

1. Introducción

Este Trabajo de Fin de Grado tiene como objetivo una visión del proceso de adaptación cinematográfica aplicado al caso de *La Regenta*. Esta gran obra de Leopoldo Alas Clarín posee dos adaptaciones, una película realizada en 1974 por Gonzalo Suárez, y otra de 1995 en formato de serie televisiva por Fernando Méndez-Leite.

Aunque este trabajo comenzó inicialmente como un análisis de estas dos adaptaciones, decidimos ocuparnos también de la película *Oviedo Express* (2007), del propio Gonzalo Suárez, una adaptación libre del relato *Angustia* de Stefan Zweig, en la que la presencia de *La Regenta* propicia interesantes juegos intertextuales y metaficciones que enriquecen nuestro objeto de estudio.

Por esta razón, hablamos en el título de «recreaciones», ya que no solo nos ocupamos de las «adaptaciones» -concepto en el que profundizaremos enseguida- de *La Regenta*, sino también de las visiones del universo literario de Clarín que nos muestra el director Gonzalo Suárez, tanto en la película homónima como en *Oviedo Express*. Por tanto, cuando hablamos de «recreaciones» englobamos ambos casos.

En el proceso de realización de este trabajo nos hemos dado cuenta de que no tenía un solo objetivo, pues nos hemos ocupado en él de diversas cuestiones que engloban distintos lenguajes –el literario y el audiovisual-, géneros –novela, relato, película y serie televisiva- y distintos contextos históricos –el de redacción de los relatos de partida y el de la realización de las adaptaciones fílmicas. Todo ello nos ha obligado a realizar una continua labor de síntesis que en ocasiones nos ha llevado a cierta simplificación de conceptos en los que nos hubiera gustado profundizar.

Desde el punto de vista metodológico, hemos partido de las teorías de dos autores: Gerard Genette y José Luis Sánchez Noriega. Del primero, aplicamos en el trabajo varios de los conceptos sobre hipertextualidad desarrollados en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Por su parte, Noriega es autor de la monografía *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, un texto clave tanto para comprender las cuestiones básicas sobre la adaptación cinematográfica como para aprender a comentarlas. Para el análisis de las adaptaciones empleamos, por tanto, algunos de los modelos propuestos por este autor.

Teniendo en cuenta que hablamos de *La Regenta*, novela clave de la literatura española, hemos realizado tan solo una breve presentación de la obra y su autor. Debido, por tanto, a la inabarcable temática de la novela y a la inmensa cantidad de estudios que ha generado, nos hemos centrado sobre todo en la protagonista Ana Ozores y en la cuestión del adulterio, pues es el tema principal también en *Oviedo Express*.

A continuación, quisimos comentar brevemente la cuestión de la adaptación cinematográfica, desde una doble perspectiva histórica y teórica. Llegadas a este punto comenzamos la presentación del director de cine Gonzalo Suárez y el análisis de su adaptación de *La Regenta*, uno de carácter global y otro centrado en dos escenas concretas. Tras esto, comentamos brevemente la adaptación de 1995 y finalmente analizamos *Oviedo Express* desde varios puntos de vista: como adaptación de *Angustia*, en relación a *La Regenta* y desde un enfoque intertextual.

2. Breves consideraciones en torno a la adaptación como proceso intertextual

En su monografía *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Gerard Genette plantea la cuestión de la *hipertextualidad*; esto es «toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto A (al que llamaré *hipotexto*)» (Genette, 1989, p.14). Genette parte del concepto de *palimpsesto* para englobar todas las relaciones entre distintos textos literarios. Genette utiliza, como sabemos, el término «palimpsesto» para referirse a la presencia de los textos antiguos en los más nuevos.

El autor expone en este trabajo los tipos de relaciones hipertextuales que existen teniendo en cuenta varios factores: en primer lugar, la intención por parte del autor al emplear las referencias literarias, que pueden ser lúdicas, paródicas o serias; y en segundo lugar, el tipo de relación llevada a cabo, que puede ser una transformación o imitación. Genette muestra estos tipos en forma de tabla:

Relación/régimen	Lúdico	Satírico	Serio
Transformación	Parodia	Travestimiento	Transposición
Imitación	Pastiche	Imitación satírica	Imitación seria

Tabla 1 (Genette, 1989, p. 41)

Aunque este texto habla fundamentalmente de las relaciones hipertextuales que se dan en la literatura, estas teorías pueden aplicarse también al cine, ya que Genette hace algunas referencias a la adaptación teatral de obras literarias, que pueden relacionarse con los procesos llevados a cabo en la adaptación cinematográfica.

Cuando Genette comenta los tipos de hipertextualidad seria y de transformación, a los que llama *transposición*, introduce el término *transmodalización*; esto es «cualquier clase de modificación realizada en el modo de representación característico del hipotexto» (Genette, 1989, p. 356); uno de los tipos de transmodalización es la dramatización de un texto narrativo o la transformación del texto en una adaptación cinematográfica.

Aplicando esta terminología a nuestro trabajo, veríamos lo siguiente: los hipotextos en que se basan las adaptaciones son *Angustia* de Stefan Zweig y *La Regenta* de Leopoldo Alas Clarín y los hipertextos serían las propias adaptaciones: *La Regenta* (1974), *La Regenta* (1995) y *Oviedo Express* (2007).

Respecto a los tipos de hipertextualidad, podemos decir que tanto *La Regenta* de 1974 como *Oviedo Express* pertenecen al tipo «transposición», es decir, una transformación seria del hipotexto; aunque en el caso de *Oviedo Express* hay un cierto componente lúdico, no se puede hablar de parodia en sentido estricto. La adaptación de 1995, por su parte, es una *imitación seria*, porque utiliza el hipotexto sin la intención de modificarlo.

Todas las adaptaciones llevan a cabo un proceso de transmodalización, es decir, un cambio en el modo de representación del hipotexto.

3. El hipotexto: *La Regenta*

3.1. Leopoldo Alas Clarín

Clarín es un autor clave en la literatura del siglo XIX español. Poseedor de una gran formación cultural, ejerció tanto de escritor de ficción como de crítico literario. A esta segunda faceta no se le había prestado mucha atención hasta ahora. Sin embargo, estos textos críticos son de gran relevancia para comprender el pensamiento ideológico y estético del autor.

Los comentarios críticos se caracterizan por su sinceridad y honestidad. Su objetivo es acercar la literatura al público y ofrecer una visión universal de la misma, comentar y comparar obras literarias sin tener en cuenta fronteras nacionales. Antes de escribir su obra cumbre, *La Regenta*, se dedicaba sobre todo al trabajo de crítico y a publicar cuentos y artículos. Sus cuentos tratan temas muy variados, pero es destacable su carácter pedagógico-moral, con un pensamiento afín al Krausismo. Uno de sus principales objetivos es la defensa de la cultura como bien necesario para el progreso. Varios de sus cuentos trataron temas que se verían desarrollados plenamente en la novela.

Para definir a Clarín como autor, es preciso citar a Gonzalo Sobejano, uno de los principales estudiosos de su obra:

La personalidad de Leopoldo Alas como escritor es la de un moralista en doble sentido, observador penetrante de la vida social, y defensor de un ideal de justicia y verdad, cuya falta de efectividad en el mundo le lleva a la irritación y a la melancolía. Romántico en el fondo de su sensibilidad, hallaba insatisfactoria la realidad que le tocó vivir (Alas Clarín, 2014, p.9).

Especialmente interesante es la última frase de esta observación, pues la sensibilidad romántica y la insatisfacción vital son dos de las características clave de *La Regenta* y especialmente de su protagonista, Ana Ozores, a quien se considera un *alter ego* del propio autor.

Para entender la obra de Clarín, es necesario conocer su pensamiento, pues ambos son inseparables, sobre todo en el caso de *La Regenta*. Clarín es un intelectual preocupado por la sociedad de su época y como tal, pretende reflejar estas preocupaciones en su obra. Gracias a su labor como crítico, tiene conocimientos suficientes sobre la literatura de su época y los movimientos que estaban produciéndose.

Este profundo conocimiento le permite asimilar lo mejor de estas literaturas y emplearlo en su obra.

Clarín se deja se deja influenciar por Gustave Flaubert y su *Madame Bovary* o por la obra naturalista de Émile Zola. Mucho se ha escrito sobre la relación entre Flaubert y Clarín, pues ambos autores comparten más de un rasgo común. Los dos fueron grandes lectores, antes que escritores: Clarín fue un lector abierto a toda la literatura universal, especialmente a la francesa y entre sus autores favoritos figuran Galdós, Zola, Tolstoi, Víctor Hugo, Goethe, Balzac y el propio Flaubert. Curiosamente, observamos que a Flaubert le interesaron los mismos escritores que a Clarín, además de algunos españoles como Cervantes. *Don Quijote* fue, de hecho, una de las novelas favoritas de Flaubert, cuya protagonista recuerda mucho al famoso hidalgo. Emma Bovary y Don Quijote son dos personajes cuyas lecturas dan una visión idealizada de la vida y ambos intentan vivir las mismas aventuras que leen.

Además de estas relaciones, Clarín y Flaubert tienen un profundo interés en lo psicológico, lo moral y espiritual; ambos sienten una íntima conexión con sus protagonistas, que son modelo de esa angustia vital que ellos mismos sentían (Flaubert, 1993, p. 27).

Por tanto, Clarín tomó parte del estilo y temas de estos autores franceses, pero imprimiéndoles sus propias ideas y estética. Su pensamiento sobre la sociedad de la época es una de las ideas principales. No podemos entender, por tanto, *La Regenta* sin conocer la negativa opinión que tenía el escritor sobre la Restauración, sobre la Iglesia como institución y la falta de moralidad y sensibilidad de la sociedad española del momento.

Clarín, por lo que sabemos, era profundamente religioso, pero vivía la religión como algo puro y personal, con una especial devoción hacia la Virgen María; aspecto que veremos reflejado en el personaje de Ana Ozores. Clarín contemplaba la religión como forma de entender el mundo, pero mostró una actitud crítica hacia el clero. Consideraba que muchos miembros de este sector no reflejaban los verdaderos valores de la religión cristiana, que habían olvidado lo que significaba la verdadera fe. Criticó a los que empleaban la Iglesia como forma de conseguir poder y riqueza. Estos aspectos de su pensamiento aparecen reflejados en *La Regenta*.

Dado el tema de nuestro trabajo, también nos interesa conocer la opinión de Clarín sobre la situación de la mujer, que es compleja. Clarín pasa desde la visión feminista de los años previos a la escritura de *La Regenta* hasta la visión más conservadora en su vejez (Navas, 2008, p. 143). Antes de escribir la novela, ya veíamos en el autor un interés por retratar personajes femeninos con realismo y no como meras acompañantes de los masculinos. También se observaba la denuncia a la represión en la educación de la mujer y la dependencia hacia el marido. Estas ideas se ven reflejadas en la novela; es por ello por lo que la crítica feminista ha prestado especial atención a la obra de Clarín.

La Regenta es contemplada, así, como perfecto ejemplo literario de la represión social de la mujer en la época y sus pocas perspectivas de futuro, que consistía en conseguir marido o entregarse a la religión. Sin embargo, el pensamiento de Clarín cambia a lo largo de los años para considerar que lo intelectual es algo enteramente masculino y la mujer debe dedicarse a los oficios propiamente femeninos (Oleza, 1985, p.169).

Clarín se adscribe, como se sabe, al movimiento naturalista. Esta corriente se caracteriza porque supone una imitación total de la vida: es el Realismo llevado al extremo. El Naturalismo describe todos los recovecos de la sociedad de forma cruda y realista, trata de mostrar cuales son los problemas que padece. Asimismo, retrata unos personajes auténticos, no son meros portadores de un tipo definido, que representen una idea; estos personajes son humanos, reflexionan, sufren, evolucionan. El Naturalismo tuvo una mala acogida en la España de la época, por ser un estilo que se regodeaba en los aspectos tristes y desagradables de la vida. Hubo un mal entendimiento de lo que era realmente el Naturalismo y se pensaba que solo pretendía el escándalo. Comenta Diego Martínez Torrón:

Los estudios recientes acerca del tema coinciden en que Clarín era posiblemente el crítico más informado sobre el naturalismo, y el más original. No fue un simple eco de la tendencia francesa, sino un creador que desarrolló y en algunos casos superó la doctrina de Zola. (Martínez Torrón, 1987, p.95)

Clarín toma de esta tendencia lo que le resultó más interesante, sin embargo, no la copia en su totalidad. En su descripción objetiva del mundo, Clarín no se olvida de la parte psicológica y espiritual; su intención no es solo mostrar las acciones de los personajes sino su pensamiento y sus recuerdos, con el objetivo de comprenderlos. Describe el mundo de su época con exactitud casi científica: el mundo burgués y el

clero, la vida en el casino y en la iglesia. Hay una doble intención: describir el medio y describir a los que habitan en él. Él como autor no interviene en las descripciones, no hace juicios personales (o intenta no hacerlos).

Dado su papel de crítico literario, Clarín no pudo evitar juzgarse a sí mismo; sabemos que no estaba seguro de la calidad de *La Regenta*, llegando a comentar en su correspondencia con Benito Pérez Galdós, al que admiraba, que había sido «una tontería ponerse a escribir novelas» (Alas Clarín, 2014, p. 5). Quizá por ese afán de perfeccionismo, *La Regenta* es la novela que es, con su profunda y rica descripción de toda una sociedad y las personas que habitan en ella.

3.2. La Regenta

3.2.1. Análisis argumental

Considerada por muchos como la mejor novela del siglo XIX en España, *La Regenta* es un clásico indiscutible que ha sido objeto de numerosos estudios e interpretaciones. *La Regenta* es una de las novelas de adulterio que tanto representan el siglo XIX, junto a las otras grandes obras sobre este tema: *Madame Bovary*, de Gustav Flaubert y *Anna Karenina*, de León Tolstoi. Pero, en las tres ocurre lo mismo: el adulterio es solo una pieza más en el gran puzzle que son estas novelas, es un elemento que sirve para contar algo más grande. Ese algo es la descripción de la angustia vital derivada de una sociedad donde la sensibilidad e intelecto femeninos (y también masculinos) no son comprendidos.

Situada en un pueblo imaginario, Vetusta (inspirada en Oviedo), *La Regenta* narra la historia de Ana Ozores, una dama burguesa casada con un hombre mayor que ella y que vive en un entorno opresivo donde se siente incomprendida y sola. La novela nos narra la búsqueda que hace Ana de una razón vital en un mundo tedioso como el suyo, pero esta búsqueda no es fácil: su decisión se divide entre lo religioso y lo mundano. A pesar de su soledad, Ana es un personaje admirado y envidiado por toda Vetusta, por ello comenzará a recibir la atención del donjuán del pueblo, Álvaro Mesía, y de su nuevo confesor, el magistral Fermín de Pas. Lo que comienza como algo inocente terminará en tragedia y Ana se verá no solo dividida entre dos hombres, sino también entre lo que estos representan: lo carnal o lo espiritual, el poder de la sociedad o el poder del clero. Asimismo observamos una descripción minuciosa de una sociedad en decadencia presidida por la hipocresía y las habladurías.

Como ya hemos mencionado, este trabajo se centrará en el aspecto del adulterio; por ello el personaje que más nos interesa es la propia Ana.

Nuestro primer acercamiento en profundidad a la protagonista nos muestra un discurrir de conciencia en el que recuerda su pasado, en especial un hecho de su infancia: fue en barca con un niño en busca de aventuras y pasaron la noche dormidos en ella. Este hecho fue considerado un escándalo por sus allegados: «se la quiso convencer de que había cometido un gran pecado» (Alas Clarín, 2014, p. 172¹). En una sociedad como la de Ana, hasta un simple juego de niños podía convertirse en una deshonra y a partir de ese momento en el pueblo la miraban con desprecio. Este suceso traumático marcó a Ana: «aprendió a guardar las apariencias; supo, recordando lo pasado, que para el mundo no hay más virtud que la ostensible y aparatosa» (p. 182).

Esta reflexión nos da la clave de lo que será en su mayor parte la novela: la descripción de una sociedad en la que el honor de la mujer está siempre en juego y que cualquier hecho sospechoso puede provocar las habladurías y el desprecio del pueblo. Ana trata de refugiarse en la lectura «la muchacha envidiaba a los dioses de Homero que vivían como ella había soñado que se debía vivir, al aire libre, con mucha luz, muchas aventuras y sin la férula de un aya semi-inglesa» (p. 199) y en la escritura: «Versos *a lo San Juan*, como se decía ella, le salían a borbotones del alma, hechos de una pieza, sencillos, dulces y apasionados; y hablaba con la Virgen de aquella manera» (p. 208). Pero incluso esta afición es censurada en la sociedad de la época: «Aquello era una cosa hombruna, un vicio de hombres vulgares [...] ¡Una Ozores literata!» (p. 232).

Ana quiere una vida distinta y gente que pueda comprenderla: «Quería emanciparse; pero ¿cómo? Ella no podía ganarse la vida trabajando; antes la hubieran asesinado las Ozores; no había forma decorosa de salir de allí a no ser el matrimonio o el convento» (p. 231). Con esta frase vemos representada la situación de la mujer en este momento histórico, en el que solo existían estas dos opciones en la vida.

Finalmente, Ana es casada con Víctor Quintanar, un antiguo regente y se marchan juntos al pueblo de este, Vetusta. Ana no lo ama, pero piensa que al menos escapará de su familia, con quien no es feliz. «No le amaba, no; pero procuraría amarle» (p. 246). Considera a su marido su protector, un padre para ella, pero ahí se encuentra el

¹ Todas las citas de la novela pertenecen a esta edición.

problema: «Le había sacrificado su juventud: ¿por qué no continuar con el sacrificio?» (p. 182) reflexiona Ana al principio, pero después piensa que necesita algo más para ser feliz. Siente que ha pasado por una vida llena de prohibiciones, quiere sentir los placeres mundanos y las emociones que ve presentes en la población de Vetusta.

Por ello, todo en su vida cambia cuando Álvaro Mesía intenta conquistarla y Fermín de Pas se convierte en su nuevo confesor. Álvaro representa la tentación hacia los placeres mundanos que tanto atrae a Ana: «La tentación era suya, su único placer ¡Bastante hacía con no dejarse vencer, pero quería dejarse tentar!» (p. 363) y el magistral Fermín representa un ideal de bondad y fe que Ana admira, que le recuerda a su religiosidad apasionada de pequeña: «La religión verdadera se parecía en definitiva a sus ensueños de adolescente [...] más que a la sosa y estúpida disciplina que le habían enseñado» (p. 345). Así pues, vemos cómo va sucediendo la vida de Ana entre dos mundos: el de la sociedad frívola vetustense y el religioso.

Ana sufre, así, de una gran ansiedad por la vida en un mundo en que no encuentra su lugar. Su malestar llega a convertirse en algo físico, haciéndola enfermar. Cuando esto ocurre, su marido y sus amigas insisten en que haga vida social y abandone su religiosidad. Sus deseos oscilan entre Fermín y Álvaro, pero al primero solo lo ve como un amigo, como un guía espiritual: «Descubrió en el confesonario del Magistral un alma hermana, un espíritu supra-vetustense capaz de llevarla por un camino de flores y de estrellas a la región luciente de la virtud» (p. 601).

Por el contrario, Álvaro representa la tentación, pero aún así, Ana quiere encontrar algo puro en su relación con él. En sus pensamientos trata de poner en claro lo que siente y justificar su propia forma de actuar, convenciéndose de que lo que hace no está mal:

Ahora, al sentir revolución repentina en las entrañas en presencia de un gallardo jinete [Álvaro], que venía a turbar con las corvetas de su caballo el silencio triste de un día de marasmo, la Regenta no vaciló en creer lo que le decían voces interiores de independencia, amor, alegría, voluptuosidad pura, bella, digna de las almas grandes. Sus horas de rebelión nunca habían sido tan seguidas. Desde aquella, tarde ningún momento había dejado de pensar lo mismo; que era absurdo que la vida pasase como una muerte, que el amor era un derecho de la juventud (p. 601).

Los pensamientos de Ana oscilan entre lo optimista y lo pesimista, en su mente imagina cómo deberían ser las cosas, tiene una visión idealista de cómo debería ser la vida y esto la llena de felicidad. Pero, cuando sale al exterior y hace su vida en Vetusta,

se topa de bruces con la realidad y descubre que la vida no es ideal. La vida en Vetusta no la satisface, pero tampoco la satisface la religión, que supone angustia y culpa: «no tomaba con gran calor aquellas diversiones, pero las prefería a su estéril soledad, en que buscando ideas piadosas encontraba tristezas, un hastío hondo» (p. 703). Ni siquiera la religión, que se había convertido en su consuelo y su pasatiempo, era lo que ella pensaba. Trata de comportarse como las demás mujeres, pero siente que esto es una mentira: «¡Salvarme o perderme! Pero no aniquilarme en esta vida de idiota... ¡Cualquier cosa... menos ser como *todas esas!*» (p. 706).

Después de una fiesta en la que baila con Álvaro, va en busca del magistral a explicarle lo ocurrido. Fermín muestra celos y cuando Ana descubre que está enamorado de ella, siente repugnancia: «sí, enamorado como un hombre, no con el amor místico, ideal, seráfico que ella se había figurado» (p. 887). Al principio piensa en no verle más, pero después se arrepiente. Vuelve con él y le promete compensar lo ocurrido: decide representar a la Virgen en una procesión, pero se convierte en un momento humillante para ella. Tras esto, rompe con la religión y su marido y ella van a quedarse en una casa de campo para cambiar de aires. Allí, Ana es cortejada de nuevo por Álvaro y finalmente cae rendida ante él. Cuando vuelven a Vetusta comienzan a verse por las noches en secreto en casa de Ana; finalmente, son descubiertos por Víctor, quien, tras un profundo período de reflexión, decide enfrentarse en duelo a Álvaro. Víctor muere y Álvaro huye de Vetusta. Ana se queda sola, con la única compañía del amigo de su marido, Frígilis, pues todo el pueblo le da la espalda tras el escándalo, al igual que Fermín.

Vemos así cómo, mientras en *Anna Karenina* y *Madame Bovary* ambas protagonistas se suicidan, Ana sigue viva. Es un destino peor que la muerte, pues ahora la protagonista debe vivir en un mundo donde ya no es admirada sino despreciada.

3.2.2. Consideraciones de estilo

No podemos hablar de esta obra sin comentar brevemente algunas cuestiones de estilo, como son el uso de los símbolos, la ironía, lo grotesco y la exploración psicológica.

La simbología que recorre la novela trata de reforzar las ideas transmitidas. Un ejemplo que vemos al principio de la novela es la decoración en la habitación de Ana:

vemos en ella un crucifijo en la pared y una piel de tigre en el suelo. La elección de estos elementos no es casual, parecen representar los dos mundos de la protagonista: el beato y el mundano.

Encontramos toda una simbología de lo grotesco en muchas de las descripciones (Kronik 1987, p. 523), especialmente las referidas al clero, cuyos rasgos se animalizan: «no era clérigo, sino anfibio» (p. 121), «su personilla recordaba, sin que se supiera a punto fijo porqué, la silueta de un buitre de tamaño natural» (p. 138). Especialmente grotesca es la descripción de Fermín al pasar junto a las vidrieras de la iglesia: «algunas franjas de luz trepaban hasta el rostro del magistral y ora lo teñían con un verde pálido blanquecino, como de planta sombría, ora le daban viscosa apariencia de planta submarina, ora la palidez de un cadáver» (p. 118).

La viscosidad es una textura que parece acompañar todo lo negativo; famosa por ello es la frase final de la novela: «Ana volvió a la vida rasgando las nieblas de un delirio que le causaba náuseas. Había creído sentir sobre la boca el vientre viscoso y frío de un sapo» (p. 1103). Cuando Ana se desmaya de dolor por haber perdido para siempre a Fermín, un acólito la besa. El beso simboliza el asco que siente Ana, por todo lo que ha pasado.

El texto posee además una profunda ironía desde la primera página, tanto en el tono como en los hechos narrados. Las cosas pierden su solemnidad con las descripciones clarinianas: «Vetusta, la muy noble y leal ciudad, corte en lejano siglo, hacía la digestión del cocido y la olla podrida» (p. 93). Hay ironía en los propios personajes, ya que ninguno representa lo que debería. Víctor, con su sentido del honor y su gusto por los héroes del teatro, termina muriendo de un disparo en la vejiga; Álvaro, en su condición de donjuán, debería ser valiente, pero al final huye de forma cobarde; Ana representa la bondad y la pureza, pero cuando todo acaba se convierte en símbolo del escándalo; Fermín debería ser humilde como cura, pero en realidad es ambicioso. Se distorsionan los elementos que parecían inamovibles, especialmente la Iglesia. El sitio que debía ser consuelo de la protagonista se convierte en forma de opresión y en un lugar que no está libre de los males mundanos.

Los personajes no se ajustan a un tipo porque son representados como seres humanos. Clarín está representando una realidad de forma objetiva, tal y como dicta el Naturalismo. A pesar de permitirse ser burlón en la descripción de sus personajes, no

significa que estos sean menos realistas. Son personajes que actúan llevados por sus sentimientos, pero también actúan conforme a unas normas sociales (o contra ellas).

El mundo representado tiene unas normas y el que no las cumple es criticado por el personaje más implacable de la novela: la sociedad de Vetusta. Porque los habitantes de este pueblo son una masa de individuos que juzgan lo que se sale de la norma. Para Ana, ante esta situación solo queda la evasión; por eso la literatura o la religión parecen ser la única salida.

En efecto, la literatura juega un papel clave en la novela, pues es elemento que motiva la forma de pensar de los personajes. Ana se deja influir por las obras de San Agustín y Santa Teresa, que son modelos de conducta y religiosidad ideales para ella. Cuando contempla el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla en el teatro, siente una conexión profunda con lo que está representado, la conocida catarsis: «¿Sucumbiría ella como doña Inés, caería en los brazos de don Juan loca de amor? No lo esperaba; creía tener valor para no entregar jamás el cuerpo» (p. 616). Ana compara lo que ocurre en su vida con la obra teatral y quiere vivir una historia de amor ideal como la que se cuenta; sin embargo, su historia está muy lejos de ser ideal y su donjuán no es quien ella cree:

[Don Álvaro] creyó que la emoción acusada por aquel respirar violento la causaba su gallarda y próxima presencia [...] Buscó a tientas el pie de Ana...en el mismo instante en que ella, de una en otra, había llegado a pensar en Dios, en el amor ideal, puro, universal que abarcaba al creador y a la criatura...Por fortuna para él, Mesía no encontró entre la hojarasca de las enaguas, ningún pie de Anita (p. 617).

4. La adaptación cinematográfica

4.1. Breve historia de la adaptación

Según la definición que establece José Luis Sánchez Noriega en su monografía *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, una adaptación es «el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones [...] en otro relato similar expresado en forma de texto fílmico» (Noriega, 2000, p. 47).

Las adaptaciones de novelas o relatos de la literatura al cine son procesos existentes desde los mismos inicios del séptimo arte. Si bien al principio el cine comenzó como un espectáculo circense o de magia, llegó un momento, a principios de los años veinte, en el cual se intuyeron sus posibilidades artísticas. Es por ello por lo que se contempló la literatura como la fuente de inspiración para contar historias en el medio cinematográfico. Adaptar al cine las grandes obras de la literatura universal sirvió para otorgar a este una mayor intelectualidad y prestigio. «La palabra escrita en extensos libros se transformaba en imágenes, en pequeños fotogramas que permitían, de muy disímiles maneras, la “lectura” de un libro en una o dos horas» (Valencia Tamayo, 2007, p. 2). Este autor plantea la situación del cine como democratizador del arte: en una época en que la mayoría de la población no sabía leer, el cine supuso para ellos un acercamiento a la literatura de manera asequible.

Sin embargo, la adaptación también tuvo detractores, que consideraban que no se podía trasladar una novela al cine sin que se perdieran elementos esenciales. La notable diferencia entre ambos medios dificultaba la adaptación. Por eso, el cine comenzó a independizarse de la literatura y a crear historias originales, que hicieron de él un arte autónomo. Pero hasta la época actual, la literatura sigue siendo una de las principales fuentes de las que se nutre; ya sea en forma de adaptación o como influencia intertextual.

4.2. Algunas consideraciones teóricas

La principal cuestión a la hora de adaptar es comprender de qué tipo de obra se está tratando. Debemos partir de la base de que la literatura y el cine son medios diferentes y, por tanto, hay algunos elementos imposibles de trasladar. «Si una novela es considerada un clásico de la literatura es porque ostenta unas altísimas cualidades

literarias, y estas al ser trasladadas al cine no solo dejan de ser cualidades, sino que, a menudo se convierten en un lastre» (Cabello Pino, 2005, p. 3).

Esto quiere decir que en la mayoría de clásicos lo que prima es el lenguaje del relato y la forma en que está escrito el texto es intrasladable al medio audiovisual. Por eso, a la hora de adaptar, lo que realmente se está traduciendo a lenguaje cinematográfico es la historia; se traslada el contenido, no la forma.

Lo complicado, pues, de adaptar es conseguir traspasar el espíritu de una obra al cine, a pesar de las limitaciones existentes; buscar modos equivalentes entre el medio literario y el cinematográfico para contar la misma historia o una similar. Los cambios realizados en la adaptación son necesarios cuando su uso mejora o añade algo de interés a la versión fílmica. Tal y como dice Noriega «el rechazo de las malas adaptaciones ha de hacerse no por su infidelidad, sino por la escasa entidad artística de las películas o por la desproporción existente entre el nivel estético del original y el de la adaptación» (Noriega, 2000, p. 56).

4.3. Tipos de adaptación

Para clasificar los tipos de adaptación cinematográfica, nos centraremos en el modelo de José Luis Sánchez Noriega, que desarrolla en la ya citada monografía. El autor señala una serie de distinciones atendiendo a varios factores:

- Según la dialéctica fidelidad/creatividad.

Aquí se concreta el parecido entre el texto literario y su adaptación cinematográfica. El esquema de categorías pasa desde la adaptación fiel (*adaptación como ilustración*) a la *adaptación como transposición*, *adaptación como interpretación* y *adaptación libre*.

De la primera dice Noriega que «se justifica por la divulgación de una obra y por su comercialidad, y muy raras veces por su valor estético o la propuesta cultural que supone» (Noriega, 2000, p. 64). La *adaptación como transposición* es definida como un tipo que trata de ser fiel a la obra literaria, pero ofreciendo un enfoque que otorgue entidad propia a la película. La *adaptación como interpretación* supone una lejanía mayor del texto literario; se intenta respetar el espíritu de la obra, pero es ante todo una visión personal que hace el autor cinematográfico del texto. Por su parte, la adaptación

libre se aleja totalmente del texto; se suele tomar este como punto de partida que ofrece unas ideas determinadas, pero la película desarrolla una historia propia, muy independiente de la obra literaria. Comenta Noriega que «una adaptación libre no debería llevar el mismo título de la obra literaria» (Noriega, 2000, p. 65), es el caso de *Oviedo Express*, que no lleva el título del relato en que se basa, *Angustia*.

- Según el tipo de relato.

Aquí se trata diferenciar si lo que adaptamos es una narración clásica o moderna, y a qué tipo de película da lugar. La narración clásica es aquella en que priman los hechos y la coherencia en todos los ámbitos: tiempo y espacio lineales, objetividad, resolución clara de los conflictos, desenlace, etc. Por otra parte, la narración moderna es aquella en la que se juega con los modos clásicos de contar una historia; se otorga más importancia a la forma en que está narrada que a la propia acción.

Ambos modos pueden darse tanto en literatura como en cine. Podemos encontrar con una película clásica al igual que la obra que la inspira o una película moderna que adapta una obra moderna. Sin embargo, lo habitual es que haya una divergencia entre ambos medios. Según Noriega, puede darse una adaptación moderna de una obra clásica o una adaptación clásica de una obra moderna, siendo la segunda la más habitual.

- Según la extensión.

Este tipo de clasificación trata de determinar la extensión de la obra literaria y el equivalente en la obra fílmica. Podemos encontrarnos con tres opciones: reducción, equivalencia y ampliación. El método que se sigue habitualmente es la reducción, que consiste en seleccionar los hechos más relevantes de la historia. La extensión de las novelas y el reducido medio audiovisual hacen necesaria este tipo de transformación. Señala Noriega que «este procedimiento es responsable de la señalada constatación, tan repetida, de que la novela es *más* que la película» (Noriega, 2000, p. 70).

En el caso de equivalencia, se persigue una extensión idéntica en ambos medios.

Y la ampliación, por su parte, conlleva aumentar la extensión. Esto suele llevarse a cabo cuando se adaptan relatos cortos. El relato funciona como una idea inicial que se desarrolla con más profundidad en el medio cinematográfico. Este tipo de

adaptación suele ofrecer un mejor resultado que los anteriores: «los guiones de algunas de las grandes películas de la historia del cine proceden de relatos cortos» (Noriega, 2000, p. 70).

- Según la propuesta estético-cultural.

Aquí considera el autor todos aquellos cambios realizados en la adaptación por motivos comerciales o ideológicos. Es decir, cambios que se realizan de cara a la mayor aceptación de la obra fílmica por parte del público. Estos cambios pueden ser la simplificación, actualización y modernización. La primera consiste en adaptar de forma sencilla un material literario complejo para su consumo masivo, la segunda supone introducir en obras clásicas cuestiones ideológicas o personajes al gusto actual y la tercera consiste en situar la historia de una obra clásica en la época actual (siendo así una adaptación libre).

5. Los hipertextos: Adaptaciones de *La Regenta*

5.1. Adaptación como transposición de Gonzalo Suárez

5.1.1. Gonzalo Suárez

Gonzalo Suárez (1934) es un peculiar escritor y director de cine español, caracterizado por su audaz mezcla de géneros y múltiples referencias intertextuales. Desde joven estuvo interesado en diversos ámbitos de la cultura. Comenzó su formación estudiando Filosofía y Letras, pero abandonó la carrera para marcharse a París. Durante los estudios participó en varias obras teatrales y se sintió atraído por la libertad creativa propia del teatro. Sin embargo, su desencanto con los estudios lo llevó a París, lugar del que su padre le había hablado con entusiasmo. El joven Suárez fue allí sin un plan previo, con voluntad aventurera y trabajando en cualquier cosa. Tres años después, volvió a España y se dedicó al periodismo deportivo en Barcelona.

Tras esta etapa, comenzó a escribir sus primeras novelas y cuentos, como *De cuerpo presente* o *Rocabruno bate a Ditirambo*. Su narrativa se caracteriza por la mezcla de géneros y referentes de la cultura pop: la fantasía, numerosas alusiones al cine y el mundo decadente de Hollywood, el tema detectivesco, el cine negro, el tema del doble, la metaficción y los medios de comunicación. También la revisión de mitos literarios como el Doctor Jekyll y Mister Hyde, que lleva a cabo tanto en su película *Mi nombre es sombra* (1996) como en su relato *La verdadera historia de H. y J. (o tras la trama de un tapiz)*.

Su primer contacto con el cine fue la realización casera de dos cortometrajes: *Ditirambo vela por nosotros* y *El horrible ser nunca visto*. Rodó el primer cortometraje con su hermano y supuso para él una gran experiencia. A partir de ahí, comenzó a buscar la forma de financiar sus películas, cosa que consiguió gracias a sus contactos. Su primer largometraje fue *Ditirambo* (1967), que tuvo un buen recibimiento. Le siguieron las películas *Aoom* (1970), *Morbo* (1972) y *La loba y la paloma* (1974).

La adaptación de *La Regenta* (1974) fue su primer contacto con el cine comercial y el comienzo de una etapa de adaptaciones literarias. No la considera su película más personal, porque no escribió el guion, pero comenta: «fue para mí como un ejercicio de entrada en la industria española» (Gregori, 2009, p.621). Más tarde dirigió películas como *Parranda*, adaptación de una novela de Eduardo Blanco Amor; *Epílogo*,

o *Remando al viento*, una de sus obras más populares, donde recrea las vidas de Mary Shelley (autora de *Frankenstein*) y Lord Byron.

Es un autor que huye del éxito y de lo convencional, cosa que él mismo ha declarado:

Siempre, si te das cuenta, en mi trayectoria personal, fui abandonando todo aquello donde atisbaba éxito. Eso es una clave en mi vida. En el teatro, cuando ya me proponían pasar a profesional, salí corriendo. En el periodismo deportivo, cuando ya empezaba a tener éxito, di un giro y lo dejé. Cuando empecé a adquirir cierto prestigio con mis primeros libros, me metí en el cine sin saber dónde me metía...Esto se ha repetido siempre y debe tratarse de algo temperamental. (Gregori, 2009, p. 625).

No quiso encasillarse en movimientos o escuelas concretos; sin embargo, tuvo una gran influencia de la Escuela de cine de Barcelona. Las principales características de esta eran el interés por la estética pop, la ruptura de la tradición cinematográfica y la valoración de la forma sobre el fondo. También estuvo próximo a la llamada *nouvelle vague*, un movimiento cinematográfico francés surgido en los años cincuenta y cuyos postulados fueron la renovación técnica, la reafirmación del cine de autor, la libertad creativa y la improvisación. Estas características pueden encontrarse en el cine de Suárez.

En un estudio sobre este autor, Ana Alonso Fernández expone dos etapas en su obra cinematográfica:

La primera se caracteriza por la experimentación formal, la escasa importancia concedida al guion y la mezcla de géneros [...] El segundo período abarca las películas en las que el director recrea mitos de tradición milenaria o bien parte de géneros consagrados como el cine negro en “El detective y la muerte” o el western en su última creación “El portero”. Este ciclo de madurez se caracteriza por la estilización de la puesta en escena, la importancia del guion y el intento de Suárez de aunar, de acuerdo con la naturaleza sintética del mito, códigos diversos, como la música, la iluminación, la palabra y la imagen. (Alonso Fernández, 2004, p.2)

Suárez concibe el cine y la literatura como dos medios afines, que se nutren entre sí. Por ello, vemos que sus obras literarias están influidas por el cine y sus películas están influidas por la literatura. Él mismo señala su predilección por la intertextualidad entre estos dos medios de contar historias. Desde sus inicios se labró esta seña de identidad, ganándose la admiración de autores como Julio Cortázar que dijo sobre él:

¿Escritor que hace cine, cineasta que regresa a la Literatura? De cuando en cuando hay mariposas que se niegan a dejarse clavar en el cartón de las bibliografías y los catálogos, de cuando en cuando, también, hay lectores o espectadores que siguen

prefiriendo las mariposas vivas a las que duermen su triste sueño en las cajas de cristal.
(Cortázar, 1996, p. 107).

Cortázar destacó la originalidad de alguien que no entiende de barreras en el arte literario y cinematográfico. Suárez dice que en el cine también se escribe, pues el guion es un escrito como los demás. Sin embargo, la actitud del autor hacia el guion es particular, llegando a decir: «Yo el guion lo escribo, pero luego me olvido. A la hora de rodar nunca me verás con el guion en la mano. Me gusta tener la sensación de que lo estoy inventando todo de nuevo» (Riera Guignet, 2008, p.8).

Suárez ofrece una visión personal del mundo y del arte, por eso no son habituales en él las adaptaciones fieles al original literario. Parte de ideas concretas que le interesan de una obra literaria, pero después improvisa y plantea una historia diferente a la que conocía. Incluso cuando adapta sus propios textos, cambia totalmente la historia original y le da otro enfoque. El objetivo es siempre reinventar e improvisar.

Observamos, de este modo, en él una triple faceta: es escritor; pero cuando hablamos de escritor no solo nos referimos a la literatura sino también al guion cinematográfico. Suárez considera que el guionista es también un escritor, porque pone sobre el papel lo que se representará en la pantalla.

En segundo lugar, es un adaptador; es decir, traspasa textos literarios al cine, ya sea de forma fiel o libre.

Y en tercer lugar, es un recreador de universos literarios. Aquí entraría su idea de la situación donde unos conocidos escritores imaginaron sus obras literarias en *Remando al viento*.

También podemos considerar sus mezclas de distintas referencias literarias en varias de sus películas. Y no podemos olvidarnos de las referencias al cine, dentro de su propio cine. El autor plantea un universo de intertextualidad, que es la principal característica de su obra tanto fílmica como literaria. El caso más claro es el de su personaje Ditirambo, un curioso alter ego del autor, mezcla de detective y escritor, que aparece en tres de sus películas (*Ditirambo vela por nosotros*, *Ditirambo* y *Epílogo*) y su novela *Rocabruno bate a Ditirambo*. Es especialmente interesante el caso de *Epílogo*, donde se cuenta el proceso creativo de dos escritores creando una novela.

5.1.2. Datos de la película

- Título: *La Regenta*
- Año: 1974
- Duración: 93 minutos
- Dirección: Gonzalo Suárez
- Guion: Juan Antonio Porto
- Fotografía: Luis Cuadrado
- Música: Carmelo Bernaola y Angelo Francesco Lavagnino
- Intérpretes principales: Emma Penella (Ana), Keith Baxter (Fermín), Nigel Davenport (Álvaro), Adolfo Marsillach (Víctor), Charo López (Petra), Rosario G. Ortega (Paula).

5.1.3. Tipo de la adaptación

Esta película lleva a cabo una *adaptación como transposición*, que como ya comentamos, trata de ser fiel a la obra literaria, pero aplicando algunos cambios que le otorguen cierta autonomía respecto al texto. En el caso de *La Regenta* hay un trabajo de adaptación con algunas modificaciones, pero, en líneas generales, trasladando los temas principales de la novela.

Respecto a la tipología del relato, estamos ante una adaptación clásica de una obra literaria clásica, por tanto, esto conlleva una *coherencia estilística*. Comenta Noriega: «responde a la gran mayoría de las adaptaciones literarias al cine, donde se toman como punto de partida relatos fácilmente filmables» (Noriega, 2000, p.68).

En cuanto a la extensión, en *La Regenta* observamos una notable reducción del texto, pues se trata de una novela de aproximadamente mil páginas condensada en una película de 93 minutos. En la película se conservan las tramas, escenas y personajes más significativos para la comprensión y desarrollo de la historia.

Según la propuesta estético-cultural, observamos algunos elementos que forman parte de un proceso de actualización. Como ya señalamos en los tipos de adaptación, pueden darse tres tipos de cambio en este aspecto: simplificación, actualización y modernización. En el caso de *La Regenta*, vemos una simplificación del texto, aunque esta tiene que ver más con la necesidad de condensar la historia que con un deseo de comercialidad en la adaptación. Asimismo, se da una cierta actualización, reflejada en las visualizaciones de escenas sugeridas o implícitas en la obra literaria.

5.1.4. Análisis general

En este comentario hemos empleado parte de las indicaciones que propone Noriega para el análisis de las adaptaciones (Noriega, 2000, p. 138-140). No están comentados todos los aspectos, solo los más relevantes para esta película en concreto:

- Enunciación y expresión de la subjetividad

Desde el punto de vista de la enunciación, es difícil mostrar en el cine un punto de vista que no sea la tercera persona omnisciente. Lo que vemos en un medio audiovisual son imágenes externas, por ello es complicado definir una primera persona sin el empleo de la *voz en off*. En el caso de *La Regenta* de Clarín, la forma utilizada es la tercera persona, con un narrador omnisciente e irónico. De hecho, una de las cosas más complicadas de trasladar al medio fílmico son las descripciones irónicas que caracterizan al autor. Debemos tener en cuenta que la obra fílmica es capaz de recrear una historia con facilidad, pero el discurso requiere más trabajo por parte del adaptador.

A esto debemos añadir la adaptación del monólogo interior y los pensamientos. *La Regenta* es una novela caracterizada por el profundo análisis psicológico de sus personajes, sobre todo Ana y Fermín. La narración introspectiva conlleva una gran dificultad a la hora de trasladarse al cine, por ello, el objetivo del medio audiovisual debe ser la búsqueda de procedimientos equivalentes, que muestren esta misma subjetividad. Estos procedimientos son el plano subjetivo, que enfoca la escena como si fuera vista por los ojos del personaje; el uso del primer plano, para centrarnos en el rostro de un personaje; el uso del color, la iluminación y la música, de modo que se muestren de forma visual y sonora las sensaciones; la representación de sueños y *flashbacks* (Neira, 2002, p. 182). Asimismo, la propia actuación de los intérpretes con sus expresiones y gestos, es un factor que refleja los sentimientos. Y finalmente, *la voz en off*, que focaliza el relato desde un punto de vista concreto.

En el caso de la adaptación de *La Regenta*, la mayor parte del monólogo interior y los componentes subjetivos se pierden. Sin embargo, podemos ver algunos de los métodos mencionados aplicados a la adaptación.

Es el caso del plano subjetivo, que se emplea, por ejemplo, en la escena en que el magistral observa Vetusta con su catalejo; el espectador tiene acceso a lo que ve el personaje. En otro momento, observa con su catalejo a Ana y Álvaro juntos; su mirada y

la forma brusca de cerrar el catalejo muestran claramente los celos que siente. También vemos planos del magistral en la torre de la iglesia en contrapicado, es decir, enfocado desde abajo, lo cual representa el sentimiento de superioridad y ambición del personaje. La propia forma de situar a un personaje en la escena puede sugerir ciertas connotaciones. Es el caso de Álvaro:

En la presentación de Álvaro Mesía en *La Regenta*, se destaca su porte de seductor, su elegancia, y a la vez el director muestra la antipatía y el desdén que siente hacia el personaje mediante planos en los que lo relega de los encuadres al situarlo a un lado o con el cuerpo fuera del plano (Alonso Fernández, 2004, p. 10).

- Transformaciones en la estructura temporal

Podemos hablar de dos tipos de tiempo: el interno y el externo. El tiempo interno es el que está contenido dentro de la película, mientras que el tiempo externo es el que forma parte del momento real en que se realiza la adaptación. El tiempo externo de la adaptación supone una gran distancia respecto al tiempo de la novela, una diferencia de casi un siglo; por ello, la recepción de las obras es diferente.

Respecto al tiempo interno, su manejo en el cine puede suponer un problema dependiendo del tipo de relato al que se enfrenta la adaptación. En el caso de *La Regenta*, el tiempo lineal que vemos en la novela se mantiene en la película.

La novela consta de dos partes: la primera abarca un par de días, mientras que la segunda se desarrolla a lo largo de tres años. En la película, vemos más reducido el tiempo, por su breve duración. También se lleva a cabo la anticipación de algunos acontecimientos con el objetivo de condensar más la historia. Por ejemplo, se adelanta la discusión entre Ana y Fermín en casa de los marqueses, mientras en la novela ocurre durante la confesión; por tanto, se refleja que el enfado por la relación entre Ana y Álvaro es algo que siente el Fermín hombre y no el cura.

La novela emplea con mucha frecuencia la mirada al pasado, sin embargo, en la adaptación encontramos solo un breve *flashback*, cuando Petra cuenta a Fermín la incursión de Álvaro en el cuarto de Ana. Mientras Petra habla, vemos enlazadas imágenes de este momento, con ella observando desde su habitación.

También es habitual en esta adaptación la elipsis, es decir, la omisión de algunos hechos poco relevantes para la acción. Como ya hemos dicho, la necesaria condensación del material literario conlleva el uso de este procedimiento para otorgar más dinamismo

a la película. Vemos un ejemplo en la escena en que hablan Ana y Fermín y este la convence para dedicarse más a la vida religiosa. Aparece Doña Petronila y el magistral dice «será testigo de que la oveja se ofrece solemnemente para no separarse jamás del redil que ha elegido» (min. 46) y Petronila comenta « ¡Pero qué bellísima está hoy esta rosa de Jericó!». A continuación, vemos el brusco cambio a una escena de Ana en cama y enferma. En este breve momento queda resumido el fracaso de la devoción religiosa como curación para el tedio de Ana.

- Supresiones

Al tratarse de una adaptación, principalmente, de condensación, son más abundantes las supresiones que los añadidos. Las supresiones más llamativas son el pasado de la madre de Fermín, el baile en casa de los marqueses, la escena de la procesión y la representación de *Don Juan* en el teatro.

Sin embargo, cuando analizamos una adaptación no podemos reducir el comentario a una enumeración de los elementos que se han quedado atrás y que suponen una pérdida para la historia. Debemos analizar si la obra fílmica sigue teniendo coherencia y entidad artística a pesar de estas supresiones. En el caso de *La Regenta*, podemos considerar que se pierde gran parte de la profundidad del relato literario, sin embargo, los temas principales de la obra están presentes, aunque ocurra de forma condensada.

- Sustituciones

Las sustituciones son un cambio realizado a conciencia con un objetivo determinado dentro de la adaptación. Estos cambios pueden ir enfocados a facilitar la traslación del material literario a la película o pueden deberse a un deseo del autor fílmico de alejarse, aunque sea brevemente, del texto. En este caso, estamos ante una *adaptación como transposición*, tal y como señalaba Noriega, porque el autor ofrece algunos aportes diferentes a los del texto escrito.

Un cambio enfocado a la facilitación de la adaptación podría ser la escena del almuerzo en casa de los marqueses. En la novela se narra un incidente en el que una de las invitadas queda atrapada con un columpio en las ramas de un árbol; Álvaro intenta sacarla y, al no conseguirlo, lo hace Fermín, quien logra ayudar a la mujer. En la película, esta escena es sustituida por otra en la que Álvaro trata de abrir una botella y le

resulta imposible, hasta que la abre Fermín. Ambas escenas cumplen la misma función: mostrar la rivalidad entre ambos y cómo Álvaro se da cuenta de la fuerza de su oponente, al que encontraba inofensivo por ser sacerdote. En la adaptación, la cámara se detiene con primeros planos en todos los rostros de la mesa, que miran de forma irónica y juiciosa ambos intentos de abrir la botella. Por tanto, también se recalca en esta escena la personalidad vetustense.

Otro de los cambios más significativos es el momento del duelo, porque Ana, al contrario que en la novela, va a ver el cuerpo de Víctor y se cruza con Álvaro. Pero esta escena la comentaremos más adelante.

- Visualizaciones

La visualización es el procedimiento por el cual se muestran de manera explícita en la película elementos o escenas que se mencionan o sugieren en la obra literaria. Esto puede ocurrir con cualquier tipo de escena, pero lo más habitual es que se expliciten temas de carácter tabú. Teniendo en cuenta el momento de escritura de la obra literaria (1885) y la realización de la película (1974), es de esperar que puedan llevarse a cabo explicitaciones de temas que no podrían haberse hecho en la época de Clarín. Cuando se adaptan clásicos de la literatura se suele dar esta transformación, que forma parte de la actualización que comentaba Noriega en la monografía repetidamente citada.

En la adaptación vemos varios momentos visualizados, como los besos entre Ana y Álvaro. Curiosamente, Clarín no narra ninguna escena con ellos dos a solas, lo cual representa su propio desprecio a esta relación. En la película vemos también visualizado el sueño de Ana con Álvaro. En la novela solo sabemos que Ana murmuró un nombre en sueños por Petra, que lo oyó. Pero en la película, el espectador es testigo de la propia escena, en la que Ana pronuncia el nombre de Álvaro, y vemos su aparición en el sueño entrando por la ventana de ella. Además, cuando Ana confiesa con el magistral, le cuenta que soñó con un hombre, cosa que no ocurre en la novela. Se menciona también en la novela la autoflagelación de Ana debido a sus tormentos, momento que se muestra también de forma visual en la adaptación. Ocurre después de que Álvaro le hace una visita y ella lo rechaza; en la escena, vemos el malestar de Ana y a continuación la flagelación, por tanto, intuimos sin necesidad de palabras que se castiga por el deseo que siente hacia el donjuán.

5.1.5. Comentario de dos escenas

- Primera escena

Esta es la escena de apertura de la película, en la que vemos a Don Santos caminando ebrio y criticando las acciones de Fermín. A continuación, incluimos una transcripción de la escena:

(Es de noche en Vetusta. Sonido de campanas)

Don Santos: Ladrones, ¡ladrones!...y no retiro ni una sola palabra. ¡Ladrones usted y su madre, señor magistral! Usted ha arruinado a mi familia, porque no podemos competir. Si yo vendo objetos de culto y usted los vende también, ¿a quién de los dos va a comprar la clerigalla de la provincia, eh? ¡A usted, naturalmente!

Guardia: A callar, Don Santos.

Don Santos: ¿Quién es?

Guardia: La autoridad.

Don Santos: La autoridad... ¡Abajo la autoridad! ¡Y muera la clerigalla!

(Cambio de escena. Vemos la catedral de Vetusta enfocada desde la base hasta la punta. Comienzan los créditos iniciales).

En la novela la escena de apertura es la descripción de Vetusta y su catedral, además de la introducción del personaje de Fermín, que observa todo desde la torre. En la novela hay una contraposición irónica entre el esplendor del pueblo y la decadencia de sus habitantes, que vemos reflejada, como ya comentamos, en frases como «Vetusta, la muy noble y leal ciudad, corte en lejano siglo, hacía la digestión del cocido y la olla podrida» (p. 93). Aunque en la película no podemos apreciar esto, sí vemos un intento de equivalencia: la escena en la que Don Santos se tambalea por las calles sombrías de Vetusta y muestra con sus comentarios el lado oscuro del clero y la ambición de Fermín se contraponen al siguiente plano, en el cual vemos la imponente catedral del pueblo. Por tanto, se consigue en cierto modo ese contraste de visiones que trata de reflejar la novela: el esplendor contra la decadencia.

- Segunda escena

Aquí enlazamos un conjunto de escenas: el momento del duelo entre Álvaro Mesía y Víctor Quintanar, y los momentos tanto previos como posteriores. En el momento previo vemos al magistral hablar con Víctor sobre la infidelidad de Ana, se

produce el duelo, y en el momento posterior Ana ve el cuerpo sin vida de Víctor (min. 1:20:00):

(Fermín y Víctor hablan en la casa de este)

Fermín: Conozco sus ideas sobre el honor y, en parte, las entiendo. Pero, como sacerdote, vengo a rogar que domine esos despreciables deseos de venganza. Nada de sangre...aunque estemos ante un crimen digno del más terrible de los castigos.

(Fermín se marcha. Vemos a Ana de espaldas rezando. La siguiente escena muestra el momento del duelo; se intercalan las imágenes del duelo con las de Ana rezando. Cuando Víctor cae muerto, vemos a Ana de nuevo. La cámara se acerca a su cara hasta que esta ocupa toda la pantalla. Después comienza a alejarse y vemos a Ana en su carruaje; en el camino se cruza con Álvaro, donde comparten significativas miradas. Ana llega al lugar del duelo, se arrodilla ante el cadáver de su marido.)

Ana: Víctor...perdón. Perdóname, Víctor. Necesito tu perdón...

Frigilis: Ahora es demasiado tarde, Ana...ya no puede perdonarte.

(Ana, desolada, se marcha corriendo. La siguiente escena muestra a la población de Vetusta vestida de luto ante la iglesia, murmurando sobre el incidente. Ana pretende entrar, pero su miedo a enfrentarse al pueblo la hace huir.)

En esta escena vemos el mayor cambio respecto a la novela; en ella, Ana conoce la muerte de Víctor más tarde y no llega a ver su cuerpo; además nunca se cruza con Álvaro tras el duelo. En la adaptación, este cambio parece tener como objetivo añadir más dramatismo al suceso.

Es pertinente ahora comentar dos aspectos que ya mencionamos en el análisis general: el uso de la elipsis y la expresión de subjetividad. Se emplea una gran elipsis en la trama del duelo, que en la novela forma parte de un proceso largo y tenso. En la adaptación se omiten los detalles de la preparación y se salta directamente al momento culminante.

La expresión de la subjetividad aparece reflejada en el rostro de Ana; el juego de cámara al enfocarla en los momentos clave del duelo nos hace pensar que está sintiendo la muerte de su marido. Se muestra a la protagonista en un primer plano, que luego se va alejando para servir de transición al cambio de escena. En todo momento, la expresión de Ana es de absoluta incredulidad. El cruce con Álvaro es, como dijimos, un momento añadido para crear más tensión; pero, además, resume en una imagen el

desprecio que sentirá Ana en adelante hacia Álvaro. En la novela, Ana «no pudo por entonces pensar en la pequeñez de aquel espíritu miserable que albergaba el cuerpo gallardo que ella había creído amar de veras» (p. 1088). En la adaptación, vemos esto reflejado en el dolor del rostro de Ana al cruzar la mirada con Álvaro.

En la escena posterior, vemos representada simbólicamente la reacción de la población vetustense al suceso. En la novela:

Vetusta la noble estaba escandalizada, horrorizada. Unos a otros, con cara de hipócrita compunción, se ocultaban los buenos vetustenses el íntimo placer que les causaba aquel gran escándalo que era como una novela (p. 1090).

Y también «hablaban mal de Ana Ozores todas las mujeres de Vetusta» (p. 1091). En la obra fílmica, vemos esto reflejado con el grupo de vetustenses, que murmuran sobre el escándalo. Se contraponen la solemnidad del luto que llevan con la crueldad de sus murmuraciones; es el mundo de apariencias vetustense mostrado en una escena.

5.1.6. Valoración global

Podemos considerar que se trata de una adaptación que, pese a su gran condensación del material literario, consigue trasladar los temas principales de la novela de Clarín. Se lleva a cabo un buen uso de las técnicas cinematográficas necesarias para trasladar una novela tan densa a una película de noventa y tres minutos.

Respecto al lugar que ocupa esta película en la obra de Gonzalo Suárez, ya comentamos que no la considera una película personal, por no haber escrito el guion. Pero, a pesar de ello, logra imprimir en ella elementos de interés como los que hemos señalado a lo largo del comentario. Suárez dijo lo siguiente en una entrevista: «Lo que más me gusta del libro es el gran fresco de personajes del entorno, y es ahí donde yo hubiera incidido más de haber hecho una adaptación» (Gregori, 2009, p. 624) y «No llegó a ser una película con la que me identificara, con la salvedad de los capotazos que daba el magistral con la sotana, que era lo que más me gustaba» (Gregori, 2009, p. 624). Efectivamente, la obsesión con la sotana de Fermín es uno de los elementos que veremos en su película *Oviedo Express*.

5.2. Adaptación como ilustración de Fernando Méndez-Leite

5.2.1. Fernando Méndez-Leite

Nacido en 1944, es un director y crítico de cine, especialmente dedicado al trabajo en la televisión. En los años ochenta realizó un programa sobre cine llamado *La noche del cine español*. Fue director del *Instituto de Cine y Artes Audiovisuales*, y actualmente dirige la *Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid*. Pero es conocido sobre todo por la realización de esta adaptación de *La Regenta*, cuyo guion estuvo preparando a lo largo de varios años.

5.2.2. Datos de la serie

- Título: La Regenta
- Año: 1995
- Duración: 302 minutos (miniserie de tres capítulos)
- Dirección: Fernando Méndez-Leite
- Guion: Fernando Méndez-Leite
- Fotografía: Rafael de Casenave
- Música: Bingen Mendizábal
- Intérpretes principales: Aitana Sánchez-Gijón (Ana), Héctor Alterio (Víctor), Carmelo Gómez (Fermín), Juan Luis Galiardo (Álvaro), Manuel Alexandre (Santos), Cristina Marcos (Petra), Amparo Rivelles (Paula), Miguel Rellán (Frígilis).

5.2.3. Análisis de la adaptación

Esta adaptación está planteada en formato de mini serie para la TVE, con tres capítulos de una hora y media aproximadamente. Teniendo en cuenta la amplitud del texto literario, es quizá un formato más adecuado, porque permite un mayor desarrollo de la historia. Se trata de una *adaptación como ilustración*, por tanto, trata de ser lo más fiel posible a la novela. De hecho, el inicio y el final son narrados con una *voz en off* que recita las primeras y últimas frases de la novela, las primeras con algunas modificaciones: «la heroica ciudad dormía la siesta. Vetusta, la muy noble y leal ciudad, corte en lejano siglo, hacía la digestión del cocido y la olla podrida» (capítulo 1, min. 1:50). Vemos que se adelanta la popular frase de la olla, por ser una de las más características. Y al final de la película, la voz en off recita «Ana volvió a la vida

rasgando las nieblas de un delirio que le causaba náuseas. Había creído sentir sobre la boca el vientre viscoso y frío de un sapo» (capítulo 3, min. 1:41:40).

En el caso de esta adaptación no nos parece pertinente realizar un comentario como el que hicimos en la versión de 1974, porque la película no lleva a cabo cambios significativos. Volviendo al texto de Noriega, en las adaptaciones como ilustración «hay una fidelidad rigurosa al texto literario y, por tanto, no se puede rechazar la adaptación por algún tipo de traición; pero no hay obra fílmica significativa y autónoma respecto al original» (Noriega, 2000, p. 64). Con esto se plantea que la excesiva fidelidad al texto puede dar lugar a una película poco fílmica, que no arriesga en el traslado de un medio a otro con técnicas que la conviertan en una obra valiosa por sí misma.

Pero, a pesar de esto, podemos decir que la película incorpora algunos elementos de interés. El formato de serie permite la inclusión de varias tramas que no se habían llevado a la versión de 1974, como la escena de la procesión o la representación de *Don Juan*, ambas clave para el desarrollo de Ana como personaje.

En el caso de la primera, se trata de una escena muy visual, por tanto, su inclusión en la adaptación se produce con total éxito. Vemos la escena desde todos los puntos de vista: un plano en el que observamos a las mujeres vetustenses juzgando a Ana, otro en el que vemos a Álvaro desde el balcón cruzando una mirada de desafío con Fermín y primeros planos de los pies descalzos de Ana y su mirada de vergüenza.

Con la segunda ocurre lo mismo: aunque no tenemos acceso a los pensamientos de Ana, vemos por su expresión la admiración e identificación que siente hacia la obra teatral. Esta identificación es resuelta en la película empleando momentáneamente, como una alucinación, a los actores de Ana y Álvaro como Don Juan y su amada Inés. Con esta solución entendemos perfectamente que Ana compara su vida con la obra.

Por otra parte, vemos una presentación diferente de algunos personajes clave como Fermín y Ana. Él no aparece por primera vez en la torre de la catedral, sino en su casa, donde está ensayando un sermón para la misa. Con su tono grandilocuente podemos ver uno de los rasgos de la personalidad de Fermín: el sentirse superior a los demás. Ana, por su parte, hace su primera aparición en el jardín de su casa, leyendo un libro; esto es un reflejo de su amor por la lectura y su actitud ensimismada.

Los pensamientos de los personajes, tan importantes en la novela, se trasladan en muchos casos a la pantalla en forma de diálogo. Es lo que ocurre, por ejemplo, en la primera confesión de Ana con el magistral. En la obra literaria, tenemos acceso a esta escena por medio de los pensamientos de la protagonista, que recuerda el momento, pero en la adaptación vemos la escena directamente y, además, se incorpora en ella información sobre el pasado de Ana.

Es en definitiva, una adaptación correcta, cuyos actores principales, Aitana Sánchez-Guijón (Ana) y Carmelo Gómez (Fermín) aparecerán también en *Oviedo Express*, como guiño de Suárez a esta obra.

5.3. Intertextualidad en una adaptación libre de Gonzalo Suárez

5.3.1. El hipotexto: *Angustia*

Stefan Zweig fue un autor de Viena muy conocido en su época, pero fue perdiendo fama progresivamente. Nació en 1881 y vivió la convulsa etapa histórica entre las dos guerras mundiales. Se doctoró en Filosofía y desde joven se sintió atraído por la literatura. Escribió teatro, relatos, novelas, biografías y ensayos, tanto de tema literario como histórico. Viajó con gran frecuencia por diferentes países de Europa; su actitud pacifista lo llevó al exilio, primero en Inglaterra y después en Brasil. Abrumado por la Segunda Guerra Mundial y el avance del nazismo, se suicidó junto a su esposa en este último país.

El principal interés en su obra es la descripción de las emociones humanas. Tuvo una importante influencia del psicoanálisis; de hecho, tuvo contacto con Sigmund Freud, con quien mantuvo correspondencia. También conoció a muchos escritores de la época como Rainer Maria Rilke, Thomas Mann o Hermann Hesse. Desde el punto de vista literario, es un autor que prefiere la brevedad y la síntesis. Es por ello por lo que encuentra su lugar ideal en el relato, donde lo que prima es la tensión y rapidez.

Angustia es un relato escrito en 1920; en español forma parte de una antología llamada *Sueños olvidados y otros relatos*. El relato comienza con la salida de una mujer casada, Irene, del apartamento de su amante; en este momento se encuentra con una mujer que dice ser la novia del hombre. A partir de entonces, somete a Irene a chantaje: esta debe ofrecerle dinero para comprar su silencio. La chantajista se queda con el colgante de la protagonista, elemento que mantiene Suárez en la adaptación.

El cuento ofrece ante todo una descripción psicológica de la angustia, como dice el propio título, por la que pasa la protagonista durante más de una semana aterrada ante la idea de que su infidelidad sea descubierta por su marido y planteándose incluso toda su vida y cómo esta puede cambiar si todo se descubre. Todo concluye con un inesperado final: la chantajista fue contratada por el marido como una pequeña venganza cuando conoció la infidelidad de su mujer.

Nos interesa el relato por su presencia en *Oviedo Express*, pero también por su enlace con *La Regenta*, con quien comparte el tema del adulterio. Tanto Ana como Irene son dos mujeres jóvenes, acomodadas en una vida burguesa, y casadas con un hombre mayor que ellas. Irene siente que su vida es demasiado sencilla y monótona, por eso desea vivir de forma más emocionante: «la seguridad de su vida despertaba su curiosidad de aventura» (Zweig, 2014, p. 91²).

Zweig relata con cierto humor la actitud de esta dama de la alta sociedad:

Irene era una de esas mujeres cuya mentalidad burguesa es tan fuerte que introducen incluso en el adulterio un orden [...] Al cabo de unas semanas ya había encajado metódicamente a este joven en su vida; le asignó, como a sus suegros, un día a la semana» (p. 94).

Cuando comienza a ser chantajada, Irene se refugia en su casa, de la que apenas sale. En este tiempo, empieza a plantearse muchas cosas: se da cuenta de que su presencia apenas es requerida en la casa, donde los criados e institutrices ya se encargan de las tareas y del cuidado de sus hijos. Comienza a darse cuenta también de que su marido es un extraño para ella: «tenía que confesar que solo conocía la capa superficial y social del ser de su marido» (p. 102).

El relato se centra en analizar de forma introspectiva el discurrir de conciencia de Irene. Los hechos son lo menos relevante; el centro temático es la angustia que siente la protagonista al ver que su vida se tambalea por una infidelidad y que esa misma vida no es tan idílica como ella pensaba.

El marido, al ser abogado, se convierte para ella en un juez aterrador, que puede descubrirla en cualquier momento «¿comprendería él también que ella no había amado a otro hombre sino la aventura?» (p. 126). Cuando todo se descubre, Irene llora de tristeza, pero su vida vuelve a la normalidad después de la confesión del marido:

² Todas las citas pertenecen a esta edición

«dentro sentía todavía un ligero dolor, pero era un dolor prometedor, ardiente pero leve, como esas heridas que queman antes de cicatrizar para siempre» (p. 158).

5.3.2. Datos de la película

- Título: Oviedo Express
- Año: 2007
- Duración: 115 minutos
- Dirección: Gonzalo Suárez
- Guion: Gonzalo Suárez
- Fotografía: Carlos Suárez
- Música: Carles Cases
- Intérpretes principales: Carmelo Gómez (Benjamín), Maribel Verdú (Mina), Aitana Sánchez-Gijón (Mariola), Bárbara Goenaga (Emma), Jorge Sanz (Álvaro), Alberto Jiménez (Ernesto), Víctor Clavijo (Leopoldo), Najwa Nimri (Bárbara).

5.3.3. Resumen argumental

La obra fílmica trata la llegada a la ciudad de Oviedo de una compañía de teatro que va a representar una versión de *La Regenta*. En esta ciudad conocemos a la protagonista, Emma, una joven estudiante de Filología casada con el alcalde (Ernesto), hombre mayor que ella.

La película comienza con Emma trabajando en su tesis doctoral sobre *La Regenta* y la llegada en tren de los actores. A su llegada, conceden una entrevista en la que hablan sobre la actuación y la adaptación, lo que otorga a la película un carácter metacinematográfico. El director de la obra, Leopoldo, comenta que la población de Vetusta será representada por ojos y lenguas de forma simbólica. Emma es invitada a los ensayos y allí conoce a Benjamín, actor que interpreta a Fermín. Desde el principio se siente atraído por ella y planifica con la madre de la joven, Mina, un encuentro casual. Emma también cae rendida ante el actor, y comienzan a verse en secreto en el apartamento de él.

Por otra parte, la otra amante de Benjamín, Mariola, quien interpreta a Ana en la obra teatral, se siente engañada y amenaza a Emma con descubrir su infidelidad. Sin embargo, el marido de Emma también la engaña con la cronista oficial, Bárbara.

Mientras tanto, el actor que interpreta a Álvaro se siente desgraciado por haber perdido a Mariola y comienza a pensar en la muerte. Emma, sintiéndose angustiada por su infidelidad, decide romper su relación con Benjamín. Pero Mariola decide quedarse con su colgante como amenaza y finalmente se lo da al marido.

Llega el momento de la representación teatral. Cuando están actuando, aparece Álvaro con una pistola, ofrece un breve discurso y se suicida ante todos. El público aplaude porque cree que es parte de la representación. Emma se da cuenta de que su marido también le era infiel y decide dejarlo. El marido dimite de la alcaldía. La *voz en off* nos cuenta qué fue de las vidas de los personajes tras el suceso.

5.3.4. Tipo de adaptación

Esta película lleva a cabo una *adaptación libre*, teniendo en cuenta la tipología de Noriega, que constituye una utilización del relato *Angustia* como simple inspiración, para luego desarrollar una historia propia. La adaptación libre no se basa en todo el texto, sino en algún aspecto clave a partir del cual se desarrolle la historia. En el caso de *Oviedo Express*, Suárez emplea el tema del adulterio y el conflicto con la mujer que chantajea a la protagonista.

Según el tipo de relato, vemos de nuevo un caso de *coherencia estilística*. Se hace una adaptación clásica de un texto clásico.

En cuanto a la extensión, puesto que estamos ante la adaptación de un relato, vemos en la película un proceso de ampliación en tramas, personajes y escenarios. Pero, en cualquier caso, al tratarse de una adaptación libre, la extensión no es un tema relevante, porque se trata de dos historias muy diferentes entre sí.

Respecto a la propuesta estético-cultural, podemos señalar en esta adaptación un proceso de modernización, porque el relato de Stefan Zweig se sitúa a principios del siglo XX, mientras que la película se desarrolla en la época actual. Uno de los objetivos de la adaptación es reflejar el adulterio desde una perspectiva moderna, en contraposición a la visión de la época que vemos en el relato *Angustia*.

5.3.5. *Oviedo Express* como adaptación de *Angustia*

Dado que, como hemos dicho, *Oviedo Express* es una *adaptación libre*, parte de un texto como idea inicial y se aleja conscientemente de él. En este caso, vemos un

alejamiento considerable, pues solo se mantienen algunos elementos de la trama en la película. Debido a la cantidad de cambios, no cabe hacer un comentario como el que realizamos para *La Regenta*, pero sí podemos señalar algunos aspectos.

Teniendo en cuenta la enunciación, encontramos el siguiente cambio: en *Angustia*, nos cuenta los hechos un narrador omnisciente en tercera persona, que tiene acceso a las reflexiones y pensamientos de Irene. Aunque en la mayoría de casos se mezclan ambos como si fueran una misma voz, otras veces el narrador se aleja para hacer algún comentario irónico. En el caso de *Oviedo Express*, se mantiene también ese narrador en tercera persona con la forma de un ángel que constituye uno de los muchos homenajes cinéfilos de la película: en este caso al narrador de *Qué bello es vivir* (1943), de Frank Capra. Aquí vemos al narrador como una figura cómica y fantástica que hace sus intervenciones al principio y al final de la película, como forma de introducción y conclusión.

Respecto al tiempo, tanto el relato como la película siguen un tiempo interno lineal. Al llevarse a cabo una modernización del texto, no tiene relevancia la cuestión del tiempo externo.

En cuanto a la historia, vamos a señalar los elementos que se mantienen en ambas obras. Vemos, así, trasladadas a la adaptación las tramas sobre el adulterio, el matrimonio de conveniencia y el chantaje con el colgante.

En *Angustia*, Irene comienza a verse con su amante por el tedio y las ganas de aventura. En *Oviedo Express*, Emma, al igual que Irene, es una joven acomodada, casada con un hombre mayor que ella y que no es del todo feliz con su marido e incluso sospecha que él le es infiel, por lo que surge el adulterio. Ambos maridos, uno abogado y el otro alcalde, muestran una actitud paternalista hacia sus mujeres, por ser estas más jóvenes. En *Angustia*:

Su marido siempre era comedido con ella, nunca impaciente o irritado, y en todo su comportamiento una amabilidad relajada [...] no muy diferente a la que empleaba con los criados y casi igual a la que adoptaba con los niños» (Zweig, 2014, p. 103)

En *Oviedo Express* el marido considera a su mujer demasiado leal como para cometer adulterio:

(Min. 56:50)

Emma: ¿Y si te dijera que Benjamín Olmo me ha besado sin que yo hiciera nada por evitarlo?

Ernesto: (Sonriendo) No te creería. Te conozco.

También se mantiene en la película la actitud de Irene, reflejada en la angustia de Emma cuando teme ser descubierta. En el relato de Zweigg leemos: «la angustia había penetrado hasta tal punto en su cuerpo y formado una sola cosa con su sangre que a cada timbrazo en la puerta saltaba de su sitio para ir a interceptar ella misma un mensaje de chantaje» (p. 136). Emma, por su parte, cuenta el caso a su madre: «No puedo dormir, no puedo vivir [...] No sé lo que me pasa, siento miedo pero no arrepentimiento. Quiero a Ernesto pero solo pienso en él» (min. 1:25:00). Se mantiene en la película la intriga del colgante, aunque el chantaje no es un plan del marido, como ocurre en *Angustia*; Ernesto se entera de la infidelidad por su propia amante.

Como podemos ver, Suárez solo toma algunas ideas del relato original y las traslada a la adaptación, pero el resto de elementos de la película forman una historia totalmente independiente de *Angustia*. Como ya comentamos en la presentación del director, Suárez crea la mayor parte de su cine mediante ideas procedentes de determinados textos, que después se van transformando hasta convertirse en una nueva historia. Suárez emplea el tema del adulterio y el conflicto con la mujer que chantajea a la protagonista. A partir de ahí, crea una película sobre el adulterio en la actualidad, pero también introduce temas variados como el teatro, el juego metaficcional, la muerte, la fantasía, etc., que veremos con más detalle en el comentario de las escenas.

Es este afán de libertad y originalidad lo que determina que Suárez se sienta más interesado en adaptaciones de tipo libre que en las que siguen fielmente al texto.

5.3.6. *Oviedo Express* en relación a *La Regenta*

Suárez comentó en una entrevista sobre *Oviedo Express*: «Tenía cierto miedo a que *La Regenta* cobrara demasiado lugar, por eso la remito al escenario» (Riera Guignet, 2008, p. 8). Sin embargo, la presencia del hipotexto en *Oviedo Express* es mayor de lo que el director tenía previsto; es, asimismo, lo que más nos interesa de esta película: cuánto hay de la novela de Clarín en ella. La función de *La Regenta* es, principalmente, servir como elemento intertextual que crea un juego entre actores y personajes y personajes que son a su vez actores.

La primera referencia se encuentra en la elección de los propios actores: los que interpretan a Benjamín y Mariola, Carmelo Gómez y Aitana Sánchez Guijón, son a su vez los que representan en la obra teatral a Fermín y Ana. Estos actores ya habían interpretado a estos dos personajes de *La Regenta* en la serie de 1995, por tanto, se trata, como apuntamos, de un guiño de Suárez hacia esta adaptación.

El lugar donde todo ocurre es Oviedo, ciudad en la que se inspiró Clarín para crear *Vetusta*. La protagonista, Emma (nombre con posible referencia a *Madame Bovary*), es estudiante de Filología, una amante de la literatura, casada con un hombre mayor que ella, al igual que Ana.

El juego de referencias viene dado por el comportamiento de los actores de teatro: Benjamín, que interpreta al magistral, va siempre con la sotana, para habituarse a ella. Dice en una entrevista «Un actor debe ser su personaje a todas horas» (min.11:00). Mencionaba Suárez en una entrevista que citamos antes (Gregori, 2009, p. 620) que su parte favorita de la adaptación de *La Regenta* era la imagen del magistral caminando y ondeando la capa de su sotana; por ello se detiene para realizar una divertida escena en la que Benjamín cita una frase de la novela en relación a Fermín «la ciudad era su pasión y su presa» (min. 21:30) y a continuación vemos una escena del personaje corriendo con la sotana y subiendo a la torre de la catedral, donde saca el catalejo y empieza a mirar, al igual que el magistral. Lo irónico de este personaje es que, aunque interpreta a Fermín, es un gran seductor; mientras que el actor que interpreta al donjuán Álvaro, es, como él mismo dice, «un metafísico».

La película parece establecer una relación entre la ambición de Fermín y la de Benjamín: el primero siente un afán por dominar la ciudad espiritualmente, mientras que el segundo busca el éxito como actor y el éxito con las mujeres. Esto se ve reflejado en una de las primeras escenas: cuando Emma y su madre, Mina (nombre en homenaje a la protagonista de *Drácula*) están en la biblioteca, esta comienza a leer un fragmento de la novela que dice «la conocía palmo a palmo, por dentro y por fuera, por el alma y por el cuerpo...» (min. 4:25). A continuación pregunta «¿Pero quién conocía a quién?» y entonces vemos la escena de Benjamín ensayando su papel del magistral en el tren. La cita habla de cómo el magistral conoce con detalle *Vetusta*, pero fuera de contexto parece que la frase se refiere a una mujer. En esta escena ya se introduce sutilmente el tema: la conquista de la protagonista, Emma, por parte de Benjamín.

Por su parte, Mariola, quien interpreta a Ana, no se identifica con su personaje, porque su forma de ser es totalmente opuesta a la de ella, hasta el punto de decir en una ocasión: «Cómo odio a ese estúpido personaje: se deja casar con un viejo, follar por un tonto y embaucar por un cura...atrae el desastre a su alrededor» (min.1:37:14).

En este comentario, vemos representadas de forma humorística e irónica las principales cuestiones de *La Regenta*. En la misma escena dice lo siguiente: «Las mujeres deberíamos ser siempre preventivamente malas, antes de que nos convirtáis en Bovarys, Kareninas o Regentas».

El marido de Emma recuerda a Víctor, el marido de Ana Ozores. El primero es alcalde, el segundo fue regente; ambos son infieles a sus mujeres, pero se sorprenden cuando son ellas quienes cometen adulterio. Ernesto se entera de la infidelidad de Emma y su amante le dice «¿vas a batirte en duelo?¿o piensas matarlos a los dos?» (min. 1:07:30) en referencia al duelo de Víctor con Álvaro en la novela de Clarín.

También veremos una referencia al proceso de adaptación de *La Regenta* dentro de la película, escena que comentaremos en el siguiente apartado, en el que nos centramos en algunos momentos que nos parecen esenciales en la adaptación de Gonzalo Suárez.

5.3.7. Comentario de tres escenas de la película

- Primera escena

Esta es la escena que da inicio a la película (min. 1:09):

(El tren donde va la compañía de teatro comienza su trayecto. A continuación vemos la imagen de una biblioteca)

Voz en off: No hay nada más parecido a un cementerio que una biblioteca. En sus nichos, duermen su sueño eterno personajes históricos o imaginarios. Los libros son su más allá, y solamente vienen a este mundo cuando alguien los invoca.

(Se enfoca a un hombre de aspecto extraño y después a la protagonista, sentada escribiendo)

Voz en off: Esta jovencita que ven aquí se llama Emma, y el libro que lee empieza así: «la heroica ciudad dormía la siesta». La ciudad es Oviedo, lugar donde nació y creció Emma, y donde su madre, que parece su hermana, la casó con el alcalde, que parece su padre.

(Se enfoca al hombre de nuevo, quien comienza a toser. Descubrimos que él es la voz en off)

Voz en off: Perdón, soy la voz en off, eso que algunos confunden con Dios. Bueno, en realidad solo soy un ángel alicaído, acatarrado y un poco miope.

Esta escena de apertura introduce una comparación entre biblioteca y cementerio que recuerda en cierto modo a Julio Cortázar. Como ya comentamos en la introducción a Suárez, Cortázar alabó su originalidad y doble faceta de escritor y director, pero esta no es la única relación que encontramos entre ellos.

Cortázar en su novela *Rayuela* establece una comparación entre diccionarios y cementerios como representación del estancamiento del lenguaje. Veamos un ejemplo: «Como les encantaba jugar con las palabras, inventaron en esos días los juegos del cementerio, abriendo por ejemplo el de Julio Casares en la página 558 y jugando con la hallulla, el hámagu, el haliato,...» (Cortázar, 2014, p. 385).

El autor argentino establece dentro de la novela la tesis de que el lenguaje está muerto, por lo que hay que jugar con él para darle vida. En la primera frase de *Oviedo Express* encontramos también la visión de la literatura como cementerio, por tanto, podemos verlo como una introducción al objetivo de Suárez: tomar textos del cementerio, en este caso *Angustia* y *La Regenta*, para adaptarlos, es decir para jugar con ellos y darles vida, como hace Cortázar.

Desde el punto de vista propiamente cinematográfico, cabe comentar el uso de la *voz en off* como elemento cómico y fantástico, pues quien narra es un «ángel acatarrado». Por tanto, vemos en esta primera escena las claves principales de la película: el humor, la parodia, lo absurdo, la autorreferencialidad y el sentido lúdico de la ficción.

- Segunda escena

Esta escena es una entrevista con el grupo teatral (min. 9:40):

Entrevistadora: ¿No le resulta incómodo ir por la calle de cura?

Benjamín: Sí, mucho.

Entrevistador: ¿Entonces por qué lo hace?

Benjamín: Pues precisamente por eso, para acostumbrarme. Verá, un cura se pasa la vida con sotana, y sin embargo, qué pocos consiguen llevarla con cierta dignidad. Deberían aprender el manejo de la túnica de Marlon Brando en su Marco Antonio de Julio César de Joseph L. Mankiewicz.

(Bárbara llega y se sienta)

Bárbara: Perdón, querrá decir el Julio César de William Shakespeare.

Benjamín: ¿Quién es usted, señorita?

Bárbara: Bárbara Ruiz, cronista oficial de la ciudad y corresponsal de Europa Press.

Benjamín: Pues verá, si hubiera querido decir William Shakespeare, habría dicho William Shakespeare [...] si usted no hubiese llegado tarde, ahora sabría que estaba hablando de la versión cinematográfica de la obra de Shakespeare; que dicho sea de paso, se inspira a su vez en las Vidas paralelas de Plutarco. [...] Un actor debe ser su personaje a todas horas, por dentro y por fuera.

(Continúa la entrevista. Es el turno del director.)

Leopoldo: Todavía no han hecho la pregunta clave. [...] La pregunta clave es si la adaptación teatral de una novela tan coral y tan prolija como La Regenta es posible. [...] No, no es posible.

Entrevistadora: Pero usted lo ha hecho.

Leopoldo: Sí, ¿pero cómo? Esa es la cuestión. Pues bien, gracias a una puesta en escena simbólica en la que lo habitantes de la ciudad estarán representados por ojos y lenguas.

En esta escena vemos reflejada la cuestión metaficcional, que forma parte de los objetivos de Suárez, tanto en esta película como en la mayor parte de su cine. Encontramos referencias al cine, la literatura y el proceso de adaptación. Se plantea con humor la clásica frase respecto a los productos culturales: «no hay nada nuevo bajo el sol», es decir, que toda la literatura y cine de nuestra época tienen unos referentes e influencias clásicos, y se van repitiendo con múltiples transformaciones a lo largo del tiempo.

Benjamín hace sus comentarios sobre la necesidad de que los actores vivan su personaje; lo curioso es que él lo hace, pero solo en la vestimenta, no tanto en su actitud.

La intervención del director de la obra teatral es interesante. Para empezar, su nombre es significativo: se llama igual que el autor de *La Regenta*. Leopoldo Alas escribe la novela y el Leopoldo de la película hace una adaptación teatral. Él mismo dice que una novela «tan coral y prolija» es muy difícil de adaptar. Podemos relacionar este momento con la propia experiencia de Suárez, que también se vio en la situación de adaptar la obra.

Debido a la dificultad para representar a todos los personajes de la novela, el director planea su inclusión como ojos y lenguas, simbolizando la opinión pública y las típicas habladurías características de la actitud vetustense. Esto es una muestra de las dificultades en una adaptación y la necesidad de originalidad, pero reflejadas de forma paródica. Este sentido paródico aumenta cuando el sistema con el que ruedan los ojos y lenguas se estropea y deben moverlos manualmente.

Por último, casi al final de la película, cuando Emma corre angustiada por las calles, se muestra a continuación una escena con el movimiento de los ojos en el ensayo de la obra. Aquí simbolizan la amenaza de la opinión pública.

- **Tercera escena**

Esta es la escena de la representación teatral de *La Regenta*. Mientras actúan Benjamín y Mariola, aparece Álvaro con una pistola (min.1:40:30):

Mariola: ¡Álvaro, por Dios!

Leopoldo: ¡Detenlo, tiene una pistola!

(Álvaro entra en el escenario y comienza a hablar)

Álvaro: Yo soy Álvaro Mesía, el irresistible seductor. Aquel que como todos ustedes habrán leído se filtra por las paredes, aparece por milagro y llena el aire con su presencia, provocando una atmósfera de fuego. Una locura mística. Habría que acabar con Homero y con Shakespeare y con Dante, con Miguel Ángel y con Leonardo, con Bach, con Mozart, con la catedral de Chartres, con Clarín y su Regenta. Entonces, solo entonces, señores, tendríamos la inmensa alegría de empezar de nuevo. Música en la noche, acto primero. (Mira a Mariola) Mariola, te quiero (se dispara en la sien)

(Los actores gritan angustiados. Mariola se arrodilla ante él)

Mariola: Buenas noches, mi dulce príncipe (llora)

Benjamín: Telón, telón, ¡telón!

(El público, pensando que el incidente es parte de la obra, aplaude)

Este fragmento nos resulta útil para plantear la relación entre el género cinematográfico y el dramático, ya que se llevan a cabo varias comparaciones entre teatro y vida a lo largo de la historia.

Cuando se encuentran Ernesto y Mariola, él dice: «nuestra tarea es parecida, tú tratas de falsificar la vida y yo trato que la vida se parezca al teatro. Somos expertos en eso de la falsificación» (min. 1:29:20). Cuando Álvaro se suicida, aparece la prensa y

Ernesto les comenta: «solo donde todo es mentira la verdad nos conmueve». En esta frase vemos resumida la cuestión de la catarsis, la identificación con lo que vemos en el teatro, el cine o la literatura y se describe cómo, paradójicamente, el público siente más empatía por personajes ficticios que por personas reales.

Por otra parte, las palabras finales de Álvaro enlazan con las dos escenas que comentamos anteriormente, con la idea del palimpsesto, del «no hay nada nuevo bajo el sol» y la necesidad de dar vida al «cementerio». Álvaro recita un discurso, que aprendió a su vez de otra obra teatral, en el que propone romper con la tradición literaria y artística, comenzar a crear cosas nuevas.

5.3.8. Valoración global

Oviedo Express es, para concluir, una película que juega con múltiples referencias y no teme mezclar géneros y temas. El propio Suárez lo comenta en la entrevista ya citada:

Entrevistador: *Oviedo Express* es una tragicomedia sobre el eterno tema de la infidelidad y los celos ¿eso sigue interesando al público?

Suárez: Es un clásico tratado de forma informal. Pensé mucho en esta cuestión, creo que ahí se puede recatar parte del relato de Zweig. No es original, pero yo he tratado de arriesgar, mezclar el humor con los momentos emocionales. (Riera Guignet, 2008, p. 8).

No solo hace una mezcla de géneros sino una combinación de referencias a la literatura, el arte y el cine. Las referencias literarias aparecen en los dos hipotextos principales: *Angustia* y *La Regenta*. Pero también hay otras como Shakespeare, en la escena en que Benjamín discute sobre la adaptación; varios referentes artísticos mencionados por Álvaro en su discurso; o una divertida escena en la que Álvaro observa a un hombre desenterrando un cuerpo en el cementerio y pregunta:

Álvaro: ¿hombre o mujer?

Enterrador: actor

(Le tiende la calavera a Álvaro. Álvaro la coge)

Álvaro: hombre, mujer...esa ya no es la cuestión.

Es una referencia a la conocida escena de *Hamlet*.

En el caso del cine, encontramos la comentada referencia a *Qué bello es vivir*, pero las más comunes son sobre todo alusiones al cine negro; lo vemos en el ambiente oscuro y misterioso de algunas escenas, como el encuentro entre Benjamín y Emma durante la noche; en la música que acompaña estas escenas; en la escena inicial, con la

llegada del tren, cuyo mismo nombre recuerda al popular Orient Express, de la novela de misterio. Y en lo personajes, vemos este aspecto en Bárbara, la amante del alcalde, que viste como una de las *femme fatale* tan propias del cine negro. La última referencia la encontramos en el final de Benjamín. El ángel narrador comenta lo siguiente sobre él: «Se fue a Hollywood; una mañana apareció acribillado a balazos en su piscina de Sunset Boulevard», esta es una referencia al clásico del cine negro *El crepúsculo de los dioses* (1950), que precisamente es una película sobre el propio cine y la decadencia de una actriz del cine mudo.

Por último, los paseos de la protagonista junto a la estatua del director Woody Allen en Oviedo constituyen un simpático guiño cinéfilo que sitúa a la película en nuestro tiempo.

6. Conclusión

Del mismo modo que nuestro trabajo tiene varios objetivos, también tiene varias conclusiones. Tras haber intentado cumplir los objetivos principales, que han sido el análisis de *La Regenta*, su adaptación de 1974 y *Oviedo Express*, podemos decir que hemos llegado a las siguientes conclusiones:

- 1) El proceso de adaptación es complejo y hace necesaria la realización de una serie de transformaciones en el hipotexto para que este se traslade con éxito al cine. El tipo de transformaciones llevadas a cabo y su funcionamiento en la película son lo que determina si el autor ha realizado una buena adaptación.
- 2) En la adaptación de 1974 de *La Regenta* por parte de Gonzalo Suárez vemos una buena labor de condensación, que podemos considerar positiva o negativa. Partiendo de que literatura y cine son medios diferentes, es complicado conseguir alcanzar la gran extensión y complejidad de una obra como *La Regenta* en una película. Por ello, esta adaptación selecciona las tramas y escenas más significativas de la novela y las presenta de un modo claro y preciso.
- 3) La adaptación de 1995 de Méndez- Leite consigue paliar el problema de la extensión gracias a su condición de serie televisiva e incluye escenas clave que no estaban en la de 1974. Pero esta adaptación carece, por su propio formato, de los recursos y procedimientos cinematográficos que sí encontramos en la película mencionada en el apartado anterior.
- 4) Una adaptación libre, a pesar de alejarse de su hipotexto, puede contener parte de los temas esenciales que se encuentran en él. Por ello, vemos cómo las cuestiones de *La Regenta* como la implacable opinión social y el adulterio (también presente en *Angustia*) se encuentran recreados en *Oviedo Express* en la época actual.
- 5) Hemos visto presente en las películas la cuestión de la hipertextualidad. En las adaptaciones de *La Regenta*, el hipotexto ha sido la propia novela; mientras que en *Oviedo Express* hemos podido relacionar varios hipotextos, no solo los principales, *La Regenta* y *Angustia*, sino también otros referentes literarios y cinematográficos, de forma implícita o explícita.

Para terminar, vamos a volver a las teorías de Genette y la imagen del palimpsesto, que en este trabajo sirve como metáfora de todo lo que hemos visto.

Oviedo Express es una adaptación de *Angustia*, con influencia de *La Regenta* y del cine; una adaptación que también reflexiona sobre la propia adaptación. Las adaptaciones de *La Regenta* son un hipertexto de la novela; pero, a su vez, *La Regenta* de Clarín puede considerarse un hipertexto de *Madame Bovary*, del mismo modo que la novela de Flaubert debe poseer otras influencias. Todo esto nos lleva, por tanto, a la noción de palimpsesto, la teoría de que toda literatura está influida por la literatura que la precede, algo que en este trabajo también hemos aplicado al cine.

Concluimos con una cita de Genette que puede resumir todo lo que hemos intentado mostrar en las páginas precedentes: «La humanidad, que descubre sin cesar nuevos sentidos, no siempre puede inventar nuevas formas, y a veces necesita investir de sentidos nuevos formas antiguas» (Genette, 1989, p. 497).

7. Bibliografía

Bibliografía citada

- ALAS CLARÍN, Leopoldo, 2014. *La Regenta*. Edición de Gonzalo Sobejano. Barcelona, Castalia.
- ALONSO FERNÁNDEZ, Ana, 2004. *Gonzalo Suárez: Entre la literatura y el cine*. Kassel, Edition Reichenberger.
- CABELLO PINO, Manuel, 2005. «¿Se deben llevar las grandes novelas al cine? Algunas consideraciones sobre una cuestión polémica». *Espéculo. Revista de estudios literarios* 31: 1-5.
- CORTÁZAR, Julio, 1996. «Los juegos secretos de Gonzalo Suárez». *Viridiana* 12: 107-110.
- _____, 2014. *Rayuela*, Edición de Andrés Amorós. Madrid, Cátedra.
- FLAUBERT, Gustave, 1993. *Madame Bovary*. Edición de Germán Palacios. Madrid, Cátedra.
- GENETTE, Gerard, 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- GREGORI, Antonio, 2009. «Gonzalo Suárez» en *El cine español según sus directores*. Madrid, Cátedra. 617-629.
- KRONIK, John, 1987. «El beso del sapo: configuraciones grotescas en *La Regenta*», en *Clarín y La Regenta en su tiempo: actas del Simposio Internacional*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 517-524.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego, 1987. «El Naturalismo de *La Regenta*», en *Estudios de literatura española*. Barcelona, Anthropos. 91-143.
- NAVAS OCAÑA, Isabel, 2008. «*La Regenta* y los feminismos», *Estudios Filológicos* 43: 141-154.
- NEIRA PIÑEIRO, Rosario, 2002. «Un problema de la adaptación cinematográfica de *La Regenta*: Sobre la narración de lo interno en el cine». *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos* 159: 177-199.
- OLEZA, Juan, 1985. «*La Regenta* y el mundo del joven Clarín», en *Clarín y su obra en el Centenario de La Regenta*. Barcelona, Departamento de literatura española. 163-180.
- RIERA GUIGNET, Alejandro, 2008. «Gonzalo Suárez. La documentación de un guión cinematográfico: “Más allá de las cajas de cristal”». *Espéculo. Revista de*

Estudios Literarios. URL: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero39/gsuarez.html>.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, 2000. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Ediciones Paidós.

VALENCIA TAMAYO, Luis Felipe, 2007. «De cine y literatura: encuentros y entuertos». *Espéculo. Revista de estudios literarios* 34: 1-5.

ZWEIG, Stefan, 2014. *Sueños olvidados y otros relatos*. Barcelona, Alba Editorial.

Fuentes audiovisuales

MÉNDEZ-LEITE, Fernando, 1995. *La Regenta*, TVE.

SUÁREZ, Gonzalo, 1974. *La Regenta*, Emiliano Piedra P.C.

_____ 2007. *Oviedo Express*, Gonafilm.