. El tren se para, ella baja para tomar el aire y encuentra una figura que se revela ser el conde. Él ha decidido seguirla porque no puede evitar de están sin ella. Ana le pide olvidar estas palabras, pero él le responde que no es posible y ella vuelve a subir en el tren. La tormenta de nieve que sirve como telón de fondo de toda la escena está presente también en el libro y representa el tormento interior de la protagonista, refleja su lucha contra los sentimientos que está probando. Para el espectador que ha leído la obra, ver este paralelismo puesto en escena confiere más dramatismo a este momento, el todo está acompañado por una música dramática y el evidente suplicio en la cara de Ana.

En la estación de San Petersburgo, Karenin acoge Ana que piensa solamente en su hijo. Vronsky interrumpe la conversación pidiendo si fuera posible hacerle visita. Karenin le responde secamente que reciben el miércoles y se despide con su mujer.

Aquí hay otra indicación geográfica: estamos en San Petersburgo. Seryozha y su mama están muy contentos de volver a verse. Después aparecen Ana y Karenin que están almorzando y conversan sobre la visita de la mujer a Moscú. El marido no puede concebir que una acción como la de Stiva pueda ser perdonada. En todos casos, está contento de que Ana haya regresado porque le incomodaba comer a solas. Terminada la comida, es la hora de dormir. Esta escena es muy significativa para entender la relación entre Ana y su marido. Karenin es un hombre rutinario, rígido y no

particularmente romántico. Se nota de sus palabras y de su actitud que no es pasional y que lleva un estilo de vida bastante aburrido. Si hasta ahora su mujer no se lamentaba mucho de esta situación, después de su estancia en Moscú algo se ha mudado en ella y ya no es suficiente lo su marido le ofrece. Como prueba de eso, durante la conversación Ana bosteza y resopla cuando su marido se va.

Cambio de escena, los personajes están en un teatro de la ópera, pero Vronsky mira solo la mujer que ama y se confía con su prima, la condesa Betsy. Él está abandonando las esperanzas de conquistarla y tiene miedo de parecer ridículo. Su prima lo reconforta diciendo que un hombre que está enamorado de una mujer casada nunca parecerá ridículo para la sociedad, más bien, será visto como un héroe. Se menciona también el hecho de que Karenin y su amiga Lidia Ivanovna pertenecer a la vieja generación y piensan a la antigua, mientras que Ana es todavía joven para hacer parte de aquel mundo. Aquí se plantea el otro tema de fondo de la obra: vieja contra nueva generación.

El sábado sucesivo Betsy organiza una fiesta para ayudar su primo e invita también Ana. El cineasta toma esta ocasión para insertar una conversación sobre el matrimonio y el amor presente en el texto literario. Los ancianos piensan que los matrimonios felices son aquellos de conveniencia y que nadie da importancia al amor, que es solamente una enfermedad; todo lo contrario creen los jóvenes, dispuestos a experimentar el amor, aunque a costa de equivocarse. Mientras tanto Ana y Karenin se alejan para hablar: ella está enfadada por como el joven ha hecho sufrir Kitty y quiere que le pida perdón. Él está consciente de sus acciones, pero le echa la culpa. Entonces ella le propone ser simplemente amigos y Vronsky le responde que no es posible porque “There is only one way we can be happy”²⁵ y deja la elección en manos de la mujer.

Ana intenta luchar contra sus sentimientos, no logra dormir o dejar de pensar en lo que está probando y entonces se deja llevar del amor: escribe una carta a Vronsky y queda una cita. Durante el encuentro por fin explota la pasión: “I have nothing left but you, remember that”²⁶. Estas son las palabras de Ana que ahora no tiene solamente su amor por Vronsky. No se atreve ni siquiera a considerar este momento como feliz porque ya se siente culpable. La manera de poner en escena esta secuencia se aleja de la obra de partida: aquí no se hace referencia a un homicidio y la escena no parece un lugar de un crimen. La unión de los amantes es interpretada de manera distinta respecto al libro, es más suavizada y se da más importancia a los sentimientos contrapuestos que los dos personajes prueban, tan contrastantes que parece una unión sufrida.

²⁵ “Existe solamente una manera de ser felices” traducido por quien escribe

²⁶ “No me queda otra cosa que tú, acuérdatelo” traducido por quien escribe

Cuando Ana regresa a su casa, Karenin la está esperando para ponerle en guardia de que la sociedad está empezando a hablar de ella y Vronsky, aunque él está seguro de que se trata solamente de chismes. Ana se pone a la defensiva, haciéndose la tonta, pero su marido le recuerda que tiene que respetar deberes y que sus vidas están unidas por Dios y que solo un grave crimen puede romper esta unión. Ana sigue repitiendo que no sabe de qué él está hablando y que es hora de dormir.

Después de todos estos acontecimientos y este clímax de tensión, igual que en el libro, se cambia el hilo narrativo y se vuelve a la historia de Kitty, que está enferma, y Levin. Él y Stiva salen de caza en el campo y Levin empieza a hacer preguntas a su amigo sobre Kitty, así descubre que está al extranjero para curarse. Se informa al espectador que ha cambiado otra vez la ambientación geográfica y temporal: ahora nos encontramos en el campo, en la finca del protagonista, en el año 1881. Stiva dice a su amigo que tenía que luchar por su amor y que al regresar de las termas, Kitty va a pasar un poco de tiempo en el campo, en un lugar cerca de la habitación de Levin. Este replica que ha sido rechazado y ya no le interesa luchar.

Se escucha otra vez la voz del narrador que cuenta como, para tranquilizarse, decide concentrarse sobre su trabajo. Ha descubierto que segar lo tranquiliza, entonces ha decidido olvidar todos sus pensamientos así, trabajando todo el día. Describe como pierde la noción del tiempo cuando sega, su práctica mejora y está satisfecho; muchas veces se cae en el olvido y le parece que una fuerza externa le hace trabajar en armonía con la tierra y la naturaleza. A través de todos los detalles suministrados, el espectador logra captar la sensación de calma y tranquilidad que Levin prueba. Al alternar su voz con el ruido de la segadora que toca la tierra, se percibe aquel ambiente casi místico que se crea cuando Levin, junto con los campesinos, trabaja. Esta escena ayuda al público a entender como el ambiente campesino en el que Levin quiere vivir, es un equivalente de las muchas descripciones presentes en el libro de este mundo armónico y más cercano a los orígenes de la vida, donde el contacto con la naturaleza sirve de medicina para el bienestar del alma. La secuencia se termina con el protagonista que ve una carrosa pasar delante de su casa y reconoce la cara de Kitty. En este momento entiende que tiene que luchar por su amor y hacer otro intento con su amada. Esta parte se queda bastante fiel al libro, no solo por la historia, sino también por el sentido metafórico que le quiere atribuir el autor.

Se pasa otra vez al hijo de Ana. En la pantalla se ve Vronsky, con su amado caballo Frou-Frou, que está hablando con su madre. Ella comunica a su hijo que sabe de su relación con Ana, añadiendo que “an affair in the highest society put a finishing touch on a brilliant young man”²⁷ pero la gente empieza

²⁷ “Una relación con una mujer de la clase alta pone el toque final a un hombre joven y brillante” traducido por quien escribe.

a hablar mal de esta situación y es mejor que la relación termine. Vronsky responde que no tiene intención de hacerlo y que nadie tiene el derecho de poner en discusión su honor o lo de Ana. Su madre le responde que ahora ninguno de los dos posee honor. De la misma manera que en la obra de partida, la sociedad acepta una relación clandestina como la de Stiva, pero no puede consentir el nacimiento de un verdadero amor porque es un crimen que pone en discusión la institución sacra de aquella época: el matrimonio. En esta escena, para quedarse fiel a la trama, se hace mención a la promoción de trabajo que Vronsky ha rechazado para quedarse cerca de su amada.

Es el día de la carrera de caballos, el conde se encuentra con Ana porque no puede estar sin verla. La mujer le informa que está embarazada de su hijo e intenta irse. El hombre la detiene y le dice dejar su marido y escaparse con él porque merece ser libre. Mientras tanto llega Seryozha y los dos se dan cita por la noche. Llega el momento de la carrera, donde está presente también Karenin. Él se da cuenta de como su mujer está interesada en lo que hace Vronsky. El conde se cae de su caballo y Ana se asusta demasiado, exagerando su reacción frente de las otras personas. Su marido, entonces, le extiende su brazo y le propone volver a casa. Ana, todavía turbada, acepta. Durante el viaje en la carrosa Karenin reprueba su mujer por su comportamiento. Ana, por su parte, confiesa al marido el amor que siente por Vronsky y que es la única cosa que le interesa. Repite, además, las mismas palabras del texto: “You can do what you like with me”²⁸.

Más tarde, va a escribir una carta a su amante contándole lo que ha pasado y pidiéndole que vaya a su casa. En el texto literario no pasa exactamente lo mismo, en cambio, la mañana siguiente Ana se arrepiente de las palabras que ha dicho a su marido y empieza a pensar a las consecuencias que sus acciones tendrán sobre su honor. En la película ella parece feliz de su elección, sin remordimiento e impaciente de comunicarlo a su amado. Vronsky, en aquel momento, se encontraba en una fiesta de su regimiento donde le comunican que Karenin se encuentra en su casa, entonces no es aconsejable ir a la cita. Otra vez el cineasta aprovecha de este acontecimiento para mostrar como vivía la nueva generación: fiestas, alcohol y mujeres. Vronsky se emborracha y cuando se despierta la mañana siguiente descubre que Ana ha contado todo a su marido y se precipita a su casa.

Mientras tanto, también Karenin ha tomado su decisión: no quiere interrumpir su matrimonio hasta que su nombre no sea enfangado, quiere volver a la normalidad y que su mujer cumpla con sus deberes. Intenta obligar Ana a hacer el amor, pero ella lo rechaza. Karenin, entonces, decide irse a Moscú y divorciarse por adulterio y llevar el hijo de su hermana. Ana no acepta alejarse de su hijo, por eso el marido le propone un pacto: si se comportará como la sociedad pide y como una mujer

²⁸ “Haga conmigo lo que quiera” (p. 149)

respetosa, podrá quedarse con Seryozha. Ana, sin alternativas posibles, acepta estas condiciones y termina temporalmente su relación con Vronsky por amor de su hijo. Esta es una variación respeto a la obra original en la que la protagonista sigue viéndose con Vronsky a pesar de las amenazas de su marido.

Se cambia de escena y se presenta ora indicación temporal y geográfica al espectador: es el autumno de 1881 y estamos en Moscú. Levin ha vuelto a la ciudad para una cena de Stiva, donde está también Kitty que le cuenta como su experiencia al extranjero le ha cambiado la vida y de cómo ahora se siente una persona diferente. De esta primera conversación se entiende que entre los dos hay armonía y complicidad. Después de la comida empiezan a jugar, Levin le pide otra vez la mano y Kitty acepta, se van a casar. El juego consiste en adivinar las frases solamente de la inicial de las palabras. Aquí se plantea el problema de la traducción que se ha analizado en el capítulo precedente. La película es de producción americana y los actores rezan en inglés, pero la lengua original de la novela es rusa. En esta situación, el guionista puede elegir de traducir todo al inglés o dejar algo en ruso para no alejarse demasiado. Bernard Rose, en este caso, ha optado por dejar las lo que se escribe – como las cartas de Ana y Vronsky o el juego- en el idioma original. Esto puede sorprender un poco el lector que puede preguntarse porque Kitty y Levin hablan en ruso solamente durante el juego, pero forma parte del pacto entre guionista y espectador.

Después se pone en escena el primer beso entre la pareja, es una escena completamente diferente de la de Ana y Vronsky. Es evidente que es un amor puro, verdadero y lejano de pasión lujuriosa. Llega el día de la boda y se inserta también el retraso de Levin a causa de su camisa machada. Por fin, el protagonista masculino ha encontrado el amor y puede vivir feliz.

San Petersburgo 1882, es primavera. Ha llegado el momento del parto, pero Ana aborta, está a punto de morir y su único deseo es que Karenin la perdone. Él, en un instante de conmoción, la perdona y invita Vronsky a dejar la casa porque no tiene intención de abandonar su mujer. En esta escena se hace un cambio significativo para la historia: la niña no va a nacer. La razón por la que el guionista ha elegido esta opción no está clara. Según la opinión de quien escribe, Rose ha quitado la figura de la niña porque no altera mucho el sentido de la historia. Lo que es importante es el desarrollo de los protagonistas y Ana, cuando se suicida, no piensa en sus hijos, sino en punir su amante. El nacimiento de la niña reconcilia los dos amantes pero, con el desarrollo de la historia, no tiene un papel central.

Volviendo a la película, Vronsky está desesperado e intenta suicidarse por el dolor. Mientras tanto Ana, que se ha cortado el pelo, se recupera y sufre por la separación de su amado. Vronsky, a estas alturas, se dirige a casa de ella, los dos se acercan de nuevo y deciden viajar a Italia. Hay esta escena romántica en la que Vronsky sale de la casa con Ana entre los brazos, como un hidalgo que libera la

princesa de las garras de una mala persona. En el entretanto Karenin se ha quedado solo con el hijo y recibe la visita de la condesa Lidia Ivanovna – que pertenecía a la parte de la sociedad antigua y cristiana- que se ofrece ayudar el hombre y dice a Seryozha que su madre ha muerto.

Cambio de escena, estamos otra vez en el campo con Kitty y Levin que recibe una carta de la mujer de su hermano: Nikolai está a punto de morir. El protagonista está turbado por esta pérdida, pero no se entiende verdaderamente lo que esta muerte le ha provocado en nivel anterior. En el libro, Levin sufre de una gran crisis después de la muerte de su hermano, mientras aquí parece solamente triste, como cualquier persona que ha perdido un familiar. Lo que se queda igual es el intercambio entre la pérdida de una vida y el nacimiento de una nueva: Kitty está embarazada.

Otra indicación: 1882, Lago di Garda en Italia, donde Ana y Vronsky están viviendo su fuga amorosa pero no están satisfechos. El hombre propone volver a casa porque él no tiene un objetivo, no sabe que hacer. Durante el viaje de regreso, Ana escribe una carta a Lidia Ivanovna pidiendo de ver su hijo. Karenin no quiere rechazarla, pero se deja persuadir de la condesa que no está de acuerdo. La protagonista, es recibir una respuesta negativa, sufre mucho. Vronsky habla con su madre y con su prima Betsy y le comunica que tiene la intención de vivir con Ana, como si fueran marido y mujer. Su prima lo apoya y le dice que le hará visita, aunque “people will throw stones at me”²⁹. Su madre, en cambio, no quiere aceptar esta situación.

Hay otro salto en el tiempo y el espectador se encuentra otra vez a Moscú, en 1883, con Levin. Kitty da a la luz un niño. El protagonista está asustado y espera que todo termine pronto. Al ver su hijo, parece antes turbado, pero después conmovido. También aquí no se pone en escena su agitación interior y su inicial rechazo por el recién nacido.

Ana decide visitar su hijo a escondidas pero Karenin le echa de casa. Desesperada, la protagonista empieza a beber el opio para mitigar sus sufrimientos para la pérdida de su hijo. En este momento empiezan también los problemas para la pareja porque ella está obligada a quedarse en casa mientras que Vronsky pasa las noches fuera y ella está celosa. Ana quiere ir a teatro, pero Vronsky no quiere. La mujer no prueba vergüenza por lo que ha hecho y por los sentimientos hacia el conde, no se arrepienta. No cree que Vronsky pase sus noches con su madre, piensa que la está traicionando. El conde la súplica quedarse en casa, ella lo hace pero sigue drogándose y llorando.

Stiva habla con Karenin intentado convencerlo a divorciar, pero el hombre le responde que no puede ir contra las leyes cristianas y no entiende cambiar de idea. Ana decide esperar noticias sobre el divorcio en el campo y empieza a preparar el equipaje. Vronsky tiene que esperar un día más antes

²⁹ “La gente va a lanzarme piedras” traducido por quien escribe

de partir y entonces la pareja pelea otra vez. El conde no sabe lo que está pasando en la cabeza de Ana y ello lo acusa no amarla. Discuten otra vez de la madre de Vronsky y de la celosía de la protagonista. Ana, como en el libro, sueña con morir bajo de un tren y la mañana siguiente siguen peleando por un telegrama de Stiva que ha sido entregado por la princesa con la que la madre se Vronsky quiere que se case. A estas alturas, Ana decide no partir mientras el conde se va, las últimas palabra que dirige son: “You will be sorry for this”³⁰.

La secuencia sucesiva pone en escena el primer plano de Ana que cruza la ciudad acompañado por una música trágica, casi indicadora de lo que va a pasar. Está en la estación, se escucha el ruido del tren que llega, se acerca al andén y, tras un primer plano de lo que se piensa ser su hija, se tumba bajo del tren con una nube blanca de humo que esconde la escena. Ahora se va su cara feliz y una vela que se apaga como metáfora de su muerte y sus palabras que piden a Dios disculpa.

En la última escena se anuncia que los rusos han vencido la guerra contra los turcos. Estamos otra vez en la estación, Levin y Vronsky se encuentran. El conde ha decidido alistarse para cumplir su deber para la Rusia, pero Levin intenta disuadirlo. Le cuenta que ha visto su mujer solamente una vez pero ha tenido su boca serrada, por eso ahora tiene que hablar. Después la muerte de su hermano, ha empezado a hacerse preguntas sobre el sentido de la vida hasta su epifanía: la respuesta no estaba dentro de la razón, sino dentro de la misma vida. Lo que era necesario saber estaba en sí mismo, como en todas las personas. Vronsky le responde que ahora es demasiado tarde y que lo único que pide es recordar sus primeros instantes con Ana pero la imagen que ve es de su cadáver. La película se termina con Levin que describe este nuevo sentimiento que se ha introducido en su alma a través del sufrimiento; no sabe explicar porque reza, pero afirma que va a continuar y sus últimas palabras son las mismas del texto: “Pero a partir de hoy mi vida, toda mi vida, independientemente de lo que pueda pasar, no será ya irrazonable, no carecerá de sentido como hasta ahora, sino que en todos y en cada uno de sus momentos poseerá el sentido indudable de bien, que yo soy dueño de infundir en ella” (p.577), acompañadas por la imagen de Levin se firma como Lev Tolstoi. Con esta conclusión es evidente que el guionista quería manifestar como Levin es un alter ego del autor ruso, con las mismas experiencias y desarrollo interior.

3.2.1 Análisis de la película

Ahora que se puede considerar la película en su totalidad, es posible hacer un análisis más general abarcando varios puntos. El primer aspecto de tener en cuenta son las alteraciones a nivel de trama. Como ya se ha dicho, es imposible comprimir una novela tan larga en dos horas de película. En este

³⁰ “irás a lamentarte por eso” traducido por quien escribe

caso, el guionista ha elegido eliminar algunos personajes como el hermano de Vronsky, que en la novela intenta ayudar al conde pero no tiene un papel esencial; o el hermanastro de Levin, un escritor famoso, la cual falta no deja agujeros en la trama. Un personaje, en cambio, que no está presente pero es fundamental para el desarrollo interior de una figura es Vareñka, una dama que Kitty conoce durante sus viajes a las termas alemanas y que la ayuda a madurar y a cambiar. En realidad, toda esta parte se corta y se hace mención solamente a la enfermedad de Kitty y no a todo su camino espiritual que le permite volver a Rusia como una persona nueva y madura. Sin la presencia de Madame Vareñka, probablemente la princesa se hubiera curado solamente el físico y no el alma. A pesar de esto, se puede comprender este tipo de elección por parte del guionista dada la largura del libro. Por la misma razón se explica porque se han representado los momentos más importantes a nivel de trama.

Respeto a este asunto, en la introducción a esta obra se ha ilustrado como los dos hilos narrativos están equilibrados en el texto literario. En la película, en cambio, se da mucho espacio a la historia de Ana y poco a Levin. Utilizando al protagonista como narrador y empezando el filme con su personaje, se pone de relieve su figura. Pero, con el desarrollo de la narración, Levin se ve aún menos en la pantalla y sus escenas son muy cortas. Se cuentan solamente los acontecimientos esenciales de su vida y de su historia con Kitty y no se entiende de verdad todo su tormento interior. Al final, con él que se firma con el nombre de Tolstoi para representar esta analogía, parece más un homenaje al autor y no otorga a la película el mismo significado religioso contenido en el libro. Aunque cuando Levin habla con Vronsky en el diálogo final y le explica su epifanía, deja un sabor de algo apresurado, casi superficial. El protagonista, en el libro, por toda la octava parte busca encontrar las respuestas al sentido de la vida y prueba muchas alternativas, es una labor larga y agotadora que en la película se resuelve en muy poco tiempo y no expresa los afanes que Levin ha pasado para encontrar esas respuestas. Además, parece casi que el mensaje que quiere transmitir no es el mismo. En otras palabras, en la parte final falta toda la parte del campo y de importancia del contacto con la naturaleza. Tolstoi creía que la ciudad y la sociedad fueran fuente de corrupción para el hombre y que en el campo se encontrarían los valores positivos del alma. En la película, aparte de la escena de Levin que sega con sus campesinos, no se hace más referencia a este tema y se deja ver solamente que el protagonista y su familia viven en el campo. También la cuestión de la fe se aborda de manera casi superficial. Es verdad que el filme termina con las mismas palabras del texto, pero, el lenguaje utilizado por el autor ruso no es tan simple como que se entienda inmediatamente lo que quiere decir. En la opinión de quien escribe, no está claro que Levin encuentra su iluminación en la fe.

Por lo que atañe a la psicología de los personajes, también aquí falta algo. A pesar de que Levin es el narrador y tiene la posibilidad de expresar todos sus pensamientos, su voz se utiliza más para relatar

los acontecimientos que para expresar los sentimientos de los otros personajes y, a lo largo de la película, casi desaparece hasta el monólogo final. No está presente, entonces, el método mercurial de Tolstoi que ahonda en el alma de los personajes y revela cada cambio de estado de ánimo. El espectador entiende que Ana sufre, pero no hay rastro de todas las reflexiones de Karenin sobre el divorcio o de Vronsky sobre su código moral ni tampoco se intuyen. Se podía explotar la voz en off para expresar estos turbamientos, en cambio el guionista ha decidido utilizarla para narrar y como tentativa de transmitir el mensaje religioso de Tolstoi.

Por lo que respecta a la componente emocional, aunque la película se centra más en la historia de Ana y Vronsky, el largometraje no logra cautivarse el espectador del punto de vista romántico. Se trata siempre de una historia de amor, mejor dicho, dos historias si se toma en cuenta el asunto de Levin y Kitty. Sin embargo, en la opinión de quien escribe, los personajes están muy poco profundizados para que el público empatice con ellos. Es obvio que no se está hablando de una comedia sentimental de estilo hollywoodiano, porque es una novela que aborda muchos temas y llena de tormentos interiores, pero tampoco este tormento se logra transmitir al espectador, no deja ningún sentimiento después de la visión.

En cuanto al tema de la familia, de la institución de matrimonio y de la sociedad que no acepta esta relación, se repite la misma dinámica. Se hace mención a todos estos temas, pero no se profundizan. Además, cortando la escena en la que Ana se va a teatro, no se pone en evidencia cuanto es grave por la sociedad lo que ha hecho, también aquí se suaviza este asunto que tiene una importancia fundamental para la protagonista femenina y hace entender al lector la hipocresía de la sociedad rusa de aquella época. Eliminando este fragmento significa dar menos importancia a este aspecto.

Para concluir, la película es una adaptación que intenta transmitir los mismos mensajes que la obra de partida sin actualizarlos. Se trata de una reproducción bastante fiel del texto pero que no deja algo importante al espectador y, además, tampoco están claros los cambios realizados por el guionista. *Ana Karenina* es una obra llena de pasión, de sentimientos y también de sufrimientos pero, en esta versión, pierde de aquel dramatismo que la caracteriza, aunque el vestuario, los ambientes y la música ayudan al público entrar en la atmosfera ruso del siglo XIX.

3.3 La película de 2012

En esta última parte del tercer capítulo se analizará la adaptación cinematográfica *Anna Karenina* estrenada el año 2012. El guionista es Tom Stoppard y el director Joe Wright. La producción es inglés, de Studio Canal y Working Title Films y la duración es de 130 minutos. La fotografía es de Seamus

McGarvey y las músicas de Dario Marianelli. Los intérpretes principales son Keira Knightley en el papel de Ana, Aaron Taylor-Johnson en lo de Vronsky y Domhnall Gleeson que reza el rol de Levin.

La película empieza con un palco donde aparece el título de la obra y enseguida la primera indicación temporal: impero ruso, 1874. Se puede notar la diferencia de la primera adaptación, ambientada en 1880. Esta versión, en cambio, tiene una ambientación temporal contemporánea a la redacción de la novela (1873-1877). Después se ve un personaje sobre el palco que, de manera teatral, se hace afeitar la barba de un servidor. Mientras tanto llega otro que pide que hacer con un objeto y el personaje responde que lo ha tomado por Daria Aleksandrovna y los niños. Se entiende, entonces, que se está hablando de Stiva Oblonsky, el comienzo es el mismo que lo de la novela. Se cambia de escena y se ve Dolly que da los buenos días a sus hijos en francés. Dolly y los niños salen de casa mientras Stiva se esconde.

Otro cambio de escena y se ve una mujer, Ana, que se está arreglando y, de este momento, se van a alternar tomas de Stiva que traiciona su mujer con la instituidora entre bastidores y de la protagonista que, con movimientos muy teatrales, sigue leyendo una carta y arreglándose. En el mismo instante, Dolly descubre la traición de su marido. Ana, lista, baja del palco y aparecen algunas figuras que empiezan a cambiar la escenografía creando el despacho de Karenin. Hasta este momento, toda la secuencia ha sido acompañada por una música teatral de fondo. Ana cuenta a su marido que Dolly ha encontrado una carta de la institutriz y Stiva quiere que vaya a Moscú para convencer su mujer a perdonarle, pero Karenin no piensa que su cuñado merezca disculpa por lo que ha hecho. En este momento entra en la habitación Seryozha, el hijo, pero se hace entender que su padre casi nunca tiene tiempo para él y a Ana esto no le gusta. El niño se va y la pareja recomienza la conversación sobre el adulterio de Stiva y Karenin recuerda a su mujer que “sin has a price”³¹. Antes de partirse, Ana habla con su hijo que no quiere que se vaya, es una escena corta, pero ayuda a comprender que su enlace es fuerte.

La protagonista está en el tren y empieza a hablar con la mujer frente a ella que se descubre ser la madre de Vronsky. Durante la charla se hace una mención implícita a una relación clandestina de la condesa, porque la sociedad hablaba mal de ella. Ana le pregunta si ha sido amor y la mujer le responde que sí y que, aunque sus hijos prueban vergüenza, ella no se arrepiente de lo que ha hecho.

Utilizando como escenografía siempre el mismo palco, se pasa otra vez a Stiva que está trabajando y recibe una visita de su amigo Levin que necesita un consejo. Antes de hablar de Kitty, se hace mención al pensamiento del protagonista sobre la ciudad contra lo de Stiva que pronuncia estas

³¹ “El pecado tiene un precio” traducido por quien escribe

palabras: “Paperwork is the soul of Russia, family is only the stomach”³². Solamente con esta frase, el guionista ha resumido la manera de pensar de Stiva y de la clase social a la que pertenece. Levin pregunta si tiene algunas posibilidades con su amor a su amigo, que le aconseja cambiar su ropa antes de proponerse. Stiva invita Levin a almorzar, citando el diálogo presente en la novela utilizado por Tolstoi para hacer una crítica a este personaje con sus mismas palabras. En este caso el guionista ha decidido dejar el sarcasmo del autor para ridiculizar algunas figuras delante los ojos del espectador.

Al cambiar otra vez el decorado se muestra como Levin no sabe orientarse en la ciudad y se construye el ambiente del restaurante. Stiva empieza a explicar su idea de matrimonio: él cree que después de muchos años su mujer se ha arruinado físicamente a causa de los partos mientras que él está todavía en forma y no puede resistir a la tentación de mujeres más jóvenes y hermosas. Levin, por su parte, no está de acuerdo porque Stiva no está hablando de amor, sino de puro deseo lujurioso. Esta conversación se encuentra en la novela y es uno de los mecanismos utilizados por Tolstoi para ilustrar las diferentes ideas de amor presentes en el texto. En la adaptación de 1997, no se da espacio al personaje de Stiva, por eso no ilustra su percepción sobre este tema. Durante la comida, llena de platos rusos pero con nombres franceses- Oblonsky pone en guardia Levin sobre la figura de Vronsky, un joven oficial, en competición con él para la mano de Kitty, pero lo tranquiliza porque también Dolly está segura de que su hermana va a casarse con Levin.

Repitiendo el cambio de escena teatral, aparece Kitty para acoger el protagonista antes de la fiesta. Para representar como Levin ve a su amada, la escenografía se hace blanca y la princesa parece como un ángel inmaculado. Kitty pregunta a su huésped cuanto tiempo va a quedarse y él responde con las mismas palabras presentes en el texto y en la película de 1997: “It depends on you”³³. Levin entonces se declara pero Kitty lo rechaza y el protagonista, con el corazón partido, se va. Aquí se elimina la escena de la pista de patinaje y se inserta la conversación en otro momento. Mientras está saliendo de la casa, un oficial le detiene y le informa de que su hermano Nikolai está en Moscú. En este instante llega Vronsky que se acerca a la princesa con su actitud adulatoria, en contraste con la actitud desmañada de Levin.

El protagonista pasa por los bastidores del palco, a simbolizar la periferia donde vive su hermano y llega a la habitación de Nikolai que, justo después haberlo reconocido, le dice que parece un capitalista. El hermano de Levin está enfermo y la policía lo busca para sus ideas revolucionarias. También aquí está presente la figura de la concubina de Nikolai, pero su personaje es diferente de la

³² “La burocracia es el alma de la Rusia, la familia es solamente el estómago” traducido por quien escribe

³³ “Depende de usted” traducido por quien escribe

otra versión, está totalmente sometida a su hombre. Levin, tras una breve conversación, deja dinero a su hermano y se va.

Ahora se cambia de ambiente, Vronsky está en la estación para su madre y Stiva para Ana. El primer encuentro entre los dos es muy rápido, se intercambian solo un vistazo rápido pero Vronsky ya pide informaciones a su madre. La condesa los presenta y el conde besa la mano de Ana muy despacio. En aquel momento, muere un operario bajo del tren y Vronsky decide donar dinero a la familia. La protagonista se impresiona por ese gesto que, por lo que dice la madre del conde, es mérito suyo.

Ana habla con Dolly, que está desesperada porque no quiere seguir viviendo de esta manera. Su cuñada se aprovecha de sentimiento de amor que se queda en Dolly para convencerle, le dice que Stiva se ha arrepentido y que no ha sido amor. Si no perdonará su marido, será obligada a vivir sin felicidad. Kitty hace visita a su hermana y invita Ana al baile porque piensa que Vronsky va a pedirle la mano. Ana empieza pensando en Vronsky se siente atraída por él. Mientras está paseando hay una escena muy significativa de los dos protagonistas que pasan uno al lado de otra sin pararse, es una metáfora de como los dos hilos narrativos siguen de la misma manera pero en dirección opuesta, sin cruzarse. Levin vuelve a su finca en el campo, decepcionado.

Es la noche del baile, Kitty está nerviosa e impaciente de bailar la mazurca con Vronsky, baile que, durante aquella época en Rusia, era el equivalente de una propuesta de matrimonio. Llegan Ana, con su hermoso vestido negro – como en la novela- que acepta de bailar con otro hombre cuando ve el conde acercarse. Kitty y Vronsky bailan, pero no pasa nada porque él está distraído por Ana. El conde pide a la mujer bailar añadiendo que si no conseguirá una respuesta positiva, se volverá a su casa. La protagonista acepta y los dos alcanzan la pista de baile. Para representar su complicidad, se pone en escena la sala de baile vacía con la pareja en el centro, símbolo de cómo, en aquel momento, existen solamente ellos en todo el mundo. Enseguida se vuelve a la fiesta y, para demostrar cuanto tiempo la pareja sigue bailando, se alternan en la pantalla imágenes de Kitty cada vez con un acompañante diferente y de la pareja Ana- Vronsky no cambia. Mientras tanto, se empiezan a escuchar las voces de las mujeres que comentan esta situación hasta que Ana se da cuenta de lo que está pasando y se va, dejando Kitty entre los brazos del conde. Toda esta secuencia está acompañada por una música que aumenta el ritmo cada segundo y explota cuando Ana se da cuenta de la tristeza en la cara de Kitty.

Otra vez aparece la imagen del tren, en alternancia con la cara de Ana que piensa a sus instantes pasados con Vronsky. Como en la novela, baja del tren para tomar el aire y encuentra el conde, que no puede estar en un lugar diferente de ella. Ana le responde que tiene que olvidar lo que ha pasado y volver a Moscú.

Llegan a la estación San Petersburgo, donde Karenin está esperando su mujer que, por su vez, pregunta de su hijo. En esta adaptación, los tres no se cruzan y Vronsky se dirige hacia su casa. Aquí el guionista aprovecha de algunos amigos del conde para insertar una conversación sobre el divorcio y sobre el contraste entre Moscú y San Petersburgo. Lo mismo se hace con Karenin que pide a su mujer si, durante su visita, ha escuchado algo sobre la nueva reforma que allí ha sido demasiado discutida. Aunque aparece por pocos momentos, es evidente como Karenin es un hombre muy preciso y rutinario mientras que Ana empieza a pasar más tiempo con la prima de Vronsky, Betsy, la cual pertenece a la parte mundana de la sociedad de San Petersburgo. Opuesta es el tipo de compañía frecuentada por el marido de Ana, amigo de la condesa Lidia Ivanovna, perteneciente a la parte de la sociedad antigua y cristiana.

Vronsky participa a todos los eventos donde se encuentra también Ana y sigue cortejándola durante unos meses, hasta el punto que tiene temor de ridiculizarse. En las tertulias ya se habla de ellos y esto se representa con una secuencia en la que algunas mujeres de la sociedad se sienten para comentar la situación y cada una de ellas tiene una opinión diferente sobre el asunto. La princesa Betsy pone en guardia su primo, que está perdiendo las esperanzas. Ana llega con retraso al baile de Betsy, Vronsky ya se ha ido pero cambia de idea y vuelve. La conversación que sigue es una secuencia demasiado teatral: los dos hablan aludiendo implícitamente a su relación entre las chismas de las mujeres y, con la llegada de Karenin, logran intercambiarse algunas palabras con la ayuda de una amiga de Ana. Vronsky da un ultimátum a la protagonista que, a su vez quiere solamente un poco de paz. El conde, entonces, le dice que no existe la paz por ellos, sino “only misery o the greatest happiness”³⁴. Karenin quiere acompañar su mujer pero ella quiere quedarse. Vronsky, exasperado, pregunta por la última vez a Ana si tiene que aceptar la promoción e irse. Ella le pide quedarse.

Tras su regreso en casa, Karenin la detiene porque quiere hablar: aunque él no ha advertido algo extraño, pone en guardia su mujer porque ella y Vronsky se han hecho objeto de conversación entre las damas de la sociedad. A pesar de que él no tiene derecho a mandar sus sentimientos, “it’s my duty to remind you that we are bound together by God, and this bond can only be broken by a crime against God”³⁵. Ana responde que no sabe de qué él está hablando y sigue repitiendo que es demasiado tarde. Esta frase tiene un doble sentido porque se refiere a la hora y al hecho de que ella ya está enamorada del conde.

³⁴ “solamente la miseria o la felicidad más grande” traducido por quien escribe

³⁵ “Es mi deber recordarte que nosotros estamos unidos por Dios y que solamente un crimen contra Dios podrá romperlo” traducido por quien escribe

De este momento explota la pasión entre los dos amantes y en la pantalla se alternen imágenes de su unión corporal y de cómo se ha llegado hasta este punto. La puesta en escena del acto es muy particular porque el espectador no ve nada de explícito, pero percibe toda la intensidad del momento. En la misma manera que la adaptación precedente, Ana pide perdón a Dios y dice a su amante que desde ahora no posee nada fuera de él. Sin embargo, hay una diferencia respecto a la película anterior: aquí, como en la novela, se hace referencia al homicidio porque Ana repite siempre la palabra «asesino», añadiendo que Vronsky ha matado su felicidad. Toda la secuencia es una mezcla de pasión y sufrimiento por parte de la protagonista que representa el carácter contradictorio de sus sentimientos.

Se vuelve otra vez al hilo narrativo de Levin que sigue su vida en el campo. Stiva le hace visita para cazar y el protagonista aprovecha para preguntar noticias sobre Kitty, así descubre que pasará el verano en el campo y su amigo le empuja a intentar otra vez conquistar su amor. Kitty, mientras tanto, está todavía sufriendo a causa de Vronsky y no quiere pensar otra vez en el matrimonio, porque es fuente de sufrimientos.

En una parte de bosque lejana de todos, Ana y su amado está viviendo esta relación clandestina. Ambos están vestidos de blanco y parece como si fueran en un rincón de paraíso donde existen ellos y el amor que prueban. La mujer, con todo, empieza a pedir certezas por parte de Vronsky, preguntando muchas veces si él la ama y cuanto la ama. Otra vez se pone en evidencia cuanto este amor es pasional y de la adolescencia y la escena se termina con las palabras de la protagonista “so this is love”³⁶. La condesa Lidia Ivanovna, entretanto, comienza su obra de persuasión sobre Karenin que, hasta ahora, defiende su mujer y no se deja influir.

Aparece el hermano mayor de Vronsky que informa el conde sobre las intenciones de la madre de combinar una boda con una princesa de la alta sociedad. Además, aconseja el hermano romper la relación con Ana para subir la escala social. Como fondo de esta conversación se representa el estilo de vida del conde en el regimiento, lleno de alcohol y fiestas. El guionista, en este momento, ha aprovechado para enseñar al público el segundo amor de Vronsky, su caballo Frou-Frou, él habla con el animal de la misma manera que se refiere a su amante.

Los dos amantes se encuentran y Ana anuncia su embarazo. El conde está contento porque piensa ser un coronamiento de su amor, le sugiere contar toda la verdad a su marido y vivir juntos. Ella sabe que no es posible porque no podrá volver a ver su hijo, Vronsky entonces piensa que ella está infeliz, pero ella le asegura que esta es su felicidad. Es el día de la carrera de caballos y Karenin empieza a notar

³⁶ “Pues, esto es el amor” traducido por quien escribe

la atención que su mujer dedica a Vronsky. Empieza la carrera y sube mucho la tensión, representada por un silencio sepulcral y por la agitación de Ana que agita su abanico rápidamente. El conde se cae y la protagonista grita, levantando la sorpresa de la platea que empieza a murmurar. Ana llora y se desespera mientras su marido intenta llevársela, saltando a la vista de todos que siguen mirando la escena escandalizados.

Durante el viaje de regreso en la carrosa, Karenin reprueba Ana por su comportamiento inapropiado, pidiendo si ha malentendido lo que ha visto. Ella le confesa su amor por Vronsky, añadiendo siempre las mismas palabras: “Do what you like to me”³⁷. Su marido replica que no quiere un escándalo, entonces prohíbe Ana seguir con esta relación y de portarse de manera que ni la sociedad ni la servidumbre pueda hablar mal; a cambio, podrá conservar sus privilegios cumpliendo sus deberes de mujer. Ana no acepta y escapa entre los brazos de Vronsky, diciéndole que ha confesado todo a su marido. Además, refiere a Karenin estar embarazada de su amante, entonces él, destrozado, le pide que ha hecho para merecerse eso, captando cariño por parte del espectador.

Las luces del palco se apagan y se vuelve otra vez a la historia de Levin que está trabajando en el campo. Al hablar con un campesino, explica como deja de pensar cuando sega y se pregunta si está buscando la vida simple. Mientras esta descansado ve pasar una carrosa y reconoce la cara angélica de su amada Kitty; en este momento, entiende que tiene que dar importancia a su felicidad personal.

Después este breve vistazo a la vida de Levin, se retoma otra vez la historia de Ana. Ella escribe a Vronsky estar enferma y que su marido no se quedará en casa, así que él podrá hacerle visita. Pero, mientras el conde entra en casa, Karenin sale y los dos se cruzan. La protagonista muestra signos de perturbación, no quiere vivir más así y se disculpa afirmando que es su demonio interior que está hablando. Karenin está furioso por lo que ha visto y decide tomar las cartas que Ana ha escrito a su amante, ir de viaje a Moscú y no regresar en casa hasta que el divorcio no será oficial; además quiere llevar Seryozha a casa de su hermana. Ya no está enamorado de Ana, una mujer que ella considera sin honor.

Repitiendo la misma escena inicial, Levin pide consejo a Stiva para su propuesta a Kitty. El amigo lo invita a cenar a su casa, donde se encuentra también la princesa que ahora es una persona diferente, madura. En la misma noche, Karenin visita Stiva para comunicarle su intención de divorciar. El dueño de casa insiste en que su cuñado se quede para comer. Durante la cena se abarca el tema de la diferencia entre Moscú y San Petersburgo y de la muerte por amor. Levin tiene la oportunidad de expresar su opinión y exprime su repulsión por el amor carnal, explicando que no es posible desear

³⁷ “Haga conmigo lo que quiera” (p. 149)

una mujer casada y que el único y verdadero amor es puro. En la misma noche Dolly habla con Karenin e intenta convencerlo a no divorciar porque Ana lo va a perder todo. El hombre responde que quería salvarla y que no es un hombre malo, pero ahora la aborrece por lo que le ha hecho.

Entretanto Levin y Kitty están jugando y es evidente la complicidad que tienen. A diferencia de la adaptación de 1997, las letras son en inglés. Esta es una técnica que el guionista utiliza para que el espectador entienda inmediatamente lo que los personajes se están diciendo. Ellos hablan apenas pero no es un problema porque el contenido ya aparece claro en la pantalla. Levin vuelve a pedirle la mano y esta vez Kitty acepta la propuesta: se van a casar.

Mientras tanto Ana ha dado a la luz una niña pero no se sabe si sobrevivirá, entonces pide a su marido volver a casa para que la perdone porque tiene miedo de morir. Karenin, en un momento de conmoción perdona Ana y Vronsky e invita el amante a regresar a su casa, prometiendo cuidar de la niña y de su madre. El conde está desesperado y su *maman* lo recrimina porque “an affair in the highest society put a finishing touch on a brilliant young man”, pero esta loca obsesión lo ridiculiza frente de la sociedad. Es el mismo discurso que está presente en la película de 1997.

Mientras tanto Ana se está recuperando y se corta el pelo; recibe una visita por parte de la princesa Betsy que le comunica el deseo de Vronsky de despedirse de Ana antes de su partida. La protagonista rechaza la propuesta y lo refiere a su marido, pero es evidente que no es lo que desea y que está sufriendo porque ahora tiene que convivir con el peso del perdón. Confiesa a Karenin que quiere irse y vivir con su amado; él la advierte de las consecuencias de sus acciones, pero lo único que importa a Ana es el amor que siente por Vronsky.

De esta manera, los amantes se reconcilian y parten por el sur mientras que Levin y Kitty se mudan al campo. El protagonista recibe noticias de su hermano Nikolai y le hace visita, pero no puede llevarse consigo su mujer porque ella no puede estar en presencia de una concubina. Kitty no da importancia a estas convenciones y se presta para ayudar el enfermo, aunque la ambigua moralidad de la mujer de Nikolai. Levin se queda sorprendido por este cambio en la personalidad de la princesa que demuestra haber enfrentado un desarrollo interior y haber aprendido a dejar a un lado los asuntos superficiales.

No se muestra nadie de la vida al extranjero de Vronsky e Anna. Los dos regresan a Rusia y la protagonista escribe a la condesa Lidia Ivanovna para ver su hijo en el día de sus cumpleaños. Karenin no piensa negar esta posibilidad, pero se deja convencer de la condesa. Ana, al leer del rechazo se precipita a su casa y se encuentra con Seryozha.

Desde este momento la protagonista empieza a estar celosa de la Vronsky y de su posibilidad de mostrarse en público, mientras que ella está obligada a quedarse en casa sin recibir nadie. Durante la única visita que recibe le ofrecen un palco superior para ir a teatro. Ana acepta entusiasta, pero Vronsky la súplica que no vaya. La mujer le responde que no prueba vergüenza y no tiene miedo. Decide entonces irse a la ópera pero se da cuenta que nadie quiere acercarse a ella ni le dirige la palabra. También Vronsky está allí e intenta buscar alguien que pueda hacerle visita. En este momento se ilustra la gravedad de las acciones de Ana según la sociedad, de hecho, el conde la defiende afirmando que no ha infringido las leyes y su amiga le responde: “I’d call her if she’d only broken the law, but she broke the rules”³⁸. Esta frase es la perfecta demostración de la mentalidad rusa de aquella época, Ana ha puesto en discusión las instituciones, las reglas no escritas de la alta aristocracia y esto no es posible. En el momento en el que un hombre le pasa el programa, su mujer empieza a gritar que esta situación es un insulto a la decencia y que es inaudito un tal comportamiento. La película pone de relieve este momento fundamental dirigiendo la atención sobre Ana con un ojo de buey mientras que todos están inmóviles y la miran disgustados. Vronsky quiere ayudarla pero su prima Betsy lo detiene para salvar su honor, entonces decide que es mejor esperar el divorcio en su finca en el campo. Al regresar a su casa Ana culpabiliza al conde porque ha dejado que se fuera a teatro. La protagonista no logra dormir y empieza a tomar morfina para tranquilizarse y sueña con un tren. Está desesperada y sufre enormemente.

3.3.1 Una escena en comparación

Se pone en escena la misma pelea sobre la partida por el campo y por el telegrama de Stiva sobre el divorcio. Ana acusa Vronsky no amarla, cree haber gastado todo su amor y que él la traicione. El conde, que hasta este momento ha siempre sido condescendiente, pierde la paciencia porque nunca ha hecho algo que pudiera hacerle daño y se va. Ana empieza a arreglarse mientras se escucha el ruido del tren en el fondo, casi como un signo premonitor. El instante sucesivo se encuentra en un tren e imagina Vronsky que la traiciona. Baja del tren y se encuentra en los bastidores del palco, pero todas las personas están inmóviles. Se alternan imágenes del tren y de su cara llena de lágrimas, se escucha otra vez el treno que llega y Ana que se suicida acompañada por una música triste. Para comprender la diferencia entre las dos películas parece muy importante analizar con detalle esta escena. Ante todo, en la novela, el episodio del suicidio está caracterizado por una fuerte componente psicológica. Tolstoi describe cada movimiento del estado de ánimo de Ana que se encuentra en un momento de una crisis tan profunda que se olvida lo que está haciendo y se pierde completamente en sus reflexiones porque quiere encontrar una solución a su situación. Se va a la estación sin la idea de

³⁸ “Yo la llamaría si hubiera infringido las leyes, pero ella ha traspasado las normas” traducido por quien escribe

suicidarse, decide hacerlo cuando se acuerda del operario que ha muerto bajo del tren el día de su primer encuentro con Vronsky. Todo el fragmento describe Ana que calcula, como un asesino, el momento en el que tirarse:

Con rápida ojeada midió la distancia que separaba las ruedas delanteras de las traseras del primer vagón, calculando el momento en que pasaría frente a ella.

«Allí», se dijo, mirando la sombra del vagón y la tierra mezclada con carbón esparcido sobre las traviesas. «Allí en medio. Así le castigaré y me liberaré de todos y de mí misma». (p.543)

Ella examina cada detalle y tiene un momento de lucidez en decidir cuándo tirarse, pero cambia de idea cuando ya se encuentra en las vías, no sabe porque lo está haciendo, pero es demasiado tarde. Las palabras de Tolstoi expresan perfectamente lo que Ana está probando y transportan el lector cerca de ella, como si quien lee se encontrara en la estación y asistiera a esta muerte. Además, para describir sus últimos suspiros, utiliza la metáfora de la vela:

Y la luz de la vela con que Ana leía el libro lleno de inquietudes, engaños, penas y maldades, brilló por unos momentos más viva que nunca y alumbró todo lo que antes veía entre tinieblas. Luego brilló por un instante con un vivo chisporroteo; fue debilitándose... y se apagó para siempre. (p.544)

Con estas palabras el lector entiende que todo se ha terminado para la pobre protagonista: sus sufrimientos, su amor y su vida. Este es el caso en el que el lenguaje literario tiene la capacidad de hacer entender completamente al lector lo que los personajes están probando gracias a su carga emotiva y a los detalles que no dejan nada al caso o la interpretación, presentan la narración desde todas las perspectivas posibles así que se pueda sacar un cuadro completo y crear una imagen que refleje sin duda toda la situación. Este es un fragmento muy fuerte desde el punto de vista emotivo y muy difícil de poner en escena para obtener el mismo nivel trágico, el tiempo parece marcado por cada palabra y la escena tiene una duración muy larga. Ahora se analizará como los diferentes guionistas ha decidido adaptar esta secuencia de acuerdo con el lenguaje cinematográfico.

En el caso de la película de 1997, se podía utilizar la voz off de Levin para expresar todos los turbamientos de Ana, pero no se eligió esta opción. La primera diferencia con la novela es que Ana parece ya saber lo que va a hacer diciendo a Vronsky que va a lamentarse por lo que ha hecho. Ella se dirige a la estación con la intención de suicidarse, pero cuando el tren se acerca parece casi guiada por el instinto, por una fuerza que la empuja hacia las vías con el fondo sonoro de una música de tensión que crece, no calcula cuando tiene que tirarse. Se añade una pequeña escena en este momento, una niña que se tira en un lago abriendo los brazos, lo mismo que hace Ana un segundo antes de la llegada del tren, gesto que parece como un signo de rendición a sus sufrimientos. Se utiliza el humo

para disimular esta escena fuerte y también se decide utilizar la misma metáfora de Tolstoi. De hecho, la última imagen de esta secuencia es una vela con la llama débil que se apaga despacio. En este caso, entonces, el guionista ha decidido poner en escena la misma imagen presente en el libro para representar esta muerte acompañada por la última frase pronunciada por la protagonista: “God, forgive me everything”³⁹. Esta frase es significativa porque hace referencia al epígrafe, el cuyo significado era que solamente Dios puede juzgar. Entonces, en esta película no se llega al nivel de la novela porque, aunque se ve que Ana está sufriendo, la escena no logra crear en el espectador la misma sensación que el libro. Las imágenes que se utilizan son fieles al texto literario, pero no producen el mismo efecto. Al final resulta una escena trágica, pero no son evidentes todos los cambios interiores que prueba Ana antes de tirarse bajo el tren. Además, con la inserción de la niña, el espectador puede pensar que la protagonista quiera reconciliarse con su hija perdida, opción que no es posible en la novela porque la niña está viva. También falta aquellos segundos en los que ella se da cuenta de lo que está haciendo, aunque no sabe por qué. En la película, en cambio, parece consciente de su decisión y no se pone en escena todo el turbamiento interior que está viviendo porque expresarlo es una operación casi imposible con el puro lenguaje cinematográfico, es decir, las imágenes.

La representación de esta secuencia en la película de Joe Wright es diferente. El elemento en común con el largometraje anterior es la falta del narrador externo que podía ayudar para expresar el tormento de Ana, entonces se encarga todo a las imágenes. Toda la fase de preparación al momento clave es caracterizada por el pitido de tren que se escucha en distancia. La protagonista se arregla para salir y se presencia una transición de la casa a un vagón de tren donde se refleja en la ventanilla los pensamientos de Ana sobre la infidelidad de Vronsky, este el primer medio expresivo cinematográfico que el cineasta utiliza para expresar los pensamientos de la protagonista. Baja del tren y se encuentra en los bastidores del escenario. Aquí toda la gente que la rodea está inmóvil, un silencio tumbal domina la escena y ella no sabe qué hacer. Su desorientación se pone en escena a través del movimiento lento y fluido de la cámara que representa el desplazamiento de la protagonista en contraste con la inmovilidad que la rodea. El resultado de estos elementos es una atmósfera irreal y triste que anuncia la tragedia. A continuación, se alternan fotogramas de la cara llena de lágrimas de Ana y del tren que está llegando. Cuando escucha el partido, figura sobre su rostro una nueva conciencia: ahora sabe lo que tiene que hacer. El sonido en alternancia a las imágenes de la rueda hace entender al espectador que ha decidido suicidarse. Se tira, pide disculpa a Dios y otra vez silencio, se escucha solo el rumor del tren que sigue corriendo mientras el cuerpo sin vida de Ana

³⁹ “Dios, perdóname por todo” traducido por quien escribe

está tendido sobre las vías. En este caso, el guionista y el cineasta han utilizado las imágenes para transmitir los pensamientos de Ana. Es evidente en su cara el momento en el que decide suicidarse y el espectador se da cuenta también de toda la secuencia preparatoria. Además, la novela relata: “Quiso retroceder, apartarse, pero algo duro, férreo, inflexible, chocó contra su cabeza, y se sintió arrastrada de espaldas” (p. 544); esta frase se representa con la imagen de la rueda que corre contra la pantalla seguido por un ruido de hierro que cae en el suelo, para simbolizar el exacto momento de la muerte. Es evidente que aquí el lenguaje cinematográfico ha sido utilizado a su máximo para acercarse al efecto producido por la novela y para crear la misma atmósfera trágica. Según la opinión de quien escribe, no logra alcanzar el mismo nivel del texto literario, pero es una buena combinación de imagen y sonido.

Después esta escena dramática se vuelve a Levin que está trabajando en el campo y que se pregunta sobre el sentido de la vida hasta el momento de su epifanía. Vuelve a su casa, dice a Kitty que ha entendido algo y sonríe teniendo entre los brazos su hijo. Tras un vistazo a Stiva triste por la muerte de su hermana, la película se termina con Karenin que está cuidando sus niños en un prado que se revela ser el mismo palco inicial.

3.3.2 Análisis de la película

Es cierto que esta película es completamente diferente de la que se ha analizado anteriormente. Para comenzar, la estructura del guion y la manera de relatar los acontecimientos se alejan mucho de la adaptación de 1997. En este caso, no hay un narrador interno a la historia, pero está presente una especie de figura que acompaña los personajes a lo largo de toda la película: el escenario. Es la primera imagen que el espectador ve cuando empieza el filme y la última que aparece en la pantalla cuando la historia se termina. Además, está presente en casi todas las secuencias y lleva los protagonistas de un lugar a otro. De alguna manera, es el escenario el narrador de la historia porque está siempre presente, entonces sabe lo que hacen todos los personajes y lo relata al público que está mirando este espectáculo. Obviamente, el palco no puede hablar para contar los hechos, pero tiene una ayuda, la música. Esta es la segunda acompañante al interior de la película que hace las veces de voz en vez del escenario. Las músicas son un elemento fundamental de este largometraje porque, desde el comienzo hasta el final, están en el trasfondo y ayudan el narrador personificado a contar la historia. De hecho, cuando se hace un cambio de escenografía, la música está siempre presente casi para entretener al espectador durante esta transición. Además, en las escenas clave como cuando Ana y Vronsky bailan por la primera vez, es el fondo musical es casi como un personaje escondido que completa la secuencia. No se debe olvidar, en fin, que las músicas ayudan a crear tensión en los

momentos críticos o cariño en los momentos románticos, es una componente que incita al espectador a empatizar con la historia y con los personajes.

Con respecto a este tema, en esta adaptación la componente emocional es muy fuerte. Tanto en los momentos felices como en los dramáticos, el público percibe cada emoción que está probando los personajes, en particular en el hilo narrativo de Ana. Es palpable la tensión que crece cada vez más en Ana y Vronsky como es evidente el dolor de Karenin cuando descubre del embarazo de su mujer. La película logra ser apasionante desde el comienzo hasta el final, pegando al espectador a la pantalla y poniéndolo en contacto con los protagonistas. Cuando el filme se termina, deja una sensación de tristeza y de compasión por lo que la figura femenina principal ha pasado y por el dolor que están sufriendo sus seres queridos después de su muerte. El todo está acompañado por la banda sonora que recupera la canción de fondo del primer baile de Vronsky y Ana.

Esto se debe, según la opinión de quien escribe, a la diferencia de los personajes respecto a la película anterior. En esta versión se profundiza la psicología de las figuras y se deja también más espacio a algunas de ellas. Por ejemplo, está presente un Karenin más suavizado que el anterior. Ante todo, es más amable con su mujer y, además, parece apenado de verdad cuando descubre el embarazo y va a cuidar de esta niña, metiéndola bajo su ala. Como también él afirma, no es un hombre malo, pero no puede soportar el agravio sufrido. Como prueba de esto se puede tomar la escena en la que Ana visita su hijo de escondidas: en la película de 1997, Karenin la echa de casa cuando la ve; aquí, en cambio, el marido no tiene fuerzas para echarla, se limita a mirarla con los ojos brillantes. Una diferencia respecto al largometraje anterior se nota también en la figura de Vronsky. En esta versión este personaje es mucho más fascinante, sensual y mujeriego; es un verdadero maestro en el arte de la seducción y tiene que esforzarse más para conquistar a Ana. Incluso en la parte final, cuando ella empieza a enloquecerse, él intenta siempre contentarla. Además, en esta película se dedica también una secuencia al cariño que él siente por su caballo Frou-Frou.

En todos modos, si algunos personajes se han profundizado, otros se han dejado más a lado y se han cortado algunos episodios. Falta, por ejemplo, la escena del intento de suicidio de Vronsky— aunque se pone en la pantalla de otras maneras su desesperación — y no se muestra al espectador lo que ha hecho después de la muerte de su amada. Quien no ha leído la novela no sabe que el conde decide alistarse por la guerra. Parece que, tras la tragedia de la protagonista, la vida de Vronsky ya no tiene importancia.

A nivel de trama, el guionista ha cortado algunos episodios fusionándolos con otros contextos, como la escena en la que Levin se expone por primera vez con Kitty. En la novela, esta conversación tiene lugar en la pista de patinaje, pero en la película se inserta directamente la noche en la que el

protagonista pide la mano a su amada. También en esta adaptación no se hace referencia a personajes como el hermanastro famoso de Levin o Vareñka, la dama que ayuda Kitty con su desarrollo interior durante el viaje al extranjero en las termas alemanes. En realidad, casi no se hace mención a este viaje y a todo el progreso del personaje de la princesa, se muestra más con la escena en la que ella se ofrece para ayudar Nikolai, el hermano enfermo de Levin.

Sin embargo, el aspecto más importante de subrayar es la inexistencia del sentido religioso que Tolstoi quiere dar la novela. En la película de Joe Wright, esta parte se pierde casi completamente, así como la del campo. De toda la epifanía del protagonista masculino se hace una pequeña mención en una de las últimas secuencias, cuando Levin está segando con sus trabajadores y empiezan a hablar sobre el sentido de la vida:

- How do we know what's rightly?
- Just by knowing it. How else?
- But I believe in reason
- Reason. Was your reason than made you choose your wife? ⁴⁰

Después de esta frase Levin vuelve a su casa y comunica a su mujer que ha entendido algo, pero no se explica de que está hablando. Todo es implícito y dejado a la imaginación del espectador. No hay rastro de todo el camino interior del protagonista y de su respuesta al sentido de la vida encontrada en el campo y en la fe. Por lo que se entiende de esta conversación, la respuesta podría ser el amor, también porque el hilo de Levin se termina con él que tiene en sus brazos su hijo. Toda la octava parte de la novela se resume y se apresura en pocos minutos y no confiere a la película el mismo sentido del libro. Uno de los motivos de esta elección, según quien escribe, podría ser que el guionista y el cineasta – como se ha ilustrado en el primer capítulo- querían responder de manera distinta a las preguntas existenciales de Levin y ofrecer al espectador una visión diferente de la de Tolstoi.

Mientras este aspecto se deja a lado, la hipocresía de la sociedad se refleja perfectamente en la pantalla. Hay muchas escenas o diálogos en los que se expresa claramente lo que la sociedad pensaba en aquella época sobre las normas sociales y cuanto podía ser cruel y despiada tanto que ha llegado la protagonista a suicidarse. La escena clave es sin duda la del teatro, cuando Ana decide ir a ver la ópera, nadie quiere acercarse y todos están inmóviles con sus ojos dirigidos sobre su figura iluminada por una luz central. Pero no es menos que la secuencia en la que Betsy y Vronsky hablan de la situación y en fondo se ven tres mujeres – escondidas detrás del abanico- que se ríen. Otra

⁴⁰ - ¿Cómo podemos saber lo que es justo? /- Sabiéndolo, ¿en qué otra manera? / - Pero yo creo en la razón / - Razón. ¿Has elegido a tu mujer a través de la razón? Traducido por quien escribe

característica de la alta sociedad que se retoma también la película es el uso del francés por parte de la aristocracia rusa. Durante el imperio, los nobles eran acostumbrados a hablar en francés; Tolstoi lleva este aspecto en la novela para expresar su desacuerdo sobre esta costumbre, ridiculizando los personajes y también Wright lo cita en la película con la misma función que el autor ruso.

Para concluir, esta adaptación del año 2012 es diferente de la primera por muchos aspectos como la preponderancia del aspecto teatral y de la música que acompañan toda la historia, la profundización de algunos personajes o la reducción de otros. Se cortan algunos acontecimientos, pero se tratan los temas como el amor o la familia. Sin embargo, aunque al final deja un sentimiento triste en el alma del espectador, falta toda la parte religiosa que Tolstoi quería otorgar al libro.

CONCLUSIÓN

Al llegar al final de este trabajo, parece necesario volver al comienzo para sacar las conclusiones. El objetivo era probar a adentrarse en el complicado mundo que involucra el cine y la literatura. En el primer capítulo, de hecho, se ha empezado marcando los orígenes históricos de esta relación. Se ha ilustrado como la séptima arte ha tenido un camino difícil antes de ser considerada al mismo nivel que la literatura, pero, con a lo largo de los años, esta conexión se ha evolucionado – gracias a la introducción de nuevos elementos revolucionarios como la «cámara stylo»-, consolidado y también insertado en el mecanismo industrial hollywoodiano.

A continuación de un breve recorrido histórico, se han tomado en cuenta las diferencias principales entre cine y literatura, con una particular atención al lenguaje, es decir, el medio de expresión que las dos artes utilizan – palabras e imágenes – para alcanzar el mismo objetivo: narrar una historia. En la última parte del primer capítulo, finalmente, se han ilustrados las teorías principales sobre la adaptación seguidas por las técnicas más utilizadas por los guionistas y cineastas, con un pequeño excursu sobre la importancia del contexto social y cultural en el que las películas se producen.

Sucesivamente, en el segundo y tercer capítulo se han tomado y analizado dos ejemplos prácticos de adaptación de dos obras maestras de la literatura española y rusa: *Lazarillo de Tormes* y *Ana Karenina*, con la finalidad de evidenciar similitudes y diferencias respecto a la novela y que tipo de técnicas los guionistas han decidido elegir. En el primer caso, después de un breve análisis de la novela, se ha observado como las dos adaptaciones del *Lazarillo* tomadas en consideración seguían dos líneas opuestas. La película dirigida por César Fernández Ardavín traspone a la pantalla solamente la primera parte de la vida de Lázaro y es una adaptación más suavizada y llena de valores católicos, debido también al periodo histórico en el que se ha producido, es decir, el franquismo. En cambio, el largometraje más reciente dirigido por Fernando Fernán Gómez y José Luis García Sánchez se queda más fiel a la novela no solo a nivel de trama, sino también a nivel de mensaje que el texto literario quería transmitir. Desaparecen todas las censuras presentes en la película anterior y se pone en la pantalla la crítica anticlerical y a la sociedad originarias de la novela.

En el caso de *Ana Karenina*, el estudio de las dos adaptaciones cinematográficas analizadas no ha hecho referencia al contexto social. Tanto el filme de Bernard Rose como lo de Joe Wright son una transposición de la larga novela de Tolstoi interpretada de diferentes maneras. En la película de 1997 el guionista ha querido da importancia al mensaje de tipo religioso que el autor ruso tenía la intención de transmitir, de hecho, después de la muerte de la protagonista, el personaje de Levin describe como ha encontrado la respuesta a las preguntas sobre el sentido de la vida terminado su monologo con las ultimas palabras del texto literario, firmándose como Lev Tolstoi para subrayar la conexión entre el

autor y el protagonista. En el guion escrito por Tom Stoppard, en cambio, se prefiere el hilo narrativo de Ana y Vronsky, contando la historia de Levin de manera muy rápida, poniendo a un lado toda la parte religiosa de la obra y centrándose en la dramaticidad de este relato.

Sacando las conclusiones de este trabajo es importante recordar lo que se ha dicho en el primer capítulo y subrayar que las adaptaciones pueden ser de muchas formas y que el producto final depende de muchos factores. En primer lugar, con el *Lazarillo de Tormes* se ha destacado como una de las variables que entran en juego en la redacción del guion es el entorno social, cultural e histórico. Estos marcos pueden determinar una especie de censura por parte del cineasta o una modificación de los valores presentes en la obra de partida para actualizarlos y adaptarlos a la época contemporánea a la película. En segundo lugar, con *Ana Karenina* se ha puesto de relieve como, en una novela muy larga, puede resultar difícil cortar algunos episodios o personajes sin invertir el sentido de la historia y, además, que la manera en la que el guionista interpreta el texto literario es el punto de partida para el producto final que será la película. Por último, a partir de estos dos opuestos ejemplos se nota como la primera variable que entra en juego es la novela es sí misma. La historia, los personajes, la ambientación y el sentido intrínseco de la obra son los factores principales que determinan en primera línea las posibles adaptaciones que podrán ser realizadas; a esto, se va a añadir el estilo del guionista y del cineasta que utilizarán su método para contar el relato.

Para concluir, parece superfluo decir que el mundo de las adaptaciones del texto a la pantalla es complicado, pero, según la opinión de quien escribe, se relaciona todo a una cuestión de elecciones. En otras palabras, la primera cosa que es necesario hacer cuando se empieza a trabajar sobre una novela es elegir lo que se quiere o no se quiere poner en escena. A partir de este momento, se trata de un continuo camino de elecciones hasta la película final. Es obvio que es quien trabaja al guion que decide en que dirección irá el largometraje, pero lo hace a través una selección de posibilidades, entonces se vuelve siempre al punto de partida. Finalmente, el proceso de adaptación se podría comparar con un dibujo estilizado, blanco y negro – que corresponde a la novela- al que la mano del guionista y del cineasta añaden todos los colores que prefieren para crear un retrato completo, es decir, la película.

BIBLIOGRAFÍA

- BETTENINI, G. *La conversazione audiovisiva*, Bompiani, Milano, 1984
- BLUESTONE, G. *Novels into Film*, University of California Press, Berkeley -Los Angeles, 1957.
- BOOTH, W. *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago, 1983
- CASETTI, F. en su ensayo *Cinema, letteratura e circuito dei discorsi sociali* en *Cinema e letteratura. Percorsi di confine*, a cura di I. Perniola, Venezia 2002
- CHATMAN, S. *Story and Discourse*, Cornell University Press, Ithaca-London, 1978
- CORTELLAZZO, TOMASI D., *Letteratura e cinema*, Roma, GLF editori Laterza, 1998
- ECO, U., *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano, 2003;
- FUMAGALLI, A. *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*, Milano, Il Castoro, 2004
- GAUDREAU, A. *Du littéraire au Almique*. París: Méridiens- Klincksieck, 1988
- GIMFERRER, P. *Cine y literatura*, Barcelona, Austral, 2012
- JAKOBSON, R. *On Linguistic Aspect Of Translation*, 1959 en *Essais de linguistique générale*, París, 1963. Trad.: *Ensayos de lingüística general*, colección de once de sus artículos elaborados en Estados Unidos y posteriores a 1950.
- MANSILLA, F. R., *Lázaro de Tormes de Fernando Fernán Gomez: hacia una lectura postnacional del Lazarillo de Tormes*, Hobart and William Smith Colleges, 2013
- MANZOLI, G., *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci editore, 2003
- METZ, C. *Cinéma: langue ou langage?* de la revista *Communications*, 1964
- PASOLINI, P. *La lingua scritta della realtà*, en *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1972

- PASSERI, A. *Cinema e letteratura: convergenza divergenza e interferenza. Lo schema narrativo canonico della trasposizione*, Universidad de Coruña, 2012
- PÉREZ BOWIE, J. A. *La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes*, Universidad de Salamanca, 2004
- PIRANDELLO, L. *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in L. Pirandello, *Tutti i romanzi*, Milano, Mondadori, 1957
- PORRO, M. Turrioni, G. *Il cine vuol dire...*, Garzanti, Milano, 1979
- SEGER, L., *The Art of Adaptation, Turning Fact and Fiction into Film*, Henry Holt & Co, 1992
- SERCEAU, M., *L'adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*. Liège: Editions du Céfal, 1999
- SLONIM, M. *Breve storia della letteratura russa*, Mondadori, Verona, 1960
- SWAIN, D. V. *Film Scriptwriting. A Practical Manual*, Focal Press, London-Boston, 1984
- TINAZZI, G. *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Venezia, Marsilio Editori, 2007
- TRUFFAUT, F. *Une certaine tendance du cinéma français*, en *Cahiers du cinéma*, París, 1954
- URRUTIA, J. *Imago litterae*, 1983, citado por PÉREZ BOWIE, J. A., *La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes*, Universidad de Salamanca, 2004
- VANOYE, F. *Récit écrit-Récit filmique*. París: Nathan, 1995
- WOOLF, V. *Immagini*, Napoli, Liguori, 2002 citada por G. Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Venezia, Marsilio Editori, 2007
- *Lazarillo de Tormes*, ed. Francisco Rico, Madrid, Catedra, 2005

WEBGRAFÍA

-*Ana Karenina*, Biblioteca Virtual Universal, 2006. Link: <https://biblioteca.org.ar/libros/133590.pdf>

FILMOGRAFÍA

- *El Lazarillo de Tormes*. Dir César Fernández Adarvín, Hispereria Films, 1959

- *Lázaro de Tormes*. Dir. Fernando Fernán Gomez y José Luis García Sánchez. Lolafilms, 2001

- *Anna Karenina*. Dir. Bernard Rose. Icon Entertainment, 1997

- *Anna Karenina*. Dir. Joe Wright. Studio Canal y Working Title Films, 2012

OBRAS (LITERARIAS Y CINEMATOGRAFICAS) CITADAS

L'arroseur arrosé (El regador regado, 1895)

Il Piacere (1917)

Cabiria (1914)

Jaws (Tiburón, 1975)

The birth of a Nation (El Nacimiento de una nación, 1915)

Dracula (1931)

Frankenstein (1931)

For Whom the Bell Tolls (Por quién doblan las campanas, 1943)

The Old Man and the Sea (El viejo y el mar, 1958)

Les Quatre Cents Coups (Los 400 golpes, 1959)

Baisers volés (Besos robados, 1968)

Domicile conjugal (Domicilio conyugal, 1970)

Jules et Jim (1953)

The Masque of the Red Death (La máscara de la muerte roja, 1964)

The Pit and the Pendulum (El péndulo de la muerte, 1961)

Bananas (1971)

Viva Vargas! Excerpts from the Diary of a Revolutionary (*¡Viva Vargas!*, 1970)

Blade Runner (1982)

Do Androids Dream of Electric Sheep? (*¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, 1968)

Matrix (1999)

Harry Potter (1997-2007)

The Lord of the Rings (*El señor de los Anillos*, 1954)

Harry Potter (2001-2011)

Games of Thrones (*El Trono de Hierro*, 2011-2019)

William Shakespeare's Romeo + Juliet (*Romeo + Julieta*, de William Shakespeare, 1996)

Nesnesitelná lehkost bytí (*La insoportable levedad del ser*, 1984)

The French Lieutenant's Woman (*La mujer del teniente francés*, 1981)

Pride and Prejudice (*Orgullo y prejuicio*, 1813)

Anna Karenina, (1877)

L'Argent (*El dinero*, 1983)

Apocalypse Now (1979)

Heart of Darkness (*El corazón de las tinieblas*, 1899)

Il Gattopardo (*El gatopardo*, 1963)

American Psycho (2000)

La Marquise d'O (*La marquesa de O*, 1976)

Gone Girl (*Perdida*, 2014)

Call me by your name (*Llámame por tu nombre*, 2017)

Tregua (1997)

Cronaca di una morte annunciata (*Crónica de una muerte anunciada*, 1987)

Alice's Adventures in Wonderland (*Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*, 2010)

Il Decameron (1971)

Marcelino, pan y vino (1955)