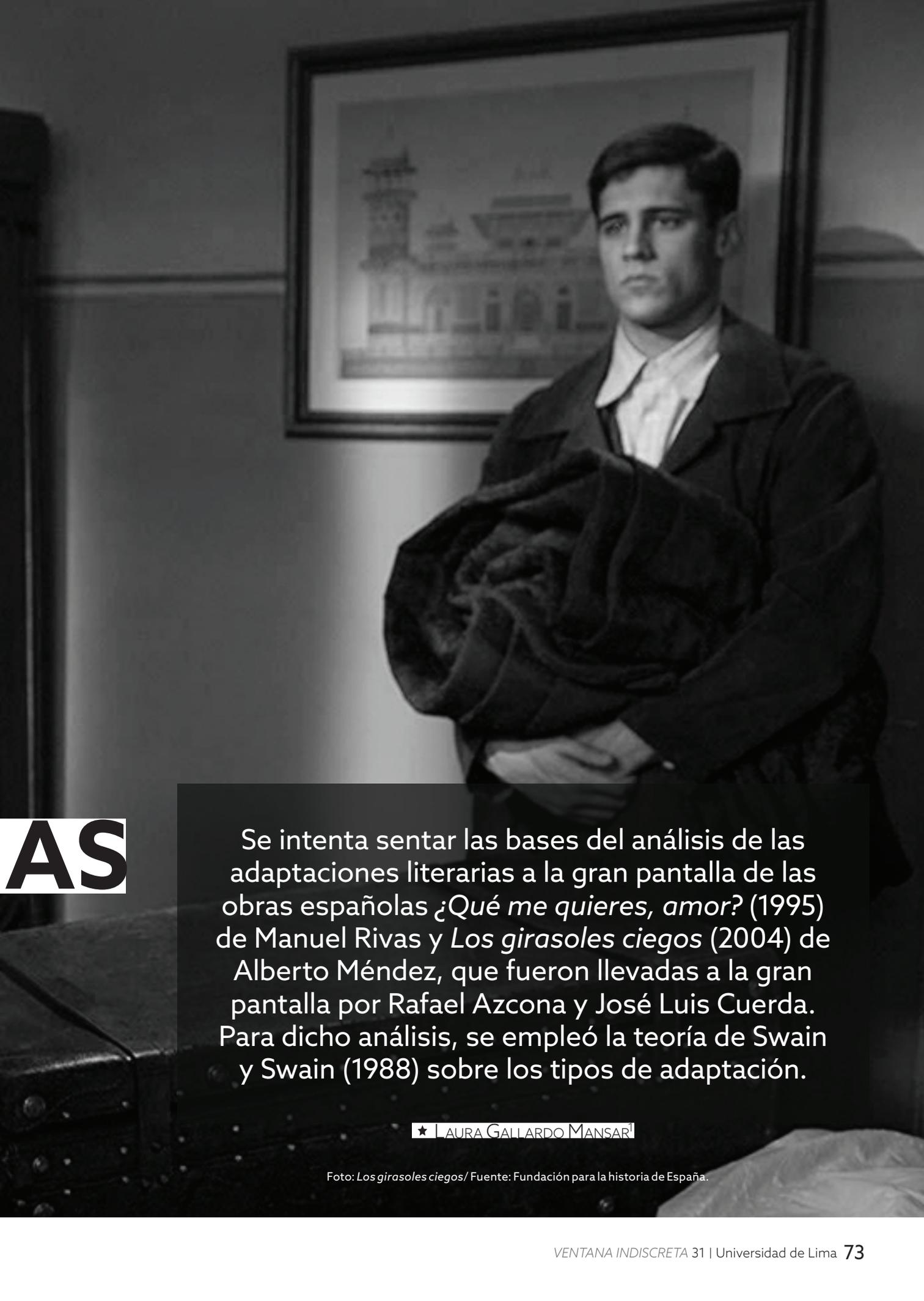




**ANÁLISIS DE LAS
ADAPTACIONES
CINEMATOGRAFICAS**
de *Los girasoles
ciegos* y *¿Qué me
quieres, amor?*

¹ Universidad Hassan II de Casablanca-Marruecos. Bajo la dirección del doctor Mohammed Amrouche.



AS

Se intenta sentar las bases del análisis de las adaptaciones literarias a la gran pantalla de las obras españolas *¿Qué me quieres, amor?* (1995) de Manuel Rivas y *Los girasoles ciegos* (2004) de Alberto Méndez, que fueron llevadas a la gran pantalla por Rafael Azcona y José Luis Cuerda. Para dicho análisis, se empleó la teoría de Swain y Swain (1988) sobre los tipos de adaptación.

★ | LAURA GALLARDO MANSARI

Foto: *Los girasoles ciegos*/ Fuente: Fundación para la historia de España.

a literatura tiene el efecto de producir imágenes en la mente del lector. A este respecto, es posible encontrar a este efecto en la relación entre dos formas de comunicación: la palabra escrita y el cine. A grandes rasgos, se refiere a una relación entre la ficción y cualquier obra en formato audiovisual, desde una película hasta un anuncio, pasando por un video de YouTube u otras formas modernas de comunicación. Como consecuencia, y tal como menciona Essissima (2011), descubriremos que esta reflexión nos permite entender algo más sobre el cine y sobre la propia literatura.

No obstante, estas dos formas de comunicación son muy diferentes, ya que en las producciones literarias se escribe una frase, un diálogo o una descripción para que el lector elabore una imagen mental o, como sostiene Zavala (2010), para que la palabra escrita evoque (literalmente) una imagen. Esta situación nos puede llevar a concebir que no existe una diferencia notable entre la magia y la literatura, salvo que esta última existe y funciona.

Por otro lado, cuando apreciamos producciones cinematográficas, encontramos imágenes que alguien ha producido para nosotros. De esta forma, aunque se restringe la libertad en el proceso de crear imágenes mentales que la literatura permite, el cine puede generar emociones o sentimientos, aunque cada persona responderá con una sensación diferente ante la misma imagen. Entonces, el asunto es saber dónde se forma la imagen, ya que podría contemplarse como un reflejo del ojo (cuando vemos un filme) o directamente en nuestra mente (cuando leemos un libro).

La situación puede cambiar drásticamente si nos encontramos frente a una adaptación cinematográfica de una novela literaria, porque la novela ya ha generado un impacto, una imagen mental y unas emociones en sus lectores. Esta situación dificulta la labor de los adaptadores, quienes deben considerar todos estos elementos para conseguir un producto exitoso o, al menos, a la altura de las expectativas de los lectores.

Dentro de este contexto, y como cabría esperar, es posible identificar una serie de parámetros o elementos que permiten establecer categorías o formas de adaptación. Según Swain y Swain (1988), podemos identificar tres grandes formas: la que sigue lo más fielmente posible el sistema narrativo de la obra original, la que se estructura en relación con las escenas clave del libro o la que elabora un guion sustancialmente original a partir de ciertos elementos del texto inspirador. De hecho, cada adaptación puede encontrarse en una posición intermedia entre una y otra de las opciones descritas anteriormente.

Asimismo, Swain y Swain (1988) mencionan que los tres niveles en los que se puede llevar a cabo un análisis comparativo del texto escrito y el producto audiovisual son los siguientes: las estructuras profundas de la historia literaria, en las cuales nos encontramos de nuevo con el concepto de narratividad que, independientemente del medio utilizado para



narrar, crea la base del cuento; el universo diegético, que incluye todos los componentes que habitan el mundo narrado en la historia. En este caso, se trata de verificar lo que la adaptación ha restado, añadido o transformado del texto fuente en cuanto a personajes, escenarios, diálogos, acontecimientos, etcétera; y, finalmente, las articulaciones y esquemas narrativos y discursivos, que se relacionan con el discurso de la historia, es decir, la forma en que se cuenta una historia, más que la historia en sí. En este tercer nivel, entran en juego elementos como las relaciones entre la fábula y la trama (obras literarias y fílmicas pueden tener la misma fábula, pero diferente articulación temporal en el plano argumental), la presencia o ausencia de una voz narrativa y de posibles narradores diegéticos, el uso de mecanismos de focalización (podemos saber más o menos de lo que saben determinados personajes) o de ocularización (podemos ver a través de los ojos de un personaje o "directamente" sin su mediación).

No obstante, pese a que disponemos de cientos de grandes adaptaciones



Foto:
Fernando
Gómez en *La
lengua de las
mariposas*

cinematográficas (y, recientemente, centradas en las novelas gráficas), no existe un amplio marco de investigación sobre el trabajo realizado con las novelas españolas, especialmente, sobre obras conformadas por cuentos o relatos, como es el caso de *¿Qué me quieres, amor?* (1995) de Manuel Rivas y *Los girasoles ciegos* (2004) de Alberto Méndez. Como consecuencia, el objetivo general de este artículo es analizar los guiones y las adaptaciones cinematográficas, con el fin de identificar los recursos empleados para transmitir el lenguaje, sus diferencias y similitudes.

Análisis de las adaptaciones cinematográficas de *La lengua de las mariposas* y *Los girasoles ciegos*

Los girasoles ciegos es un compendio de cuatro cuentos (todos ellos sobre derrotas), que tienen lugar durante uno de los periodos más duros y conflictivos de la posguerra española (entre 1936 -1942) y que, pese a ser historias totalmente independientes, existe una conexión entre ellas dentro de la obra.

El relato que nos ofrece Méndez (2004) es la historia de la derrota, pero no enfocada netamente en un bando, sino en las derrotas colectivas que azotaban a la sociedad española durante una de las épocas más duras de su historia reciente. Por ello, la construcción de los personajes de cada uno de los relatos desempeña un rol trascendental para el transcurso de la narración. Pese a que el libro contempla cuatro cuentos (cada uno representa a una “derrota”), el largometraje solo se ha basado en uno (“La cuarta derrota: 1942 o los girasoles ciegos”), pero se han incluido personajes del segundo relato (Elena, Eulalio y el niño recién nacido) con cambios en algunos detalles sobre el destino de los personajes.

En lo que respecta a la segunda obra, esta forma parte de un compendio de dieciséis relatos que tuvieron una recepción sustancialmente positiva por parte del público y de la crítica. Estas historias se ven impregnadas de emociones como la ternura, la soledad, la sensibilidad e ironía, todas ellas escritas en forma de memorias de los personajes que las experimentaron (Cuenca Herreros, 2009).

Durante el transcurso de la obra, podemos apreciar los elementos más característicos del sello de Manuel Rivas (1995), quien incluye elementos mágicos, a la vez que los entremezcla con el realismo de la propia vida. Los relatos son el reflejo de la historia de aquella

época, un recorrido por los barrios de Galicia, con sus oficios, ferias y artesanos. Una mirada a una cotidianeidad que se ve interrumpida por los sucesos que marcan la narración, pero, especialmente, marcan a los personajes que los experimentan (Cuenca Herreros, 2009).

A lo largo de los relatos, encontramos un uso constante de la primera persona, acompañada de otros narradores de índole heterodiegética que suelen ser habituales. De cierta manera, el autor tiende a realizar un recorrido circular por el marco narrativo, utilizando memorias y recurriendo a la autobiografía, que no siempre se aleja de la imagen del propio autor y de la generación a la que pertenece. Por ello, nos hallamos frente a diversos narradores que guían la historia en primera persona, como niños o adultos que rememoran las escenas de su infancia. Además, como también apreciamos en la historia anterior, la adaptación cinematográfica ha empleado dos cuentos más para dotar de cierta extensión al relato. En suma, la adaptación está conformada por los cuentos “La lengua de las mariposas”, “Un saxo en la niebla” y “Carmiña”.

Tipo de adaptación de las obras

Al ser cuentos de extensión relativamente corta, los guionistas han optado por una ampliación de la historia. No obstante, acorde con lo dispuesto por Swain y Swain (1988), ninguna de las dos

adaptaciones cinematográficas sigue fielmente el sistema narrativo de las obras literarias, ya que ambas son relatadas por sus protagonistas en forma de memorias. Tanto Lorenzo (protagonista de “Cuarta derrota: 1942 o los girasoles ciegos”) como Moncho (*La lengua de las mariposas*) recuerdan lo acontecido y lo relatan desde su *yo* presente. En ambas adaptaciones, apreciamos una historia relatada de forma lineal y en tiempo presente.

Sin embargo, en la adaptación del cuento de Méndez (2004), el guion se acerca mucho más a lo dispuesto en la segunda categoría de Swain y Swain (1988), ya que la historia se describe con base en las escenas o momentos clave de los relatos, según los acontecimientos en el mismo orden que se describe en el cuento.

Por otra parte, en *La lengua de las mariposas*, podemos apreciar una adaptación mucho más libre, en la que se han añadido directamente otras obras para incrementar la extensión de la adaptación, pero también se han incluido escenas y relatos que no se contemplaban en la misma, como es el caso del discurso por la jubilación de Don Gregorio, que

Foto:
Moncho
junto a Don
Gregorio



Fuente: IMDb

en la novela no llega a producirse. Como consecuencia, podemos afirmar que nos encontramos ante la tercera categoría descrita por Swain y Swain (1988), ya que se desarrolla un guion sustancialmente original con base en una serie de aspectos inspiradores de la obra original.

Estructuras profundas de la historia

En la adaptación cinematográfica de “Cuarta derrota: 1942 o los girasoles ciegos”, encontramos una estructura diferente a la expuesta en el cuento, ya que la misma se narra desde la perspectiva de Lorenzo (el niño de la obra), Salvador (el profesor diácono del niño) y el narrador principal de la obra. Como era de esperar, los relatos se entrelazan al presentar diferentes perspectivas del mismo suceso, cada una marcada por la percepción de cada protagonista. No obstante, este conjunto narrativo no se aprecia en la obra, ya que se ha optado por una narración lineal, en la que se ha reducido el papel del menor en la narración y se ha centrado gran parte del discurso y la historia en el rol de la madre y su “relación” con el diácono. Sin lugar a dudas, este cambio de enfoque ha debilitado la contextualización y definición de uno de los personajes principales del relato (Lorenzo).

Respecto a la estructura narrativa propuesta en el largometraje, tampoco se han terminado de reflejar los matices que se recogen en la obra literaria, y es que es posible que otro modelo de narración fuera el más apropiado para este tipo de historias con múltiples narradores. Quizá, una alternativa viable hubiera sido la aplicación del efecto *Rashomon* (*Rashômon*, 1950), el cual hemos podido identificar en algunos largometrajes de su creador Akira Kurosawa (Burke, 2015) y en algunos más actuales como *El último duelo* (*The Last Duel*, Ridley Scott, 2021). Entonces, este es un recurso habitual para la presentación de un conflicto bélico desde diversos puntos de vista y que sí se ha aplicado en la novela.

En lo referente a *La lengua de las mariposas*, apreciamos que la narración tampoco sigue la historia en primera persona y que tampoco se ha contemplado una voz en *off* para destacar los pensamientos o recuerdos de Moncho, sino que se ha optado por una narración lineal. Sin embargo, pese a que Moncho no es el narrador directo de la historia, él es sin duda el personaje principal, pues todas las historias convergen en él (incluso las añadidas) y se destaca en todo momento su

EL DESARROLLO DE ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS ES UNA LABOR COMPLEJA, SOBRE TODO SI TENEMOS EN CUENTA LA CANTIDAD DE OBRAS DE ESTE TIPO QUE HAN PROLIFERADO CON EL PASO DEL TIEMPO, QUE REABREN NUEVAMENTE EL DEBATE SOBRE LA NECESIDAD DE MANTENER UNA FIDELIDAD INDISPENSABLE A LA OBRA LITERARIA.

relación con el maestro. Para ello, se emplean diversas analogías que simbolizan ese “nexo” que se observa directamente en la obra literaria. Según lo dispuesto, podemos afirmar que la adaptación de *La lengua de las mariposas* ha conseguido reflejar muchos más matices que la dispuesta en “Cuarta derrota: 1942 o los girasoles ciegos”.

Universo diegético de las obras

En la adaptación del cuarto cuento de *Los girasoles ciegos*, encontramos la historia de Elenita y su novio, quienes son nombrados de forma somera en la historia literaria, pero que aquí se han combinado los cuentos para poder ampliar la extensión de la misma. Además, identificamos algunas escenas que tampoco se recogen en la novela, como la visita de Elena a la empresa para las traducciones, la llamada con su tía, el paseo obligado con Salvador mientras tomaban un helado, etcétera. Esto se debe a que se ha intentado dotar de un peso completamente protagonista a la madre de Lorenzo, lo que resta minutos y escenas a la niñez del menor o a la escenificación de toda su infancia. Todo ello conlleva a que el personaje de Lorenzo sea un mero espectador y no el narrador principal de la historia.

En el caso de *La lengua de las mariposas*, también encontramos una ampliación de la obra original, por medio de la inclusión de dos historias extras: “Un saxo en la niebla” y “Carmiña”. Sin embargo, todas las historias que se añaden conectan directamente con Moncho y el maestro, incluso, llegan a reforzar o definir a los personajes, ya que, por medio de “Carmiña”, Moncho aprende sobre las relaciones con el sexo opuesto. Asimismo, “Un saxo en la niebla” acerca a la comunidad a la familia del menor, ya que una parte de la orquesta azul es republicana y es detenida al final de la obra. También observamos cambios o inclusiones en la relación del maestro y Moncho, como la visita a la casa del maestro, la alusión que hace sobre su mujer. El encuentro entre

Moncho y el maestro en el bar en la noche que están arrestando a los republicanos, ya que observamos los nervios del maestro ante su inevitable final. Al igual que acontece con el ya comentado discurso de jubilación de don Gregorio.

Como consecuencia, pese a que en *La lengua de las mariposas* se incluyen más historias y escenas que en “Cuarta derrota: 1942 o los girasoles ciegos”, en el primero funcionan al servicio de la intriga principal, puesto que siguen girando en torno a los personajes principales (Moncho y don Gregorio), mientras que en el segundo se resta protagonismo a Lorenzo en favor del rol de Elena, lo que hace que la adaptación pierda la esencia del relato literario.

Articulaciones y esquemas narrativos y discursivos

En cuanto a los esquemas narrativos y discursivos, tal como se ha comentado previamente, en ambas obras hemos identificado el cambio de narración, ya que se ha eliminado a los niños como narradores principales (especialmente, en “Cuarta derrota: 1942 o los girasoles ciegos”), y se ha optado por una historia lineal sin ninguna voz en *offo flashbacks*.

No obstante, en el cuento de Méndez (2004) existen también otros personajes que se ven difuminados (especialmente, si los comparamos con su versión novelesca), como es el caso del personaje de Ricardo (padre de Lorenzo), quien se encuentra completamente desdibujado en la adaptación. No se aprecia la desesperación, desolación o impotencia que se describe en la obra literaria. En la adaptación encontramos a un padre mudo, sin una expresión que denote realmente la tristeza o impotencia. Es posible que la elección de un protagonista acostumbrado a desempeñar papeles cómicos (Javier Cámara) no fuera la idónea, ya que no termina de imprimir esa nostalgia o clandestinidad de su personaje.

Por otra parte, la ejemplificación de Elena es sublime, quien lleva el dolor y la situación de su familia en los ojos y expresa en cada movimiento o gesto la angustia con la que vive a diario, tal como se observa en la visita de los falangistas, cuyos diálogos son mínimos, pero se ven compensados con la interpretación de la actriz.

Un caso opuesto lo encontramos en *La lengua de las mariposas*, ya que todos los intérpretes comprenden el hilo argumental y se transforman en un fiel reflejo de la novela.

Es importante destacar que Moncho es la voz narrativa en la obra literaria y, aunque en la adaptación cinematográfica no ejerce como tal, toda la historia converge en él, lo que logra transmitir y materializar la infancia que nos relata en la novela, y se enfatiza el punto álgido de la misma cuando se produce la detención del maestro y la humillación pública del mismo.

Conclusiones

El desarrollo de adaptaciones cinematográficas es una labor compleja, sobre todo si tenemos en cuenta la cantidad de obras de este tipo que han proliferado con el paso del tiempo, que reabren nuevamente el debate sobre la necesidad de mantener una fidelidad indispensable a la obra literaria. No obstante, a través del análisis realizado, hemos visto que las adaptaciones pueden diferir de la obra original sin tener un impacto negativo en la audiencia, ya que conservan las estructuras y premisas que llamaron la atención en la novela.

En el caso de *La lengua de las mariposas* hay una ampliación y adaptación clara de la obra original, con un resultado sublime y completamente fiel a la premisa del libro, en la que no se han perdido detalles y que, incluso, se han mejorado los matices de los personajes y sus relaciones. Situación que no encontramos en “Cuarta derrota 1942 o los girasoles ciegos”, ya que parece haber dejado de lado el elemento clave de la historia, la mirada de Lorenzo sobre la situación de su familia.

Finalmente, existe una serie de detalles y elementos propios de las adaptaciones que merecen ser estudiados en profundidad en futuras investigaciones. Todo ello para comprender las diferencias entre ambos largometrajes, al mismo tiempo que se comparan con las obras literarias y la lectura de los propios guiones. ◻

Referencias

- Burke, P. (2015). Puntos de vista: representar la guerra en la pantalla. En M. Bolufer Peruga, J. Gomis Coloma & T. M. Hernández (Eds.), *Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción* (pp.17-28). Institución Fernando el Católico.
- Cuenca Herrerros, J. (2009). Manuel Rivas y los relatos de *¿Qué me quieres, amor?: análisis literario. Innovación y experiencias educativas*, 20, 1-12.
- Essissima, M. Y. (2011). Literatura y cine. *Epos: Revista de Filología*, (27), 335-337.
- Méndez, A. (2004). *Los girasoles ciegos*. Anagrama.
- Rivas, M. (1995). *¿Qué me quieres, amor?* Alfaguara.
- Scott, R. (2021). *El último duelo*. Largometraje.
- Swain, D. V., & Swain, J. R. (1988). *Film scriptwriting: a practical manual*. CRC Press.
- Zavala, L. (2010). Cine y literatura. Puentes, analogías y extrapolaciones. *Razón y palabra*, (71), 1-15.