



Universidad de La Coruña

Texto literario y texto fílmico.
Estudio comparativo-textual.
La obra novelística de Wenceslao
Fernández Flórez y el Cine: El malvado
Carabel

M^a Pilar Couto Cantero

Tesis de Doctorado

Facultad: Filosofía y Letras

Director: Dr. José María Paz Gago

2001



UNIVERSIDADE DA CORUÑA
DEPARTAMENTO DE FILOLOXÍA
ESPAÑOLA E LATINA

*Texto literario y texto filmico.
Estudio comparativo-textual.
La obra novelística de
Wenceslao Fernández Flórez y el Cine:
El malvado Carabel*

Tesis doctoral dirigida por el
Prof. Dr. D. José María Paz Gago
Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

y presentada por la Licenciada

Dña. M^a PILAR COUTO CANTERO

La Coruña, 2001

A mis padres

Pilar y Sindo



AGRADECIMIENTOS

José M^a Paz Gago y Olivia Rodríguez González (U. de La Coruña), Dolores Liaño (Biblioteca de la Diputación de La Coruña), José M. Cabo (C.G.A.I.), Francisco Gaytán y Juana María Perujo (Filmoteca de la U.N.A.M. México D. F.), Manuel González Casanova y Julia Tuñón (México D. F.), Luis Miguel Fernández y Araceli Herrero Figueroa (U. de Santiago de Compostela), Ramón Rubio y Javier Herrera (Filmoteca Española) y Antonio Montero (Fundación Wenceslao Fernández Flórez).



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Capítulo 1. METODOLOGÍA

- 1.1 Teoría de la transposición fílmica
- 1.2 La pragmática del discurso fílmico. El cine como acto de comunicación
- 1.3 Las teorías Comparatistas de Wenceslao Fernández Flórez. Relación entre Literatura y Cine
- 1.4 Las teorías Cinematográficas de Wenceslao Fernández Flórez
- 1.5 Las teorías de la Ficción de Wenceslao Fernández Flórez
- 1.6 Las teorías literarias y metaliterarias de W. Fernández Flórez

Capítulo 2. ANÁLISIS DEL TEXTO NARRATIVO *El malvado Carabel (1931)*

- 2.1 Contextualización de *El malvado Carabel (1931)* dentro de la obra novelística de Wenceslao Fernández Flórez y de las corrientes literarias de su época
 - 2.1.1 La novelística de W. Fernández Flórez en relación con los movimientos de su época
 - 2.1.2 *El malvado Carabel* con respecto a la totalidad de la obra de W.F.F. Intertextualidad
- 2.2 El concepto de novela como texto narrativo
- 2.3 La novela *El malvado Carabel (1931)*

Capítulo 3. LAS TRANSPOSICIONES CINEMATOGRÁFICAS Y ADAPTACIONES TELEVISIVAS DE *El malvado Carabel*

- 3.1 El concepto de filme como texto narrativo de ficción visual y verbal
- 3.2 Transposiciones cinematográficas de *El malvado Carabel*
 - 3.2.1 *El malvado Carabel* de Edgar Neville (1935)
 - 3.2.1.1 Transposición fílmica
 - 3.2.2 *El malvado Carabel* de F. Fernán-Gómez (1955)
 - 3.2.2.1 Transposición fílmica

3.2.3 *El malvado Carabel* de Rafael Baledón (1960)

3.2.3.1 Transposición fílmica

3.3 Adaptaciones televisivas de *El malvado Carabel*

3.3.1 *El malvado Carabel* de Ricardo López Aranda (1966)

Capítulo 4. ESTUDIO COMPARATIVO DE AMBOS SOPORTES

4.1 Hacia un estudio comparativo de la novela y sus transposiciones

4.2 Análisis comparativo de las estructuras narrativas

4.3 Enunciador. Narrador. Cinerrador

4.4. Espacio literario y espacio fílmico en *El malvado Carabel*

4.5 Análisis comparativo del 1^{er} capítulo (1931) y de la 1^a secuencia de las transposiciones de *El malvado Carabel* (1935, 1955 y 1960)

4.6 Análisis fílmico del texto narrativo de ficción verbal.

La naturaleza visual del fenómeno literario

4.6.1 Códigos visuales

4.6.2 Códigos gráficos

4.6.3 Códigos sonoros

Capítulo 5. DÉCOUPAGE

El malvado Carabel de Edgar Neville (1935)

El malvado Carabel de Fernando Fernán-Gómez (1955)

El malvado Carabel de Rafael Baledón (1960)

Capítulo 6. CONCLUSIONES

Capítulo 7. BIBLIOGRAFÍA

APÉNDICES

- Relación de las incursiones de W. Fernández Flórez en el cine
- FICHAS TÉCNICAS
 - El malvado Carabel* de Edgar Neville (1935)
 - El malvado Carabel* de Fernando Fernán-Gómez (1955)
 - El malvado Carabel* de Rafael Baledón (1960)
 - El malvado Carabel* de Ricardo López Aranda (1966)
- GUIÓN original fotocopiado redactado por W. F. Francisco y Edgar Neville con notas manuscritas y correcciones de W. Fernández Flórez (1935)

BIBLIOTECA VIRTUAL



INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

La llegada del cinematógrafo a España supuso una intrusión dentro de lo que se consideraba el mundo de las Artes. Ya desde principios de este siglo, la polémica estaba servida pues existía un fuerte enfrentamiento entre el colectivo de los escritores, que veían peligrar el futuro de sus carreras literarias, y el de los cineastas que se convertían en los pioneros de una nueva tecnología capaz de llegar a muchos receptores al mismo tiempo y con una enorme eficacia comunicativa, como la historia demostró posteriormente.

Se plantearon dos posturas. Por un lado, la inquietud mostrada por parte de algunos que consideraban que el monstruo de la industria cinematográfica destruiría a la Literatura. Por otra parte, la postura contraria adoptada por aquellos que, como Wenceslao Fernández Flórez, se incorporaron enseguida a las posibilidades que ofrecía el mundo de la gran pantalla. Estos últimos consideraron el espectáculo cinematográfico no sólo como un Arte que no ensombrece, en absoluto, las obras de los novelistas, sino que podría, incluso, llegar a potenciarlas haciéndolas llegar a un público mucho más numeroso.

La relación de Fernández Flórez con el Séptimo Arte no se limitó simplemente a formar parte de un colectivo de personas que forjaron la

Historia del Cine en España, lo cual ya sería un motivo más que suficiente para tenerlo muy en cuenta, sino que participó activamente en la creación de guiones, además de proporcionar innumerables historias y colaborar con esta industria, traspasando incluso las fronteras de la Península. Esta participación se vio reforzada con un amplio soporte teórico documentado en revistas especializadas y entrevistas¹, por medio del cual el escritor coruñés expuso sus opiniones, reflexiones y teorías con respecto al mundo del Cine y a su relación con la Literatura. Por primera vez se ofrece una recopilación sistemática de sus escritos e ideas sobre Cine y novela, en este trabajo de investigación.

Su gran pasión por el Cine comenzó desde el primer momento en que actuó como ilustre figurante en *La malcasada*², dirigida en 1926 por Francisco Gómez Hidalgo. Desde entonces, esta relación de Wenceslao Fernández Flórez con la cinematografía no haría más que intensificarse. El escritor coruñés mantuvo una relación más o menos continuada que todavía hoy perdura gracias a la existencia de un amplio colectivo de investigadores interesados en la presencia del Séptimo Arte en su vida y

¹ Las más destacadas fueron las revistas: *Primer Plano*, *Cámara*, *Triunfo*, *Correo literario*, además de numerosas declaraciones en el periódico *ABC*, especialmente en la década de los años 40 y 50.

² *La malcasada* (1926). Dirigida por el periodista Francisco Gómez Hidalgo y co-producida por él mismo y Bienvenido Esteban. Se estrenó el 24 de Febrero de 1927 en el Cine *Olympia* de Barcelona. Wenceslao Fernández Flórez encarna un papel fugaz de escritor. (Véase Utrera R., 1986:100 y Pérez Perucha, 1997: 58-61).

en su obra, aunque su relación con él no siempre fue afortunada porque al autor de *El malvado Carabel*, como suele ocurrir, no siempre le gustó el resultado de las *transposiciones* que algunos cineastas realizaron de sus obras.

La vida de Fernández Flórez siempre ha girado en torno al Periodismo por necesidad y a la Literatura por vocación, pero existe una tercera faceta a la que este escritor se dedicó con no menos interés que las anteriores: el Cine. Un ejemplo de ello puede observarse claramente en la novela objeto de este estudio, *El malvado Carabel* (1931), en el momento en que Silvia, la novia de Amaro, acepta la invitación a una *sesión de cine* propuesta por Mateo Solá, un pretendiente rival de Amaro. Así, doña Nieves, madre de Silvia, dice textualmente: *¿Qué hay de abominable en que el señor Solá invite a Silvia a una sesión de cine?*³. Esto nos lleva inmediatamente a la pregunta de ¿por qué el Sr. Solá escogió llevarla a una sesión de Cine y no al teatro o a bailar, que sería lo más esperado en aquella época? Durante las primeras décadas del siglo XX el Cine no había llegado a su apogeo y continuaba siendo una de las más novedosas actividades de divertimento y expansión.

³ Wenceslao Fernández Flórez (1931): *El malvado Carabel*, Madrid: Renacimiento. C.I.A.P. Edic. utilizada: Madrid: Espasa-Calpe. 1978. p. 85. (En adelante, al referirnos a esta edición, citaremos sólo la página correspondiente al texto citado).

Es esta una pequeña muestra que contribuye a confirmar la estrecha relación vital y ficcional del novelista con el Cine, como también lo demuestra el hecho de que un gran número de novelas y relatos cortos de Wenceslao Fernández Flórez fueron llevados a la pantalla. Él mismo sería el responsable de todas las bases argumentales de estos filmes y, en bastantes ocasiones, se hizo cargo de los diálogos adicionales y de los guiones previos a las transposiciones de sus relatos.

El escritor de Cecebre comenzó su aventura cinematográfica aportando la base argumental y el guión del filme *Una aventura de cine*, dirigido por Juan de Orduña en 1927. Desde entonces, hemos podido contabilizar un total de veintinueve incursiones⁴ de este escritor en el mundo del Cine. En 1933, Richard Harlan presenta *Odio*, con base argumental de Fernández Flórez, filme que únicamente destacó por ser una de las primeras películas sonoras del Cine español. El filme homónimo de la novela *El malvado Carabel* vio la luz de los proyectores por primera vez en el año 1935, bajo la dirección del cineasta español Edgar Neville.

⁴ Hemos elegido el término “incursiones” porque alguno de los proyectos planteados inicialmente no llegó a desarrollarse en su totalidad. De todos modos, Wenceslao Fernández Flórez es, junto con los hermanos Quintero y Carlos Arniches, uno de los escritores españoles cuyas obras han sido llevadas en más ocasiones a la gran pantalla.

Muchas de las transposiciones de la obra de Wenceslao Fernández Flórez tuvieron lugar durante la década de los cuarenta, siendo éste el momento de mayor esplendor para nuestro escritor. Al comienzo de esta década Fernández Flórez realiza los diálogos en castellano para la producción británica *El ladrón de Bagdad* (1940), dirigida por Ludwig Berger, Michael Powell y Tim Whelan.

Un año más tarde, escribe de nuevo los diálogos en castellano del filme con base argumental de Rudyard Kipling, *El libro de la selva* (1941), esta vez para la United Artists (Estados Unidos) y bajo la dirección de Zoltan Korda. Será también durante ese mismo año, pero con la productora española Suevia Films (Madrid), cuando Fernández Flórez se haga cargo de la base argumental del filme dirigido por Eusebio Fernández Ardavín, *Unos pasos de mujer* (1941).

En 1942, Rafael Gil dirige *El hombre que se quiso matar* con guión de Luis Lucía, base argumental a cargo de Wenceslao Fernández Flórez y Vicente Casanova a cargo de la producción. La quinta de las películas en las que intervino Fernández Flórez durante los años cuarenta supone un avance en su carrera en paralelo con el Cine puesto que, en

este caso, se ocupó tanto de la base argumental como del guión de *Huella de luz* (1943) dirigida también por Rafael Gil para el mismo productor. De todas las historias de Fernández Flórez llevadas al Cine en los cuarenta, ésta fue la que obtuvo mayor éxito de crítica y de público⁵.

El año más productivo para Fernández Flórez fue sin duda 1943, además de *Huella de luz*, se estrenaron *Intriga* y *La casa de la lluvia* dirigidas estas últimas por el cineasta gallego Antonio Román. En *Intriga*, que contaba con la colaboración del humorista Miguel Mihura en los diálogos adicionales, su director se basó en un relato del novelista titulado *Un cadáver en el comedor* publicado en 1936. Con *La casa de la lluvia*, se cierra el trío de 1943, esta vez Fernández Flórez se ocupó de la base argumental y de los diálogos adicionales, los guionistas fueron Pedro de Juan y el propio Román, pero la crítica de la época descalificó el filme por considerarlo aburrido y lento.

Dos años más tarde, en 1945, José Luis Sáenz de Heredia dirige y realiza el guión de *El destino se disculpa*, filme que tuvo muy buena acogida por parte de los espectadores de la época y así lo demuestra el

⁵ *Tales previsiones se verían sobradamente cumplidas tanto por el éxito de público como por el primer premio del Sindicato Nacional del Espectáculo obtenido por la película* (Castro de Paz, J. L., 1997: 150-152).

hecho de haber recibido la categoría de filme de Interés Nacional. Será también en 1945, cuando Fernández Flórez se hace cargo de la base argumental y los diálogos adicionales de *El bosque maldito (Afán-Evu)* dirigida y producida por José Neches. La última de las películas basada en una novela de Fernández Flórez durante los años 40 fue *Ha entrado un ladrón*, realizada en 1949 por Ricardo Gascón en la que se incluye un recurrente narrador en *off* tan del gusto del novelista.

No quisiera terminar esta breve reseña de las colaboraciones de Fernández Flórez con el Cine durante la década de los cuarenta sin mencionar la realización de un guión original e inédito titulado *Bolsa negra*, que el novelista cecebreense escribió sobre los refugiados de la Guerra Mundial en España. En 1948 escribió otro guión original, *La otra vertiente*, que luego sería publicado en sus obras completas con el título de *El príncipe azul* (Monterde, 1998:117 y Castro de Paz, 1998:45).

Entrando ya en los años 50, la primera de sus colaboraciones con el Cine se llevó a cabo de la mano de Luis Marquina en 1950, Fernández Flórez se hace cargo de los diálogos de *El capitán veneno*, basada en la obra del mismo título de Pedro A. de Alarcón. Un año más tarde Ignacio F. Iquino dirigió *El sistema Pelegrín* y, por aquellas fechas, nuestro escritor emprende la creación de un guión original para Rafael Gil con el

título no definitivo de *El faisán real*, el cual nunca llegó a realizarse (Lozano Maneiro, 1985:96).

En el año 1955, Fernando Fernán-Gómez dirige y protagoniza la segunda de las transposiciones de *El malvado Carabel* que forman parte de nuestro objeto de estudio. También en ese mismo año, Rafael J. Salvia se ocupa de *Rapto en la ciudad*, en la que se presenta una *mágica selva de fantasía* llena de hadas y seres extraños (Fernández Colorado, 1998:181). De nuevo el director Rafael Gil se ocupará en 1957 de *Camarote de lujo*, un proyecto relacionado con la base argumental de un relato de Fernández Flórez titulado “Luz de luna”.

En 1960, Rafael Baledón, desde México, dirige la tercera y última de las transposiciones cinematográficas sobre *El malvado Carabel* y en el 61 será Julio Diamante quien se ocupe de *Los que no fuimos a la guerra*, título que será cambiado por la censura por el de *Cuando estalló la paz*. Ya a finales de los 60, en 1968, Manuel Summers, en clave cómica, lleva a la gran pantalla el relato homónimo *¿Por qué te engaña tu marido?*

La permanencia de los textos del novelista en las pantallas y la frecuencia de las transposiciones de sus relatos no sólo no disminuye después de su muerte sino que se intensifica en los setenta.

Tres filmes adaptados son realizados por otros tantos directores. *El hombre que se quiso matar* es dirigida de nuevo por Rafael Gil en 1970; *Fendetestas*, de Antonio F. Simón en 1975 y *Volvoreta* de José A. Nieves Conde en 1976. La última de las obras de Wenceslao Fernández Flórez llevada al Cine y que sirve de auténtico broche de oro es *El bosque animado*. Estrenada en 1987 bajo la dirección de José Luis Cuerda constituye uno de los grandes éxitos del Cine español de los ochenta.

En la actualidad se está terminando en La Coruña la realización, por medio de animación digital, de una nueva transposición de *El bosque animado*. Esta idea de convertir la novela de Fernández Flórez en un filme de dibujos animados no es tan nueva si tenemos en cuenta que en vida del escritor ya corrían rumores de que Walt Disney planeaba convertir esta historia de ficción en otro de sus éxitos.

Además de presentar el aparato metodológico necesario para esta investigación, entre los objetivos planteados en este trabajo está presente la urgencia de formular una teoría de la transposición filmica coherente, contrastándola con las teorías cinematográficas y comparatistas del propio Fernández Flórez, recogiendo su pensamiento iluminador acerca de las relaciones entre la Literatura y el Cine. A partir del acercamiento

al tema de las nuevas perspectivas comparatistas hemos podido analizar las convergencias y divergencias existentes entre ambos soportes, condición indispensable para plantear un método comparativo riguroso.

El análisis del texto verbal se introduce con una contextualización histórico-social de la novela y se ocupa de las posibles influencias intertextuales que ésta haya podido tener con otras novelas y relatos del mismo autor o de sus contemporáneos. Prosigue con un análisis pormenorizado de la novela de 1931 partiendo de los diferentes elementos organizadores del discurso: estructura narrativa e intriga, tiempo, espacio, personajes, etc., son algunos de los elementos analizados en la novela.

Si bien damos cuenta de la primera edición de la novela de Wenceslao Fernández Flórez *El malvado Carabel* con 316 páginas e índice, publicada en Madrid en el año 1931 por la editorial Renacimiento, la edición que hemos utilizado para nuestra investigación es, como se indica, la publicada por la editorial Espasa-Calpe del año 1978. Hemos hecho esta elección porque después de haber sido rigurosamente contrastada con la primera edición no ofrecía ningún cambio de contenido y únicamente algunos pequeños cambios tipográficos. Partiendo siempre desde una perspectiva comparatista podemos afirmar

que estos leves cambios no alteran ni obstaculizan en absoluto el estudio comparativo-textual del texto novelístico, en relación con los diferentes textos filmicos que se realizaron a partir de *El malvado Carabel*.

Sobre las transposiciones filmicas de la novela queremos destacar que hemos utilizado, como punto de partida y base esencial de esta investigación, el filme con el mismo título dirigido por Fernando Fernán-Gómez en el año 1955. El trabajo está ordenado cronológicamente por lo que la primera de las transposiciones filmicas analizadas es la de Edgar Neville del año 1935, le sigue la de Fernando Fernán-Gómez en 1955 y finaliza con la transposición realizada en México por Rafael Baledón en el año 1960, a cada una de las cuales le precede una introducción histórico-filmográfica. También hemos querido dar cuenta de una adaptación que Ricardo López Aranda hizo para la Televisión Española en 1966.

El análisis comparativo-textual propiamente dicho se aborda en el penúltimo capítulo desde distintas perspectivas, poniendo especial interés en explorar la naturaleza visual y filmica del propio fenómeno literario. Observamos lo que hay de filmico en el texto de Fernández Flórez y qué reminiscencias de la literatura se encuentran en las diferentes resoluciones filmicas. También se incluye un estudio comparativo de la

primera secuencia narrativa de la novela en relación con las correspondientes secuencias filmicas de las tres transposiciones consideradas, para concluir con un estudio de códigos filmicos que ya funcionan en el texto literario para descubrir el potencial cinematográfico existente en esta novela de Fernández Flórez.

El guión cinematográfico supone una pieza importante en la cadena de transformaciones necesarias para realizar una transposición filmica. Es una herramienta de trabajo útil, aunque debe ser tenido en cuenta con precaución. En muchas ocasiones se escriben guiones que van sufriendo tantos cambios que el producto final, es decir, el filme nada tiene que ver con la idea inicial propuesta en el mismo. Para llegar a una transposición filmica partimos de una obra de arte terminada que es una novela o un relato y debemos llegar a otro producto artístico acabado que es el filme. Todos los materiales empleados durante el camino para conseguir que se produzca ese cambio de un sistema semiótico a otro son necesarios y útiles pero son productos inacabados, alterables y, por tanto, deben ser estudiados con cierta distancia.

En esta investigación el guión con anotaciones manuscritas hallado en la casa que en Cecebre tenía el escritor ha sido una pieza importante para el buen desarrollo del análisis comparativo-textual. Al

disponer únicamente de unos siete minutos del filme de Neville, la existencia de este guión supone un refuerzo de información que sumado a los comentarios hallados en la prensa cinematográfica nos proporciona una idea bastante aproximada de lo que pudo ser el filme.

Entre las aportaciones de este trabajo, hay que citar el descubrimiento y recuperación de siete minutos del filme de Neville, hasta ahora perdido. Para este hallazgo ha sido inestimable la colaboración de Ramón Rubio de Filmoteca Española. La investigación se completa con el material bibliográfico, los *découpage* con los fotogramas más relevantes de las tres transposiciones fílmicas y un amplio apéndice en el que se incluye el guión del filme de Edgar Neville, las fichas técnicas y artísticas de cada una de ellas, así como un listado de las “incursiones” de Fernández Flórez en el mundo del Cine.

BIBLIOTECA VIRTUAL



Capítulo 1

METODOLOGÍA

1.1 TEORÍA DE LA TRANSPOSICIÓN FÍLMICA

Para plantear una metodología de investigación rigurosa es necesario partir primeramente de una hipótesis de trabajo que será contrastada con los objetos concretos de análisis. Tal y como preconiza el presupuesto de acuerdo con el cual la Literatura no tiene un canal comunicativo exclusivo y, de hecho, la voz es el soporte originario de la literatura oral (*Oralitura*), sustituido en la modernidad por la letra impresa (*Literatura*), hemos podido comprobar que ésta utiliza, en la actualidad, y cada vez en mayor medida, los soportes audiovisuales (*Visualitura*).

Desde un punto de vista diacrónico, se puede plantear la cuestión sobre cuál ha sido el soporte de la Literatura desde sus inicios, a lo largo de los siglos, hasta la actualidad. La respuesta a esta pregunta podría estar en la cronología que Paul Zumthor ha realizado distinguiendo tres etapas diferentes en el tiempo: la primera de ellas transcurre en una larga etapa que va desde el siglo VI antes de Cristo hasta el siglo XV. Alrededor de veintidós siglos en los cuales la *oralidad* como sistema de comunicación tuvo la total y absoluta hegemonía.

Entre los siglos XV y hasta entrado el siglo XVII, puede observarse un equilibrio entre *oralidad* y *escritura*, un sistema antiguo y

otro novedoso conviven en aparente armonía. Pero será a partir del siglo XVIII cuando comienza la hegemonía de la escritura impresa, que entra en una crisis emergente con el surgimiento de otro nuevo sistema basado en la *visualidad* (películas, videos, televisión, medios audiovisuales, redes informáticas). De este modo, surge la posibilidad de una nueva terminología que diferencia estos sistemas utilizados para la comunicación humana en el tiempo y el espacio: Oralitura, Literatura y Visualitura⁶.

Por ello, aceptamos el hecho de que las historias ficticias pueden ser narradas o representadas mediante diversos sistemas de signos, tanto verbales como visuales, dependiendo de los canales comunicativos y de los soportes utilizados. Estos mensajes poseen una intencionalidad estética así como una dimensión artística y transitan desde el discurso literario verbal hacia los discursos peculiares de los medios audiovisuales, en este caso concreto, hacia el discurso fílmico mediante los diferentes procesos de transposición.

⁶ *La hegemonía de los medios audiovisuales de los últimos años confirma la sustitución del soporte impreso por el soporte audiovisual, que integra escritura, imagen y oralidad, sistema simbólico y sistema icónico, como ocurre ya desde el momento en que el cine, desde sus orígenes, se inspiró masivamente en los textos creados por la ficción literaria.* (Paz Gago, 1999a).

En el análisis que vamos a realizar, la transposición se realiza partiendo del soporte verbal para llegar al soporte visual y verbal, es decir, del texto literario al texto cinematográfico, la diferencia existente entre ambos estriba, principalmente, en que en un texto verbal, el receptor sólo puede leer las palabras del texto y tiene que imaginar todo lo demás: personajes, ambientación, situaciones... Sin embargo, en un texto filmico las imágenes que se visualizan en el filme ya han sido imaginadas y plasmadas a través de un grupo de profesionales que trabajan detrás de la pantalla de manera que el producto final se entrega en su totalidad al espectador.

Partiendo del círculo hermenéutico como punto central dentro de la *teoría de la interpretación* (Schleiermacher, 1977), y si entendemos que *interpretación* es una formulación de cómo las cosas surgen o se producen, debemos aceptar que la nueva lectura de una novela transformada en una película implica que estamos ante una de las posibles formas de interpretación de esa novela puesto que partimos de la premisa de que antes de analizar un texto debemos tener una concepción global de su significado.

La metodología aplicada hasta el momento para llevar a cabo esta hipótesis de trabajo ha sido, por una parte, el empleo de un enfoque

histórico, el punto de vista diacrónico para situar cronológicamente los fenómenos estudiados, y por otra, un método *semiótico-pragmático* que permite llevar a cabo el análisis de técnicas y procedimientos explotados en el estudio de los mensajes estéticos en Cine y Televisión.

Esta última metodología se basa fundamentalmente en dos principios: el primero consiste en el enfoque técnico-formal que parte del análisis textual basado en los presupuestos y estrategias de la narratología comparada postestructuralista. La segunda parte se ocupa del enfoque psicológico y cognitivista de la recepción, que se basa en el análisis pragmático de los mecanismos de enunciación y recepción de los textos en cada uno de los medios.

La conjunción del estudio de ambas metodologías nos ha permitido desarrollar un método de trabajo propio, de naturaleza hipotético-deductiva pero con un fuerte componente empírico. Se trata del método *comparativo-textual* que integra la metodología semiopragmática en el estudio de la Literatura en relación con las artes visuales.

Trataremos de contrastar nuestros planteamientos teóricos con los resultados de los análisis textuales y pragmáticos de los diferentes textos

y mensajes literarios en los soportes verbal, filmico y televisivo. Para ello nos basaremos en los rasgos visuales y sonoros presentes en el texto literario: léxico visualizante y expresión de la sonoridad, técnicas descriptivas de acuerdo con el código de la planificación, focalizaciones, ocularizaciones, “auricularizaciones”, etc.

A continuación, contrastaremos esos datos empíricos con el texto resultante, averiguando en qué modo han sido explotados los rasgos cinematográficos en las respectivas transposiciones. Por último, analizaremos en qué medida los resultados de nuestra investigación empírica se relacionan con nuestra teoría de la transposición filmica para obtener conclusiones de naturaleza técnica y estética.

Antes de exponer nuestra teoría de la transposición filmica es necesario definir el término y el concepto de *transposición* tal como hemos denominado a un proceso semiótico en virtud del cual una historia ficcional cambia de soporte y de sistema de codificación, dando lugar a un nuevo texto narrativo. En este proceso transpositivo se producen una serie de cambios semánticos y formales, estéticos y artísticos que forman parte del proceso de transmodalización discursiva que dará lugar a un nuevo tipo de texto artístico. El significado es diferente y el significante es también diferente. Por lo tanto, una transposición filmica podría ser

definida como el proceso de transformación de un sistema comunicativo artístico en otro sistema semiótico de naturaleza también artística y ficcional.

Frente al término muy generalizado de *adaptación*, hemos preferido el término de *transposición* utilizado por Paz Gago entre otros, quien está de acuerdo en la utilización de este término particularmente hablando de discurso filmico y discurso literario. El empleo del término *adaptación* es insostenible científicamente porque el resultado obtenido en un filme es siempre diferente del texto inicial del que partió. Darío Villanueva también critica el uso del término adaptación afirmando que:

Cuando una historia, que ha sido plasmada con anterioridad en un discurso literario, es transcrita con otro lenguaje en un discurso cinematográfico, por mucha fidelidad con que se haya resuelto la operación, y aunque la sustancia del contenido argumental haya experimentado mínimas alteraciones, el significado final de la segunda obra de arte es inexorablemente distinto de la primera. (Villanueva, 1992:3-53).

Wolfgang Iser propone una terminología diferente y establece un espacio subliminal entre ambos extremos. Cuando tenemos un primer texto (*subject matter*) y un segundo texto (*register*), y queremos hacer una transposición del primero, se produce un cambio cualitativo. Como consecuencia de todo ello se abre un espacio nuevo entre ambos y el segundo texto o *registro* ha sufrido una serie de transformaciones. Estos cambios resultan muy interesantes, pero el espacio *liminal* existente entre

ambos extremos se convierte en un *área de negociación* todavía mucho más interesante. (Iser, 1989:224-251).

Cuanto más extenso sea este espacio o *intratexto*, más complicado resulta ser el círculo existente. El *intratexto*, pues, podría definirse como ese espacio liminal existente entre dos polos formado por los elementos necesarios con la finalidad de crear algo nuevo y diferente partiendo del polo primero. En otras palabras, implica un movimiento unidireccional en el cual no hay vuelta atrás. La única posibilidad es un cambio surgido de la negociación, en términos de Iser, de ese espacio intermedio. (Iser, 1989:224-251).

Frente a estos términos empleados por Iser, la propuesta terminológica de Gerard Genette para el discurso literario de partida es la de *hipotexto*, y para el discurso filmico de llegada habla de *hipertexto*. Define el hipotexto como aquel discurso, desde el punto de vista cronológico, anterior al proceso de transposición, mientras que el hipertexto es el resultado final y acabado que se obtiene de dicho proceso transpositivo. Como consecuencia de la relación existente entre ambos términos, Genette propone uno nuevo: *hypertextualité*⁷.

⁷ Genette define la hipertextualidad como: *toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commutaire*. Entre las posibilidades hipertextuales, Genette considera

Por otra parte, un texto filmico basado en un texto literario plantea una cuestión hermenéutica por medio de la cual asistimos siempre a la interpretación de otro texto. Teniendo en cuenta que esa interpretación conlleva una lectura parcial de algo que no puede ser transmitido de una forma total, Carmen Bobes Naves en sus últimas investigaciones en lugar de transposición defiende el término de *transducción* basándose en que por medio de ésta se da forma a nuestra lectura de una obra literaria no a la obra literaria en sí.

BIBLIOTECA VIRTUAL

La necesidad de aplicar una terminología adecuada dependiendo de la disciplina en la que se esté investigando es importante en un trabajo científico, sobre todo para evitar posibles confusiones. La existencia de este nuevo soporte audiovisual que representa parte del pasado, el presente y por supuesto el más inminente futuro es un hecho constatable. La fusión de la imagen y el movimiento representa el sistema

que la transposición es una transformación seria: *Pour les transformations serieuses, je propose le terme neutre et extensif de transposition (...) La transformation sérieuse, ou transposition, est sans nul doute la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles.* (Genette, 1982:11-25).

comunicativo visual más directo, es decir, aquel que está basado en un *sistema indicial e icónico* antes que en un *sistema simbólico*⁸.

Darío Villanueva defiende este nuevo soporte y explica sus ventajas alegando que:

La realidad de los hechos ha sido, sin embargo, la contraria, pues la novela, a lo largo de su trayectoria histórica desde la literatura griega tardía hasta hoy, venía practicando ininterrumpidamente técnicas de narración que el cine luego aprovecha y desarrolla espectacularmente, porque trabaja con imágenes, no con palabras, y así algunos procedimientos narrativos que en la escritura novelística quedan un tanto opacos cobran en la escritura filmica mucha mayor efectividad. (Villanueva, 1998: 215).

El escritor Mario Vargas Llosa, también muy vinculado a las artes cinematográficas, pronunció una sentencia que, en pocas palabras, recoge las ideas que hemos intentado exponer: *todos los medios de la historia cinematográfica proceden de la novela*. (Moix, 1972:103-104). No sólo algunos literatos defienden este postulado, sino también los más reconocidos cineastas. Tanto Griffith como Eisenstein admitieron haber hecho uso de las técnicas narrativas de la novela para construir las técnicas de la narración cinematográfica y reconocieron haberse

⁸ Para mayor información acerca de las teorías de iconos, indicios y símbolos, véase: C. S. Peirce, (1936-1958): *The collected papers of C. S. Peirce. Vol. I-VIII*. C. Hartshorne, P. Weiss y A. Burks (eds.). Cambridge, Massachussets: Harvard University Press. Cfr.: Santaella Braga, L. y Nöth, W. (1998).

inspirado en los grandes novelistas del realismo del siglo XIX para desarrollar las posibilidades artísticas del Cine⁹.

Para acercarnos a la teoría de la transposición filmica¹⁰, es necesario conocer la tipología ofrecida por P. Baldelli (1970) en la que defiende cinco posibilidades diferentes a la hora de realizar una transformación partiendo de un discurso literario para llegar al discurso filmico. Comienza con los filmes que utilizan la obra literaria para obtener trama y personajes. A continuación, menciona aquellos que extraen acciones del libro para crear secuencias concretas que sólo adquieren significación referidas a él. Alude también a los filmes que sólo ilustran la obra literaria o la completan además de aquellos que buscan completar la obra, pero dinamizándola o tratando determinados aspectos de forma más desarrollada, para terminar con los que se

⁹ *Cualquier aspecto llamativo de la composición de una película puede ser inmediatamente relacionado con recursos presentes en alguna narración literaria del siglo XIX o épocas anteriores. En las novelas más elementales y primitivas, las de la literatura helenística, hay ya inversiones temporales –lo que en cine resulta ser el flash-back-, hay relatos intercalados que permiten la simultaneidad como el crossing-up o cross-cutting, panorámicas, primeros planos –close-up-, zooms y travellings, todas esas argucias que críticos poco sagaces creen que los novelistas contemporáneos tomaron del cine. (Villanueva, 1999:216).*

¹⁰ Aunque nuestra base teórica se asienta sobre lo que hemos definido como *transposición*, en adelante es posible encontrar sinónimos de este término, tales como: adaptación, transformación, traducción, interpretación, etc., que hemos utilizado respetando las formulaciones realizadas por otros teóricos para contrastarlas con nuestra metodología.

distancian del texto literario por acción del director, constituyéndose en obras autónomas.

Además de la tipología empleada por Baldelli podemos incluir otros posibles modelos de relación entre filme y texto. Resulta interesante contrastar la propuesta realizada por Dudley Andrew, quien en *Concepts in Film Theory* (1974) desarrolla con profundidad este proceso que sufre una serie de cambios y al que denomina *adaptation*.¹¹ Andrew diferencia y examina varios modelos de este tipo de relaciones, de los cuales tres son los más importantes y de ellos damos cuenta a continuación.

En primer lugar, Andrew sugiere que el modo de préstamo o *borrowing* es el modelo de adaptación más empleado en la historia de las Artes, incluyendo entre éstas la Pintura, la Música y, por supuesto, el Cine. Este modo de adaptación debe ser analizado en la medida en que la existencia de una característica general empleada como un elemento

¹¹ D. Andrew afirma: *Every representational film "adapts" a prior conception. Indeed the very term "representation" suggests the existence of a model. Adaptation delimits representation by insisting on the cultural status of the model, on its existence in the mode of the text or the already textualized. In the case of those texts explicitly termed "adaptations," the cultural model which the cinema represents is already treasured as a representation in another sign system. The broader notion of the process of adaptation has much in common with interpretation theory, for in a strong sense adaptation is the appropriation of a meaning from a prior text.* (Braudy & Cohen (eds.), 1999:453).

básico en el original, permanece como un arquetipo en la cultura de los hombres. Esto sucede en aquellos casos en que esos elementos concretos, al ser adaptados constantemente, obtienen la categoría de mito.

El siguiente término propuesto, que se opone al anterior, es el de *intersection*. Al hablar de intersección Andrew se refiere a aquel modo de relación que intenta preservar la exclusividad del texto original hasta tal extremo, que se deja sin asimilar intencionadamente en la adaptación. La experiencia disociativa que este segundo modo de relación promueve va en consonancia con la estética del Modernismo en todas sus posibilidades artísticas. Este modelo insiste en que se debe poner especial atención en la especificidad del texto original por medio de los códigos también específicos del Cine. Por lo tanto, el modo de intersección rechaza el hecho de que las adaptaciones deben mantener únicamente una estética filmica conservadora.

En tercer lugar, la más frecuente discusión acerca de las adaptaciones y sobre las relaciones entre Literatura y Cine es aquella que concierne a la *fidelity of transformation* (fidelidad de la transformación). Para Andrew existen dos tipos de fidelidad: *fidelity to the letter* y *fidelity to the spirit of the text*. La primera de éstas hace referencia a aquellos aspectos ficcionales, generalmente elaborados en un guión

cinematográfico, de modo que la columna vertebral de un texto original puede convertirse en la columna vertebral de un texto filmico.

Por otra parte, lo verdaderamente complicado es la fidelidad al espíritu, al tono, a los valores y al ritmo del texto original, porque encontrar equivalentes estilísticos a estos aspectos intangibles en el Cine supone todo lo opuesto a un proceso mecánico. El director del filme deberá intuir y reproducir el sentimiento general del texto original. Sobre este tipo de transformaciones se ha llegado a la conclusión de que resultan casi imposibles porque implican la sustitución sistemática de los significantes verbales en significantes cinemáticos.

El *discurso literario* está basado en un código lingüístico y hace referencia a un mundo ficcional. Por lo tanto, la diferencia existente entre el discurso literario y el lenguaje ordinario es *la referencia*. Por otra parte, el *discurso filmico*, tal y como Umberto Eco lo ha definido, está basado en un complejo conjunto de códigos visuales y fotográficos, o lo que es lo mismo, un *lenguaje visual hipercodificado*. (Eco, 1968).

Tal y como se ha explicado anteriormente, todo aquello que tiene lugar dentro del espacio liminal o *intratexto*, no forma parte ni del discurso literario ni del discurso filmico, el cual se ha convertido en algo

totalmente diferente. Algunos de los cambios que podrían tener lugar en el *intratexto* dependen de tres tipos de posibilidades. Cuantos más cambios se produzcan en la transposición, más diferente será el producto final y más se alejará del punto de partida. Estos tipos de transposición y cambios sustanciales están enmarcados dentro de lo que Y. Mouren planteó como una posible tipología de la transposición fílmica, dependiendo de en qué nivel se produzcan estos cambios, o de la extensión del texto original. (Mouren, 1993:113-122).

Se pueden producir transposiciones en el nivel de la *diégesis* o mundo ficcional en el cual se incluyen los personajes que lo protagonizan. Generalmente hay modificaciones del marco espacial, temporal y también del contexto social. El motivo de esas transformaciones suele ser, generalmente, un intento de *proximización* de manera que el mundo ficcional se presenta mucho más cercano al espectador y de este modo el proceso de comunicación entre el director del filme y el proceso de recepción que se espera del espectador se hace más asequible.

En el nivel de las *acciones* que constituyen la intriga, el director del filme decide cuáles de las acciones del hipotexto pueden ser utilizadas en el hipertexto y cuáles no. En este nivel existe una

transposición literal que guarda las mismas acciones y encadenamientos del texto escrito y otra *transposición libre* en la que se pueden modificar las acciones, su orden, ser sustituidas o suprimidas dependiendo de las necesidades del director.

En el nivel de los *personajes* también se pueden observar ciertos cambios, especialmente en cuanto a tres aspectos relevantes tales como el número de los mismos, la edad y el sexo. Estos cambios atenderán a necesidades fundamentalmente económicas dependiendo del presupuesto disponible para rodar el filme.

En cuanto a la extensión del texto de partida y teniendo en cuenta la relación existente con los cambios y con la tipología presentada anteriormente, se distingue en primer lugar la *transposición integral* que conecta directamente con la *transposición literal* y en la que se respetan las acciones y los personajes tal y como estaban. La *transposición parcial* únicamente toma un aspecto o parte muy concreta del texto inicial y lo desarrolla ampliamente. Y, por último, la *transposición puntual* responde a lo que Mouren denomina *contaminaciones*, que no es ni parcial, ni mucho menos integral sino que extrae un mínimo detalle muy puntual del texto original y lo desarrolla a su modo.

La transposición *plural* constituye otro tipo de contaminación. Es una práctica hipertextual que consiste en tomar dos o más textos narrativos de ficción para fundirlos en único filme como resultado final. Un último tipo de transposición es aquella práctica denominada *narrativización*, que consiste en partir de un texto escrito no narrativo, es decir, no ficcional, para llegar a un hipertexto filmico ficcional y que, por lo tanto, también recibe el nombre de transposición *ficcionalizante*.

La afirmación de una teoría no es más que un lenguaje establecido por alguien para convencer a los demás, por ello, la tipología de Mouren resulta interesante para establecer un punto de partida sobre las posibilidades existentes en un proceso de transposición filmica. Pero deben tenerse en cuenta otros factores como por ejemplo, la interdisciplinariedad. En los cambios sufridos durante un proceso transpositivo no sólo intervienen elementos relacionados con la novela o el filme, en este caso, sino que éstos también pueden resultar influenciados por otras materias o disciplinas, ya sea la Pintura, la Música, las Nuevas Tecnologías, etc.

Las últimas tendencias en este tipo de estudios tratan de tomar lo más interesante de disciplinas diferentes, de modo que los conocimientos de unas y otras se entrelazan dando lugar a una serie de unas ventajas e

inconvenientes. Entre las primeras, es obvio que este tipo de relaciones ofrece unas posibilidades de estudio cada vez mayores que dan lugar a un establecimiento de relaciones interdisciplinares casi infinito, además de un enriquecimiento simbiótico en todos los niveles. Por lo que respecta a los inconvenientes, destaca el hecho de no poder ofrecer respuestas unívocas o lineales y, teniendo en cuenta que toda teoría constituye un saber fragmentado y disperso, lo más inteligente es ofrecer diferentes líneas de investigación parceladas dentro de las materias objeto de estudio.

1.2 LA PRAGMÁTICA DEL DISCURSO FÍLMICO. EL TEXTO FÍLMICO COMO ACTO DE COMUNICACIÓN.

Lo primero que debemos hacer para especificar el ámbito en el que vamos a desarrollar el estudio de las relaciones pragmáticas del Cine es, precisamente, definir el término de *Pragmática*¹², a la que hemos considerado una parte de la teoría de la acción humana que se ocupa de los actos comunicativos en general y de los actos de lenguaje en particular, como usos institucionales que se basan en la ampliación de determinados códigos o convenciones.

¹² El *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* define la pragmática como la disciplina que estudia el lenguaje en su relación con los usuarios y las circunstancias de la comunicación.

Teniendo en cuenta esta definición, el lenguaje filmico puede ser entendido como un modo de expresión, un lenguaje con unos códigos muy específicos, mediante los cuales se pueden comunicar historias ficcionales. La *Pragmática del texto filmico* constituye una perspectiva metodológica que aborda el estudio del filme como un proceso comunicativo con unos mecanismos propios y característicos de enunciación y recepción, de codificación, descodificación y de referencia¹³.

La finalidad de este trabajo consiste en demostrar cómo a través de un producto acabado como es un filme, se puede explicar la existencia de un funcionamiento comunicacional específico que se ha denominado discurso filmico. Para ello, hemos partido del sentido comunicativo como fin primero y último del texto filmico, aunque también hay que tener en cuenta los fines artísticos, estéticos e incluso comerciales que rodean a la floreciente industria del Cine.

En un proceso de codificación y descodificación entre un emisor y un receptor, la comunicación y el modo en que ésta se establece,

¹³José M^a Paz Gago utiliza esta metodología pragmática para dar cuenta de las posibilidades prácticas del texto poético. Hemos empleado la misma metodología, aunque adaptándola a nuestras necesidades, para referirnos al texto filmico al que también consideramos otro sistema de comunicación. (Paz Gago, 1999:18-34).

constituyen las razones más importantes de ser y existir en un filme, que no existe si no es una proyección para un público.

Si aceptamos el hecho de que una película puede considerarse un objeto artístico del mismo modo que un cuadro, una fotografía o una escultura -tal y como afirma Mukarovsky- es cierto que un mismo objeto artístico puede tener múltiples funciones. Entre éstas destacan especialmente las funciones estética, social y epistemológica, pero siempre teniendo en cuenta la realidad circundante y las dimensiones sociales del Arte¹⁴.

Una de las dudas planteadas desde el principio por los estudiosos del Cine consiste en la doble posibilidad de considerarlo como una lengua o un lenguaje. Christian Metz¹⁵ en *Langage et cinéma*, defiende que el Cine es un lenguaje al que considera un conjunto de mensajes basado en una materia de la expresión determinada, y como un lenguaje artístico, un discurso o una práctica significativa, está caracterizado por procedimientos específicos de codificación y ordenación. Por lo tanto, Metz define el lenguaje cinematográfico como un conjunto de mensajes cuyo

¹⁴ Mukarovsky insiste en las dimensiones sociales e institucionales del arte. Afirma que *el contexto total de los fenómenos sociales, filosofía, religión, política y economía... constituye la realidad que el arte debe representar.* (1931-1933).

¹⁵ C. Metz (1971): *Langage et Cinéma*, Paris: Larousse. Ed. esp.: Barcelona: Planeta, 1973.

material de expresión consiste en cinco bandas o canales: imágenes fotográficas en movimiento, sonido fonético grabado, ruidos grabados, sonido musical grabado y escritura.

El lenguaje es el elemento que ejerce mayor presión sobre todas las bandas filmicas mencionadas anteriormente. Incluso cuando este lenguaje verbal parece estar ausente se produce lo que los teóricos rusos como Bajtin denominaron *dialogismo interno*, un proceso semántico que tiene lugar en la mente del espectador y se puede definir como el pulso del pensamiento implicado en el lenguaje.

Si hemos partido de la premisa de que el discurso filmico es un lenguaje específico y aceptamos que está configurado por la globalidad que corresponde a unos códigos filmicos y otros no tan específicos del Cine, podemos plantear su estudio desde el punto de vista de la Pragmática, entendiendo que un emisor transmite un mensaje a un receptor colectivo a través de un canal y mediante unos códigos bien diferenciados. Urrutia define este proceso del siguiente modo: *la comunicación se establece, entre un emisor y un receptor, por medio de un mensaje, elaborado según un código perteneciente a un sistema de comunicación. Si el receptor no conoce el código del mensaje no puede*

ser comunicado y, por lo tanto, no existe como tal. (Urrutia, 1999: 95).

En todo proceso de comunicación existe, pues, un emisor que comunica a través de un medio, un mensaje a un receptor. Por tanto, partimos de la base del proceso semiótico mediante el cual el discurso filmico se analiza como un proceso comunicativo desde un punto de vista pragmático.

De entre todos los puntos necesarios propuestos por Roland Posner para una investigación pragmática, nos interesa destacar dos fundamentalmente. Nos referimos, en primer lugar, a los *procesos pragmáticos*, y en segundo lugar, a los *mensajes pragmáticos*. Ambos constituyen los ejes principales que nos proporcionan las bases teóricas de esta investigación. (Posner, 1991:12 y ss.).

Los procesos pragmáticos son aquellos que realizan los emisores y destinatarios de un signo para producirlo e interpretarlo mediante unos códigos apropiados, en una determinada situación comunicativa. Claro está que dentro del ámbito cinematográfico en el que nos movemos, esos procesos a los que nos referimos son eminentemente filmicos y los códigos apropiados son, en este caso, los códigos visuales, fotográficos, sonoros, etc., los cuales constituyen el conjunto de códigos cinematográficos necesarios para llevar a cabo este proceso de comunicación que constituye el discurso filmico. Así, el Cine se define

como un medio pluricódigo en el que intervienen una serie de códigos cinemáticos específicos que se interrelacionan con otros códigos no específicos y también con algunos subcódigos.

Tal y como establece el paradigma comunicativo jakobsoniano, el momento central, en este proceso pragmático en el que se emite un mensaje es la codificación por parte del emisor y la descodificación por parte del receptor, siempre por medio de un determinado canal y de acuerdo con una determinada referencia. No debemos obviar que los espectadores cuando van a ver una película al Cine y se sientan delante de la gran pantalla, se comprometen a aceptar que una historia ficcional y unos personajes de ficción se comportan como si fuesen reales, pero son ficcionales.

Para poder realizar el ejercicio de descodificación necesario en este proceso comunicativo, el espectador deberá introducirse imaginariamente en ese mundo ficcional llegando, incluso, a formar parte del mismo¹⁶. Esto sucede desde el mismo momento en que dentro de la sala de Cine *el oscurecimiento nos distancia de la realidad, nos aísla de*

¹⁶ A este respecto conviene profundizar la investigación basándose en el estudio de la recepción y el espectador desde el punto de vista del psicoanálisis filmico. *Los procesos del mismo aparato, y más específicamente, las condiciones de recepción provocan un estado de regresión en el espectador que hace que se dé la susceptibilidad hacia la fantasía cinematográfica.* (Stam et al., 1999:173).

los otros, centra nuestra atención en una pantalla que nos bombardea con intensos estímulos auditivos y visuales. (Villanueva, 1999:214).

En cuanto a los mensajes pragmáticos podemos acudir a las teorías morrisianas de las cuales se puede distinguir dentro de los sentidos codificados entre dos posibilidades. Por una parte los significados designativos y por otra, los significados emotivos o expresivos. Las condiciones del emisor y el receptor enunciadas por las reglas pragmáticas que rigen el discurso literario, y también el filmico, instauran los significados y los signos expresivos. Los signos que podemos identificar con los textos literarios o filmicos, son signos codificados que además de significar expresan las circunstancias de los procesos de enunciación y recepción y, en suma, las circunstancias de una situación comunicativa específica, de naturaleza estética. (Morris, 1946:24).

El hecho de poder transmitir un mensaje por medio del lenguaje cinematográfico supone el total y absoluto cumplimiento de las seis funciones de la comunicación definidas por Jakobson. Las funciones *emotiva* y *conativa*, que remiten al emisor y al receptor respectivamente quedan ampliamente justificadas desde el mismo momento en que una o

varias personas (emisor) se plantean comunicar una historia de ficción a uno o muchos espectadores (receptores).

La función *referencial* alude directamente al contexto y se nutre de todos aquellos acontecimientos del mundo de los cuales tiene conocimiento el director del filme, para poder crear mundos ficcionales. Pero el código a través del cual se transmite el mensaje también tiene vital importancia puesto que sin un código establecido por ambas partes del paradigma comunicativo no sería posible la comunicación. Por tanto, la función *metalingüística*, de cuyo estudio se han encargado buena parte de los seguidores de la Semiótica, da cuenta de ese pluricódigo necesario que funciona como un cordón umbilical entre el emisor y el receptor.

Por último, las funciones *poética* y *fática* han sido analizadas, la primera por aproximaciones de tendencia formalista y la segunda, más reciente, por estudios sobre el análisis textual. Estas funciones tienen como objetivo el mensaje en sí mismo y el contacto o canal por el que se conduce dicho mensaje. Con ellas se cierra el círculo del paradigma comunicativo propuesto por Jakobson.

La mayor parte de las tendencias en la investigación comunicacional en general y en el Cine en particular, se basan en la

Semiótica filmica surgida a principios de los 60 y en modelos alternativos surgidos a mediados de los 60 y basados en las teorías psicoanalíticas que investigan acerca de los modos de activar y regular el deseo espectadorial y los efectos del Cine en el espectador desde una perspectiva lacaniana¹⁷.

Dentro de un discurso narrativo, sea del tipo que sea, siempre existe una marca del enunciador. Constituye este término la marca dentro del texto del productor del discurso. El enunciador cuenta con un procedimiento fundamental para acceder al sistema lingüístico, los deícticos personales y especialmente el *yo*. De este modo el sujeto de la enunciación se hace presente en su propio mensaje. (Benveniste, 1966:181-183).

Debemos aceptar que en un texto filmico no puede haber un narrador porque la historia ficcional, en este caso, se muestra a través de una mirada y apela al sentido de la vista y no a través de una voz, como sucede en el texto narrativo verbal. Paz Gago propone el término de *cinerrador*¹⁸ para dar cuenta de la instancia enunciativa y narrativa del

¹⁷ Sobre el análisis filmico desde este punto de vista resulta imprescindible el libro *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, citado en la bibliografía.

¹⁸ Este término y la teoría propuesta por Paz Gago, serán discutidos en el capítulo dedicado a la enunciación.

filme y define este término como la proyección ficcional de la mirada del autor. Para F. Jost este enunciador observa desde el exterior de la diégesis por lo que el filme se halla en *ocularización cero*, pero también puede suceder que la ocularización del enunciador se identifique con la de alguno de ellos, dando lugar a lo que él denomina una *ocularización interna*¹⁹. (Jost, 1987:1989).

En definitiva, la instancia comunicacional en el filme o hipertexto será el cinerrador. Es necesario diferenciar claramente la instancia que cuenta una historia, de aquella que ve una historia. Voz y visión deben, por tanto, ser estudiadas por separado puesto que a menudo no coinciden con la misma instancia. (Genette, 1972:241-244). El enunciador cinematográfico, es decir, el cinerrador, proyecta su mirada sobre la historia y el espectador ve la historia a través de esa mirada, por eso en el Cine los procesos de enunciación y recepción se superponen. El cinerrador es, por tanto, una instancia de enunciación, pero también de observación; al mismo tiempo que muestra una historia ficcional la observa. (Paz Gago, 1998:66-68; Garrido, 1993:121-122).

¹⁹ La ocularización interna es un procedimiento mediante el cual el enunciador identifica su mirada ficticia con la mirada de uno de los personajes pertenecientes a la diégesis del discurso filmico. La ocularización ofrece un punto de vista ocular, quién lo ve y desde dónde lo ve.

1.3 LAS TEORÍAS COMPARATISTAS DE WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ. RELACIÓN ENTRE LITERATURA Y CINE.

El punto de partida para desarrollar las teorías comparatistas propuestas por Wenceslao Fernández Flórez durante la primera mitad del siglo XX, así como las relaciones existentes entre la Literatura y el Cine, puede hallarse en las preguntas que el colaborador de la revista *Primer Plano* Juan de Alcaraz realizó en una ocasión a nuestro escritor sobre la conveniencia o no de que el Cine español buscara en la novela española sus asuntos.

Su respuesta no dejó ningún lugar a dudas porque *no sólo acertado, sino acertadísimo me parece. Nada hay más próximo a una película que una novela. La novela se hace película en la imaginación del lector.* Fernández Flórez siempre manifestó su opinión a favor del Cine, su vida se desarrolló paralela a este nuevo arte porque tal y como él afirma *en mis novelas se ha creído encontrar temas útiles para ser desarrollados ante la máquina, y yo he accedido porque soy entusiasta devoto del nuevo arte*²⁰.

²⁰ *Primer Plano*, 147. 1943. Esta revista fue creada y dirigida por Augusto García Viñolas en 1940. En ese momento, García Viñolas era el Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía e indudable prohombre de los tiempos del Cine franquista. En 1942 su director fue sustituido por otro personaje no menos significativo, Carlos Fernández Cuenca. Esta revista puede considerarse una fuente de primera mano sobre la visión oficial del Cine por parte del Régimen. (Monterde, 2001: 59-82).

Años más tarde, tras una entrevista con Enrique Badosa²¹, Wenceslao Fernández Flórez ofrece más declaraciones acerca de estas relaciones sobre las que no sólo reitera sus opiniones anteriores, sino que añade nuevos argumentos. Teniendo en cuenta la fecha en que se produce este hecho, resulta muy interesante, desde el punto de vista de la perspectiva comparatista, la necesidad emergente por parte de algunos escritores de diferenciar claramente ambas disciplinas y dejar clara la “mala influencia” que el Cine puede ejercer sobre la Literatura.

No es ésta la opinión de Fernández Flórez, quien denuncia la existencia de un error de perspectiva entre aquellos escritores que lo único que demuestran con esa actitud crítica es su miedo ante el desconocido pero sorprendente mundo del cinematógrafo. Su postura es firme y apuesta por la multidisciplinariedad advirtiendo sobre el beneficio mutuo que producen las influencias del Cine en la obra de los escritores porque *las influencias de cualquiera de las Bellas Artes –y el*

²¹ Enrique Badosa además de entrevistar a Fernández Flórez en su artículo: “Cine y Literatura” también entrevistó a Camilo José Cela. (*Correo literario*, 2ª época, Año V, nº 7. 1954).

*cine es la más reciente, aunque algunos no lo admitan - son recíprocas e innegables. Y no suelen perjudicar sino enriquecer*²².

Descifrando las raíces genealógicas que conectan el Cine con la Literatura y también con el Teatro admite que *no se le puede negar un cierto aire de parentesco con el Teatro o con la novela*. Aunque sólo desde el punto de vista cronológico, estamos de acuerdo en aceptar que las fuentes primigenias del Cine deben buscarse tanto en el teatro como en la novela o el relato corto y por eso Fernández Flórez afirma que *de la novela y del Teatro se nutre frecuentemente la inspiración del cine*. Incluso atribuye a estos dos últimos una relación fraternal diciendo que *el Teatro y la novela no saben evitar el mirarse, a veces, en ese espejo que les devuelve, modificadas, sus facciones*²³.

Fernández Flórez establece la relación existente entre ambas Artes por lo que su propuesta, como ya se ha citado anteriormente, es comparatista pero en ningún momento niega las diferencias, que por otra parte son necesarias para que se produzca esta relación, existentes entre los medios de expresión y el lenguaje que cada disciplina utiliza, ya que *por esencia, el cine difiere de la Literatura, por los peculiares medios de*

²² *Correo literario*, 7. 1954.

²³ *Correo literario*, 7. 1954.

*expresión que utiliza*²⁴. De hecho, hoy en día los semiólogos que estudian esta disciplina admiten la existencia de un lenguaje cinematográfico, pese a que los orígenes de tal expresión están en *la crítica de urgencia que la utilizaba con nulo rigor y marcando sentido metafórico*. (Villanueva, 1999:217).

Andrew Sarris en un artículo sobre Pier Paolo Pasolini explica que *la diferencia entre el cine y la literatura como medios de expresión se puede hallar en la metáfora. La literatura está compuesta casi exclusivamente de metáforas, mientras que en el cine la metáfora está ausente casi por completo*. También alude a las comparaciones que frecuentemente relacionan el Cine y el Teatro, y las califica de *comparación ridícula*. Según Sarris estas formas de expresión no tienen nada en común y *resulta más apropiado comparar el cine con el relato, aunque -como hemos visto- el problema de la metáfora hace que incluso esta comparación apenas tenga valor*. (Sarris, 1967:191-197).

Una vez que se acepta la existencia de esas influencias interdisciplinarias, el siguiente planteamiento consiste en saber qué ventajas y qué inconvenientes tienen este tipo de relaciones. Para

²⁴ *Correo literario*, 7. 1954.

Fernández Flórez la parte más positiva de la existencia del Cine es *que ensancha los temas pero, por el contrario, el aspecto negativo es que el cine puede debilitar el estilo del escritor que se deje impregnar por sus procedimientos*²⁵.

El Cine antepone los códigos visuales en detrimento de los códigos gráficos y, como consecuencia de ello, la escritura que poseía una hegemonía absoluta a la hora de transmitir historias ficcionales, pasa a tener un papel menos relevante con la aparición de las tecnologías audiovisuales. O lo que es lo mismo, *el cine reduce las descripciones - por ejemplo - a unas cuantas fotografías, y los estados de ánimo a unos gestos, y considera la retórica como un enemigo, como una proliferación patológica de las palabras, que ocasiona anemia perniciosa en las taquillas*²⁶.

Por otra parte, la Literatura *tiene – y ha de tener – la devoción preferente del lenguaje* y por eso continúa utilizando la escritura como soporte principal. Este cambio producido por la transcodificación de un texto verbal a otro filmico puede provocar, en ocasiones, la sensación que muchos hemos sentido al contemplar el resultado de una “mala”

²⁵ *Correo literario*, 7. 1954.

²⁶ *Correo literario*, 7. 1954.

transposición filmica. Fernández Flórez lo describió en los siguientes términos *Muchas veces, cuando vemos una novela llevada a la pantalla, reconocemos sin duda la novela, pero con la impresión de que la han dejado en los huesos. El escritor dominado por el cine terminará produciendo esqueletos*²⁷.

Fernández Flórez acepta la existencia de un cambio cualitativo que permite el paso de un hipotexto a un hipertexto. *Sí es cierto que muchas de ellas [de sus novelas] han sido convertidas en películas, fue varios años después de ser publicadas [...] y en la mayor parte de los casos, los adaptadores las han alterado más o menos hondamente.* Dicho en otros términos y para ser fieles a la terminología empleada en nuestra teoría de la transposición filmica, el escritor de Cecebre acepta el proceso transpositivo que se produce en un texto narrativo de ficción verbal para convertirse en un texto narrativo de ficción eminentemente visual.

Dada la innegable relación de Fernández Flórez con el Cine es lógico que uno se pregunte en qué medida ha podido afectarle la posible influencia de este último en su obra literaria y si en algún momento se le

²⁷ *Correo literario*, 7. 1954.

ha ocurrido escribir pensando en el Cine. Su respuesta es clara y afirma: *no creo que el cine haya influido en ninguna de mis obras. Jamás pienso en el cine cuando escribo una novela*²⁸.

Esto no quiere decir que no le guste la idea de que los escritores escriban para el Cine, incluso les aplaude y les anima a hacerlo en un intento de evitar la escasa calidad de los escritos que circulan en los temas de la gran pantalla. Por tanto, muy en su estilo agudo y mordaz el escritor de Cecebre afirma: *me parece muy bien que los literatos produzcan obras para el cine y hasta lamento que no lo hagan con frecuencia. Nos redimirían de la estulticia y de la plebeyez que tanto abundan en los asuntos cinematográficos*²⁹.

Pero Fernández Flórez no sólo animó a otros escritores a tomar parte en temas de Cine, sino que él mismo escribió guiones inéditos e intervino en las bases argumentales de todas sus novelas y relatos llevados al Cine. En otra de esas entrevistas realizadas para *Primer Plano* en el año 1942, el escritor gallego deja también patente su decisión, no sólo de colaborar, sino de llevar a cabo algunos proyectos única y

²⁸ *Correo literario*, 7. 1954.

²⁹ *Correo literario*, 7. 1954.

exclusivamente para el Cine, originales e inéditos³⁰. Confiesa también que, al principio, algunas de sus adaptaciones le desesperaron, pero con el paso del tiempo llegó a estar mucho más conforme con el trabajo de directores como Rafael Gil, Antonio Román o Sáenz de Heredia, prueba de ello es que repetiría con alguno de ellos en proyectos posteriores. (Lozano Maneiro, 1998: 93).

Con respecto a la relación entre novela y Cine, siempre consideró que *el cine es un arte de colaboración* y cada pieza debe encajar y cumplir una función importante. Todas las piezas son necesarias de modo que un mal argumento nunca podrá ser una buena película ni aun en manos del mejor de los directores y viceversa³¹. Es evidente, además su interés por la interrelación de las Artes, la concepción estructuralista³² que plantea Fernández Flórez al hablar en términos de conjunción de piezas que cumplen funciones muy concretas dentro de una globalidad.

³⁰ Él mismo lo expresaba de la siguiente manera: *Terminada esta labor, proyecto meditar algunos asuntos exclusivamente para el cine, originales e inéditos. (Primer Plano, 93. 1942).*

³¹ *Primer Plano*, 192. 1944.

³² El estructuralismo concibe cualquier objeto de estudio como un todo cuyos miembros se interrelacionan entre sí y con el todo, de tal manera que la modificación de uno de ellos modifica los restantes. Trata, pues, de estudiar este sistema relacional latente en él, es decir, su estructura. Rechaza el análisis (descomposición) y la síntesis (recomposición). La corriente estructuralista nació de los estudios de Lingüística llevados a cabo por Ferdinand de Saussure, Köhler, Koffka... durante las primeras décadas del siglo XX. El texto doctrinal de esta corriente es el *Curso de Lingüística general* de 1916, en el que Saussure recoge los apuntes que sus discípulos tomaron durante sus clases.

Las teorías comparatistas de Fernández Flórez poseen un soporte teórico que seguiremos desarrollando a lo largo de este estudio, pero debe quedar claro que, tanto el lenguaje literario como el lenguaje fílmico, manifiestan desde el principio su enorme capacidad narrativa para contar historias de ficción.

Por puras razones cronológicas el segundo se apropió de recursos bien contrastados ya por el primero de esos dos lenguajes, al tiempo que se nutría de las historias que antes de ser contadas en imágenes lo habían sido exclusivamente con palabras. (Villanueva, 1999:216).

1.4 LAS TEORÍAS CINEMATográfICAS DE WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ.

En 1928, al tiempo que acepta su nombramiento para formar parte del elenco de personalidades representantes del *Primer Congreso Español de Cinematografía* organizado por la revista *La Pantalla*, Fernández Flórez comenta que *la cinematografía española carece de guía, de orientación, de inspiración, de dinero, de artistas, de directores, de sensibilidad y de interés. Únicamente cuenta con el público del que dice ha demostrado siempre dispensar una benévola protección a las películas españolas*³³.

³³ *La Pantalla*, 18. 1928. P. 282.

Wenceslao Fernández Flórez no sólo participó activamente en numerosos proyectos relacionados con el Séptimo Arte, sino que planteó toda una teoría del Cine aventurándose a plasmar su opinión sobre aspectos muy específicos referentes a este tema. De ahí parten sus teorías cinematográficas y muchas de sus declaraciones quedaron reflejadas en entrevistas ofrecidas especialmente a la revista *Primer Plano* durante los años cuarenta, pero también a otras como *Cámara* o *La Pantalla*. Todas ellas aluden a ciertos aspectos, desconocidos hasta la fecha, sobre algunas opiniones muy particulares de Wenceslao Fernández Flórez con relación a su modo de entender el Cine. (Rodríguez Teijeiro, 1998:129-148).

En “La sirena de sombra” el escritor gallego comienza un artículo³⁴ con una bella definición sobre lo que considera *un arte recién nacido, es la inescusable belleza de un nuevo medio de expresión de la fantasía del hombre el que arrastra y subyuga y magnetiza a tan abundantes multitudes como nunca agitó otro móvil cualquiera sobre la superficie del mundo: el cine.*

³⁴ *Cámara*, 1. 1941.

Nuestro escritor se preocupó en bastantes ocasiones por confirmar la buena protección que el Estado le propiciaba al Cine, hecho que puede constatarse con sentencias como: *La amplia y plausible ayuda del Estado abrevia el camino* o, *El Gobierno le otorga una magnífica protección*, e incluso se explaya afirmando que:

Ningún Estado llegó más lejos en su protección a ese arte en lo que tiene de tal y en lo que tiene de industria. El concurso de guiones, espléndidamente retribuido; el auxilio a las empresas productoras, ampliamente generoso; la eficaz disposición que impone la exhibición de nuestras películas en proporciones mínimas razonables, forman un conjunto de apoyos tan inteligentemente calculados, que nadie podría pedir más³⁵.

Conviene apuntar que Fernández Flórez incluye el Cine dentro de las más recientes Bellas Artes, a pesar de que ésta no fuese la opinión más generalizada en aquel momento. Pero ya lo había afirmado categóricamente en la revista *Primer Plano* cuando le preguntan cómo cree que debe ser el Cine español³⁶. No sólo dice que *el cine es una de las bellas artes* sino que *no hubo ni hay nadie en el mundo que pueda decir cómo debe ser una obra de arte a no ser refugiándose en la abstracción y en las generalidades perogrullescas*.

³⁵ *Primer Plano*, 92. 1942; *Primer Plano*, 147. 1943 y *Cámara*, 4. 1942.

³⁶ *Primer Plano*, 92. 1942. En este número extraordinario se hizo la misma pregunta a figuras de las letras y de la producción cinematográfica como: Eduardo Marquina, J. Álvarez Quintero, Federico García de Sanchiz, Rafael Sánchez Mazas, Manuel Aznar, Manuel Augusto García Viñolas y José Antonio Nieves.

Siempre le preocupó la falta de originalidad en los temas elegidos a la hora de llevar a cabo un proyecto cinematográfico en España y culpaba de ello especialmente a los productores. *Ese afán de contar de antemano con lo que al público le agrada, buceando en la experiencia de otras películas para realizarlo otra vez, es la preocupación más aguda de los productores y la que me ha causado mayores molestias y desalientos en todas las ocasiones de contacto con ellos. No sólo eso sino que les acusa de temer la novedad y no atreverse a intentar el esfuerzo de crear algo original, diferente, y allí donde un colega encontró, por casualidad, una pepita de oro, van ellos a cavar también*³⁷.

En otras revistas sobre cinematografía continúa arremetiendo contra los productores y exponiendo su punto de vista.

Creo que nuestros productores se perjudican y nos perjudican mirando hacia atrás para insistir en temas que ya han triunfado una vez o que tienen asegurado el aplauso de los deficientes mentales...El recelo contra la originalidad es razón suficiente para la ruina de un productor de películas³⁸.

En el texto literario de *El malvado Carabel*, su autor plantea una percepción interesante en contra del Cine norteamericano a través de uno de sus personajes diciendo:

³⁷ *Cámara*, 4. 1942.

³⁸ *Primer Plano*, 105. 1942.

Observe usted el ejemplo de Norteamérica, donde el cuidado de la boca es un elemento de la educación, y los cuarteles, las escuelas, las agrupaciones todas y todos los individuos tienen su odontólogo. ¿Qué sucede después? Que las demás naciones se quejan de la invasión de películas americanas. Pero ¿es que en estos países se puede encontrar mucha gente que se atreva a reír ante un objetivo, enseñando los dientes? Temo que no. (p. 82).

Con este comentario del protésico, se observa también, el carácter metacinematográfico que posee la novela. Una vez más el Cine dentro del Cine, el Cine dentro de la novela, la novela dentro del Cine... las fronteras entre ambos dominios siempre están difusas. Fernández Flórez se permite hacer crítica cinematográfica a través de uno de los personajes de su novela, arremetiendo contra la invasión de películas americanas y el efecto que su contenido provoca entre sus espectadores.

Años más tarde corrobora sus ideas en varios artículos en los que se refiere al caso de los norteamericanos que lanzaron *paracaidistas de sombra* que infiltraban en las pantallas de todos los países la idea preconcebida de su superioridad con respecto al resto de la humanidad.

Por eso afirma que:

La infiltración del norteamericanismo en la humanidad, al cine se debe, y a ninguna otra razón. Si un país acierta – como los Estados Unidos- a realizar una copiosa y excelente categoría de películas, su dispersión por todos los mercados equivale a conquistar algo más que millones³⁹.

³⁹ *Primer Plano*, 93. 1942 y *Cámara*, 1. 1941.

Automáticamente, esto nos lleva a pensar en las posibilidades propagandísticas del Cine, hecho que el autor de *El malvado Carabel* ya había denunciado en contadas ocasiones. Al comparar el Cine español con el de otros países, aboga por *la exportación de simpatía*, y por una propaganda *insinuante en la que no se den hechas las conclusiones, sino que el público las obtenga por sí mismo*. Comprende perfectamente la importancia que los gobernantes conceden al Cine, *porque la influencia de éste supera a la de todos los medios de propaganda conocidos*⁴⁰.

En cuanto al público, al que Fernández Flórez le confiere mucha importancia, además de atribuirle *una condición pasional de más elevada temperatura que el de los teatros, los conciertos* afirma también que *se entrega con más ardor y con mayor frecuencia*. Pero, no sólo defiende su existencia, sino que lo considera inteligente y capaz de tomar parte activa en el ejercicio de recepción del mensaje transferido como elemento principal y último del proceso comunicativo⁴¹.

Estas afirmaciones de Fernández Flórez, tienen mucho que ver con las teorías existentes acerca de las relaciones pragmáticas de la

⁴⁰ *Primer Plano*, 93. 1942 y *Cámara*, 1. 1941.

⁴¹ *Cámara*, 1. 1941.

Literatura (Schmidt, 1990: 19-21 y Lázaro Carreter, 1987: 160-172), que nosotros hacemos extensibles también al Cine. En ambos casos, nos enfrentamos a un proceso comunicativo en el que el emisor y el receptor se encuentran en dos polos que permanecen en conexión a través de un elemento relacional que puede ser tanto un texto verbal como un texto visual.

Partiendo de estas relaciones pasamos directamente a pensar en las teorías pre-pragmáticas del receptor filmico. Al hablar del comportamiento perceptivo del público y los espectadores tanto Odin (1983:67-83 y 1988:121-140), desde una perspectiva totalmente pragmática, como Zunzunegui (1998:31-42), recurren a la famosa frase que compara el momento de la visualización de un filme en una sala de Cine con una fase de ensoñación que comúnmente se denomina *soñar despiertos*.

Ese binomio que se suele establecer al realizar la comparación entre Cine y estado onírico, también ha sido estudiado desde el punto de vista de las teorías psicoanalíticas del Cine. El espectador es concebido, no como un ser de carne y hueso, sino como una entidad artificial regida por las coordenadas del espacio y el tiempo. En este sentido, el Cine construye su espectador gracias al número de modalidades

psicoanalíticas que unen al que sueña con el espectador del Cine. (Stam, 1999:172).

El escritor de Cecebre asegura que el Cine tiene una indudable belleza propia y unos medios de expresión peculiares. Su capacidad de penetración en el espíritu del pueblo, las muchas posibilidades que ofrece desde el punto de vista del adoctrinamiento moral y didáctico, y, en definitiva, la interesante unión establecida en la famosa impronta del clásico *docere et delectare*, hacen creer a Wenceslao Fernández Flórez que, ciertamente, *esa gran fuerza educadora e instructiva que es el Cine* tiene la capacidad de ejercer una gran influencia en los espectadores, incluso, mayor que la que pueda producir el teatro⁴².

En cuanto a los personajes que deben actuar, Fernández Flórez propone que *en el cine no debe hacer falta disfrazarse. El director ha de disponer de tantos muñecos humanos como le sean precisos para representar fielmente toda clase de tipos...* Y termina afirmando que *en el cine español es preciso que los personajes ofrezcan un tipo adecuado al de la ficción*⁴³. Este planteamiento resulta muy interesante porque de ese modo evita la monopolización de los actores. A la hora de hacer un

⁴² *Primer Plano*, 105. 1942.

⁴³ *Primer Plano*, 105. 1942.

filme, parece muy razonable el hecho de que su director pueda disponer de un amplio espectro de actores y actrices que posean las características físicas e interpretativas adecuadas al papel ofrecido. Fernández Flórez también considera que debe cuidarse con meticulosidad que cada uno de los personajes esté lleno de sugerencias y que cuando aparecen en la pantalla deben representar lo convenido por el autor y el director del asunto.

De entre los argumentos ofrecidos por el novelista cecebreño, analizaremos su propuesta de que *el cine es el arte más fenomenal en su sentido etimológico de aparecer; inicialmente está creado para los ojos, y los ojos son los que han de juzgar y de tamizar las emociones*⁴⁴.

Este breve texto debe ser estudiado con detenimiento puesto que no sólo hace referencia a las teorías fenomenológicas⁴⁵, sino que da con la clave fundamental de lo que en análisis filmico se denomina la visualidad. Hay una mirada identificada con el objetivo de una cámara, se ofrecen una serie de imágenes que después de un largo proceso serán

⁴⁴ *Primer Plano*, 105. 1942.

⁴⁵ El término de Fenomenología fue empleado por primera vez por Lambert aunque en la actualidad recoge un complicado entramado de teorías utilizadas por el matemático Husserl y sus discípulos. En líneas muy generales puede resumirse en el estudio descriptivo de un conjunto de fenómenos. De entre los muchos seguidores de esta corriente fenomenológica, destacan las investigaciones de Darío Villanueva en el campo de la Teoría de la Literatura.

percibidas por otras muchas miradas que son los espectadores. Es un proceso de comunicación visual en el que los códigos visuales poseen el papel más relevante.

Proclama, además, la inferioridad de la vida con respecto al Arte y defiende que *la vida aprende de él y se deja modificar por él incesantemente* porque éste es mejor. Al contrario de lo que se suele pensar, comprobamos que para Fernández Flórez el motor que mueve el mundo es el Arte y no la escuela de la vida. Es la vida la que bebe de las fuentes del Arte para obtener inspiración⁴⁶.

Por lo que respecta a los inconvenientes que el Cine pudiese tener, si es que a esta gran riqueza artística se le puede llamar inconveniente, el escritor coruñés los resume a una condición:

El cine es un arte “pluricerebral” [...] Una buena obra del cine precisa el concurso de muchos excelentes artistas, armónica e indispensablemente concertados [...] Y si uno de estos elementos falla, la película -la obra de arte- ya no está lograda⁴⁷.

En una línea de investigación diferente, puede observarse que Wenceslao Fernández Flórez transmite a través de sus obras lo que podría considerarse toda una filosofía de vida. Por medio de sus escritos

⁴⁶ *Primer Plano*, 95. 1942.

⁴⁷ *Cámara*, 1. 1941.

intentó reflejar sus ideas que, a pesar de la opinión de buena parte de la crítica, fueron absolutamente innovadoras y revolucionarias para la época. (Pérez Perucha, 1998:53).

El *conservador subversivo*, tal y como Díaz Plaja ha denominado a este escritor, se manifestó a través de sus palabras, novelas y relatos cortos en contra del conservadurismo nacional basado en la unión indivisible de España y la Iglesia Católica: *¿Presumen que en el reglamento divino de la ley no matarás hay una excepción a la que uno puede acogerse cuando extingue la vida de un infiel?* (Díaz-Plaja, 1997:134).

Su actitud ante el aborto para romper con la idea de su moral tradicional sorprendería a buena parte de la crítica. En las *Aventuras del caballero Rogelio de Amaral* (1933), una mujer desesperada le pide ayuda al médico porque ha sido violada. *Quiero vaciar mi cuerpo de esta impureza que se ha aferrado a él. El horror de ser madre de un ser engendrado en estas condiciones basta ante cualquier conciencia para justificar lo que vengo a pedirle.* (Díaz-Plaja, 1997:174). Incluso se atreve a criticar en *Los que no fuimos a la guerra* (1930) a los Boys Scouts por creer que esta organización se trataba de un simulacro infantil

del ejército por mucho que predicasen que los fines eran pacíficos, preconizando una disciplina militar para el país empezando ya desde la niñez.

Hablando sobre *El destino se disculpa*, llevada al Cine en 1945 por Sáenz de Heredia, plantea una tesis en defensa del libre albedrío y achaca al hombre la cómoda reacción de echarle al Destino la culpa de nuestras flaquezas. *El hombre*, –dice Fernández Flórez- *se queja de continuo de la pérdida o del desvío de su ruta auténtica, achacándola a una circunstancia misteriosa que siempre viene a recaer en el Destino*⁴⁸.

Afirma, por otra parte, que *la tragedia de muchas personas no tiene otro origen que el desacuerdo entre lo que aparentan y lo que son. Todos nacemos con cara y tipo de algo concreto. La naturaleza elabora las más variadas clases de cuerpos y de rostros, con aspectos adecuados para cuantas actividades hay en el mundo*⁴⁹. En el texto literario *El malvado Carabel* puede observarse esta misma idea en el capítulo III en el que, el dentista Mateo Solá expone toda una teoría acerca del condicionamiento que supone la apariencia física de los hombres y cómo ésta puede pre-definir el carácter de una persona porque tiene cara de

⁴⁸ *Primer Plano*, 192. 1944.

⁴⁹ *Primer Plano*, 95. 1942.

bueno o de criminal, etc. Por eso, *cuando se le alaba repetidamente a un hombre cualquier actitud, real o supuesta, termina por cultivarla* (p.83).

Confirmamos pues, que las teorías cinematográficas de Fernández Flórez fueron bastante revolucionarias en su tiempo y, como ha quedado claro a través de sus escritos, comprobamos que todo aquello que él afirmaba hace ya más de medio siglo, todavía hoy permanece vigente.

1.5 LAS TEORÍAS DE LA FICCIÓN DE WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ.

Es interesante subrayar que, en sus escritos sobre lo que él llamó la *pantalla mágica*, Fernández Flórez siempre puso especial interés en destacar el aspecto fantástico y mágico del Cine. El papel de un escritor con respecto al Cine es muy sencillo, *a él le corresponde el reino de la fantasía, de la idea. Y al director incumbe desarrollar en cinematografía ese argumento literario: la fantasía, la idea, la imaginación que puso el autor*⁵⁰.

⁵⁰ *Primer Plano*, 192. 1944.

Con respecto a este aspecto ultraterrenal del Cine, Fernández Flórez hizo unas reflexiones que conviene tener presentes para comprender su punto de vista.

Al fin y al cabo, la magia no es una mentira ¿Qué mayor magia que la de remozar nuestras almas y llevarlas a un mundo de deleite tan distinto de éste donde se afligen?... He aquí una película de puras sensaciones visuales⁵¹ y otra de inverosímiles encantamientos⁵², que nos hacen el gran bien de facilitarnos la evasión de nuestras cuitas o, si no se tienen cuitas, del tedio de la vida vulgar. ¡Grato y meritorio auxilio!⁵³.

Por eso también afirma que *el cine es capaz de las mayores hechicerías* y considera a éste como una válvula de escape, como un medio de transmisión de los sueños de los hombres.

El hombre busca remedio en su imaginación; sueña. Esa puerta maravillosa para la que cada uno tiene una llave mágica –la fantasía– le permite pasar en secreto al mundo donde todo le es fácil, en donde no hay deseos que no alcancen una inmediata realización. Únicamente no hay en ese reino aquello que ya existe en el de la realidad; cuanto podemos encontrar aquí queda excluido de la fantasía. Pero –y esto es lo más curioso– para llegar a la realidad no disponemos de otro itinerario que el de las ilusiones. Cuanto conseguimos ha sido antes un sueño en el que se complacía nuestra imaginación⁵⁴.

⁵¹ Se refiere a *Fantasia* (Ben Sharpsteen, 1940). Con Walt Disney de supervisor general es una de sus más logradas obras. Además cuenta con la novedad del sonido estereofónico.

⁵² Se refiere a *The Thief of Baghdad* (Michael Powell, Ludwig Berger, Tim Whelan, 1940). *El Ladrón de Bagdad* es un “remake” de uno de los títulos más famosos de Raoul Walsh, (1924). Se trata esta versión de una de las obras maestras del Cine fantástico, tal es su carácter onírico y estrictamente irreal.

⁵³ *Primer Plano*, 105. 1942.

⁵⁴ *Primer Plano*, 211. 1944.

En ese mismo artículo Fernández Flórez continúa exponiendo esta idea alegando que una vez que los sueños se convierten en realidad dejan de ser tales y pierden, por tanto, su atractivo primigenio. *Y entonces el sueño que ya no era sueño⁵⁵ se quedó sin eficacia, sin atractivo y sin clientes. La fantasía lo expulsó como el organismo expulsa un injerto necrosado⁵⁶.*

Estas teorías expuestas por el novelista nos llevan automáticamente a pensar en las teorías existentes acerca de la ficcionalidad⁵⁷. La construcción y existencia de mundos ficcionales es un tema debatido con frecuencia dentro del ámbito de la Teoría de la Literatura. Aunque algunos teóricos como Russell o Margolis negaron la existencia de la ficción, el mero sentido de la ficción implica su existencia. Los mundos ficcionales son mundos vinculados a los textos

⁵⁵ W. Fernández Flórez pone como ejemplo en este artículo las novelas de Julio Verne como premonitorias de sueños hechos realidades.

⁵⁶ *Primer Plano*, 211. 1944.

⁵⁷ José M^a Paz Gago define la ficcionalidad como *un mecanismo específico de producción y recepción de los textos narrativos. Es el resultado de un proceso semiótico por el que un texto sólo produce su significación plena y adecuada y su efecto estético característico – la intriga y la evasión – cuando es leído de acuerdo con la referencia al mundo ficcional creado por él.* (Paz Gago, 1995:171). En la narración ficcional tiene lugar el cambio del referente real, por el referente ficcional y, por tanto, las ficciones han de ser leídas sobre la base de un mundo ficcional e imaginario que hace que el propio texto se convierta también en un texto ficcional. Otra definición interesante es la que presenta W. Mignolo (1978) que denomina la ficcionalidad al *proceso de semiotización en virtud del cual inscribimos un texto en la convención de ficcionalidad y lo interpretamos como ficcionalmente verdadero.* Cfr. también la teoría de los actos del habla de J. R. Searle, 1975: “The Logical Status of Fictional Discourse”, *New Literary History*, 6. 319-323, para explicar el funcionamiento de los textos de ficción.

narrativos que les representan dotándoles, de este modo, de cierta existencia conceptual, según el predicado de segundo nivel de existencia fregeano. Por tanto, se puede predicar de los mundos ficcionales. Como construcciones imaginarias que son carecen de existencia metafísica pero sí tienen una existencia verbal, textual, y mental: tienen una realidad sustantiva, existen y por eso podemos referirnos a ellos (Paz Gago, 1995:245 y ss.).

1.6 LAS TEORÍAS LITERARIAS Y METALITERARIAS DE W. FERNÁNDEZ FLÓREZ.

Hemos considerado necesario y oportuno hacer mención aparte acerca de la necesidad que Fernández Flórez muestra por la introducción de textos metaliterarios⁵⁸ en la novela, recurso que, por otra parte, también ha sido empleado por Fernando Fernán-Gómez en el filme de 1955 valiéndose de la prensa diaria, o incluyendo comentarios de los protagonistas referentes generalmente a las novelas que lee Alodia.

⁵⁸ Si la Literatura, en una de sus acepciones del diccionario de la R.A.E., se define como la teoría de las composiciones literarias, la metaliteratura alude a las reflexiones teóricas realizadas sobre este tema dentro de los propios textos literarios. En *El malvado Carabel*, Fernández Flórez hace uso de este procedimiento para criticar a los escritores de novelas, por lo tanto está haciendo una severa autocrítica a los de su profesión.

Los textos escritos forman parte de los códigos gráficos del análisis filmico, pero también están presentes en el texto verbal a través de las numerosas alusiones que los personajes hacen a periódicos, libros, folletines y novelas a lo largo de toda la novela; por ello, dan forma a una parte importante de la narración verbal. Llegados a este punto, los límites del análisis filmico y del análisis narratológico se presentan difusos por lo estrechamente que están relacionados entre sí.

Como decíamos, este tipo de escritos también forman parte del filme y Fernando Fernán-Gómez hace muy buen uso de ellos. En su discurso filmico de 1955, el empleo de esta técnica, tiene una finalidad cohesiva que le permite, al mismo tiempo, mantener una coherencia textual. Además, supone también un recurso filmico para diferenciar una secuencia de la que viene a continuación, o lo que es lo mismo, un método de estructuración. Este recurso consiste en la presentación de un periódico a través de un plano de detalle que ocupa todo el campo de visión y es el momento transitorio entre la tercera y la cuarta secuencias. Lo mismo sucede entre la sexta y la séptima secuencias.

Durante el transcurso de la quinta secuencia, Amaro compra el periódico para reafirmar su nueva profesión buscando en la “sección de sucesos”, escribiendo al lado de cada uno un “sí”. Este plano del

periódico contrasta con el anterior en el que Carabel buscaba trabajo en la “sección de empleo” y tiene que escribir en todos un “no” por no tratarse de trabajos adecuados a su perfil laboral.

En el discurso literario, la finalidad es otra muy distinta. El hecho de que Fernández Flórez haga uso de este recurso convierte a la novela de *El malvado Carabel* en una metanovela. Supone, por tanto, una licencia que se permite el autor para poder teorizar a través de la entidad narrativa y de los personajes de su obra. Dentro de los textos escritos que se incluyen en la diégesis, Alodia es el personaje que más alusiones hace a ellos. Al referirse al pulcro comportamiento de Cardoso como empleado ejemplar del banco, apostilla: *Bueno..., un tipo como el tal Cardoso existe en todos los bancos. Yo lo he leído en las novelas* (p.54). Y no le parece del todo mal que su sobrino, cuando decide hacerse malvado, *dé asunto para algunas novelas*, eso sí, que no haga algo que le *lleve a salir en los periódicos* (p.94).

Buscando inspiración para nuevas fechorías, Amaro lee *la sección de sucesos de un periódico*⁵⁹ (p.134), y Alodia intenta recuperar el

⁵⁹ Hecho que también está perfectamente documentado en el filme de 1955 como ya hemos demostrado. El director de este filme potencia el uso del periódico a través del cual Carabel busca trabajo presentando planos de detalle en los que la prensa, o mejor, la sección en cuestión, ocupa todo el encuadre.

trabajo de su sobrino acudiendo de nuevo a los textos escritos. En un periódico encuentra un anuncio que le remite a un libro, supuestamente gratuito, que contiene todos los secretos de la ciencia del hipnotismo (p.192). El narrador relata con respecto a los días en que Amaro roba la caja de seguros que en *el cuaderno de cuentas de la tía Alodia se puede leer la nota de un préstamo hecho por aquellos días a su sobrino para el pago del alquiler de una casita en el camino de Getafe* (p.201), lo cual no deja de ser otro acicate para dar pistas al lector con la finalidad de que no pierda el hilo narrativo de la ficción.

En el texto verbal se suceden otra serie de textos escritos no relacionados tan directamente con la historia del protagonista pero interesantes por lo que a esta investigación respecta. Amaro sabe, porque lo ha leído en los periódicos, que todos los chiquillos que son llevados a un hospital mueren (p.127). Ginesta atribuye el robo de niños a *sugerencias literarias* (p.130) y lee en el periódico *Alrededor del Mundo* un artículo sobre los esfuerzos y sacrificios que costó abrir el canal de Suez (p.202).

Al instruir al pequeño Cami para ser malvado, Carabel se detiene ante una librería y le dice:

Los libros son lo más pernicioso que hay en el mundo. Si son novelas, representan la labor de hombres apocados,

descontentos de la vida que en vez de procurar reformarla activamente, se entregan a ensueños perezosos para hacerse la ilusión de que crean un mundo a su capricho. Nada hay más triste que un hombre que pasa sus horas con los ojos vagos y una pluma en la mano para referir sus alucinaciones a los demás, riendo y llorando con lo que les ocurre a unos personajes que no existen (p.133).

Esta cita, aunque larga, es necesaria porque permite observar, por medio del personaje principal del relato, el planteamiento clave de Fernández Flórez acerca de la teoría de la ficción, en la que lo importante es resaltar la idea, la fantasía y la imaginación que un autor pone al crear una historia ficcional o referir sus *alucinaciones*, y de la que ya hemos dado buena cuenta en el apartado anterior.

Al final de la novela, Alodia se muestra muy furiosa porque el maestro ha sorprendido a Cami escribiendo *¡atrocidades!*, y en un momento de enfado afirma: *Pero se acabó. Voy a quemarle todas las novelas al monigote este*⁶⁰ (p. 238). Incluso en el último momento, Wenceslao Fernández Flórez se permite la licencia de insistir en este mismo recurso. Haciendo un alarde de sus conocimientos vanguardistas – ¿o podría considerarse más bien un ataque?- y aunque afirmase no estar

⁶⁰ Estas palabras de Alodia nos remiten a los movimientos de vanguardia de principios de siglo, concretamente al Futurismo con Marinetti a la cabeza, quien en sus manifiestos de 1909 y 1912, invitaba “metafóricamente” a la quema de los museos, las bibliotecas, etc... en un intento de crear algo totalmente diferente a los cánones establecidos en los siglos pasados. También es inevitable un inmediato recuerdo a las hogueras donde se quemaban los libros de caballerías de D. Quijote de la Mancha.

suscrito a ese ni a ningún otro movimiento literario, escribe a través del personaje del pequeño Cami, un poema de vanguardia sobre el anochecer en las ciudades en el que hace referencia a la tranquilidad que supone la conducción nocturna exenta de niños correteando por las calles.

Los motivos del poema son muy propios de este tipo de poesía de principios del siglo XX, lo cual quiere decir que, en primer lugar, sabemos que Fernández Flórez estaba perfectamente al tanto de los movimientos literarios del momento demostrando ser todo un hombre de su época; y en segundo lugar, ese conocimiento le sirvió de herramienta para hacer su poema en tono paródico y burlarse de aquellos que presumían ser vanguardistas.

El tono paródico se convierte casi en comedia paródica cuando Amaro Carabel descubre con verdadero terror que el pequeño Cami, a quien ha acogido en su casa con la esperanza de que algún día pueda cuidar de él y de su tía, es un futuro poeta y dice: *¡Tía Alodia –murmuró, desconcertado- hemos acogido a un poeta de vanguardia! Y añadió, como el sumando de sus meditaciones acerca de aquel hecho imprevisto: tendremos que alimentarlo toda la vida (p. 238).*

BIBLIOTECA VIRTUAL

Capítulo 2.

ANÁLISIS DEL TEXTO NARRATIVO
El malvado Carabel (1931)

2.1. CONTEXTUALIZACIÓN DE *EL MALVADO CARABEL* (1931) DENTRO DE LA OBRA NOVELÍSTICA DE W. FERNÁNDEZ FLÓREZ Y DE LAS CORRIENTES LITERARIAS DE SU ÉPOCA.

Para ubicar contextualmente esta novela he atendido a dos puntos de interés: por una parte, la novelística de Fernández Flórez en relación con los movimientos literarios de su época y, por otra, la novela *El malvado Carabel* con respecto a la totalidad de su obra novelística analizando las posibles influencias que pudiesen existir. Pero no quisiera continuar, sin antes ofrecer una perspectiva del contexto histórico para poner al lector en antecedentes y situarnos en el momento histórico-literario-social en que esta novela fue publicada por primera vez.

En el año 1931 las Elecciones Municipales del 14 de Abril precipitan la caída de la Monarquía y la proclamación de la República en España. Se discute la Constitución reconociendo los derechos históricos de las regiones vasca y catalana y comienzan las reformas militar y agraria. Al finalizar el año, Alcalá Zamora es presidente de la República⁶¹, Manuel Azaña del Consejo de Ministros y Julián Besteiro de

⁶¹ *Izquierda Republicana* se fundó como partido político el 3 de Abril de 1934, al fusionarse los partidos de Manuel Azaña, *Acción Republicana*, el de Marcelino Domingo, *Partido Republicano Radical Socialista*, y la *Organización Republicana Gallega Autónoma*, de Santiago Casares Quiroga. Entre sus fundadores se encontraban personajes de primera importancia de la vida política y cultural de la época, como José Giral, Álvaro de Albornoz, Victoria Kent, Luis Bello o Amós Salvador, entre otros.

la Cámara de Diputados. En el gobierno republicano se cuenta con la participación socialista de Indalecio Prieto, Largo Caballero, Fernando de los Ríos, y el coruñés Casares Quiroga⁶², entre otros.

En el cuadro de las letras españolas, será también en 1931 cuando Federico García Lorca publica su *Poema del cante jondo* y realiza la lectura de algunos versos de *Poeta en Nueva York* en la Residencia de Estudiantes. Versos que serán publicados más tarde en la *Revista de Occidente*. Pedro Salinas publica *Fábula y signo*, Mauricio Bacarisse *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*, Ramón Gómez de la Serna *Ismos* y, por supuesto, Wenceslao Fernández Flórez *El malvado Carabel*.

Dentro de este contexto histórico-literario de principios de los años treinta, puede apreciarse un fuerte agitación social y una preocupación generalizada por la cuestión social. Quizás por ese motivo Fernández Flórez escribe una novela en la que dicha cuestión es primordial y toma su máximo protagonismo personificado en el personaje de Amaro Carabel, que es uno de los muchos miembros de esa sociedad tan llena de prejuicios morales y sociales.

⁶² Santiago Casares Quiroga era un hombre perteneciente a la burguesía coruñesa y perteneció al grupo republicano gallego: *Federación Republicana Gallega*, más tarde se integraría en la corriente republicana de centro-izquierda que acaudillaba Manuel Azaña, la *Izquierda Republicana*.

2.1.1 LA NOVELÍSTICA DE W. FERNÁNDEZ FLÓREZ EN RELACIÓN CON LOS MOVIMIENTOS DE SU ÉPOCA.

Es conveniente conocer los diferentes movimientos literarios y artísticos de la época en que vivió Wenceslao Fernández Flórez para poder comprender su postura frente a ellos. No debemos olvidar que este novelista conoció el Realismo, la denominada Generación del 98, la Generación del 27 y, cómo no, los movimientos de Vanguardia de principios de siglo. Todas estas corrientes literarias estuvieron y están presentes en su obra, aunque no se puede afirmar que Fernández Flórez se adscribiese a ninguna de ellas. Tanto en su vida como en su obra, siempre demostró un carácter individualista, siendo el único miembro de un movimiento con estilo propio creado por y para él mismo.

Hablando de Literatura europea en general y española en particular, la primera mitad del siglo XX puede dividirse en tres etapas o movimientos literarios más o menos diferenciados, entre los cuales podría estar ubicado, al menos cronológicamente, Wenceslao Fernández Flórez.

La primera de ellas, en la que se incluyen los primeros años del siglo XX hasta el comienzo de la primera Guerra Mundial (1900-1914), recoge las tendencias de los últimos años del siglo XIX, especialmente el movimiento conocido como *Realismo Naturalista* que comenzaba a estar en declive y que dio paso, en un primer momento, al *Realismo Socialista* como máxima expresión literaria de la clase obrera organizada y después a un progresivo fortalecimiento del *Idealismo* como reacción contraria a las tendencias anteriores. Este Idealismo desembocaría, a su vez, en un nuevo intento de sugerir y evocar las cosas dando paso al *Simbolismo*.

En segundo lugar existe un período de entre guerras (1914 -1939) que destaca por la necesidad de ruptura con el Realismo burgués y la protesta en nombre de una clase social tratada injustamente. La rebeldía emergente se manifiesta especialmente en un tono social y político que coincide, desde el punto de vista artístico, con el auge de las *Vanguardias* que pregonan cambios drásticos a través de sus *Manifiestos*⁶³. El Arte comienza a concebirse como una confesión sincera al margen de las normas sociales.

⁶³ Primer *Manifiesto futurista* de 1909. *Manifiesto de la literatura futurista* de 1912, ambos firmados por Marinetti entre otros.

Por último, el tercer período se enmarca a partir de 1945. A consecuencia de la Segunda Guerra Mundial la situación de la sociedad y el ambiente en general quedaron impregnados de un sentimiento de desolación que dio lugar al nacimiento de dos corrientes o tendencias que, si bien enfocan el problema desde perspectivas diferentes, ambas responden al clima psicológico del momento.

Por una parte, la *Literatura Existencialista* supone una visión en tono pesimista y angustioso de la vida humana en la que el mundo parece algo absurdo y el sujeto se encuentra alienado en relación con sus semejantes. La segunda de estas tendencias corresponde a lo que se denominó *Literatura Neorrealista* que pretende reflejar las inquietudes sociales y la dolorosa existencia de las gentes humildes. Este nuevo enfoque que pretendió ser una vuelta al Realismo de finales del siglo pasado aboga por la denuncia de las injusticias sociales y la simpatía por aquellos que más sufren, como método para tomar conciencia de la auténtica situación del hombre del momento.

Las circunstancias sociales y políticas transcurridas en España durante la vida de Fernández Flórez, (fin de la Restauración, Regencia de M^a Cristina, Reinado de Alfonso XIII, Dictadura de Primo de Rivera, Segunda República, Guerra Civil española y Dictadura del General

Franco), tienen mucho que ver con su actitud frente a la vida y también frente a su obra literaria. Excuso comentar la influencia, más o menos directa, que hayan podido tener otros acontecimientos de índole mundial, tales como las dos Guerras Mundiales, el nacimiento y caída del Fascismo y la Revolución Rusa, en la vida y la obra de nuestro escritor.

Desde un punto de vista estrictamente cronológico, Fernández Flórez pertenece a la generación española de los nacidos entre 1880 y 1885, entre los que destacan: Pérez de Ayala, Gabriel Miró, Juan Ramón Jiménez, Ortega y Gasset y Américo Castro. Sin embargo, algunos afirman que su trayectoria vital y literaria en absoluto coincide con las inquietudes de éstos puesto que *casi toda la producción del novelista gallego carece de cualquier rasgo común con los escritores que tipifican sus respectivas generaciones* (Mainer, 1975:15). César Antonio Molina también opina que *su obra narrativa refleja muy escasamente el flujo de las diversas modas y estilos imperantes*. (Molina, 1985: 47-51).

Si bien es cierto que Fernández Flórez no se adscribiese a ninguna tendencia literaria del momento, también es cierto que hemos podido observar ciertas inquietudes comunes a algunos de sus coetáneos. De la corriente de finales del siglo anterior, el *Realismo*, se puede decir que adoptó, siguiendo a Benito Pérez Galdós (1843-1920), un interés por la

novela española de análisis y por encima de todo, un tono de más o menos sutil protesta social que más tarde desarrollarían las posteriores generaciones.

Con la denominada *Generación del 98* coincide en la firme creencia de la necesidad de una reforma política y social en España. Así, compartió con Miguel de Unamuno (1864-1936) una profunda preocupación filosófica y la proyección literaria de su personalidad en sus personajes de ficción⁶⁴. José Martínez Ruiz (1873-1967), Azorín, pregonaba que el secreto de la vida no está en los grandes acontecimientos, sino en lo nimio y en lo cotidiano, tal es la idea primera que se refleja en *El malvado Carabel: Espero que nadie me culpe de perder mis días ocupándome en la historia de seres humildes, sin notoriedad ni trascendencia, socialmente ignorados* (p.40). Pero esta no es la única coincidencia con Fernández Flórez sino que ambos compartieron también el gusto por la creación en sus obras de ambientes de vago misterio⁶⁵.

⁶⁴ W. Fernández Flórez (1936): “Un hombre atormentado” en la colección de relatos de humor titulada *La nube enjaulada*. En Wenceslao Fernández Flórez *Obras Completas*. Vol. V. Madrid: Aguilar. 1960. P. 263-268.

⁶⁵ Véase el componente misterioso en la trilogía *Lo invisible* (1927) de Azorín, o *La casa de la lluvia* (1925) y *Fantasma* (1930), ambas de Fernández Flórez.

Pío Baroja (1872-1956) nunca se cansó de protestar contra los defectos de la sociedad contemporánea: los prejuicios de su moral, su injusticia, su aburguesamiento... y, en algunas de sus obras, el interés se centra en las opiniones que a través de los personajes de ficción expone este escritor. Como he defendido a lo largo de esta investigación, lo mismo le sucede a Fernández Flórez en *El malvado Carabel* y en otras de sus obras. El que sigue a continuación es un claro ejemplo de ello:

¿Ves toda esa muchedumbre? A ti te parece que marcha por el plano de la calle, horizontalmente, los unos al lado de los otros. Pero no es así más que en apariencia. Los hombres andan siempre encima de los hombres, y cada cual quiere trepar sobre algún otro. La humanidad son muchos montones, y hay que subir por ellos clavando las manos y los pies en la carne de los demás. Si no lo haces así, te quedas debajo y te aplastan (p. 133).

El concepto pesimista de la realidad nacional y la esperanza de una España mejor, típico de los escritores de la Generación del 98, forma parte de la particular visión de Antonio Machado (1875-1939) y se puede decir que constituye un punto de conexión entre los miembros de esta generación y el sentir de Fernández Flórez. Del nuevo grupo de escritores y ensayistas surgido después de la Gran Guerra de 1914 y conocido por parte de la crítica como *novecentistas*, destaca Pérez de Ayala (1881-1962), por tener en común con nuestro escritor un gran sentido del humor como forma personal de expresión de su sentido de la vida. Ese sentido del humor reflejado en sus escritos también fue compartido por otro gran prosista, poeta y amigo: Ramón Gómez de la Serna.

Para terminar este recorrido por las corrientes literarias y culturales de la época entre las que Fernández Flórez convivió, no debemos olvidar los movimientos de *Vanguardia* a los que se adscribieron muchos de los miembros de *la Generación del 27* como García Lorca, Rafael Alberti, Gerardo Diego, etc. El período de entreguerras es el momento de los manifiestos que piden fervientemente un cambio y la ruptura con todos los movimientos anteriores.

BIBLIOTECA VIRTUAL

En la novela, igual que en el resto de las manifestaciones artísticas, se impone la utilización de nuevos recursos como el *tempo lento* o el *monólogo interior*⁶⁶. La pintura y la poesía vanguardista están en su mejor momento y Fernández Flórez tiene pleno conocimiento de estas nuevas tendencias atreviéndose, incluso, a crear, en tono irónico, un poema de vanguardia al final de su obra (p. 238). Víctor Fuentes denomina a estos textos novelísticos *literatura de avanzada* y considera que esta tendencia vanguardista *se impone como una de las constantes de nuestra literatura de los años veinte y treinta, llegando en la década del treinta a ser la dominante*. (Fuentes, 2000:11).

⁶⁶ Con relación al monólogo interior es inevitable hacer una referencia al *Ulises* de J. Joyce (1882-1941).

Otro aspecto a tener en cuenta es el camino abierto, también por esas fechas, hacia una escritura posiblemente influenciada por las nuevas técnicas cinematográficas. Víctor Fuentes -también citado por Mainer- defiende esta idea en tanto en cuanto afirma que:

En varias de estas novelas, y aunque en ellas se privilegia el contenido político-social, se experimenta también con un nuevo lenguaje formal adecuado a los nuevos contenidos sociales [...] El lenguaje visual del cine y la pintura también se extiende a estas narraciones. (Fuentes, 2000:12. Mainer, 1981:271).

El malvado Carabel (1931) constituye una novela escrita en un momento en que el fenómeno más significativo del cambio social y literario es la aparición de la *novela social*, que nace como consecuencia de la crisis de la vanguardia y de la necesidad de buscar un nuevo público y una nueva certeza moral en las clases sociales emergentes. Por eso, tal y como afirma Mainer, cabe plantearse *la línea de unión entre la novela social de finales de los 20 y comienzos de los 30 con la literatura de denuncia casticista o de exaltado erotismo que, en más de un caso, se va a integrar en el mundo de la nueva literatura* (Mainer, 1981: 270-271). En el prólogo a sus *Obras Completas* el propio Fernández Flórez clasifica a *El malvado Carabel*, entre otras, dentro de una tendencia de denuncia y crítica social *en la que habíamos llegado a un punto –afirma- en que se hacía preciso aplicar grandes reformas al edificio de la Humanidad, en lo político, en lo económico, en lo social, en lo moral, en*

*lo sentimental. Era necesario podar las exuberantes hipocresías que ocultaban casi completamente la verdad*⁶⁷.

Mención aparte merece el contacto del escritor coruñés con las letras gallegas, que se reduce a su relación con los miembros del *grupo Nós* formado principalmente por Vicente Risco (director literario de la revista con el mismo nombre), Ramón Otero Pedrayo y Florentino López Cuevillas, además de Ramón Cabanillas y Castelao, director artístico de dicha publicación⁶⁸.

Aunque por diferentes motivos, Fernández Flórez siempre se expresó en lengua española, pero nunca renunció a su origen ni dejó de escribir en lengua gallega. Muestra de ello es su inclusión en la revista *Nós* de la que formó parte como colaborador. Con la misma función, también se puede asociar su nombre a la publicación infantil *As Roladas*

⁶⁷ W. Fernández Flórez (1950): *Obras completas*. Tomo I. Madrid: Aguilar. 3ª ed. 16-17.

⁶⁸ Para César Antonio Molina los tres primeros son *por sus características tan concretas los únicos que responden a la nomenclatura de "Nós"...* Cabanillas por edad e ideas estéticas estaba muy ajeno, si bien será uno de los poetas reivindicados en esa publicación. Castelao ... se forma y se desarrolla por otros derroteros. (Molina, 1985, 47).

y publicó en gallego dos relatos cortos⁶⁹ en una de las colecciones de novela corta gallega más importantes, la colección, *Lar*.

2.1.2 *EL MALVADO CARABEL* CON RESPECTO A LA TOTALIDAD DE LA OBRA DE W.F.F. INTERTEXTUALIDAD.

Si bien la primera impresión al enfrentarse con la obra novelística de Fernández Flórez puede parecer un tanto caótica y desprovista de conexiones, en un estudio más profundo y pausado pueden observarse una serie de características comunes que le dan a la obra un sentido de globalidad. En cuanto a la forma, se deduce de la escritura de Fernández Flórez un gusto por el relato de misterio e incluso de terror, mezclado con ingredientes de crueldad que, en opinión de J. C. Mainer, *cobran densidad de símbolos de frustración e inadaptación* (Mainer, 1975:99).

De todos, es bien conocida la existencia de un componente humorístico que caracterizó a nuestro autor a lo largo de su trayectoria vital y artística⁷⁰. Otro dato muy interesante en cuanto a la forma,

⁶⁹ Los dos relatos a los que nos referimos son: “A miña muller” y “O ilustre Cardona” publicados en la colección de novela corta “Lar” en 1924 y 1927 respectivamente.

⁷⁰ En 1945, diez años más tarde de su nombramiento, W. Fernández Flórez pronuncia su discurso de entrada en la Real Academia Española con el título: “El humor en la Literatura Española”. W. Fernández Flórez (1960): *Obras completas*. Tomo V. Madrid: Aguilar. (5ª ed.) 979-1010.

consiste en un gusto recurrente por la utilización de un narrador en primera persona (homodiegético). Este tipo de narrador, que también será muy empleado por algunos de los directores que llevaron posteriormente sus relatos y novelas al Cine, también está presente en *El malvado Carabel*, conoce la intriga en su totalidad, por lo tanto es intradiegético y, además, cumple la función de conector de la diégesis.

Aparte de estos rasgos formales, Fernández Flórez reúne en muchas de sus obras algunas características temáticas que pueden ser observadas con cierta asiduidad. Siempre dejó patente, a través de sus personajes, una postura totalmente agnóstica frente a la religión, que en ocasiones se refleja con una dialéctica existente entre el personaje y el ambiente que le rodea. Entiende que, al igual que M. Unamuno o Pérez de Ayala, la Naturaleza constituye una norma moral de conducta, mientras que se muestra escéptico ante las convenciones morales de la sociedad de su tiempo.

Por su modo de plantear las relaciones amorosas, se observa una dificultad en la comunicación erótica que parece trascender, incluso, al terreno personal (Díaz Plaja, 1997:141-178). Por otra parte, su progresismo se manifiesta a través de sus relatos y a pesar de que siempre

ha sido tildado de “conservador”, por lo menos plantea o cuestiona en sus textos temas que reflejan preocupaciones del momento como el control de la natalidad, el divorcio, etc. En las *Aventuras del caballero Rogelio de Amaral*⁷¹ (1933) defiende también el aborto e incluso se habla abiertamente de la prostitución, la eutanasia (Pérez Perucha, 1998: 52-53).

Además de plantear estos temas en sus relatos de ficción, Fernández Flórez también realiza una fuerte crítica con grandes dosis de ironía, en ocasiones disfrazada de humorismo, para poder escapar de la censura. En muchos de sus textos como por ejemplo, en *Relato Inmoral* (1927) se advierte una crítica a la pieza fundamental de la sociedad católica que es el matrimonio⁷² y en *Las siete columnas* (1926) parece burlarse del concepto de honor que tenían las antiguas familias españolas. (Díaz Plaja, 1997:235-246). El papel social de la Iglesia tampoco queda muy bien parado en sus escritos (Díaz Plaja, 1997:131-140) e incluso puede apreciarse cierta tendencia al agnosticismo en *O terror vermelho* (1938), además de demostrar un profundo sentimiento antimilitarista

⁷¹ *Amaral denegó melancólicamente./ -¿Por qué no?- insistió la joven, intentando abrazar sus rodillas-. Estoy enferma de cuerpo y de alma, y acudo a usted, que sabe curar. ¿Qué hay en esto de malo? ¿A quién causa usted daño con salvarme?* W. Fernández Flórez (1964): *Obras completas*. Vol. III. Madrid: Aguilar. (6ª ed.) 881-889.

⁷² W. Fernández Flórez (1964): *Obras completas*. Vol. III. Madrid: Aguilar. (6ª ed.) 107-123.

ampliamente demostrado en *Las siete columnas* (1926) o en “De portería a portería” (1949).

Por último, cabe añadir la capacidad de Fernández Flórez para construir todo un mundo ficcional partiendo de una simple anécdota que puede ser la base de sus relatos cortos o formar parte de la intriga en sus novelas de mayor extensión, siempre con el claro propósito de comentar las flaquezas y la locura de los hombres y glosar el absurdo de la condición humana (Brown, 1974: 107-109).

En 1975 José Carlos Mainer realizó una aproximación a la clasificación de las novelas de Fernández Flórez. Constituye este trabajo uno de los estudios más completos de la obra de este escritor publicados hasta la fecha y, por supuesto, debe ser el punto de partida para todo aquel que quiera acercarse a la obra del escritor cecebreño.

Mainer dividió su obra en tres apartados, que siguen un estricto orden cronológico. Los primeros escritos desde *La tristeza de la paz* (1910) hasta *Tragedias de la vida vulgar* (1920), están incluidos en una primera etapa a la que denominó “Naturalismo simbolista: frustración y paisaje”. Incluye, en este apartado, las obras de Fernández Flórez que se

caracterizan por aproximarse a las tendencias que dan nombre al mismo. Considera Mainer que tanto el paisaje como la frustración son dos elementos recurrentes a lo largo de ese período.

Una segunda etapa caracterizada por el *afán de generalización* llevó a Fernández Flórez a utilizar un estilo episódico, constantemente salpicado de digresiones y con una cierta *andadura novelesca homogénea*. (Mainer, 1975:101-103). Observa también un intento de moralizar por parte del escritor y por ello denomina a esta etapa: “Costumbrismo utópico”. Esta última está a su vez dividida en otros dos apartados que atienden, por una parte, a las publicaciones que abarcan desde *El secreto de Barba Azul* en 1923, hasta *Los que no fuimos a la guerra* de 1930, etapa constructiva a la que denominó “Humor y crítica”; y, por otra, sitúa a *El malvado Carabel* (1931) como la primera de las obras que conforman el grupo denominado “Autodefensa y contradicción” que concluye con *El sistema Pelegrín* de 1949 (Mainer, 1975: 97-374).

Las circunstancias y cambios políticos, sociales y económicos transcurridos a lo largo de la vida de Wenceslao Fernández Flórez, condicionaron de alguno u otro modo al escritor y le llevaron a realizar ciertos cambios artísticos dentro de su trayectoria literaria, especialmente

después de la Guerra Civil española, donde las experiencias vividas dejaron una profunda huella que hará que sus escritos sean cada vez más amargos, con tendencia a la crítica política y, por desgracia, de escasa calidad literaria.

Si Wenceslao Fernández Flórez ha sido uno de los novelistas españoles de los que sus textos han sido llevados al cine en más ocasiones, también se puede afirmar que *El malvado Carabel* ha sido una de sus obras que, cuando menos, ha obtenido cierta relevancia, tanto la novela como las posteriores transposiciones. Desde su primera edición en 1931, esta novela ha sido reeditada en numerosas ocasiones. Un año más tarde de su primera edición se publicó de forma seriada para la revista *Lecturas* (1932). Así lo afirma su autor en el prólogo que él mismo escribió para la colección que recoge sus *Obras Completas*⁷³: *tales libros alcanzaron muchas ediciones, y alguno de ellos está traducido a varias lenguas.*

En cuanto al texto filmico, es bastante significativo el hecho de que reconocidos directores tanto del panorama español como mexicano hayan realizado un total de tres transposiciones cinematográficas en los

⁷³ W. Fernández Flórez (1950): *Obras completas*. Tomo I. Madrid: Aguilar. 3ª ed. 16-17.

años 1935, 1955 y 1960. Además, esta novela traspasó las barreras de la gran pantalla y también fue llevada a Televisión Española en el año 1966, aunque no obtuvo mucho éxito debido, fundamentalmente, a aspectos de carácter técnico.

Sobre *El malvado Carabel*, el propio autor se pronunció en su discurso de entrada en la Real Academia con el siguiente comentario personal: *Yo puedo decir de mí que cuando escribí Las siete columnas, El secreto de barba azul o El malvado Carabel, no fué mi propósito hacer reír a alguien, sino combatir ideas que me parecían equivocadas. (Obras completas, V, p. 985)*. Por otra parte, Mainer opina que en esta novela y también en *El sistema Pelegrín*, su autor pretende escribir una *biografía aleccionadora* (Mainer, 1975:101). La finalidad moralizante que ofrece esta novela, así como la intención de denuncia de la injusticia social quedan, por tanto, absolutamente justificadas.

En *El malvado Carabel* se observan algunos rasgos característicos tanto de tendencias propias de los movimientos literarios de la época, como rasgos inherentes y diferenciadores pertenecientes al estilo propio del escritor. No cabe duda de la existencia de un componente realista como medio de expresión del compromiso social -más que político durante aquellos años- y de denuncia contra la injusticia.

Santos Sanz Villanueva afirma que *las alternativas literarias frente a la crisis se encauzaron por el camino de una novelística de compromiso político-social, útil para la denuncia de la injusticia y dispuesta a contribuir a la transformación revolucionaria del mundo*⁷⁴. Mainer está de acuerdo en la faceta de Fernández Flórez como escritor de novela social y advierte los riesgos que corre un *individuo solitario e infeliz frente a la alienación colectiva* teniendo que enfrentarse continuamente con el mundo (Mainer, 1975:312). El ejemplo claro de todo esto está al final de capítulo III, momento cumbre en el que Carabel, desde la ventana de su casa, declara la guerra al mundo ante la presencia de su tía Alodia (P. 96).

Las opiniones del propio Fernández Flórez y los datos ofrecidos anteriormente corroboran nuestra tesis, sostenida desde el principio, de que *El malvado Carabel* puede ser interpretada como una novela social. La originalidad del escritor coruñés estriba no tanto en el tema, abordado por otros escritores como ya se ha visto, sino en el particular modo de enfocararlo.

⁷⁴ Los libros de César M. Arconada, Joaquín Arderius, Manuel Benavides, Julián Zugazagoitia, Isidro Acevedo, Alicia Garcitoral y José Díaz Fernández entre otros, denunciaron la opresión del obrero, los conflictos sociales del campo, la represión de los movimientos revolucionarios, etc. (Sanz Villanueva, 1985: 24).

La denuncia social no sólo se manifiesta desde la vertiente realista –y en ocasiones naturalista- sino que también puede extraerse del componente mágico existente en el mundo ficcional de Carabel. No en vano los objetos cobran vida, los números engordan y los duendecillos de los hogares hacen de las suyas. Esta técnica fenomenológica que consiste en el *animismo* de las cosas, cobra mayor valor al potenciar la falta de decisión en la vida de Amaro. Por tanto, este componente mágico-realista empleado por Wenceslao Fernández Flórez para hacer crítica social constituye una gran aportación y su contribución a la renovación de la novela española durante la primera mitad del siglo XX.

El personaje de la tía Alodia encierra en sí mismo una contradicción muy interesante a este respecto. La tía de Amaro es presentada con una técnica de *cosificación-animalización*, totalmente opuesta a la técnica *animista* mencionada anteriormente⁷⁵. Su nariz se

⁷⁵ Con respecto a todas estas técnicas de animismo, cosificación, animalización, etc. es necesario hacer mención especial a Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936). Este escritor también se concentró en el ataque a los principios de las clases sustentadoras (burguesía, ejército, clero) al tiempo que crecía su interés por la lucha de las clases trabajadoras. Su respuesta artística a estas inquietudes sociales responde a una nueva estética que le permitirá llevar a cabo una creación vanguardista, de calidad y de denuncia al mismo tiempo. Se trata de la sátira, que en los años veinte acabará por convertirse en el elemento esencial de los *esperpentos*. Como ejemplos destacan la serie de teatro *Comedias Bárbaras* con la trilogía: *Águila de blasón* (1907), *Romance de lobos* (1908) y *Cara de plata* (1923), o el primer exponente novelesco del esperpento valleinclaniano *Tirano Banderas* (1926).

define como *una especie de rojo gusano con patitas negras*, y uno de sus ojos como *un pálido disco del tamaño de un duro... forma por la que podían ser reconocidos, entre otros muchos, un ojo y la nariz de Alodia Menéndez* (p.51-52).

La oposición *ficción realista/ficción maravillosa* estriba en que, por una parte, este personaje presenta una actitud bastante realista con respecto al mundo, tiene los pies en la tierra y representa la cotidianidad, lo nimio e indiferente. Al final de ese capítulo III al que hemos aludido, Alodia al mirar por la ventana no ve más que la realidad, tejados en declive y otras ventanas pobres (p.96).

Pero es esa misma Alodia de la ventana que ve las cosas en su estado real, quien, por otra parte, no dudará en utilizar viejas supersticiones y técnicas mágicas para intentar conseguir sus propósitos. Así, roba un gato negro al que pone el nombre de Fortunato, para que entre la buena suerte⁷⁶ en su casa, y compra un libro de poderes mentales para hipnotizar a los superiores de Amaro y conseguir que éste sea readmitido en su trabajo.

⁷⁶ Al contrario de las tradicionales creencias populares, los gatos totalmente negros son portadores de buena suerte y para que ésta haga efecto debe ser robado, por este motivo Alodia se lo roba a una vecina.

Si, como ya hemos mencionado anteriormente, el perfil humano del personaje de Amaro presenta ciertas similitudes con otros personajes de la novelística de Fernández Flórez, comprobaremos también que algunos motivos o anécdotas de *El malvado Carabel* son recurrentes a lo largo de su obra. La anécdota del pobre empleado que se queda sin trabajo y decide seguir los caminos del mal, no es nueva en esta novela; Fernández Flórez ya la había empleado en su relato “La difícil ciencia del mal”, en el que Sabater pierde su empleo y decide hacerse ladrón.

BIBLIOTECA VIRTUAL

El episodio del robo en el tranvía, protagonizado por Amaro, entronca con el relato “El raterillo” de la colección *Historias del tranvía* en el que un ladronzuelo aprovecha la gran cantidad de *seres que suelen apretujarse en la plataforma de un tranvía* (*Obras Completas*, V. p. 430) para robar la cartera de un señor de oficio dudoso. En la colección de relatos de humor titulada *La nube enjaulada* (1944) encontramos un breve relato “Yo y el ladrón” en el que Garamendi, antes de irse de vacaciones, le pide a un amigo que pase de vez en cuando por su casa por miedo a los ladrones. Cuando éste llama por teléfono para comprobar que no hay nadie, se encuentra con la sorpresa de que hay un ladrón desvalijando la casa. No sólo se enzarza en una agradable conversación sino que al final el ladrón decide compartir parte del botín con él (*Obras Completas*, V. p. 258-262).

Como se puede deducir de estas observaciones, parece que los ladrones creados por Fernández Flórez pierden el tiempo en conversaciones con sus víctimas o con los amigos de sus víctimas, tienen todos un talante jovial, un buen fondo y una educación que les impide ejercer la profesión tal y como se entiende que debería ser el prototipo de un delincuente.

En los relatos *La procesión de los días* (1914) y *Ha entrado un ladrón* (1920), al igual que en *El malvado Carabel*, pueden comprobarse algunos elementos que parecen inquietar en cierta medida a su autor, a juzgar por el interés que pone el escritor en relatarlos y por el número de ocasiones en que se repiten. Son motivos recurrentes el hecho de saber o no elegir el menú en una carta en la que todo está escrito en francés, saber comer marisco con propiedad, o la gran comilona del hijo de un empleado del banco en la carrera campestre.

Estos episodios de tipo gastronómico tiene relación con la preocupación del escritor por el ascenso social, por saber estar a la altura de las circunstancias y saber comportarse correctamente en todo momento. En estos relatos también se observa reflejada la preocupación que siempre tuvo Fernández Flórez por el tema económico, los gastos e

ingresos, el precio de las cosas, etc. El seguimiento de la cuestión financiera de los personajes funciona, además, como hilo conductor del relato ofreciendo información puntual y detallada de todo lo ocurrido en algunos capítulos.

Los personajes secundarios que trabajan en la Banca de Aznar y Bofarull: el empleado modelo, el pelota, el explotado, el enfermo... forman parte de un grupo de prototipos que presentan similitudes con el episodio de la Caja de Ahorros en *Las siete columnas* (1926). En el capítulo primero de esta misma novela, el archimillonario Archibaldo Granmont discute con su secretario porque no ha conseguido comprar niños para el asilo que pretende regalar a la ciudad. La crueldad infantil se manifiesta en el momento en que conocemos que estos niños tienen que ser asilados con deformidades físicas para que su donación impresione más. Niños con la cabeza muy grande o muy pequeña, niños que como Cami, en *El malvado Carabel*, puedan servir para obtener provecho de ellos ya sea mendigando o en un circo haciendo contorsionismo.

La oscura historia del detective secreto Ginesta, en el capítulo VI de *El malvado Carabel*, tiene muchos elementos en común con los relatos anteriores *Unos pasos de mujer* (1924) y *Un error judicial* (1927).

Especialmente me refiero a lo que Mainer ha calificado en su *Análisis...* como: “brutalidad rural”. La descripción de Sacchetti castigando el cuerpo desnudo de Lina con un látigo, o la rudeza de los hombres del pueblo marineró al que llega Rocío, etc. constituyen elementos en los que la violencia está presente y en los que se encuentran incluso elevadas dosis de sadismo.

Por último, cabe destacar las similitudes existentes entre el episodio de la pobre Germana, que en un primer momento sale a cenar con su amante para luego arrepentirse y rechazarlo violentamente, con los sucesos ocurridos anteriormente en *Relato inmoral* (1927), o posteriormente en las *Aventuras del caballero Rogelio de Amaral* (1933). En todos estos relatos, y en muchos otros, se manifiesta una clara denuncia ante la situación de la mujer en la sociedad de su época. Es habitual encontrar entre las páginas del escritor de Cecebre tipos como la mujer objeto sexual, siempre en desventaja con el hombre, la mujer a la que se le niegan sus derechos, aquella que sufre maltrato físico y psicológico, la que es violada, azotada e incluso asesinada.

Esta doble vertiente agrídulce de Fernández Flórez en la que, por una parte denuncia la crueldad y el horror al que la mujer se ve sometida y, por otra, parece deleitarse describiendo estos episodios

minuciosamente, le confiere un carácter enigmático que refleja en sus escritos una de las claves de su éxito.

2.2 EL CONCEPTO DE NOVELA COMO TEXTO NARRATIVO.

Para partir de una base claramente establecida y después de haber estudiado las diferentes teorías acerca de las posibles definiciones de novela, trataremos de ofrecer una definición de novela única y concentrada. Para ello, nos hemos basado en las orientaciones de Carmen Bobes Naves que la define del siguiente modo:

La novela es un relato de cierta extensión que, tomando como centro de referencias la figura fingida de un narrador, presenta acciones, personajes, tiempos y espacios, convirtiendo a alguna de estas categorías en la “dominante” en torno a la cual se organizan las relaciones de las demás en un esquema cerrado o abierto, o simplemente se superponen sin más relación que la espacial del texto. El narrador es el centro para señalar las distancias, las voces, los modos y los aspectos en la presentación de todas las unidades y categorías narrativas, siguiendo un esquema de relaciones o negándolo (Bobes, 1993:14).

En su discurso de 1945, con motivo de su ingreso en la Real Academia Española, Fernández Flórez habló sobre *El humor en la Literatura española* y en ese mismo discurso también ofreció su propia definición de novela como:

Uno de los indicios del malestar humano, de la infelicidad general. El día en que el mundo sea tan perfecto que exista conformidad entre los deseos y los sucesos, nadie leerá

novelas, y, desde luego, nadie las escribirá. Una novela es el escape de una angustia por la válvula de la fantasía⁷⁷.

La primera de estas definiciones es fundamentalmente descriptiva porque, por una parte, es necesario tener claro el concepto que vamos a abordar pero, por otra parte, también nos interesa la segunda de estas definiciones porque añade a dicho concepto un toque filosófico, casi fantástico que encaja perfectamente en lo que hemos definido como *texto narrativo de ficción verbal*.

Teniendo en cuenta que nos proponemos realizar un estudio comparativo entre Literatura y Cine, y que ambos soportes son utilizados para contar historias, debemos confirmar que tanto la novela como el filme se definen como textos narrativos de ficción, siendo la primera, un *texto narrativo de ficción verbal* y el segundo, un *texto narrativo de ficción visual y verbal*. (Paz Gago, 1999b:197-212). La diferencia entre ambos es mínima ya que la ficcionalidad es un elemento intrínseco a todos los textos narrativos independientemente de que éstos sean verbales, en cuyo caso el soporte fundamental es la escritura impresa; o

⁷⁷ Es importante destacar la valentía con que Fernández Flórez habla de *deseos* y *fantasía* en un momento en que la corriente predominante estaba basada en el Realismo. W. Fernández Flórez: "El humor en la Literatura Española" en *Obras Completas V*. Madrid: Aguilar. 1960. (6ª ed.) 987.

visuales, en los que el soporte pasa a ser la imagen en movimiento sobre una pantalla.

Las funciones de la novela pueden ser muchas dependiendo de la época histórica en la que hayan sido escritas, o de las inquietudes de sus autores en sus diferentes etapas. Si aceptamos que una novela es un género literario que pertenece a la Literatura, aplicaremos las funciones de la Literatura a la novela tal y como las describió S. J. Schmidt. Según esta teoría se concretan tres funciones. La primera de ellas es la función cognitivo-reflexiva que explica la necesidad por parte del lector de reflexionar y reconocer el mundo ficcional como espejo del mundo empírico del que su autor ha tomado las referencias para aplicarlas luego a ese mundo de ficción creado. La función moral-social es aquella que refleja en la novela la confirmación, modificación o negación de las normas o valores morales y sociales vigentes en una sociedad y una época concretas. Por último, la función hedonista o lúdica que se reconoce porque el autor o el lector de una novela refleja en ella sus propias actitudes lúdicas con el único fin del placer por sí mismo. (Schmidt, 1990: 170-182; Bobes, 1993:18).

La novela *El malvado Carabel* podría servir como un buen ejemplo para demostrar el cumplimiento de estas tres funciones. El lector

reconoce rápidamente el mundo ficcional realista de Carabel en paralelo con el suyo propio (f. cognitivo-reflexiva), a su vez, es consciente de las injusticias a las que éste se ve sometido y de sus repercusiones morales y sociales (f. moral-social) y, por último, experimenta placer con la lectura (f. lúdica), quedando así cerrado el círculo funcional.

Se han realizado numerosos intentos de clasificar taxonómicamente la novela. Dentro de la tipología de lo que hemos considerado novelas literarias, se pueden hacer muchas divisiones atendiendo a diferentes criterios. No pretendemos realizar una exposición exhaustiva de la taxonomía de la novela, pero sí esbozar los criterios más interesantes, aclarando primero que éstos no son excluyentes y por tanto un tipo de novela en concreto, puede encontrarse siguiendo diferentes criterios de clasificación.

El criterio temático es el más común y abarca distintos tipos, algunos de ellos son la novela de aventuras, o la picaresca, de caballerías, sentimental, etc. Si estudiamos la novela desde un punto de vista temporal-cultural, nos encontramos con la clasificación vigente en los manuales de estudio de Literatura, que divide la novela de acuerdo con la historia literaria europea. Así, nos encontramos con la novela clásica,

medieval, renacentista, barroca, romántica, realista y contemporánea o actual.

La clasificación inspirada en un criterio genérico está mucho más limitada aunque ha dado más de un quebradero de cabeza a los estudiosos de la Literatura. Definitivamente se acepta una división tripartita en la que se considera la novela épica, la lírica y la dramática.

Las novelas autobiográficas, epistolares, etc. atienden a un criterio estructural que no por menos estudiado es menos interesante. Por otra parte, los formalistas siguiendo un criterio totalmente estructural, han diferenciado entre novela abierta y novela cerrada. Desde el punto de vista teleológico, se estudia la novela educativa o formativa⁷⁸ conocida como el *bildungsroman*, término acuñado por los críticos alemanes. A esta tipología habría que añadir lo que se denomina novela negra, nacida a finales del XVIII, novela histórica, novela-río o de sagas familiares, el *nouveau-roman* o la novela experimental. (Bobes, 1993:90-104 y Garrido Domínguez, 1993:239-292).

⁷⁸ M^a de los Ángeles Rodríguez Fontenla habla de *novela de autoformación* y afirma que *o proceso autoformativo dos heroes bildungsromanianos non é máis cá metáfora narrativa do proceso autoformativo de toda a humanidade que se reflecte na cultura e particularmente nos discursos narrativos*. (1996:19).

Una vez enumerada esta posible tipología de la novela cabe cuestionarse la siguiente pregunta: ¿Siguiendo estos criterios, a qué tipo de novela pertenece *El malvado Carabel*? Establecer el tipo de novela al que pertenece la obra de Fernández Flórez no es tarea fácil. Por una parte podemos afirmar que es una novela cerrada porque en ella se relata la historia de un personaje con principio y final. Por otro lado, Carabel hace una especie de “viaje iniciático” intentando formarse por el camino del mal, aunque sólo consigue el efecto contrario, reafirmar su carácter de buena persona incapaz de matar una mosca. En tercer lugar, también podemos añadir que esta novela tiene una estructura circular puesto que el protagonista vuelve a la misma situación en la que estaba al principio.

2.3 LA NOVELA *EL MALVADO CARABEL* (1931).

La mayor parte de las teorías narratológicas reconocen la existencia de cuatro tipos de categorías textuales inherentes a la novela. Todas ellas están presentes en la novela en mayor o menor medida. En ocasiones, una de ellas destaca sobre las demás convirtiéndose en el elemento dominante de la novela y así se puede hablar de novela de acciones, de personajes, espacial y temporal.

La *novela de acciones o situaciones* hace referencias a la prueba o pruebas que el héroe tiene que superar sorteando todas las dificultades

que se le van presentando a lo largo de su trayectoria. Con la *novela de personajes*, los teóricos aluden especialmente al proceso de aprendizaje y cambio de los mismos como categoría organizadora. El tiempo es el elemento en el que se apoya el relato con referencias internas sobre la vida de un personaje, o también con referencias externas a la historia dando lugar a la novela *temporal*. Por último, la *novela espacial* se estructura en relación con un viaje o desplazamiento a otro lugar, realizado normalmente por el personaje principal que puede ser de ida y vuelta o sólo de ida con un destino final.

Todas estas categorías narratológicas del texto narrativo se consideran, desde el punto de vista formal, elementos arquitectónicos del relato. Además, poseen un valor sintáctico de modo que las acciones y situaciones se consideran *funciones*, los personajes funcionan como *actantes*, y el tiempo y el espacio se unifican funcionalmente para dar como resultado el *cronotopo*⁷⁹. Su valor semántico queda también patente porque todos estos elementos organizadores significan y tienen capacidad para establecer relaciones pragmáticas (Bobes, 1993:142).

⁷⁹ El concepto de cronotopo, que debemos a Bajtin, ha sido ampliamente desarrollado desde el punto de vista de la práctica textual por Paz Gago, quien se ha basado en el estudio de la cronotopía para hacer un análisis completo de los elementos cronotópicos existentes en el *Quijote* (Paz Gago, 1995: 307-353).

El malvado Carabel puede ser estudiado desde diferentes puntos de vista. Así, como veremos, puede incluirse dentro de un estudio cronotópico, o partiendo de los modelos actanciales, o tal vez realizando un estudio únicamente espacial, etc... El método de estudio que parece más interesante sería el de los modelos actanciales puesto que Amaro se dispone a realizar un cambio muy importante y radical en su vida, pasa por un proceso de aprendizaje, aunque éste no haya sido fructífero, y finalmente vuelve a una condición social y económica igual o peor que la del punto de partida.

De todos los métodos existentes para estudiar las acciones y funciones de un relato, el más interesante es aquel que corresponde al formalismo ruso aplicado al cuento tradicional. Vladimir Propp fue el fundador del método de análisis funcional con su libro *Morfología del cuento ruso* (1928: 1971). Este libro supuso el surgimiento de los estudios formales y estructurales del texto literario. Según este método las acciones del relato están concebidas como unidades sintácticas. Propp divide el relato en ciertas unidades nucleares que son las funciones, éstas se definen como la realización de una acción o aquello que lleva a cabo un personaje.

Un paso adelante lo dieron los narratólogos franceses que adoptaron las teorías de Propp para desarrollar otros métodos posteriores. De entre todos ellos, destacaremos a C. Brémond, y su *método secuencial*, que entiende el relato como un conjunto de secuencias combinadas entre sí por continuidad (yuxtaposición), alternancia (entrecruzamiento), o enclave (imbricación) (1964:1973). Las secuencias de *El malvado Carabel* están combinadas la segunda de estas acepciones, es decir, por alternancia o entrecruzamiento. Además de la de Amaro, se intercalan diferentes historias en el relato, como son la historia de Ginesta y su vida anterior en Buenos Aires, o la historia de Germana que sufre un percance de muy mal gusto con un abogado reconocido en su oficio.

La estructuración de la intriga tiene que ver con el orden de las acciones de la historia tal como se presentaron en el relato, la clave del buen funcionamiento del mismo consiste en la disposición de las acciones que intervienen en dicha intriga. Éstas deben estar dispuestas de forma y manera que susciten el interés y la atención del receptor. Se trata de las estrategias narrativas elegidas para alterar el orden de los acontecimientos, aumentar o disminuir su duración, eliminarlos o repetir su narración, etc. Las acciones deben implicar un cambio de estado en la diégesis o en los protagonistas para que éstas progresen. Brémond

defiende que los elementos que generan el relato constituyen una lógica de las acciones narrativas como procesos que se desencadenan, se desarrollan y se cierran (1981:66).

En la novela de Fernández Flórez el esquema estructural de la *intriga principal* constituye una *macro secuencia narrativa* (Msc.1) que se divide en tres funciones. La *función desencadenante* (F1) consiste en el despido de Amaro Carabel. Éste pide un aumento de sueldo (sc.1-f1), que le es denegado (sc.1-f2), como consecuencia de eso discute con su novia Silvia (sc.2a-f2) y, por culpa de una indiscreta conversación con un cliente de la Banca (sc.2b-f2), es despedido de su trabajo.

La *función desarrollo* (F2) implica el cambio de actitud y conversión al mal de nuestro protagonista, constituye una secuencia compleja entrecruzada o entrelazada.. Esta tercera secuencia (sc3) incluye tres funciones: la aparición del actante oponente (Propp, 1928) que supone una amenaza para Amaro (sc.3-f1), la conversión al mal de Carabel (sc3-f2) con un momento climático: se le impone la prueba de desorejar al gato para probar su maldad, que sirve de precedente de lo que posteriormente será su fracaso (sc3-f3). Las fechorías frustradas realizadas por Amaro como nuevo practicante de la delincuencia se incluyen en la tercera secuencia (sc3-f2). Son las secuencias narrativas:

cinco (sc5) carterista, seis (sc6) atracador, siete (sc7) mendigo, ocho (sc8) rata de hotel, nueve (sc9) ladrón y diez (sc10) carterista⁸⁰. Todas ellas repiten el mismo esquema establecido dentro de una macrofunción central común: el intento de ejercer el mal. Estas secuencias están concentradas en los capítulos IV a IX y poseen una idéntica estructura funcional:

F1. Salida.

F2. Fechoría frustrada.

F3. Regreso.

La complejidad de esta función desarrollo (F2) viene dada porque en ella se incluyen dos *intrigas secundarias* (IS1 e IS2) de las que daremos cuenta más adelante. Por último, la *función desenlace* (F3) en la que se restituye el orden inicial gracias a que Alodia pide clemencia a los dueños de la Banca intercediendo por su sobrino (sc4-f1), Amaro recupera su trabajo (sc4-f2) y sus jefes le conceden el perdón (sc4-f3).

Además de la intriga principal en este texto narrativo se incluyen, como decíamos, dos *intrigas secundarias* en la función desarrollo (F2) que corresponde a la tercera secuencia narrativa (sc3). La Intriga

⁸⁰ Nótese que el primero y último de los oficios de Carabel significativamente son el mismo lo que implica una estructura cerrada.

Secundaria 1 (IS1) corresponde a la secuencia (sc3a) que, desde el punto de vista cronológico, transcurre paralela a la intriga principal. Dicha secuencia relata en tres funciones lo que le sucede a Germana después de escuchar los consejos de Amaro. Primero decide aceptar una cita con un conocido abogado de Madrid (sc3a-f1), esta cita acaba convirtiéndose en una agresión física (sc3a-f2) que culmina con la huida de Germana (sc3a-f3).

La Intriga Secundaria 2 (IS2) ofrece una retrospectiva de la vida pasada de Ginesta cinco años atrás. Esta secuencia narrativa (sc3b) también se subdivide en tres funciones y bien podría conformar la intriga principal de un texto narrativo independiente. Ginesta se enamora de Lina (sc3b-f1) que huye del italiano Sacchetti, Ginesta se casa con ella (sc3b-f2), pero Lina vuelve con el italiano y asistimos a una sesión de violencia y masoquismo (sc3b-f2-a), ella intenta envenenar a su marido y le engaña de nuevo (sc3b-f2-b), Ginesta descubre la farsa por un empleado fiel pero se dispone a morir (sc3b-f2-c), finalmente, el detective regresa a España (sc3b-f3).

En líneas generales se puede afirmar que este esquema de las intrigas principal y secundarias de la novela es válido también para las

posteriores transposiciones de la misma. Pero es necesario matizar que cada una de ellas, dependiendo de las predilecciones de su director, ha sufrido ciertos cambios o manipulaciones que pueden complicar o simplificar la acción determinada en la estructura básica inicial. De las secuencias filmicas y de estos cambios con la repercusión que pudiesen tener en el desarrollo de la acción daremos cuenta en capítulos posteriores.

Los datos de las Intrigas Principal y Secundarias del texto literario de 1931 se sintetizan en los esquemas que hemos incluido a continuación:

ESTRUCTURA DE LA INTRIGA PRINCIPAL	
<p style="text-align: center;">MACRO SECUENCIA NARRATIVA (Msc.1)</p>	(F1): DESENCADENANTE: Despido de Amaro.
	(F2): DESARROLLO: Cambio de actitud de Amaro.
	(F3): DESENLACE: Restitución del orden inicial.

(F1): DESENCADENANTE Secuencia narrativa (sc.1): Despido de Amaro.	f 1. Petición de aumento de sueldo.	
	f 2. Negativa. (sc.2a):	f1. Negativa. f2. Discusión de los novios. f3. Fin del noviazgo.
	f 3. Despido. (sc.2b):	f1. Competición. f2. Indiscreción. f3. Despido.

(F2): DESARROLLO Secuencia narrativa (sc.3): Conversión al mal.	<p>BIBLIOTECA VIRTUAL</p> <p>MIGUEL D</p> <p>FRUSTRADAS (*)</p>
	f 1. Aparición del actante oponente.
	f 2. Conversión al mal.
	f 3. Fracaso.

ESTRUCTURA DE LAS INTRIGAS SECUNDARIAS (sc.3)	
INTRIGA SECUNDARIA 1 (IS 1) Relato de Germana: (sc3a)	f 1. Encuentro. f 2. Agresión. f 3. Huida.
INTRIGA SECUNDARIA 2 (IS 2) Relato de Ginesta: (sc3b)	f 1. Amor. f 2. Matrimonio. f 3. Regreso.

(F3): DESENLACE Secuencia narrativa (sc.4): Restitución del orden inicial.	f 1. Petición de clemencia. (tía Alodia)
	f 2. Perdón. (Amaro recupera su trabajo).
	f 3. Perdón concedido y reconciliación con Silvia.

(*) FECHORÍAS FRUSTRADAS	
(Sc. 5) Carterista en el tranvía.	f1. Salida. f2. Fechoría frustrada. f3. Regreso.
(Sc. 6) Atracador de transeúntes.	f1. Salida. f2. Fechoría frustrada. f3. Regreso.
(Sc. 7) Mendigo (con el pequeño Cami).	f1. Salida. f2. Fechoría frustrada. f3. Regreso.
(Sc. 8) Rata de hotel.	f1. Salida. f2. Fechoría frustrada. f3. Regreso.
(Sc. 9) Ladrón de cajas fuertes.	f1. Salida. f2. Fechoría frustrada. f3. Regreso.
(Sc. 10) Carterista en el tranvía.	f1. Salida. f2. Fechoría frustrada. f3. Regreso.

Otro elemento muy interesante para organizar una novela y que puede servir como método de estudio es aquel constituido por los *personajes* de la ficción. Partiendo desde Aristóteles en su *Poética* hasta la última de las tendencias más sofisticadas, los teóricos han querido

destacar la importancia del personaje dentro de su mundo ficcional. El personaje es un agente de la acción y en ese ámbito pone de manifiesto sus cualidades constitutivas, es decir, su *carácter*. (Garrido, 1993: 69). La gran mayoría de los teóricos del mundo clásico han querido entender el personaje como una expresión de la condición del ser humano. Desde un punto de vista ideológico, tiende a verse al personaje como portavoz de las estructuras mentales de un determinado grupo social.

Es indudable que el personaje de la novela ha sufrido cambios bastante profundos: ha pasado de ser un arquetipo, un ser de una sola pieza, inalterable en toda la obra, de donde derivaba su fuerza y su verosimilitud, a ser simplemente un tipo cualquiera, un individuo perteneciente a la masa social amorfa. Además, debido a una serie de causas sociales, el héroe individual tiende a ser sustituido por la masa social, por personajes colectivos, generalmente urbanos. (Bobes, 1993: 149-150).

Así, Amaro Carabel constituye un hombre sencillo, sin importancia alguna para el resto del mundo. El propio narrador de la novela así lo define diciendo: *espero que nadie me culpe de perder mis días ocupándome en la historia de seres humildes, sin notoriedad ni trascendencia, socialmente ignorados*. (p.40). Es por tanto el antihéroe

de la novela, el ser insignificante que tiene una vida tan común y tan vulgar como la de muchas otras personas que constituyen la masa social. Por tanto puede considerarse un personaje colectivo en el sentido de que son muchos Amaros los que conviven con y del mismo modo que él. Además puede considerarse un personaje urbano puesto que la mayor parte de la acción se desarrolla en Madrid. Finalmente, su condición es tan miserable que no puede afrontar el pago de una vivienda solo y, por ello, se ve en la necesidad de vivir con su tía Alodia a pesar de que ya tiene veintisiete años y lleva diez trabajando para la Banca Aznar y Bofarull.

Prieto Delgado explica que Fernández Flórez no ha creado héroes en el sentido popular de la palabra, sino que se ha especializado en el hombre vulgar, típico en la vida y portador de valores generalmente ignorados. Al héroe de las novelas del mundo literario de W. Fernández Flórez, se le ha desposeído de toda acción encaminada a la emancipación de su clase, se trata más bien de un antihéroe (pp. 22-24).

La historia del pobre empleado Amaro Carabel trata entre otras cosas de satirizar el mundo de las finanzas reflejado en el histrionismo de los personajes Aznar y Bofarull como los directores de la Banca, ofreciendo un claro contraste entre ambos mundos. El personaje de

Amaro ya tenía unos antecedentes claros dentro de la obra novelística de Fernández Flórez: Los personajes de Aurelio Romay en *Luz de Luna* (1915), Virgilio Gomar en *La familia Gomar* (1915), Jacinto Remesal en *Ha entrado un ladrón* (1920), Sabater en el cuento *La difícil ciencia del mal*, y posteriormente Federico Saldaña en *Huella de luz* (1934) o el famoso Fendetestas en *El bosque animado* (1943) tienen mucho en común con Amaro Carabel porque representan a hombres sencillos, individuos solitarios e infelices que se consideran marginados con respecto al resto de los integrantes de una colectividad.

Estos personajes viven en un mundo en el que la moral de la sociedad se asienta sobre las bases de los vicios y constituyen el testimonio de las vidas miserables de la clase media empobrecida. Todos ellos intentan salir de la mediocridad aunque sea volviéndose ladrones y asaltantes, como Carabel, pero como tienen la debilidad de los buenos, sus intentos de ejercer el mal fracasarán estrepitosamente.

En cuanto a los modelos actanciales se puede afirmar que son aquellos que dan cuenta de la trama narrativa en términos sintácticos. De entre este tipo de modelos actanciales podemos destacar los de Propp y Greimas. El punto de partida, desde el punto de vista funcionalista, vuelve a ser Propp que reparte las funciones entre los diferentes

personajes, creando así, siete tipos de personaje: agresor, donante, auxiliar, princesa, mandatario, héroe y falso héroe. ([1928]: 1971).

Estos personajes tienen en la novela las siguientes correspondencias. El agresor es, sin lugar a dudas, el mundo hostil que maltrata a nuestro protagonista. Las figuras del donante, el héroe y el falso héroe se concentran en el personaje de Amaro Carabel mientras que a Silvia corresponde el actante de la princesa. Por último, el personaje auxiliar en esta novela corresponde al amigo de Amaro, Ginesta y el mandatario en este caso es la tía Alodia gracias a la cual Carabel recupera su trabajo.

Greimas, sin embargo, establece su modelo actancial por medio de seis términos relacionados dos a dos: sujeto-objeto, destinador-destinatario, ayudante-oponente de acuerdo con los ejes semánticos del querer, hacer y poder. (Greimas, [1966] 1971: 267-270; Garrido, 1993:96 y Bobes, 1993:115-125). En *El malvado Carabel*, el sujeto, el destinador y el destinatario corresponden al mismo personaje de Amaro, el ascenso social constituye el objeto de deseo, la tía Alodia y Ginesta son los ayudantes y los banqueros Aznar y Bofarull actúan como oponentes.

Brémond define el relato como un encadenamiento de “roles” y no de funciones. Su estructura se representa como un conjunto de “roles” que traducen el desarrollo de una situación general sobre la que actúan y se ven afectados. Distingue principalmente dos papeles, el de agente, que es el que desarrolla la actividad y el paciente que es el destinatario último de la actividad desarrollada por el agente. En la obra de Fernández Flórez estos dos papeles indiscutiblemente recaen sobre la figura de Amaro porque es él quien desarrolla esa nueva actividad relacionada con la delincuencia y es, también él, el destinatario último de esa actividad desarrollada. ([1964] :1973).

Existe otro modelo que considera la narración como una sucesión de microunidades conectadas entre sí. T. Todorov defiende la existencia de un agente (actor) y un predicado (acción) que se formula en términos de desear, comunicar y participar (1978). Amaro y la acción provocada por su deseo de ser malo constituyen los dos polos de la correlación arriba mencionada.

M. Bajtín considera que, en la novela moderna inaugurada por el *Quijote*, el autor se expresa a través de sus propios personajes pero sin confundirse con ninguno de ellos. Los personajes constituyen un factor de conexión y cohesión entre la realidad psicológica y social y, en no

pocas ocasiones, también funcionan como narradores. No en vano el personaje de Ginesta, alegando mayor experiencia en la vida que Carabel, enuncia un breve monólogo sobre lo que él considera la única fuerza en el mundo.

Mire, Carabel, yo sé mucho más que usted de la vida. Mi historia es muy larga, y mi experiencia, mayor. Oiga ahora esto: sólo hay una fuerza en el mundo: la maldad. El bueno triunfa accidentalmente. Es tan débil, que por instinto busca la compañía de los otros buenos.[...] En cambio, el malo rara vez precisa del auxilio de sus congéneres. Su poder es tanto que se basta a sí mismo. Logra todo lo que desea y desea todo lo que le agrada. (pp. 234-236).

Los personajes poseen unos rasgos, en lo que se refiere a caracteres o tipos de conducta, ya definidos por Aristóteles en la Antigüedad Clásica, y desde entonces se han establecido diferentes tipologías a lo largo de la historia de la teoría de la Literatura. T. Todorov distingue entre personajes formales y sustanciales. Dentro de los primeros están las oposiciones de todos conocidas: principal y secundario, plano (flat) y redondo (round) atendiendo a la nomenclatura de Forster, ([1927] 1983), estático y dinámico, etc. Los personajes sustanciales responden a los modelos actanciales de Propp, Greimas, Brémond, etc. de los cuales hemos dado cuenta en párrafos anteriores.

Por tanto, en *El malvado Carabel* por lo que respecta a los personajes formales podemos hablar del protagonista como personaje principal frente al resto de los personajes que son secundarios puesto que

ninguno de ellos tiene un poder de actuación lo suficientemente importante para estar a la misma altura que Amaro. En cuanto a la nomenclatura de Forster, Carabel no puede considerarse en ningún momento un personaje plano sino todo lo contrario. Su caracterización es rica en matices y está llena de complejidades.

Es conveniente abordar este estudio del texto narrativo desde el punto de vista del *tiempo* como otro elemento organizador de la novela. El concepto literario de tiempo resulta excesivamente impreciso debido a la gran cantidad de estudios abordados desde diferentes perspectivas. No sólo los filósofos, los físicos y los científicos han dedicado páginas y páginas a este tema, sino que también ha sido objeto de estudio por parte de los lingüistas, literatos y teóricos de la literatura.

Existe una conocida tipología que reconoce tres clases diferentes de tiempo. El tiempo físico, sometido a las leyes de la Naturaleza, el tiempo crónico, organizado por el hombre de forma convencional y el tiempo psicológico o interior, que responde a la manera de sentirlo el propio individuo, (E. Benveniste: 1974, 70-81) siendo este último, generalmente, el más interesante en los relatos de ficción.

Heidegger estudió tres formas de comportamiento ante el tiempo a las que denominó: *intratemporalidad*, que consiste en la sucesiva acumulación de acontecimientos; *historicidad*, que alude más concretamente a las personas y el tiempo *auténtico*, que constituye un tiempo interior y personalizado. Por otra parte, se podría hablar de un tiempo lingüístico necesario y totalmente vinculado al discurso y al sujeto de la enunciación y, en definitiva, unido al ejercicio de la comunicación.

BIBLIOTECA VIRTUAL

M. Bajtín establece toda una teoría acerca de la novela con relación al concepto de *cronotopo*. Para ello utiliza y unifica dos de los elementos organizadores de la novela: el espacio y el tiempo (Bajtín, 1975: 200-247). En *El malvado Carabel*, un estudio espacio-temporal partiendo de este concepto nos indica la existencia de varios cronotopos como elementos importantes del análisis del texto narrativo.

En primer lugar podemos analizar el cronotopo del tranvía. Constituye un lugar de acción para Amaro y es un elemento importante en su vida; este personaje para hacer sus desplazamientos por la ciudad se mueve en tranvía y será precisamente un tranvía el marco elegido para realizar la primera de sus fechorías. Quizás porque se siente más seguro y porque los tranvías suelen ir abarrotados de gente, resulta el lugar idóneo

para, aprovechando la coyuntura, “equivocarse” de bolsillo. En el filme de 1955, podemos observar varios planos en los que Fernando Fernán-Gómez hace un buen uso de este elemento cronotópico.

El cronotopo que vendría representado por las calles se caracteriza por ser el espacio abierto preferido por nuestro aprendiz de malo y supone el lugar de iniciación al atraco y demás fechorías. Es cierto que es un espacio abierto, como hemos dicho, pero tiene además la complicidad que le proporciona la noche, porque la mayor parte de sus intentos los realiza bajo el amparo de la nocturnidad.

Otro elemento cronotópico es aquel constituido por la casa vecinal. Esta casa funciona como un elemento vital de curación para sus inquilinos, en ella existe un corazón latente que les proporciona fuerzas para continuar y a ella siempre vuelven para refugiarse de los problemas de la calle sabiendo que siempre encontrarán la seguridad que los espacios abiertos no pueden darle.

El campo constituye el último de los elementos cronotópicos. Este espacio abierto que debería tener sólo connotaciones positivas como bienestar, aire puro, descanso, etc. se convierte en todo lo contrario. Los empleados de la Banca se ven obligados por sus jefes a realizar una

carrera campestre y no sólo en su único día de descanso sino también en detrimento de su integridad física. No olvidemos que Cardoso cree morir debido a la gran cantidad de aire puro que inhala y que no está acostumbrado a respirar en el enrarecido ambiente de la oficina.

P. Ricoeur define la experiencia del tiempo en el relato como una experiencia ficticia. El que transcurre no es el tiempo real, sino el tiempo ficcional que corresponde al mundo de ficción diseñado en la novela y a los entes ficcionales que lo habitan. (Ricoeur, 1984:113; Paz Gago, 1995:310). En el mundo ficcional de Carabel, la tía Alodia reprende a su sobrino al comprobar que tras 10 años invertidos como empleado en la Banca Aznar, son muy pocos los beneficios obtenidos durante el transcurso de ese tiempo de ficción. Dice Alodia:

Vas a cumplir veintisiete años; hace diez que has entrado en la Banca de Aznar y Bofarull. Tantos negocios como hay allí, tanto dinero...; ¿es posible que no hayas podido aprender a ganarlo en mayor abundancia? (p. 53).

Con respecto al tiempo narrativo, Todorov incluye tres puntos de vista diferentes. Por un lado, el tiempo del relato, de los personajes que lo configuran; el tiempo de la escritura, que responde al ámbito de la enunciación; y, finalmente, el tiempo de la lectura, que naturalmente hace referencia al acto de recepción (Todorov, 1972:359-373).

Sin alejarnos en ningún momento de la *Poética* de Aristóteles, una vez más encontraremos en ese texto la importancia que tiene el tiempo interno de la fábula para convertirse, tras la organización de los hechos objeto de la mimesis, que suponen lo que se denomina la trama. (Garrido, 1993:165). La importancia del orden y la duración de los acontecimientos en un relato se remonta a la tradición clásica, pero también está muy vinculada a las reglas de la Retórica, basten Cicerón y Quintiliano como ejemplo⁸¹.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Existe también un tiempo figurado producto de la creación de la ficción literaria, que se rige por las convenciones existentes en cada período artístico y por las normas estéticas de ese momento. Genette describe una serie de fenómenos temporales en el relato. Ese tiempo narrativo perteneciente al mundo de la ficción supera, en ocasiones, a cualquier acontecimiento sucedido en la vida cotidiana y es, por tanto, el tiempo que más nos interesa. (Genette, 1972:72).

G. Genette estudió las relaciones temporales diferenciando entre tiempo de la historia y tiempo del discurso. Además estableció tres aspectos a tener en cuenta a la hora de analizar el tiempo. Orden,

⁸¹ M. F. Quintiliano, *Instituciones oratorias*, (trad. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier), Madrid: Ed. Hernando, 1942, vols. VI-VII.

duración y frecuencia. No sólo interesa el orden o la duración en un relato, sino también la lógica interna del mismo. Toda ruptura de ese *orden* lógico se conoce como *anacronía* y en ésta quedan desdoblados, al menos, dos planos narrativos.

Si se introduce un acontecimiento que debiera haber sido mencionado con anterioridad al orden lógico de la historia, la anacronía se conoce como analepsis. Dependiendo de si estas analepsis aluden a la diégesis misma del relato o no, se les denomina homodieéticas y heterodieéticas respectivamente. Si sucede lo contrario, es decir, se anticipa un acontecimiento que debería ser contado más tarde, lo que se produce es una prolepsis⁸².

En *El malvado Carabel* se producen dos prolepsis homodieéticas en el capítulo IV. Amaro, desanimado por no conseguir destacar en su nuevo oficio de ladrón, entra en un cafetín donde una serie de mendigos hacen una especie de apología sobre lo que consideran su trabajo. Es en ese momento cuando Senén uno de los pordioseros dice: *Por otra parte, como no sea explotando niños, nadie se enriquece en este oficio* (p.114). Este dato supone un adelanto de lo que será el capítulo V, en el que se

⁸² Los conceptos de analepsis y prolepsis corresponden a lo que en términos cinematográficos se denomina flashback y flashforward respectivamente.

nos ofrece el adiestramiento de “Cami” por parte de Amaro, para convertirlo en mendigo.

La segunda de estas prolepsis se define en el momento en que Demetrio, otro de los miembros de aquella conversación tan reveladora para Carabel, adelanta también un acontecimiento que tendrá lugar en el capítulo VII, momento en que Amaro decide ser ladrón de un hotel de lujo. Dice Demetrio hablando de un amigo estadounidense y de lo adelantados que allí estaban con respecto a España:

Era un hombre excepcional. Había hecho magníficos negocios robando en los hoteles de Nueva York, y hubiera llegado muy lejos; pero a fuerza de andar descalzo y sin más ropa que un negro traje de punto por los pasillos, a horas en que ya no había calefacción, llegó a padecer un catarro crónico. -¿Robaba en los hoteles?- preguntó Carabel. -Sí, robaba en los hoteles (p. 118).

En cuanto al ritmo narrativo, o lo que Genette denominó *duración*, se puede hablar de cinco movimientos que lo regulan: elipsis, sumario, escena, pausa y digresión. La *elipsis* consiste en el silenciamiento de cierto material diegético de la historia que no pasa al relato. Es decir, el relato no recoge grandes extensiones temporales de la historia. (Garrido, 1993:179; Genette, [1972]:1989). Puede ser determinada o indeterminada, si se hace constar explícitamente la duración o no, y explícita, implícita o hipotética, dependiendo de si presentan algún signo o indicio en el texto. La elipsis tiene tres funciones

fundamentales: acelerar el ritmo narrativo, servir de punto de unión entre dos acontecimientos que están separados en el tiempo, pero juntos en el relato y, por último, contribuye a crear la ilusión, que parece real, del paso del tiempo.

Un ejemplo muy claro de elipsis determinada y explícita lo constituye el cuaderno de cuentas de la tía Alodia que anotaba cuidadosamente los préstamos que le hacía a su sobrino y que sirven al lector para conocer los acontecimientos que tienen lugar en ese período de tiempo en que Carabel está atareado con la caja de caudales y que no se relata en la novela.

Éste fue el principio de una serie de vicisitudes que no es posible referir muy detalladamente por el misterio en que Carabel ha querido conservar siempre los episodios de la aventura. Sin embargo el cuaderno de notas –forrado de hule negro- de la tía Alodia se puede leer la nota de un préstamo hecho por aquellos días a su sobrino [...] Es muy difícil reconstituir la vida de Carabel en esta etapa (p. 201- 202).

Para que no resulte muy tedioso el episodio de la caja fuerte, esta elipsis, además de tener la función de acelerar el ritmo narrativo, proporciona también un toque de misterio al asunto de modo que nuestro protagonista adquiere ciertas dosis de fuerza y carácter.

El *sumario* o resumen también acelera el relato, pero a diferencia de la anterior, el material de la historia sí pasa al relato. Consiste en la

concentración notable del material diegético de la historia. Al funcionar a modo de resumen sirve para conectar escenas o introducir información relevante. Un ejemplo del sumario lo encontramos a continuación del ejemplo citado anteriormente. Alodia enumera sumariamente los días y las cantidades prestadas a su sobrino.

Día 8.- Por adquisición de un martillo, 10 pesetas.
Día 12.- Por otro martillo mayor, 20 pesetas.
Día 16.- Por otro martillo más pesado, 40 pesetas.
Día 18.- Por un frasco de embrocación para los brazos y la espalda de amaro, 5 pesetas. (p. 202).

El tercero de estos movimientos que regulan el ritmo narrativo de un texto es la *escena* que consiste en el equilibrio entre la historia y el relato. Esto quiere decir que el tiempo del discurso y el tiempo de la historia coinciden produciéndose una isocronía. Se expresa discursivamente por medio del diálogo y sus funciones dependen según los autores pero, preferentemente, introducen cualquier tipo de información sobre la diégesis.

En el texto de *El malvado Carabel* se pueden recoger bastantes momentos en los que el diálogo es la forma viva de expresión de los personajes del relato, sirva de ejemplo el que reproducimos a continuación:

-Y ... ¿qué vas a hacer?
-¿qué voy a hacer? Pues seguir esa senda.
-¿qué senda, Amaro?
-La senda de los malos, tía. ¿No se lo he dicho? (p. 94).

El procedimiento contrario a los dos primeros es la *pausa* que, como su nombre indica, se utiliza para desacelerar el ritmo del relato. Esto se consigue generalmente por medio de la descripción que además supone un cambio en la modalidad discursiva. Fernández Flórez hace uso de la pausa en varias ocasiones y cambia de modalidad discursiva recreándose en sus descripciones. La personificación que hace del Sueño nos sirve de ejemplo de esta modalidad:

Una hora después entró de puntillas el Sueño, malhumorado de luchar con el niño del cuarto piso; inmovilizó a Alodia con la boca abierta y a Carabel con una pierna encogida; dejó a la mujer un sueño poblado de gatos que corrían más que ella sobre las techumbres de Madrid, y al joven un problema numérico; hizo callar a una polilla, apagó un ascua que aún brillaba en el hogar, y pasó al cuarto vecino a esperar al señor Ginesta, que nunca se acostaba antes de las tres. (p. 54)

El último de estos elementos que facilitan un cambio temporal en el texto narrativo es la *digresión* reflexiva. Ésta también ralentiza la acción aunque sin llegar a pararla por completo. Mientras transcurre la historia de Carabel, en el capítulo VI, se nos da a conocer lo que le sucedió a Ginesta en su vida pasada, también sabemos lo que le ha ocurrido a Germana en ese mismo capítulo. Estos dos son ejemplos de digresión reflexiva ya que sin llegar a parar la acción primera la ralentizan dando paso a otras acciones que transcurren la primera desde

un punto de vista diacrónico y la segunda sincrónicamente en el tiempo de la acción.

El último de los aspectos a tener en cuenta a la hora de analizar el tiempo, es la *frecuencia* o relación entre el número de veces que algo ocurre en la historia y el número de veces que ese acontecimiento es representado en el discurso. Genette distingue tres posibilidades: descripción repetida, descripción única también conocida como modo iterativo o frecuentativo y descripción de un único hecho o forma singulativa. Esta última sería la que se adapta más a nuestro texto narrativo puesto que sólo se describe un único hecho en la historia y sólo se representa una vez en el discurso.

El discurso es la forma de una historia y la historia es un conjunto de motivos que se suceden implicando cambios: sucesión y movimiento son los elementos de toda historia real y fingida, y sobre ellos se miden y se señalan el tiempo y el espacio. El tiempo del argumento reduce necesariamente el tiempo de la historia porque no se cuentan casi nunca todos los detalles. La forma en que cada novelista trata el tiempo es uno de los rasgos principales de su estilo (Bobes, 1993:166-167).

Por tanto, el tiempo de la ficción (relato) que nos ocupa, transcurre a lo largo de dos años, que es la etapa de la vida de Amaro que interesa al novelista, ya que, tras ser despedido de su trabajo en la Banca Aznar y Bofarull decide hacerse malo y comienzan sus andanzas como carterista, explotador de niños, ladrón de hoteles... hasta que finalmente recupera su trabajo. En la siguiente cita se da cuenta del tiempo transcurrido y de los métodos de Alodia para persuadir a los dueños del Banco:

Pero Bofarull intervino:

- Carabel, Carabel... ¿Salió hace un año, poco más o menos, de la casa?

Alodia sacó el clavo de su mirada de la frente de Aznar para hundirlo en la del consocio, y lo roció, con disimulo, de fluido.

- Casi dos años, señor –respondió (p. 224).

En el discurso de *El malvado Carabel*, el tiempo es señalado mediante términos que hacen referencias a medidas temporales: *hoy es el día* (p. 40), *el mes pasado* (p. 43); o en relación con datos de la vida de los personajes: *vas a cumplir veintisiete años; hace diez que has entrado en la Banca Aznar y Bofarull* (p. 53), *Carabel ... sufría ... las consecuencias de haber escrito, hacía ya diez años, el primer número en el primer libro que habían confiado a su habilidad* (p. 41); o del transcurso de las acciones: *era una suerte que la hora de salir estuviese próxima* (p. 45), *Transcurrieron dos días más y la diferencia sobrevivía* (p. 55).

Sólo en el capítulo I hay más de cincuenta referencias temporales que expresan el transcurso del tiempo, que es de seis días. El capítulo II tiene lugar en un solo día, el Domingo y parte del lunes que es el momento en que expulsan a Carabel de su trabajo. A partir de ahí, el tiempo no estará tan claramente especificado y, de este modo, Amaro irá de capítulo en capítulo protagonizando acciones que se van sucediendo unas a otras en un orden cronológico y paralelo a la trayectoria vital del protagonista.

BIBLIOTECA VIRTUAL

De los nueve capítulos de que consta esta novela, el primero tiene una duración de seis largos días en que Amaro debe cuadrar los movimientos de las cuentas bancarias, porque hay una diferencia de diecisiete céntimos. El séptimo día es el Domingo que con parte del lunes siguiente, día en que expulsan a Amaro del banco, cierra el capítulo segundo. En éste, sucede que los dueños del banco han decidido organizar una carrera campestre regalando a sus empleados aire puro y fresco a cuenta de la casa en un arrebato de generosidad.

Gracias a doña Nieves, madre de Silvia, el lector descubre que ha tenido lugar una elipsis temporal de seis meses entre el capítulo anterior y el tercero: *le hemos esperado a usted mucho tiempo. Hace seis meses que perdió el empleo del Banco Aznar, y aún no ha encontrado un medio*

de colocarse en cualquier sitio (p. 84). Es un capítulo crucial porque en ese momento Carabel decide ser malo, habiendo un antes y un después desde ese día tan señalado. Es una de las acciones más importantes, por no decir la más importante, en la vida de Amaro y en el discurso narrativo. Todo cambiará a partir de ese momento, o por lo menos, es lo esperado con la prueba definitiva y a la vez premonitoria del devenir de los acontecimientos que será desorejar al gato Fortunato.

-Le aseguro, Ginesta –confesó sordamente-, que está ahora ante usted un hombre distinto al que ha conocido. En este medio año de infortunio aprendí de la vida muchas cosas que antes ignoraba, pero fue un conocimiento que no se me reveló hasta hace poco, hasta hoy. Hoy he visto con claridad que mi desgracia es ya tan vieja como vida... Yo no sé aún lo que haré, señor Ginesta, pero siento que en mi interior se fragua algo nuevo y extraño que decidirá para siempre de mí... Desde ahora mismo puede usted dejar de saludarme, Ginesta, si no quiere que haya un malhechor entre sus amistades (pp. 89-91).

En el capítulo cuarto transcurren dos días de la nueva vida de Amaro, que responden a otros tantos intentos de robo, primero en un tranvía, donde sólo consigue robarse a sí mismo un paquete con dos cigarrillos y después en una calle poco transitada, donde el único botín conseguido será la burla del asaltado que piensa que todo es una broma de un amigo suyo y además se queda con su encendedor.

Aunque todo el relato está lleno de referencias temporales, en ocasiones, los datos son menos específicos, por eso en el capítulo

siguiente sabemos que Carabel se dedica *durante algún tiempo a la educación de Camilo* (p. 132) hasta que un Domingo decide ponerlo a mendigar para comprobar sus avances. Suponemos que han pasado unos meses hasta que en el capítulo seis se narra cómo pasa un día en la vida de Germana, la pobre vecina infeliz, y paralelamente, Ginesta, el policía particular, por primera vez decide contar su vida de casado en Buenos Aires (Mainer, 1975:313-315).

En el hotel Grand Palais, Amaro Carabel se instala alrededor de cuatro días más o menos para ejercer, aunque sin éxito, de ladrón de hotel. El narrador detalla en el capítulo siete el motivo por el que su estancia será más breve de lo deseado. El asaltador resulta ser asaltado por Jeannette (Juanita) y su madre, vendedoras de modelos exclusivos traídos de París: *desde luego, no se atrevía a intentar un nuevo golpe. Lo mejor era marcharse inmediatamente* (p.188).

En el penúltimo capítulo, el tiempo transcurrido son unos cinco meses aproximadamente. Es el tiempo que Carabel dedica a intentar abrir una caja de caudales robada a una compañía de seguros. El narrador ya advierte acerca de la dificultad de conocer la vida de Amaro durante esos días: *Es muy difícil reconstruir exactamente la vida de Carabel en esta etapa* (p. 202). Pero sabemos algunos detalles como que la noche de un

18 de Abril un tren de mercancías chocó con algo que creyeron que era una piedra.

Con estas pinceladas temporales y otras que se encuentran en el texto *podríamos fácilmente rehacer la historia de la lucha de Carabel con el recio artefacto* (p. 204). Finalmente, existe una referencia temporal muy aclaratoria en la que el director de la compañía de seguros afirma que: *ningún ladrón que conozca los rudimentos de su oficio deja de forzar una caja cuando la tiene, no cinco meses en su poder—como en este caso—, sino un par de días y aun un par de horas* (p. 211).

El noveno y último capítulo dura temporalmente un día, que es el tiempo necesario para que Alodia hipnotice a los jefes de su sobrino y les convenza para que lo readmitan en el banco. El lector, no obstante, advierte tras su lectura que ha habido una elipsis temporal en la historia de Amaro de unos tres meses, entre su época de ladrón y su vuelta a la normalidad: *él, que aún no hacía tres meses procuraba atentar contra la propiedad ajena.* (p. 231). Con estos últimos datos se cierra el ciclo temporal que cubre ese período de dos años de la vida de nuestro personaje principal.

El *espacio narrativo* es uno de los elementos organizadores de una historia de ficción, o lo que es lo mismo, constituye un espacio ficticio que sirve de soporte para ubicar físicamente una historia ficcional. Se trata de uno de los *tópicos de cosa (topoi)*, al lado de los cuales está también el de *tiempo*, de los que ya hablaba Quintiliano en su tratado de Retórica⁸³.

El espacio y el tiempo no deben abordarse por separado, desde que Bajtín acuñase el término *cronotopo*, del que ya hemos hablado anteriormente. (Bajtín, 1979: 200-247; Bobes, 1993: 165-182). El espacio ficcional es una categoría que se nutre del conocimiento, eso quiere decir que no podemos percibirlo en sí mismo, sino con relación a los objetos y personajes que se ubican en él. Los personajes y objetos se sitúan en un tiempo y un espacio o lugar físico.

Si el espacio fuese el elemento organizativo de la novela estaríamos ante lo que se denomina por algunos teóricos de la Literatura como Kayser novela espacial, (1968). En este tipo de novelas hay un viaje, el héroe se desplaza por diferentes espacios hasta que llega a un

⁸³ *Entre los tópicos tradicionales de cosa destacan los tópicos de la creación literaria, la tópica de la consolación, el espacio, el tiempo, lugares de circunstancias y lugares de comparación.* (Azaustre, 1997:48).

destino final o, como en el caso de Carabel, vuelve al punto inicial del que partió.

El viaje espacial que realiza Amaro no es un viaje a otros lugares, pues la acción transcurre fundamentalmente en Madrid, sino que se trata de un viaje ficticio para cambiar de estatus social. Cuando, por el conocimiento que todos tenemos del mundo, lo lógico es querer ascender socialmente, Amaro, harto de ser bueno y pobre, decide descender al nivel más bajo para probar suerte como ladrón. Así, intenta ejercer su nuevo oficio recorriendo las calles de Madrid, robando carteras y cajas fuertes o inscribiéndose como si fuese un hombre rico en un conocido hotel de lujo. Este viaje posee una estructura circular porque Amaro intenta cambiar desesperadamente probando toda suerte de fechorías pero, como no lo consigue, regresa a su puesto de empleado de banca. No puede cambiar de trabajo, ni de barrio, ni siquiera de casa; en resumen, no puede cambiar de posición social ni salir de donde está.

Existen diferentes tipos de espacio ficcional, el espacio de lo narrado, el referencial, el imaginario, el del personaje, etc. Pero lo más importante es que éste está íntimamente relacionado con las acciones y que en muchas ocasiones funciona como metonimia o metáfora de los personajes. (Bobes, 1993:175; Garrido, 1993:211 y 217). Esto se debe, en

parte, al hecho de que el espacio se ve sometido a una focalización por parte del narrador o del personaje, que destaca aquellos lugares que le interesan más. El entorno en el que Amaro vive y por el que se desplaza no es más que el reflejo de él mismo y de su precaria situación. El efecto perseguido es, en suma, el de referencialidad, sin obviar la función que tiene de ofrecer coherencia y cohesión al texto narrativo.

En las narraciones, el discurso del espacio suele corresponder a la descripción, o lo que la Retórica Clásica denomina la *topografía* (Garrido, 1993:220). La acción narrativa se localiza geográficamente y en el caso de *El malvado Carabel* incluso se facilitan muchos de los nombres de las calles de Madrid, ciudad donde transcurre casi toda la acción. De hecho, el capítulo IV está totalmente ubicado en espacios exteriores que parten de las calles que recorre Amaro desde su casa, en su primera incursión como asaltante, hasta la calle de Alcalá, para llegar a la esquina del Banco de España y pasar frente al teatro Apolo donde luego cogerá el tranvía de vuelta a casa. En su segundo intento, sale de nuevo de su casa, que es su punto de partida, y llega a la esquina de la calle Ríos Rosas, contempla cómo pasan los tranvías de Cuatro Caminos, intenta asaltar a un hombre en una calle cercana a ésta y continúa por las callejuelas a la izquierda de Bravo Murillo.

En el capítulo primero el recorrido espacial es tan monótono como la vida de Carabel, comienza en el Banco, que es su lugar de trabajo y termina en casa de su tía Alodia, que es el lugar donde vive y donde siempre terminará refugiándose. En el recorrido de un lugar a otro se refleja progresivamente la tristeza, amargura y suciedad de los barrios bajos a los que se dirige. El estado anímico de Amaro, tan parecido al espacio descrito en ese capítulo, prueba las teorías esbozadas en el aparato crítico.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Se pueden observar en la novela algunas oposiciones espaciales bien diferenciadas; así, en el segundo capítulo se narra de un modo muy al estilo de nuestro escritor, la suerte de los empleados de Aznar y Bofarull al ser premiados/obligados a pasar un Domingo en el campo, con cantidades ingentes de aire libre y carrera incluidos.

Además de esta oposición: campo-ciudad, de gran tradición en la Literatura hispánica⁸⁴, existe otra muy interesante que se reduce a la seguridad que proporciona un espacio interior (la casa de tía Alodia), frente a un espacio exterior y agresivo (las calles de Madrid), un

⁸⁴ Parece que sigue perpetuándose el conocido *topos* de lugar “menosprecio de corte y alabanza de aldea” tan tratado en las Literaturas Clásica, Medieval y del Siglo de Oro. Pero Fernández Flórez lo utiliza irónicamente, en sentido opuesto: la ciudad es mucho más confortable que el campo.

elemento hostil lleno de calamidades y enemigos. Así lo describe Amaro desde la ventana de su casa en el tercer capítulo⁸⁵.

-Ve usted...; Madrid..., el mundo... De todos esos hombres que bullen ahí abajo soy el enemigo... Comienza una guerra en la que ellos no saben aún quién es el adversario..., todas las ventajas están de mi parte... Los venceré (p. 96).

Como si de un recorrido circular se tratase, se puede estudiar el espacio narrativo desde un punto de vista laboral. Me refiero a los lugares de trabajo por los que Amaro va pasando durante el transcurso de la novela. Comienza en la Banca de Aznar y Bofarull como un empleado más. Después de ser despedido y desengañado de la vida, decide hacerse autónomo con su nuevo oficio de carterista y recorre las calles de Madrid, bien andando o bien en tranvía, para ejercer su nueva profesión. Se instala más tarde en un conocido hotel de lujo, el Grand Palais, habitación 184, en un fallido intento de ascender a ladrón de hoteles. Prueba suerte en el campo, aislándose cerca de Getafe, mientras se desquicia intentando abrir una caja de caudales robada a una sociedad de seguros mutuos. Finalmente, después de un cúmulo de circunstancias lógicas o no tan lógicas, termina este recorrido volviendo al banco donde comenzó el relato.

⁸⁵ Fernán-Gómez y Baledón proponen cada uno una resolución filmica que corresponde a los fotogramas (*déc.* 1955, 18) y (*déc.* 1960, 28 y 29) respectivamente.

Los cinco capítulos restantes podrían estructurarse espacialmente de igual modo ya que se repite en todos el mismo esquema: casa-salida-casa. En todos ellos los personajes parten de la casa vecinal en la que viven Amaro con su tía Alodia, Ginesta, Germana, etc. para después de algún suceso volver a la misma. Por tanto, se mantiene esa oposición que implica un espacio exterior hostil donde suceden la mayoría de los acontecimientos, frente a la casa de vecinos que, además de recordarnos a las famosas corralas⁸⁶ de Madrid (Carabel, pp. 122 y 192), permanece como el centro neurálgico de la mayoría de los personajes que, al volver, reciben los cuidados de sus vecinos amigos.

Queda destacar que, en el en el capítulo VI, el personaje de Ginesta nos transporta mentalmente desde un espacio interior como es la casa vecinal, a un nuevo espacio exterior muy lejano y bastante exótico para los miembros de su vecindad, que probablemente nunca habrán salido más allá de Madrid y sus alrededores. Se trata de la gran ciudad de Buenos Aires y sus alrededores, donde el amigo de Amaro estuvo casado con Lina, una mujer egoísta que le traicionó sin piedad destruyendo su vida casi por completo.

Hemos empleado la abreviatura (*déc.* año, n^o) para referirnos al *découpage* con los fotogramas de las correspondientes transposiciones filmicas.

⁸⁶ Las corralas están muy bien retratadas en la primera película que recoge la tendencia del cine neorrealista en España: *Surcos* de 1951 con dirección y guión de José A. Nieves Conde.

La consulta del protésico, el despacho del abogado Gustavo Saldaña, la casita de alquiler en el camino de Getafe y algún que otro lugar, forman un pequeño grupo de espacios que no tienen otra función que la de referente espacial del mundo realista de los personajes.



BIBLIOTECA VIRTUAL

Capítulo 3.

LAS TRANSPOSICIONES

CINEMATOGRAFICAS DE *El malvado Carabel.*

3.1 EL CONCEPTO DE FILME COMO TEXTO NARRATIVO DE FICCIÓN VISUAL Y VERBAL.

Carmona define el filme como una serie de imágenes estáticas que se suceden en serie ante los ojos de un espectador, mediante un mecanismo que las mantiene en el campo de visión durante un pequeño periodo de tiempo insertando entre ellas intervalos de oscuridad. Cuando esto ocurre, diferentes imágenes de un mismo objeto, tomado en posiciones distintas y en momentos distintos, producen la ilusión de movimiento. (Carmona, 1996:59).

Lo que comúnmente denominamos filme puede definirse como un *texto narrativo de ficción visual y verbal*. El texto filmico constituye un lenguaje visual hipercodificado y, en este tipo de textos existe una elevada cantidad de códigos filmicos: códigos visuales: fotográfico, de la planificación, lumínico, cromático...; códigos sonoros: voz, ruido, música...; códigos gráficos pertenecientes a la escritura: didascalias, títulos de crédito... códigos sintácticos: montaje, etc.

La única diferencia existente entre un texto narrativo de ficción verbal (novela) y un texto narrativo de ficción visual (filme), es el medio o soporte que se utiliza para comunicar una historia ficcional y el sistema semiótico empleado. Tanto si se utiliza la palabra o la imagen en

movimiento como instrumento de comunicación, estos textos son eminentemente narrativos y poseen la capacidad de crear mundos ficcionales en los que habitan seres también de ficción que están sometidos a unas coordenadas espacio-temporales no reales. El funcionamiento es eminentemente pragmático ya que un emisor transmite un mensaje a un receptor por medio de uno u otro código, pero siempre con la intención de contar historias y, en definitiva, comunicar.

Albert Laffay puede considerarse como uno de los padres de la narratología cinematográfica. Con sus escritos durante los años 60 contribuyó a demostrar la narratividad del filme partiendo de la siguiente premisa *si el cine es un arte, tendrá que ser algo más que una reduplicación del mundo existente*. Si a primera vista pudiésemos pensar que el Cine intenta construir una réplica del mundo, en un plano más profundo, descubrimos que sólo es un intento de “dar apariencia de realidad”, es decir, que posee una condición ilusoria.

El elemento necesario y constante que dota al Cine de una dimensión narrativa es, precisamente, la capacidad de relatar. El Cine se basa en el relato porque la narración hace legible la realidad que hay que trasladar a la pantalla, reorganiza el universo que se quiere representar y compone los materiales que se han utilizado, dándoles forma. Por lo

tanto, el relato dota de sentido a lo representado convirtiéndolo en un auténtico discurso y convirtiendo al Cine, a su vez, en un mecanismo lingüístico, o lo que es lo mismo, en otro lenguaje⁸⁷. (Laffay, 1964:23-68).

Esa capacidad narrativa y de ficcionalidad es precisamente la que nos ha llevado, en nuestra teoría de la transposición filmica, a definir el concepto de filme como un texto narrativo de ficción visual.

3.2 TRANSPOSICIONES CINEMATOGRAFICAS DE LA NOVELA *EL MALVADO CARABEL* (1931).

Partiendo de la novela como base y desde un punto de vista comparativo-textual abordaremos el estudio de los textos fílmicos de 1935, 1955 y 1960. Para dar cuenta de su existencia y considerando que pueden resultar interesantes para este estudio, también se han recogido datos sobre la única adaptación televisiva existente realizada en 1966 y basada en la misma novela de Fernández Flórez.

⁸⁷ Sobre la polémica de si el Cine es una lengua o un lenguaje Pasoloni (1967), Metz (1964), Betteini (1968) y Eco (1968) son autores de obligada consulta.

El malvado Carabel obtuvo uno de los mayores éxitos dentro de los textos narrativos de Fernández Flórez, en el sentido de que esta novela ha sido llevada al Cine en más ocasiones que las demás. Quizás, el hecho de que tres directores de Cine hayan escogido este texto literario para realizar un filme se debe, entre otras muchas razones, al empleo de una temática siempre vigente. Incluso en la actualidad existe un gran número de personas despedidas que se ven reflejadas en el personaje de Amaro Carabel, que piensan igual que él y llevan una vida tan monótona y aburrida como la suya.

El mayor acierto de esta historia consiste, precisamente, en contar las miserias de un oficinista español, perteneciente al proletariado urbano, que tiene que enfrentarse al mundo. Un héroe que es más bien su antítesis. Un hombre que resulta empequeñecido y más insignificante gracias a las técnicas de *cosificación* de las personas y *animalización* de los objetos ya explicadas en capítulos anteriores, de origen valleinclaniano. Estas técnicas y otros elementos tales como cierta intención subversiva, la amoralidad en el comportamiento de los personajes, el gusto por un tono levemente erótico o la valoración de la fantasía corresponden a rasgos muy del gusto de las corrientes vanguardistas de principios del siglo XX.

Pero no sólo las corrientes estéticas vanguardistas influyeron en la composición de *El malvado Carabel*. En Cine triunfaba la corriente del Neorrealismo⁸⁸, especialmente el italiano, que tuvo mucho que ver con lo que se estaba produciendo en España por aquel entonces. Así lo corroboran las palabras del propio Fernando Fernán-Gómez que defiende un neorrealismo nacional afirmando que:

Buena parte de lo que el neorrealismo italiano aportó al cine, lo teníamos nosotros aquí en los libros de Fernández Flórez. El español medio, de ciudad, estaba allí retratado con más espontaneidad, más verismo que en el teatro de Arniches y Benavente. Sus personajes eran menos singulares que los de Baroja, pero más cercanos a nosotros; podíamos encontrar en ellos a nuestros vecinos y, a veces, reconocernos nosotros mismos⁸⁹.

El éxito propiciado por los temas cercanos al hombre de a pie y sus problemas cotidianos entronca, como ya se ha dicho, con la corriente neorrealista de la época. José Carlos Mainer deja muy claro que la personalidad de Fernández Flórez

⁸⁸ Neorrealismo italiano. La expresión se debe a Mario Serandrei, jefe de montaje de L. Visconti. El Cine neorrealista es un movimiento cinematográfico surgido del desastre de la Segunda Guerra Mundial durante la década de los 40 en Italia. Su existencia es interesante en relación con la tendencia del momento, totalmente opuesta y que consistía en hacer un Cine de evasión suscitado por el fin de la guerra. Se trata de una vuelta a la invención de la realidad, de un Cine testimonial sobre la realidad de la época, hecho con pocos medios materiales y con mucha humanidad. Intenta mostrar los problemas del individuo en la calle después de sobrevivir a la Italia fascista. Debido a la escasez de decorados y medios técnicos provocada por la guerra, se filman historias fuera de los estudios aprovechando los espacios naturales, la iluminación natural, etc. Algunos filmes representativos de esta corriente fueron: *Roma, ciudad abierta* (R. Rossellini, 1944-46), *Ladrón de bicicletas* (V. De Sica, 1946) y *La tierra tiembla* (L. Visconti, 1947).

⁸⁹ M. A. Fernández: "Fernández Flórez no cine" *La Voz de Galicia*, sección Culturas, 10/11/1998.

significó en el cine español de aquellos días una corriente de realismo que, salvando las distancias, pudo haber llegado a suponer una impronta como la dejada por Zavattini⁹⁰ en el neorrealismo italiano de aquellas mismas fechas: la difícil mezcla de ternura y sordidez, resignación y frustración que proponían los guiones de nuestro autor no encontró ni los actores –Antonio Casal sería una meritoria excepción- ni los directores que su calidad exigía. (Mainer, 1975:40).

Pero en el Cine español también se pueden encontrar claros ejemplos de esta corriente neorrealista que tiene mucho que ver con el tono de denuncia social que venimos anunciando y que, por otra parte, ya se apuntaba en la novela de Fernández Flórez y en sus posteriores transposiciones. Aunque parte de la crítica⁹¹ opina que el primer filme que asimilará algunos aspectos de esta tendencia en España fue *El último caballo* (E. Neville, 1950), los tres ejemplos que consolidan definitivamente las corrientes neorrealistas en España y significaron la gran renovación de nuestro Cine son: *Día tras día* (Antonio del Amo, 1951), *Esa pareja feliz* (J. A. Bardem y L. García Berlanga, 1951) y *Surcos* (A. Nieves Conde, 1951).

⁹⁰ El escritor, director y guionista italiano Cesare Zavattini (Luzzara, 1902-1989) escribió su primer guión en 1934 y a partir de 1945 se convirtió en el precursor del neorrealismo dentro del marco de un Cine social exigente, que ya había anunciado en 1942 con *Avanti, c'è posto* y *Cuatro pasos por las nubes*. Preconiza un Cine responsable, lúcido e inmerso en lo cotidiano. Aboga por una estética de la convivencia y de la creación colectiva afirmando que “la realidad es rica, basta con saber mirarla”.

⁹¹ P. Miró (1988): “Breve historia del cine español desde sus comienzos hasta la muerte de Franco”. *España Contemporánea*, (Ohio), I/1:73-79.

Estos documentos neorrealistas ofrecen al espectador un duro documento social en el que se muestran los problemas de la España de los años cincuenta sin tapujos. Paz Gago lo explica refiriéndose concretamente a *Surcos* a la vez que califica de *sorprendente* la audacia de Nieves Conde al abordar esta temática social desde un *crudo tratamiento realista*:

La carga de denuncia social a propósito de las duras circunstancias en que se ven envueltos los pueblerinos recién llegados a una gran urbe en la que serán explotados por mafiosos y chulos, empresarios de dudosa reputación y ladrones de guante blanco, chorizos y corruptos, se disfraza de lección moral, de parábola ejemplar. (Paz Gago, 2001).

Lo cierto es que de estas líneas pueden extraerse algunas conexiones con nuestra historia de Carabel, que bien podría considerarse un aprendiz de “ladrón de guante blanco” o también el “pueblerino” que se enfrenta al mundo -tomando la acepción de “pueblerino” como el hombre bueno que es engañado por la astucia y los engaños de otros hombres maliciosos- o los señores Aznar y Bofarull que podrían ser tachados de “empresarios de dudosa reputación”.

3.2.1 *EL MALVADO CARABEL* DE EDGAR NEVILLE (1935).

Hijo de María de Romrée y Palacios, condesa de Berlanga del Duero y del ingeniero inglés afincado en Madrid, Eduardo Neville y

Rivesdalle Edgar Neville⁹² nació en Madrid de 1899. Comenzó la carrera de Derecho pero la interrumpió y se alistó en un regimiento de húsares para la guerra de Marruecos. A su regreso a Madrid es presentado a Ramón Gómez de la Serna, a quien siempre considerará su maestro, y entra en conexión con las corrientes vanguardistas. Sus amistades eran por entonces el dibujante “Tono” Antonio Lara, José Luis López Rubio, Federico García Lorca y colabora en revistas como *Buen Humor*, *Nuevo Mundo*, *Aire Libre*.

BIBLIOTECA VIRTUAL

A partir de 1923 comienza a colaborar en la *Revista de Occidente* y en *La Gaceta Literaria*, y su relación con Ortega y Gasset se hace cada vez más profunda y amistosa. La vida del autor transcurrirá de tertulia en tertulia. En 1925 se casa con Ángeles Rubio Argüelles y Alessandri, de origen malagueño, y en 1926 publica la primera colección de cuentos *Eva y Adán*. Además de su faceta de escritor destacó como director y guionista de Cine y sobre todo como humorista. Por esos años ya había iniciado lo que sería una larga carrera diplomática. En 1928 es destinado como primer secretario a la Embajada española en Washington.

⁹² Para ampliar información sobre su vida, M^a Luisa Burguera recoge sus *Notas autobiográficas*, que él mismo dictó y hoy podemos leer gracias a la gentileza de sus herederos. (Edgar Neville, 1996:199-224). Ver también: Pérez Perucha (1982): *El cinema de Edgar Neville*.

Hacia 1930, durante sus primeras vacaciones en Hollywood⁹³ comienza su aventura en la Meca del Cine, una de las mejores etapas de la vida del autor. Le contratan para traducir diálogos en español en aquellos días en que se rodaban versiones en todos los idiomas para abastecer a un mercado internacional en el que aún no se había institucionalizado el doblaje.

Edgar Neville se lo cuenta a D. Fernández Barreira en una entrevista realizada en el año 1943:

Tuve suerte de caer en gracia, de hacerme amigo de los principales personajes del cine, y con ello tuve abierta la puerta de los Estudios el primer año de curioso. Luego fui contratado a la “Metro”, cuando comenzó el cine hablado. Llegué el primero, y a gran parte de los españoles que lo hicieron después los recomendé yo para su contrato⁹⁴.

Durante su etapa hollywoodiense consiguió desarrollar una interesante labor cinematográfica. junto con sus amigos José López Rubio⁹⁵, “Tono”, Luis Buñuel, Josep Carner, Vicente Blasco Ibáñez, Ugarte y Julio Peña entre otros. Incluso llegó a formar parte del círculo

⁹³ El propio Edgar Neville así lo afirma en una entrevista con Marino Gómez Santos: *Así es que en mis primeras vacaciones, en vez de volver a España, me fui a Hollywood, a ver cómo se cocía eso del cine... en mi tiempo era un jardín con palmeras, cocoteros y casitas.* (citado en A.A.V.V.: *Edgar Neville en el cine.* p. 6).

⁹⁴ D. Fernández Barreira (1943): “Los directores del cine español”. *Primer Plano*, 150.

⁹⁵ José López Rubio bautizó a este grupo con el nombre de “la otra generación del 27 (la del humor)” en su Discurso de Ingreso en la Real Academia Española el día 5 de Junio de 1983. (Romera Castillo, 1999: 277).

de amistades de William Randolph Hearst, Douglas Fairbanks, Mary Pickford y Charles Chaplin.

Como cineasta, Neville fue un adelantado a su tiempo. En el panorama del Cine español de aquellos años hubo algunos directores que fueron al mismo tiempo guionistas, pero ninguno asumió tan precozmente y con tal continuidad la triple función de guionista, realizador y productor. Él opinaba que un director de Cine *debe ser, ante todo, un artista, un autor dramático. La técnica es cosa que está a su servicio, y su uso no puede ser otra cosa que un reflejo de su personalidad, de su forma de expresión*⁹⁶.

A su vuelta de Hollywood, Neville comenzó a abordar la dirección con algunos cortometrajes de corte humorística. En su primer cortometraje: *Yo quiero que me lleven a Hollywood*⁹⁷ (1931), filmó una serie de *sketches* y números musicales que, a modo de sátira desenfadada, reflejaban las desventuras de varios artistas españoles que soñaban con ir a Hollywood.

⁹⁶ *Primer Plano*, 150. 1943.

⁹⁷ Edgar Neville escribió una canción con el mismo título que se hizo muy popular y que según Marino Gómez Santos “cantó todo Madrid”.

Su siguiente incursión cinematográfica fue un cortometraje titulado *Falso noticiario* (1933), financiado por José Ignacio Valdeiglesias y el propio Neville, se proyectó con mucho éxito por las salas de España, aunque éstos nunca recuperaron ni un céntimo. Pretendía ser una parodia de los noticiarios⁹⁸ de la época: entrega de premios en un colegio de sordomudos, imposición de condecoraciones a una enfermeras, celebración de la Fiesta de la Flor, etc.

Un tercer título que hizo decisivo el futuro éxito de Edgar Neville como director y guionista de Cine fue *Do Re Mi Fa Sol La Si o La vida privada de un tenor*⁹⁹ (1935) que, siempre en tono humorístico, refleja los avatares por los que pasa un matrimonio de tenores que intentan educar musicalmente a su hijo y a los amigos de éste, mientras el marido intenta, además, seducir a la criada.

Estos primeros intentos de Cine humorístico en España gustaron mucho y alcanzaron un cierto grado de aceptación entre el público del momento. Gracias a todos estos éxitos, Neville fue contratado por Saturnino Ulargui para dirigir *El malvado Carabel* (1935), su primer

⁹⁸ Principalmente el NO-DO (Noticiario y Documentales Cinematográficos). Rodríguez Tranche, R. y Sánchez-Biosca, V. (2001): *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra/ Filmoteca Española.

⁹⁹ En la entrevista de Marino Gómez Santos este cortometraje se titula: *Do-re-mi-fa-sol-la-si o el día de un tenor*. (*Edgar Neville en el cine*, 1977:17).

largometraje¹⁰⁰. Él mismo lo cuenta en una entrevista realizada justo antes de comenzar el rodaje del que sería su primer largometraje.

Acabo de terminar un film humorístico de corto metraje titulado Do, re, mí, fa, sol, la, sí, do, con Juan García, y enseguida empezaré, como ya le dije, en los Estudios Orphea, de Barcelona, El malvado Carabel, adaptado de la novela de Fernández Flórez, cuyo protagonista será Antoñico Vico¹⁰¹.

Por aquellos años se crea un equipo estable de profesionales cualificados¹⁰² con ascendencia judía que, huyendo de las persecuciones antisemitas, se establecieron en España formando la productora Inca Film, cuyo núcleo principal se mantuvo unido y gracias a la que se produjeron: *Vidas rotas* y *El malvado Carabel* (Edgar Neville, 1935) y *María de la O* (Francisco Elías, 1936) entre otras.

Al realizar su primer largometraje, Edgar Neville tenía unas ideas muy claras sobre las relaciones existentes entre Cine y Literatura

¹⁰⁰ Enrique Ambard le entrevistó en la sección “Nuestros Directores” para la revista dirigida por “Tono” Lara: *Cámara*, nº 8 en el año 1942. En esta revista afirmaba que *aparte de “El presidio” y de algunos ensayos cortos, la primera película larga que Edgar Neville realizó en España fué “El malvado Carabel”; luego “La señorita de Trevélez”*.

¹⁰¹ Entrevista realizada a Edgar Neville por Florentino Hernández Girbal para *Cinegramas*, nº40. 16 de Junio de 1935. Citado en Cánovas Belchí, J. y Pérez Perucha, J. (1991): *Florentino Hernández Girbal y la defensa del Cinema Español*. 143-149.

¹⁰² Algunos de estos profesionales fueron: Géza Pollatschik, Franz Winterstein (también conocido como W. de Francisco), Erwin Scharf, Willy (Guillermo) Goldberger, Manfred Gurlitt, Rosinski, etc. (J.B. Heinink en Pérez Perucha ed., 1997:96-97).

(novela) y el punto intermedio que constituye un guión cinematográfico.

Sobre las primeras, afirma que:

el cine es una novela que se escribe plásticamente, que se fotografian las descripciones, que se impresionan los diálogos. El director de cine es un novelista que maneja un instrumento diferente de la pluma: pero el enfoque literario, la manera de contar el cuento es casi el mismo¹⁰³.

Edgar Neville se basó siempre en el principio de que una obra ha de dar al público exactamente lo que éste desea, y que lo que quiere es algo que refleje de un modo reconocible el mundo real, pero de un modo que lo haga más atractivo o divertido de lo que realmente es. La paradoja existente en el binomio realidad-ficción siempre está presente en este tipo de relaciones entre el Cine y la Literatura. Éstas nos sirven para reafirmar las teorías comparativo-textuales que hemos venido exponiendo a lo largo de esta investigación. Lo que cambia es el instrumento expresivo, pero el enfoque y la manera de contar una historia de ficción es el mismo.

Por lo que respecta al guión, Neville siempre defendió la necesidad de un buen guión por encima de todo, incluso por encima de la dirección del filme. Lo que verdaderamente importa es el guión

¹⁰³ Extraído de *Cámara*, nº 36. 1 de Julio de 1944. Entrevista de Antonio Walls.

definitivo tanto si es original como si se trata de una adaptación. Y por eso dice que:

El secreto consiste en que la novela o la obra original sean realmente buenos. El cine es sólo un modo diferente del teatro y de la novela: presentar una idea dramática. Pero la idea es la misma, y es lo que cuenta¹⁰⁴.

3.2.1.1 TRANSPOSICIÓN FÍLMICA.

Es necesario advertir que para el estudio y la investigación sobre la transposición de Neville, no hemos podido disponer del filme en su integridad, pero sí hemos hecho uso del guión original del mismo, que hemos encontrado en buen estado y con anotaciones manuscritas en la casa de Cecebre del escritor coruñés, y que adjuntamos íntegramente en el apartado de los apéndices.

El filme de 1935 se hallaba descatalogado, puesto que había desaparecido como buena parte del Cine de los años treinta, pero al hilo de esta investigación, hemos podido encontrar en los sótanos de la Filmoteca Española uno de los ocho rollos de los que el filme estaba compuesto. Concretamente hemos podido visualizar la única copia

¹⁰⁴ D. Fernández Barreira: “Los directores del cine español”. *Primer Plano*, nº 150. 1943. También citado en el libro *Edgar Neville en el cine*, se recoge la entrevista que le hizo Marino Gómez Santos. p. 28-29.

standard en 35 mm. de nitrato¹⁰⁵ y con sonido existente hasta la fecha, lo que consideramos un hallazgo de singular trascendencia para la Historia del Cine Español. Por tanto, este hallazgo supone una aportación de carácter científico que contribuye al mejor conocimiento de una etapa de nuestro Cine que hasta hace muy poco tiempo permanecía en la sombra.

Se trata del séptimo rollo compuesto de unos 191 metros, con una duración de unos 7 minutos aproximadamente en el que se observan varios empalmes de la época claramente diferenciados. Este hallazgo, que no hubiese podido ver la luz sin la ayuda de D. Ramón Rubio (Filmoteca Española) tiene un valor incalculable porque hace referencia a varias de las secuencias¹⁰⁶ más interesantes del filme y en ningún momento descartamos la posibilidad de que se pueda recuperar sino toda,

¹⁰⁵ Todos los filmes anteriores a la década de los 50 estaban hechos de nitrato. El nitrato es un material perecedero e inflamable que puede ser atacado por hongos e incluso llegar a la autodestrucción. Por este motivo, la práctica habitual para estos materiales filmicos realizados en nitrato es pasarlos a acetato, que constituye un soporte de seguridad y facilita la conservación de los mismos. *En los primeros tiempos de la cinematografía se empleaba el nitrato de celulosa, también llamado celuloide [...] El nitrato de celulosa se consigue a partir del tratamiento de la celulosa con ácido nítrico. Se obtiene una lámina plástica transparente de buenas características pero que presenta una particularidad peligrosa en extremo, se trata de un material fácilmente inflamable que provoca además, en su combustión, gases tóxicos. Su combustión es inextinguible puesto que no depende del oxígeno de la atmósfera [...] Este soporte se prohibió tras su uso durante muchos años y se pasó a utilizar acetato y posteriormente triacetato de celulosa, material que posee una gran estabilidad química y una escasa combustibilidad.* (Martínez Abadía, 2000:109).

¹⁰⁶ Las secuencias a las que nos referimos son las siguientes: el episodio del atraco con pistola a Recuero en el que Carabel es amonestado por el ladrón de esa calle, la secuencia de las cajas registradoras en la que Carabel se deja llevar por un ataque de locura e intenta abrirlas todas y, por último, Carabel en una churrería de la que sale con

por lo menos la mayor parte del material filmico de la transposición nevilliana.

Además de todo lo mencionado anteriormente y de los comentarios realizados en las revistas especializadas en Cine de la época, en los archivos sobre Cine español que ofrece el Ministerio de Educación y Cultura este filme se encuentra catalogado como un largometraje¹⁰⁷ del año 1935 y nacionalidad española, realizado en blanco y negro con un total de 8 rollos en 35 milímetros.

Muchos fueron los motivos que llevaron a Edgar Neville a creer en las posibilidades cinematográficas de la novela de Fernández Flórez y, por ello, fue el primero en dirigir una transposición de *El malvado Carabel* en 1935, con la base argumental realizado por el propio escritor, que sería estrenada y exhibida durante una semana en el Cine *Callao* de Madrid un 9 de Diciembre de ese mismo año¹⁰⁸.

un niño que al que finalmente se lleva a su casa. Los fotogramas de estas secuencias se incluyen en el *découpage*.

¹⁰⁷ En esta base de datos no se da cuenta de la duración del largometraje, quizás debido a los efectos de la censura. En otras bases de datos consultadas se puede encontrar una ficha detallada en la que se especifica una duración de 87 minutos. Por otra parte, en la revista *Cine español*, nº 23 de Enero de 1936, pp. 7- 8 se detallan los 7 días que este filme estuvo en cartelera en la capital con una duración de 95 minutos.

¹⁰⁸ En la *Historia del Cine español* de F. Méndez Leite se adelanta la fecha del estreno al 7 de Diciembre. (Méndez Leite, 1965, vol. II:727). Véase también la revista dirigida por Manuel Morales Marcos en Madrid: *Super cine*, nº XLVI, 15 de Diciembre de 1935 y nº LIV, 15 de Abril de 1936.

En Barcelona ya se había estrenado con anterioridad en el Teatro *Tivoli* el 25 de Noviembre de 1935. Así lo afirma la madrileña revista, dirigida por Filiberto Montagud, *Cine español* en la que se puede leer:

Se estrenó en Barcelona el 25 de Noviembre *El malvado Carabel*, adaptación de la novela de W. Fernández Flórez, realizada por Ufilms y dirigida por Edgar Neville¹⁰⁹.

El propio Edgar Neville consideraba que el filme era muy bueno, especialmente los primeros siete rollos, con la excepción de que fue obligado a incluir una secuencia con un baile en el Hotel Palace para que no todo fuesen desgracias y vidas de pobres, según la opinión de algunos que convencieron al director general de producción Saturnino Ulargui movidos, probablemente, por interés económicos.

Dada la procedencia y teniendo en cuenta que es el propio director quien habla transcribimos íntegramente las declaraciones de Edgar Neville con respecto al filme:

La adaptación de la estupenda novela de Fernández Flórez era buena, pero, desgraciadamente, en las productoras siempre hay quien opina de lo que no sabe, y convenció a Ulargui de que la película ocurría entre gente pobre y que al público lo que le gustaba eran bailes, escotes y ambiente lujoso. Como yo no tenía aún autoridad, me obligaron a poner al final una secuencia con un baile en el Palace, que le

¹⁰⁹ *Cine español*, nº 22, p. 6. Madrid. Diciembre. 1935.

sentó a la película como a un Cristo una pistola. Menos mal que los primeros siete rollos eran muy buenos¹¹⁰.

En esa misma entrevista que le hizo Marino Gómez Santos y que Carlos Fernández Cuenca recoge en un monográfico de la revista *Nickel Odeón* dedicado a Neville, éste afirmaba textualmente que *El malvado Carabel se estrenó con un éxito muy grande, antes de la guerra*. (Gómez Santos, 1969. Pérez Perucha, 1982:95).

Ulargui contrató a Neville para la dirección de *El malvado Carabel* porque su trayectoria seguida hasta el momento se ajustaba a su proyecto. Se daba una doble cualidad en la misma persona, por una parte, era un escritor de iguales o similares características al autor de la novela, lo que le convertía en la persona idónea para escribir el guión y, por otra, contaba también con cierta experiencia cinematográfica, cimentada en sus experiencias vividas en Hollywood. (Hernández Eguiluz, 1999:44-46).

Hernández Eguiluz afirma que, en este filme, su director esboza y plantea las claves de su posterior universo aunque matiza que éstas estaban limitadas por el material de la novela:

¹¹⁰ A.A.V.V. (1977): *Edgar Neville en el cine*. Madrid: Filmoteca Nacional de España. p. 17.

Las claves del universo nevilliano posterior ya se esbozaban en esta película, eso sí, un poco condicionadas de salida por el humorismo inherente al material de la novela de Fernández Flórez en que se basa y por el enfoque irónico en su tratamiento. En la película se describe un modesto ambiente del Madrid Republicano... Neville cuenta en sus películas las cosas que les pasa a las personas humildes, a la vez que hace el retrato de su ambiente, humilde también. (Hernández Eguiluz, 1999:45).

Unos días después de su estreno en Madrid se publica en la revista *Cinegramas* una crítica sin firmar sobre la transposición de Neville, donde se alaba su tendencia artística innovadora que se aleja bastante de los gustos convencionales del público de la época. Aunque considera que el final pierde su *brío inicial* y que el asunto y *el sonido se acaban antes que la película*, sin embargo defiende la inmejorable interpretación de Antonio Vico, Juan Torres Roca, Antoñita Colomé y Amalia S. Ariño.

El malvado Carabel sigue una tendencia de arte que, si no es nueva, es poco frecuente. Edgar Neville marcha con desembarazo por este camino; está “en lo suyo”, y acierta a imprimir a su realización un aire de farsa humorística, intrascendente en apariencia, pero humana y conmovedora en el fondo¹¹¹.

Como ya se ha citado anteriormente, el filme de Neville se dio a conocer primero en Barcelona. Unos meses antes de su estreno en la revista *Información cinematográfica*¹¹², dirigida por R. Jené Aixalá,

¹¹¹ *Cinegramas*, nº 66. Madrid, 15 de Diciembre de 1935.

¹¹² *Información cinematográfica*, nº 142 (especial). Barcelona. Septiembre. 1935.

apareció un anuncio de las grandes producciones de U-Films para la próxima temporada, entre las que se encuentra *El malvado Carabel. Una gran obra de la cinematografía española. El timbre de gloria del cine español, según la novela de W. Fernández Flores* [sic]¹¹³.

En esa misma revista publicada en la ciudad condal, pero unos meses más tarde, se publica el comentario crítico realizado después del estreno. Además de conocer el argumento, se da la opinión del crítico (sin identificar), que confiesa no haber leído la novela y afirma que:

El escenario del film está, sin duda, mal concebido, pues hace intervenir elementos accesorios en el tema central, que perjudican sensiblemente el ritmo cinematográfico de un asunto que tenía sus posibilidades¹¹⁴.

Continúa comentando favorablemente la dirección y, en cuanto a la interpretación, aplaude las posibilidades cinematográficas de Antonio Vico aunque el crítico denuncia que, en ocasiones, él y los demás actores delatan su procedencia de la escuela dramática. Termina afirmando que *a nuestro entender, recortado especialmente en su primera parte, el film conseguiría mejorar sus posibilidades de explotación.*

¹¹³ En la página 12 del nº 266 de la también barcelonesa revista *Films Selectos* dirigida por Tomás Gutiérrez Larraya, dos días antes de su estreno podemos observar una página completa dedicada a la promoción del filme, en la que además de unas fotografías de diferentes planos se lee: *el fino humor de Fernández Flórez llevado al fotograma con máximo rendimiento. Un gran Film alegre y divertido.*

Pero será en la revista sevillana dirigida por M. Fernández Mata, donde encontraremos testimonios sobre los implacables efectos de la censura. El crítico cinematográfico de dicha revista lamenta no poder emitir un juicio más concreto porque:

La cinta ha sufrido horrosas mutilaciones (¿todas culpables a la censura?) y aunque no lo supiéramos lo deduciríamos por haber visto en días anteriores varios “trailers” que luego no pasaron al proyectarse la cinta... Y es lástima que tal haya sucedido porque lo que pudimos apreciar del resto de la producción nos gustó. El fino humorismo de Fernández Flórez, ha sido bien conducido por Neville y magníficamente interpretado por Antoñito Vico, la Colomé y demás compañeros. En fin, esperemos mejores tiempos, porque si somos críticos no tenemos ingenio para descifrar charadas...¹¹⁵.

Volviendo al guión cinematográfico, que nos sirve de base para el estudio de esta transposición, el filme está dividido, o al menos lo estaba inicialmente, en cincuenta y tres escenas, las cuales hemos estructurado en un total de dieciocho secuencias. En términos generales, podría decirse que Edgar Neville deja que la acción del personaje de Amaro Carabel transcurra de modo parecido al que se narra en la novela. Pero entrando en concreciones, y después de un estudio comparativo-textual exhaustivo, podemos señalar una serie de elementos que se estructuran a través de una triple clasificación¹¹⁶.

¹¹⁴ *Información cinematográfica*, nº 145. Barcelona. Diciembre. 1935.

¹¹⁵ *Andalucía - Films*, nº 4, p. 8. Sevilla. Diciembre. 1935.

¹¹⁶ En adelante nos referiremos a las secuencias filmicas como (scf. nº) para distinguir las de las secuencias narrativas. (sc. nº).

En primer lugar, podemos afirmar que los elementos comunes entre la novela de 1931 y la primera transposición de 1935 no son muy abundantes en comparación con las otras transposiciones. Se mantienen el mismo nombre de la Banca y sus socios, la defensa de los trabajadores casados, mejor que solteros, y la existencia de una diferencia de 17 céntimos que llega a adquirir personalidad propia.

Durante la carrera campestre propuesta por Aznar y Bofarull, el cajero en la novela, y el propio Aznar en el filme, dan el pistoletazo de salida mientras el hijo de uno de los empleados se come todas las provisiones y un enorme perro mastín persigue a Carabel. Otro empleado, Cardoso en el texto verbal y Olalla en el texto filmico, se siente indispuerto debido a la gran cantidad de aire puro ingerido, dando lugar a una situación bastante cómica¹¹⁷.

Carabel es despedido del Banco (Mscf.1-F1) en ambos textos de ficción, mientras su novia Silvia inicia un romance con un dentista (scf.3-f1) al que únicamente se le ha cambiado el nombre de Mateo Solá por el

¹¹⁷ En esta transposición de 1935 utilizamos el término *escena* (esc. nº, p. nº), que procede de los textos dramáticos, respetando la terminología empleada por Neville y sus contemporáneos. Esta secuencia puede comprobarse en el guión de 1935 incluido en el apéndice (esc. 15-17, pp. 28-47).

de Dr. Enríquez¹¹⁸. Por otro lado, Alodia y Ginesta, además de vecinos son también amigos que juegan a las cartas, y Amaro intenta demostrar su maldad robando a un transeúnte (scf.6) que piensa que todo es una broma de un amigo y encima se queda con sus cerillas. En el filme de 1935, el transeúnte se queda con su encendedor. (*déc.* 1935, 9).

El último de estos elementos comunes a los que nos hemos referido es el constituido por el episodio del cafetuchó y los mendigos en el que Amaro encuentra inspiración para sus próximas fechorías, con la diferencia de que en la transposición de Edgar Neville se ofrecen unos planos de una churrería madrileña. (*déc.* 1935, 22-24).

El hecho de que Edgar Neville haya mantenido todas estas similitudes entre los textos narrativo y filmico se debe a su gran interés por la obra de Fernández Flórez y, a que todos ellos constituyen elementos interesantes para el desarrollo y análisis de las acciones de la ficción tanto desde el punto de vista literario como cinematográfico.

En segundo lugar, cabe destacar aquellos elementos no incluidos en el texto filmico o lo que hemos denominado elementos omitidos. En el

¹¹⁸ En el guión original puede apreciarse en la octava *escena* (esc. 8, p. 17) el nombre de *Dr. Elríquez*, que podría atribuirse a un error tipográfico.

filme de 1935, Neville no pone especial atención en la insistente oferta de los dueños de la Banca de un maravilloso porvenir para sus empleados. Se elimina la simpática presentación de Alodia entrando por la ventana así como el robo del gato negro.

El director de la primera transposición de *El malvado Carabel* realiza un ejercicio de síntesis, omitiendo las dos intrigas secundarias (IS1, IS2). Elimina todas aquellas acciones que transcurren paralelas a la acción principal y evita también las posibles digresiones que hacen los personajes en su mundo ficcional. Por ello, no hace mención a la visita al empleado enfermo, ni comenta nada sobre la historia del Lobežno, ni exige a Carabel que desoreje al gato como prueba de su ruptura con el pasado y de su nueva vida de malhechor (sc3-f2). Es el único de los tres textos filmicos en el que se elimina este momento de máxima tensión.

Por iguales motivos, la historia de Martina y su hijo Cami tampoco tienen cabida en el filme de 1935. El intento de violación que sufre Germana (sc3a), así como la vida pasada de Ginesta en Argentina (sc3b) tampoco forman parte del mismo. Tampoco existe una reserva de Amaro en el Hotel (sc8), ni se presta especial atención a las dotes hipnotizadoras de Alodia y en ningún momento se menciona el robo de una caja de caudales (sc9).

Por último, se elimina también el problema del auxiliar de caja que robaba pequeñas cantidades de dinero para ayudar a su madre. Tampoco hay noticias de ninguna huelga de trabajadores, ni Germana ni Ginesta *hacen de dos miserias una* puesto que las acciones que llevan al desenlace final son bastante diferentes.

Las causas por las que Edgar Neville pudo haber decidido obviar toda esta serie de elementos se deben a tres razones principalmente: bien a una necesidad de emplear el principio de economía reduciendo las acciones; bien a la creencia de que estos elementos no son relevantes para la historia de ficción que se quiere relatar; o bien a que Neville dirigía, como hemos dicho, su primer largometraje y quería evitar excesivas complicaciones argumentales.

En tercero y último lugar, cabe destacar una serie de acontecimientos novedosos que son aportación del director del filme y no estaban originariamente en el hipotexto. Neville se ha tomado ciertas licencias para ofrecer un hipertexto enriquecido con una serie de elementos nuevos que describimos a continuación.

Ya hemos mencionado que se elimina la presencia del gato, pero en su lugar se mencionan otros animales. Se incluye en casa de Silvia un “perrito lulú”, mimado por la madre de Silvia constantemente, para dar un toque de familia cursi venida a menos (esc. 8, p. 16). Tal y como se describe en el guión cinematográfico, la escena catorce se centra en Carabel dando de comer a un grillo que tiene en una jaula en su cuarto (esc. 14, p. 27) y que servirá para dar paso a la carrera campestre a través de un fundido que se resuelve con un primer plano de la jaula y después un agujero en el suelo y una voz que dice: “un grillo” (esc. 15, p. 28).

Quizás para reflejar la riqueza de los dueños de la Banca y aumentar el contraste con sus empleados, en la escena veintitrés, Amaro, después de examinar los más tentadores manjares en el escaparate de un lujoso restaurante, ve como Aznar entra en éste acompañado de una señorita. La decisión de Amaro de convertirse en malhechor queda reflejada por el contraste entre dos escenas totalmente novedosas¹¹⁹. En la escena diez bis, Carabel va por una calle hacia su casa y para no molestar a unos niños que juegan en el medio, tuerce por la calle de la derecha (esc. 10 bis, p. 21’). Pero en la escena veintitrés bis, nos encontramos de nuevo con la misma situación, sólo que en esta ocasión

¹¹⁹ Estas escenas se han incluido en el guión cinematográfico con posterioridad porque han sido añadidas sin paginar. Nosotros las hemos denominado: (esc. 10 bis, p. 21’ y esc. 23 bis, p. 54’).

en vez de apartarse, pasa entre los niños estorbando su juego (esc. 23 bis, p. 54'). De este modo, Neville refleja visualmente el cambio de actitud y la evolución en la vida del protagonista.

Amaro, para pertrecharse en su nueva andadura, roba la pistola de Ginesta, un elemento nuevo y peligroso que constituirá su arma, del mismo modo en que a Germana, ahijada de Alodia, le servirán de arma sus piernas cuando decida visitar a Bofarull para interceder por Amaro.

BIBLIOTECA VIRTUAL

En su primer intento como ratero, Carabel no se roba a sí mismo como sucede en la novela y en otras transposiciones, sino que el propio ladrón resulta ser robado cuando él mismo se dispone a hacerlo entre el alboroto formado por una comparsa de cojos y se da cuenta de que le han cortado la chaqueta por la parte exterior y le han robado la cartera (esc. 27, pp. 60-62).

La secuencia fílmica formada por las escenas treinta y dos a la treinta y cinco también es totalmente original (esc. 32-35, pp. 71-77). D. Patricio, el dueño de una tienda de cajas registradoras llamada "Automático", le pide a Amaro que se quede por un momento a cargo de su tienda porque él tiene que visitar a su hermana que va a dar a luz.

Carabel intenta abrirlas todas como en un arrebatado de locura buscando el dinero. Cuando Carabel descubre que el dueño se acerca las cierra todas rápidamente (*déc.* 1935, 10-19). Por medio de un procedimiento humorístico el espectador, a la vez que Carabel, descubre que todo el dinero estaba en una caja de puros de la que D. Patricio extrae un paquete de cigarrillos que le ofrece en señal de agradecimiento (*déc.* 1935, 20-21).

La figura de Cami es sustituida, en el filme de 1935, por un niño que ha sido alquilado por un viejo para mendigar sin mucho éxito y al que Carabel defiende pagando 5 pesetas por él (*déc.* 1935, 24-25). Como consecuencia de esta acción, el niño le sigue porque no tiene a dónde ir y cuando Germana y Amaro le desnudan para dormir encuentran que está envuelto en periódicos y se le han quedado pegadas las noticias al cuerpo. Otro toque humorístico del director del filme (*esc.* 39, p. 89).

Estos episodios dejan entrever un intento de crítica social mezclada con grandes dosis de humorismo, además de los recursos propiamente cinematográficos empleados por Edgar Neville. Éstos, nada tienen que ver con la obligada inclusión del baile de máscaras del Hotel Palace, que constituye la última y más larga secuencia filmica con un

total de trece escenas, y sobre la que ya hemos apuntado la confesión del director (esc. 40-53, pp. 91-132).

Durante esta larga secuencia filmica (scf.8), la señoras del Hotel a quien Amaro intenta robar no venden vestidos de última moda, sino alhajas de mala calidad y con las que él resulta estafado. Más tarde, Carabel descubre las intrigas de sus jefes en Bolsa y éstos, temiendo ser delatados, le proponen ser socio de la Banca con un sustancioso aumento de sueldo. Todo termina cuando Amaro se marcha del Hotel por la puerta grande y con una música que suena a campanas de boda, aunque la elegida es Germana y no Silvia, que recibirá su castigo por haber despreciado a Amaro al descubrir horrorizada que su rico pretendiente está casado. (esc. 53, pp. 129-132).

Como hemos podido comprobar, Germana adquiere mayor protagonismo y no sólo se convierte en cómplice de Amaro, sino también pretende hacerse mala como él. La intención es la misma sólo que el arma de cada uno es diferente. Las acciones de estos dos personajes transcurren paralelas y hacia el final del filme se plantean una serie de

planos en la larga secuencia del baile del Gran Hotel donde se desarrolla el resto de la acción (scf.4) y tiene lugar el desenlace final¹²⁰.

La secuenciación fílmica de la primera transposición de *El malvado Carabel* mantiene la misma estructura narrativa que la intriga principal de la novela de Fernández Flórez por lo que, siguiendo la clasificación de Mouren, nos encontramos, desde el punto de vista cuantitativo, ante una transposición integral pero con los matices que hemos señalado anteriormente.

Desde el punto de vista cualitativo, esta transposición no experimenta cambios relevantes en el nivel de la diégesis. El mundo ficcional de los personajes se mantiene en el mismo marco espacial y temporal que en el hipotexto y el contexto social también es el mismo. En cambio, el nivel de las acciones de la intriga es el que más cambios cualitativos sufre ya que cambia la función desenlace (F3) puesto que en la gran cena-baile incluida en esta transposición es Germana y no Silvia la que se queda con Carabel y puesto que éste consigue el ansiado ascenso social aunque sea con métodos poco ortodoxos. El nivel de los

¹²⁰ Debemos apuntar que el resumen argumental de la transposición de 1935 ofrecido por Julio Pérez Perucha en *El cinema de Edgar Neville* no coincide en absoluto con el argumento del guión cinematográfico que hemos utilizado como base de nuestra investigación. (Pérez Perucha, 1982: 32).

personajes también cambia en el sentido de que Neville, como hemos comprobado, elimina unos, añade otros y cambia las funciones de algunos de los que estaban en la novela.

El filme de Edgar Neville, desde el punto de vista cualitativo, puede considerarse la más libre de las transposiciones de *El malvado Carabel* puesto que se permite hacer cambios importantes tanto en el nivel de las acciones como en el de los personajes.



3.2.2 *EL MALVADO CARABEL* DE FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ (1955).

Fernando Fernán-Gómez, aunque inscrito en el Registro Civil de Buenos Aires, nació en Lima (Perú) en 1921 durante una gira de su madre, la actriz Carola Fernán Gómez. Se trasladó a España con su familia a los tres años y pronto comenzó a participar en obras teatrales de la compañía de Enrique Jardiel Poncela, a la vez que comenzaba sus estudios en Filosofía y Letras en Madrid, interrumpidos debido al estallido de la Guerra Civil española en 1936.

Terminado el conflicto bélico, Fernán-Gómez prosigue el desarrollo de una intensa actividad teatral que abandonará a principios de los años cuarenta para dedicarse de lleno al Cine, como actor y también como director. En 1940 inicia su carrera de actor y en 1943 se produce su debut cinematográfico con la película *Cristina Guzmán* de Gonzalo Delgrás. Siempre ha compaginado su brillante trayectoria en el Cine, el teatro, la radio y la televisión con sus preocupaciones intelectuales y con su actividad como escritor.

Consiguió popularidad con películas en las que intervenía como intérprete, muchas de ellas fueron rodadas durante la época franquista, aunque él ha dejado claro que nunca sintió una especial inclinación por

ninguno de sus personajes, tanto si eran de izquierdas como de derechas. Pero Fernando Fernán-Gómez estaba ansioso por dirigir una película y en 1952 tuvo su primera oportunidad. Escribió el guión y codirigió con Luis M^a Delgado, que se ocupaba de los aspectos técnicos, el filme titulado *Manicomio*.

Se trata de una película extraña y atípica para aquella época, en la que se produce un cruce entre lo fantástico y el humor. Narra la historia de un joven que va a un sanatorio mental a visitar a su novia, psiquiatra de la institución. Es una transposición plural formada por una serie de *sketches* basados en relatos de Edgar Allan Poe (“El sistema del Dr. Alquitrán y el profesor Pluma”), Ramón Gómez de la Serna (“La mona de imitación”), Alexander Kuprin (“Una equivocación”) y Leónid Andréiev (“El médico loco”). Analiza el tema de la locura con un tratamiento en clave de humor, observa la dificultad existente a la hora de diferenciar lo normal de lo anormal y concluye con un final que invita a plantearse si verdaderamente hay diferencia entre los internados y los ciudadanos que supuestamente consideramos “gente normal”.

Un año más tarde se lanza a dirigir en solitario *El mensaje* (1953), con guión original suyo y de Manuel Suárez Caso. Una narración de aventuras cuya acción transcurre durante nuestra Guerra de la

Independencia y en la que se vislumbran ciertas dosis de crítica social aunque ésta no interesase a nadie, ni al público, ni mucho menos a los medios oficiales.

La censura prohibió este guión patriótico que yo había escrito para exaltar los valores nacionales y para que gustara a la juventud... Quitamos el título de *Guerrilleros*, lo llamamos *El mensaje*, añadió algunas cosas Suárez Caso, lo presentamos con su nombre y nos lo aprobaron. (*Nickel Odeón*, 9. p. 49).

Tanto *Manicomio* como *El mensaje* además de tener serios problemas con la censura, no llegaron a tener el éxito comercial esperado. Incluso, supusieron una cuantiosa pérdida económica para Fernán-Gómez quien se vio obligado a producir sus filmes. Él mismo considera que sus dos primeras obras supusieron el aprendizaje y los pasos necesarios para adquirir los rudimentos imprescindibles de la técnica, es decir, para aprender la profesión¹²¹.

Después de estas dos experiencias y al cabo de algunos años en los que, como ya hemos mencionado, su cara empieza a ser conocida por los espectadores españoles, Fernando Fernán-Gómez consigue ser contratado como director por un productor bien asentado en la industria,

¹²¹ Transcribimos literalmente las palabras de Fernando Fernán-Gómez: *Quiero aclarar que la intención fundamental por la que hacía estas películas e invertía mis ahorros en ellas, era la de aprender el oficio, ya que, por mi circunstancia de actor, no podía hacerlo de una forma normal o matricularme en la Escuela o empezar como ayudante de dirección.* (*Nuestro Cine*, nº 94. 1970. p. 58).

Eduardo Manzanos, quien aprobó su guión de *El malvado Carabel* (1955). Esto supuso un gran cambio en la vida del actor que a partir de entonces ya no tendrá que arriesgar su propio dinero, si bien también en aquella ocasión invirtió alguna cantidad. Se puede afirmar, por tanto, que hay un antes y un después en la labor cinematográfica de Fernando Fernán-Gómez a partir de *El malvado Carabel* y que él mismo llegó a considerarlo como su primer trabajo auténticamente profesional en su faceta de director de Cine. Así lo afirma el propio director en una entrevista realizada por Antonio Castro.

Yo tenía desde hacía bastante tiempo interés en hacer una nueva versión de *El malvado Carabel* del cual conocía el libro, y la primera versión de Edgar Neville con Antonio Vico como actor. Propuse este proyecto a Eduardo Manzanos y me encontré con la sorpresa de que era el primer productor que se sentía interesado en darme una posibilidad de dirigir. Yo tuve una aportación en la película, pero fue la primera en la que dirigía para un productor profesional. (Hidalgo, 1981:15. Castro, 1974).

En las imágenes y en los temas de este filme se pueden apreciar las dificultades de la vida cotidiana y una cierta conexión con el costumbrismo crítico que será la base de sus posteriores filmes: *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959).

Quizás debido a los vínculos que unen a Fernán-Gómez con la Literatura, muchos de los protagonistas de sus filmes responden a las mismas características. Todos ellos son supervivientes, perdedores,

antihéroes que viven en un mundo en el que la escasez económica suele ser el motivo desencadenante del conflicto. El perfil de todos ellos está construido, en términos de Vidal Estévez, con la *materialidad de los tópicos* donde no existen sutilezas ni particularidades, *sino los tópicos más reconocibles y gruesos, aquellos que mejor representan el imaginario colectivo del momento*. (Angulo y Llinás, 1993: 82).

El mismo poder hipnótico que emplea la tía de Amaro Carabel en la novela de Wenceslao Fernández Flórez parece haber trascendido más allá de la ficción haciendo que dos de los grandes pesos pesados del Cine español la eligiesen como talismán para su debut cinematográfico. Lo cierto es que la dirección de *El malvado Carabel* supuso tanto para Edgar Neville en 1935, como para Fernando Fernán-Gómez en 1955, el punto de partida de lo que llegarían a ser sus brillantes carreras cinematográficas en la historia del Cine español¹²².

Fernando Fernán-Gómez constituye el punto de unión entre Edgar Neville y Wenceslao Fernández Flórez. Conoció personalmente al primero, para el que ya había trabajado como actor en varias

¹²² *Los dos directores compartían el universo literario del escritor coruñés, sobre todo en la concepción realista-costumbrista de buena parte de su producción, y en la ironía y el ácido humor con que solía envolver su visión de la vida cotidiana.* (Ros Berenguer, 1999: 42).

ocasiones¹²³. Curiosamente en 1955 compaginó la dirección y protagonismo de *El malvado Carabel*, con su trabajo de actor en *La ironía del dinero*¹²⁴ dirigida por Edgar Neville.

Fernando Fernán-Gómez siempre ha admirado a Edgar Neville como persona y como director cinematográfico, prueba de ello son sus recientes declaraciones en una entrevista con motivo de la entrega de la Medalla de Oro de la Academia en reconocimiento a su trayectoria profesional, en las que de sus comienzos como actor recuerda lo gratificante que fue trabajar para Neville y Sáenz de Heredia¹²⁵.

El propio Fernán-Gómez comenta en sus memorias cómo el director de la primera de estas transposiciones cinematográficas de *El malvado Carabel* decidió contratarle.

Recibí un recado para que fuese a visitar a Edgar Neville, que quería proponerme un papel en su próxima película. Me dijo que yo era feo y que por eso me había elegido como galán para su próxima película, porque no le gustaba que sus actores fueran guapos como los de las películas americanas.

¹²³ Fernando Fernán-Gómez trabajó como actor a las órdenes de Edgar Neville en: *Domingo de Carnaval* (1945), *El último caballo* (1950) y *La ironía del dinero* (1955).

¹²⁴ Para ampliar información sobre *La ironía del dinero*: (Cfr.: Pérez Perucha, 1997:369-372).

¹²⁵ *Lo que más me llamó la atención en esos años, y lo que más agradecí, fue trabajar con Sáenz de Heredia y Neville, pero sobre todo porque eran unos señores educadísimos.* Entrevista a Fernando Fernán-Gómez realizada por Jesús García de Dueñas en el *Boletín de la Academia de las Artes y las ciencias Cinematográficas*, nº 61, Abril. 2001. 10-11.

Después me explicó que sabía lo que yo cobraba en la película que estaba a punto de comenzar, y que por intervenir en la suya me ofrecía exactamente la mitad¹²⁶. Ante mi tímida sorpresa, añadió que rodaría la película en el mismo estudio y que a mí me utilizaría únicamente en los días o en los ratos que no tuviera que actuar en la otra. Si alguna vez me necesitaba y yo no podía acudir, como la acción de la película se desarrollaba en carnaval, le pondría una careta a un doble y asunto arreglado. Que yo no iba, el personaje salía con careta. Que de pronto podía ir yo, el personaje se quitaba la careta. (Fernán-Gómez, 1995:253).

Fernando Fernán-Gómez también conoció a Wenceslao Fernández Flórez con quien colaboró, además de dirigir el filme objeto de nuestro estudio, actuando en varias ocasiones como protagonista de las transposiciones de sus obras llevadas al Cine¹²⁷. Por los datos facilitados en sus memorias, sabemos que le visitó en dos ocasiones. La primera ocasión fue para comprarle los derechos de “adaptación” de su novela *El malvado Carabel* (1931) y, según afirma con humor el propio Fernán-Gómez, se mostró *muy transigente, no discutió la escasísima cifra que le ofrecí. Pero sí reiteró que ya sabía él que el oficio de escritor en España era un oficio precario*. (Fernán-Gómez, 1998:382-383).

La segunda ocasión en que le visitó fue por hacer un favor a los, por aquel entonces todavía desconocidos, directores de Cine Juan

¹²⁶ La película a la que se refiere Neville es *La ironía del dinero* y la que estaba a punto de comenzar, *Congreso en Sevilla* del director gallego Antonio Román.

¹²⁷ Concretamente actuó como protagonista en cuatro ocasiones: *El destino se disculpa* (J. L. Sáenz de Heredia, 1945), *El capitán veneno* (L. Marquina, 1950), *El sistema Pelegrín* (I. F. Iquino, 1951) y *El malvado Carabel* (F. Fernán-Gómez, 1955).

Antonio Bardem y Luis García Berlanga, quienes le rogaron que hablase con Fernández Flórez¹²⁸ para que viese con benevolencia su primera película: *Esa pareja feliz* (1951)¹²⁹, e intercediese por ellos en la Junta de Clasificación de Películas.

Sabía que Fernández Flórez sentía por mí cierta admiración. Le había conocido durante el rodaje de *El destino se disculpa*, de Sáenz de Heredia, y en entrevistas que nos hicieron en la radio para el lanzamiento de la película. Me gustaba mucho su obra y le dije que uno de mis deseos como actor sería interpretar una película basada en su novela *Ha entrado un ladrón*. (Fernán-Gómez, 1998:381-382).

El año 1955 fue decisivo no sólo para la trayectoria cinematográfica de Fernán-Gómez, sino también para el Cine español que se encontraba en un estado lamentable. Desde que se había implantado de nuevo la censura en España, al terminar la Guerra Civil, aún seguía sin saberse cuáles eran los baremos establecidos por los censores para la clasificación de películas. Los directores no sabían nunca si sus películas pasarían la censura ni en qué estado quedarían, en el mejor de los casos.

¹²⁸ Wenceslao Fernández Flórez era, por aquel entonces, miembro de la Junta Clasificadora de Películas del Ministerio y de él dependían muchas decisiones.

¹²⁹ Bardem y Berlanga fueron los grandes renovadores del Cine español en la década de los 50, y este filme una de las primeras muestras de nuestro neorrealismo español.

Por eso, en ese mismo año, cineastas y escritores de diferentes tendencias ideológicas se reunieron en la Universidad de Salamanca para defender el Cine español y denunciar la situación en que se encontraba. Con tal motivo tuvo lugar un acontecimiento cultural conocido como las *Conversaciones de Salamanca*¹³⁰ durante las que, especialmente, se abordó el tema de la censura exigiendo una mínima coherencia, puesto que ésta no se aplicaba de la misma forma para el Cine español que para el Cine extranjero. Fernán-Gómez fue miembro activo participando en los coloquios e incluso presidiendo alguna asamblea.

Fernando Fernán-Gómez es sin duda todo un ejemplo de polivalencia porque se ha expresado, además de en el teatro y en el Cine, por medio de la poesía, novela, radio, ópera y televisión. Es autor de ensayos: *Historia de la picaresca* (1989) y *Desde la última fila. Cien años de cine* (1995); novelas: *El vendedor de naranjas* (1961), *El viaje a ninguna parte* (1985)¹³¹, *El mal amor* (1987), *El mar y el tiempo* (1990), etc.; y obras teatrales como *Las bicicletas son para el verano* (1982), entre otras.

¹³⁰ Durante las Conversaciones de Salamanca de 1955, Fernando Fernán-Gómez presentó una ponencia titulada “El actor de cine en España”. (*Cinema universitario*, nº 2. 1955. Angulo y Llinás, 1993: 184-185).

¹³¹ Uno de sus mejores filmes.

Fernán-Gómez ha trabajado a las órdenes de los más destacados directores españoles, como Carlos Saura, Víctor Erice, Ricardo Franco, Manuel Gutiérrez Aragón, Jaime de Armiñán, Juan Antonio Bardem o Luis García Berlanga. De su carrera cinematográfica como actor destaca el elevado número de filmes en los que ha participado, casi unas 200 cintas. Como director ha rodado alrededor de 30 largometrajes para el Cine y la televisión.

Dentro de los muchos galardones que ha recibido destacan tres premios Goya, el premio Donostia en reconocimiento a su carrera en el año 1999, la Medalla de Oro de las Bellas Artes en 1989, el premio Príncipe de Asturias de las Artes en 1995, dos premios en el Festival de Berlín como mejor actor, uno en el Festival de Venecia, un Premio Nacional de Cinematografía y la honra de haber sido el único actor que ha ingresado en la Real Academia de la Lengua.

3.2.2.1 TRANSPOSICIÓN FÍLMICA.

Veinte años después de que Edgar Neville dirigiese la primera transposición de *El malvado Carabel*, Fernando Fernán-Gómez dirige y protagoniza, en 1955, la segunda de las transposiciones objeto de nuestro estudio.

Este largometraje de nacionalidad española, en blanco y negro, fue rodado en 35 milímetros, tiene una duración de 81 minutos y está clasificado dentro del género de la comedia. Se estrenó en Madrid el 15 de Octubre de 1956 en las salas de Cine *Actualidades* y *Beatriz*, en versión y lengua originales.

En una de las muchas entrevistas a las que Fernán-Gómez ha sido sometido a lo largo de su extensa carrera cinematográfica, Juan Tébar le pide que ofrezca algún dato sobre el filme en cuestión, a lo que éste responde:

Me gustaba mucho esta novela de Wenceslao. Ya se había hecho una versión que la dirigió Edgar Neville, quise verla pero no pude. Luego me he enterado de que es una de esas películas que se han perdido¹³², que se ha destruido el original (Tébar, 1984:91).

En otra ocasión, afirma que casi todo lo que hay en su filme ya estaba en la novela de Fernández Flórez y, por otra parte, admite que sólo pudo ocuparse de la intriga principal aunque intentó por todos los medios tener en cuenta las acciones de la intriga secundaria referida al detective Ginesta.

Parte del mérito de la película estaba ya en el libro de Fernández Flórez. [...] No es un libro tomado como recurso para hacer otra cosa. El libro tiene dos historias paralelas y

¹³² Tal y como hemos afirmado en el apartado sobre la transposición de Neville y gracias a las aportaciones de nuestra investigación, hoy sabemos que esta afirmación no es del todo cierta.

me esforcé muchísimo por conservar ambas, aunque no pude por un problema de duración. Y tuve que suprimir una de ellas, la más cruel, por cierto, la historia de un detective y una puta¹³³.

En esa misma entrevista realizada por J. Pérez Perucha, se comenta la brutalidad y la ferocidad con que se rodaron algunas escenas. Por ejemplo, el momento en que el protagonista intenta doblarle a Cami las piernas ayudado por su tía (*déc.* 1955, 25-27). A este respecto Fernández Gómez contesta:

Se puede eludir, e incluso no hacer la película. Porque lo que sí es cierto es que la película estuvo muy mal vista, ya en su fase de guión, en los medios oficiales, y sólo la permitieron porque era un tema de don Wenceslao. Lo que ocurre es que este hombre era muy de derechas, pero su literatura muy de izquierdas, esa cosa tan disparatada que se suele dar en este país¹³⁴.

Pero los inconvenientes de la censura, como en tantos filmes de la época, también influyeron en el resultado final de este texto cinematográfico. En el caso de *El malvado Carabel*, afirma Fernández Gómez:

La censura nos pedía que suprimiéramos la esencia de la novela, porque decían que había en ella cosas contra lo que ellos llamaban la esencia de la civilización cristiana, aunque ahora no recuerdo a qué esencia se referían¹³⁵.

¹³³ *Dirigido por*, 1986:17.

¹³⁴ *Dirigido por*, 1986:17.

¹³⁵ *Dirigido por*, 1986:17.

Lo que los censores querían evitar era, precisamente, el mensaje social que su director quería transmitir a través de su texto filmico. La ironía se convierte en un arma de doble filo que los directores de aquella época utilizaban para insinuar o dar a entender todo aquello que, de otro modo, habría estado terminantemente prohibido.

Carlos F. Heredero opina que, por medio de la bondad del personaje de Amaro, y aunque éste se empeñe en hacer el mal, Fernán-Gómez pone en evidencia, *desde una óptica cercana al humor absurdo*¹³⁶, *las contradicciones de una estructura social donde la respetabilidad y el triunfo son el resultado de la malicia y el engaño* (Angulo y Llinás, 1993:22).

Para Méndez Leite, la dirección es llevada de un modo *impecable*, Fernán-Gómez está mucho más seguro que en sus anteriores empeños, *sabe mover sus personajes con admirable soltura, manteniendo en todo instante el difícil equilibrio entre lo regocijante y lo humano*. Elogia el trabajo de Ricardo Torres como director de fotografía que traduciría el relato en imágenes de muy buena calidad y con gran acierto en sus

¹³⁶ Algunos ejemplos de este tipo de humor absurdo son: el acoso de los jefes de Carabel (*déc.* 1955, 5-6), el ahogo de Cardoso (*déc.* 1955, 9-11), la búsqueda de trabajo en la sección de sucesos (*déc.* 1955, 19), etc.

elecciones. Así como la música de Ruiz de Luna, que merecería *cálidos elogios* (Méndez Leite, 1965: 246).

Por otra parte, la faceta interpretativa de Fernán-Gómez es magistral en todos y cada uno de los matices creados para dar vida al personaje de Amaro Carabel. Éstos se pueden observar en un amplio abanico de posibilidades gestuales que denotan la gran capacidad de expresión facial del actor. *Cada fase la vive el brillante actor con el adecuado perfil irónico, en un alarde de justeza interpretativa sinceramente portentosa.* María Luz Galicia encarna el papel de Silvia por imperativo categórico¹³⁷ aunque *acusa también facetas muy sutiles de femenina caricatura, adecuadamente matizadas* (Méndez Leite, 1965: 247).

No todas las críticas a esta transposición filmica fueron positivas. Muchos años después de haberla dirigido, Fernando Fernán-Gómez calificó su resultado como *bastante mediocre, tanto en cuanto a crítica como en lo que se refiere al público, y supongo que Manzanos*¹³⁸ *tardaría en recuperar el dinero, si es que lo recuperó* (Hidalgo, 1981:15).

¹³⁷ En el rodaje de *El malvado Carabel* se impuso, y no es el único caso, el protagonismo de María Luz Galicia por ser la mujer del productor Eduardo Manzanos. (Monterde, 1998:116).

¹³⁸ Fernán-Gómez se refiere al citado productor Eduardo Manzanos.

Cfr.: Castro, 1974). Tiempo después, concretamente en 1997, Fernán-Gómez explicará que lo que le sorprendió en aquel momento fue que no gustase al público, pero que él estaba y está contento con el resultado¹³⁹:
El malvado Carabel (1955) es una película que salió tal como yo quería. No la notaba ni mejor ni tuerta ni derecha, pero sí me sorprendía ver que no le gustaba nada a nadie.

Gómez Tello realizó una crítica sobre el filme, para la revista *Primer Plano* unos días después del estreno, en la que pone de manifiesto dos teorías que ya hemos planteado desde el principio. En primer lugar, las grandes dosis de neorrealismo que se aprecian en el texto fílmico y, en segundo lugar, lo cinematográfica que resultan muchas de las novelas de Fernández Flórez:

Resulta curioso descubrir ahora en la novela de Wenceslao Fernández Flórez una anticipación de esos argumentos que bajo el calificativo de “muy humanos, muy realistas, muy sencillos” -y en general, muy de sainete-, ha puesto de moda el cine italiano gracias a Zavattini, a Amideis y tantos otros escritores que, en suma, proceden de los flecos de Pirandello, Comedia d'arte italiana [sic]. La vida de este hombre modesto y simple [...] resulta profundamente cinematográfica, como lo son tantas otras novelas del propio Fernández Flórez¹⁴⁰.

¹³⁹ *Nickel Odeón*, 9. p. 49. Fernando Fernán-Gómez fue entrevistado por Juan Cobos, Luis M^a Delgado, José Luis Garci, Miguel Marías y Eduardo Torres-Dulce) en Madrid el 6 de Diciembre de 1997.

¹⁴⁰ *Primer Plano*, nº 836. 21-X-1956.

Llegados a este punto y partiendo desde la perspectiva del análisis comparativo-textual propuesto en la metodología, nos vemos obligados a precisar que ni la opinión de la crítica, ni la del público, y ni mucho menos los beneficios económicos, constituyen elementos relevantes para el estudio y valoración de esta transposición.

La misma estructuración triple empleada para la transposición de 1935, nos servirá para analizar los puntos convergentes y divergentes entre la transposición de 1955 y la novela de Fernández Flórez. Básicamente, la historia de Amaro Carabel es la siguiente: el sobrino de Alodia es un pobre empleado que trabaja para la poderosa “Inmobiliaria Giner y Bofarull”. Su deseo es casarse con su novia Silvia, pero su escaso salario y lo que sus jefes consideran una indiscreción por su parte, se lo impiden. Como consecuencia de su despido (scf.1), decide hacerse malo planeando toda clase de robos imaginables (scf.3), consiguiendo únicamente robarse a sí mismo. Todo vuelve a su cauce cuando después de tantos fracasos y ayudado por un método hipnótico consigue recuperar su antiguo empleo y a su novia, quien ha comenzado a trabajar en la misma empresa que él (scf.4).

El director de este filme tenía muy claro que la novela de Fernández Flórez estaba dotada de los ingredientes necesarios para crear

una intriga. Por eso, no es de extrañar que existan muchas similitudes con respecto a la misma tanto en el nivel de la diégesis, como en el nivel de las acciones y el de los personajes. Un estudio pormenorizado de los elementos comunes nos desvela, siempre desde la perspectiva del análisis comparativo-textual, que esta transposición filmica presenta variaciones intencionadas en los tres niveles establecidos por Mouren. Todas las modificaciones realizadas por Fernán-Gómez en las acciones de la intriga establecida primeramente por Fernández Flórez atienden a una finalidad muy clara dentro del contexto histórico-social y han sido motivadas por las circunstancias propias del momento en que fueron filmadas.

Alejándose de episodios basados en supersticiones populares que se pueden hallar en el hipotexto, el director del filme elimina el episodio del gato negro que Alodia roba para que entre la suerte en su casa. Sin embargo, soluciona la existencia de este animal de un modo mucho más creíble. Al comienzo del filme, cuando Amaro sale a trabajar se encuentra al gato en la calle y decide llevarlo a casa de su tía, que enseguida lo acoge.

El capítulo de la carrera campestre se refleja en el hipertexto con especial atención a dos situaciones bastante sorprendentes. El pistoletazo de salida para iniciar la carrera (*déc.*1955, 7-8) y el ahogo de Cardoso

por falta del aire enrarecido de la oficina (*déc.*1955, 9-11). Al día siguiente, Amaro es despedido de su trabajo en la inmobiliaria (scf.1-f3) por su indiscreción al hablar más de la cuenta con el señor Echevarría.

En esta transposición de 1955, el supuesto pretendiente de Silvia y rival de Amaro vuelve a llamarse Mateo Solá¹⁴¹, quien de un modo muy expresivo nos cuenta la historia, también reflejada en la novela, de uno de sus pacientes conocido por todos como el Lobežno (scf.3-f1).

Ya en casa de Alodia, Ginesta¹⁴² y ella juegan a las cartas. Al llegar Amaro, después de haber sido despedido y encontrarse con que su novia flirtea con su dentista, decide dar un giro completo a su vida y hacerse malo (scf3-f2). Para demostrar que es cierto, Gregorio le pone a prueba pidiéndole que desoreje al gato, algo en lo que fracasa y que será un indicio de todos sus fracasos posteriores. Finalmente Amaro y Alodia miran desde la ventana donde se ve Madrid, aunque cada uno ve las cosas de diferente manera. Se mantienen casi sin ningún cambio los

¹⁴¹ En la novela a Mateo Solá se le da la categoría de protésico mientras que en el filme de 1955 se habla de estomatólogo. (Ejemplo de *proximización*).

¹⁴² Sobre el personaje de Ginesta habría que matizar que tanto M. Hidalgo (1981: 16-17) como C. F. Heredero (1993:24-25) se apresuran a decir que el personaje se suprime en el filme, *quizá por razones de censura*, argumenta el primero. En la novela, Ginesta es un policía privado y *un hombre de turbulento pasado amoroso*, pero Fernán-Gómez no lo elimina sino que le cambia de profesión y no incluye nada de su pasado, de manera que se convierte en compañero de trabajo de Amaro en la misma Inmobiliaria.

episodios del robo a sí mismo (scf.5), el atraco a Recuero (scf.6) y el suicidio de Martina que deja huérfano a su hijo Cami, a quien Amaro acogerá para instruirle en las artes de la mendicidad (scf.7).



De las acciones que transcurren en el Hotel (scf.8), son elementos comunes a ambos textos su estancia, las incursiones para robar, el suceso con la mujer y su hija que acaban vendiéndole a él un tapete del hotel y las conversaciones entre Giner y Bofarull que Carabel escucha escondido...

El elemento mágico forma parte de ambos textos debido al empeño de la tía Alodia en ejercitar su mente gracias a un librito de poderes hipnóticos que ha comprado por correo. Entre otras cosas, Alodia utiliza estos poderes para hipnotizar a los jefes de Amaro y conseguir que le devuelvan su trabajo (scf.4-f1). Pero debemos matizar que existe una pequeña diferencia.

En la transposición de 1955, es Amaro (*déc.*1955, 42-43) y no Alodia el que intenta hipnotizar a sus jefes después de haberse leído el libro de su tía la noche anterior. Lo cierto es que Amaro consigue ser readmitido (scf.4-f2), pero el motivo real es la necesidad de contratar personal urgentemente por una huelga de trabajadores. Por esta misma

razón, Silvia entrará también a trabajar (*déc.*1955, 45) en la misma empresa que su novio con quien finalmente se reconcilia (scf.4-f3).

Antes de volver a convertirse en un hombre honrado, Carabel roba una caja de caudales que no consigue abrir (scf.9). La acción, como puede observarse, es la misma pero con una pequeña variante. En la novela, el objeto robado es la caja fuerte de la sociedad de seguros “La Precaución” y en la transposición de 1955 se trata de la caja de caudales de la misma Inmobiliaria en la que trabajaba hacía unos meses (*déc.*1955, 37-38).

Otro de estos elementos en común entre el hipotexto de 1931 y el hipertexto de 1955 consiste en la posibilidad que se le ofrece a Amaro de robar la cartera que el cobrador de la empresa ha dejado olvidada en el asiento del tranvía (scf.10). La variación es que en el primero de estos textos el protagonista va solo y en el segundo va acompañado por Silvia (*déc.*1955, 46).

Es importante comentar que *la película conserva la voz del narrador de la novela –en off-, recurso muy en boga en la época.* (Hidalgo, 1981:17). En ambos casos se mantiene este enunciador que forma parte de la diégesis y sirve de hilo conductor de la historia. En esta

transposición de 1955, el director le confiere vital importancia ya que en varias secuencias filmicas es la voz que incluso se permite aconsejar a Amaro.

Esta voz, que nos presenta al protagonista, es la misma que lee los anuncios del periódico en lugar de Carabel, también es esa misma voz la que le da ánimos cuando decide iniciar su carrera delictiva, la que le pregunta por sus sueños, la que hace comentarios a medida que se suceden las acciones de la intriga y, por último, la voz que despidе al protagonista tras ser multado por haber montado un escándalo público (*déc.*1955, 47).

En cuanto a los elementos omitidos en comparación con el texto novelístico cabe destacar algunos puntos relevantes: se elimina de la intriga el episodio de Alodia entrando por la ventana y la diferencia de 17 céntimos ya no es relevante. Durante la carrera campestre (*déc.*1955, 7-12) no se refleja la persecución del perro mastín ni el empacho del hijo de Brunet, ni la visita al sanatorio al terminar la jornada. Esto se debe fundamentalmente a dos motivos. Por una parte, el cambio de empresa es evidente y, por otra, hay un intento claro de no prolongar mucho la secuencia filmica que ya por sí misma resulta bastante larga.

Fernán-Gómez decide excluir de su texto filmico la charla mantenida por Carabel con los mendigos en el cafetucho, que en la transposición de Neville se había convertido en una churrería. Esta secuencia no es necesaria porque el niño que necesita para llevar a cabo sus malos propósitos ya lo ha encontrado en la puerta de al lado de su propia casa.

Ni la historia de Germana, ni la de Ginesta, ni nada de lo que tenga que ver con estas dos intrigas secundarias (IS1 e IS2) se reflejan en el filme de 1955. Esto sucede porque, como ya se ha comentado anteriormente, aunque su director tenía la intención de incluir estas historias en el filme, hubo problemas de tiempo a los que debíamos añadir también los problemas que le acarreó la censura de la época. La ridícula experiencia de Amaro al encargarse la comida en el restaurante del Hotel, tampoco se ha considerado relevante en esta segunda transposición, del mismo modo que Cami desaparece silenciosamente de la pantalla y en ningún momento se proclama su tendencia hacia la literatura de vanguardia.

Ya en el capítulo de los elementos novedosos, sabemos que en la novela y en la primera transposición de *El malvado Carabel*, el protagonista es un empleado de banca pero, en esta transposición,

Fernando Fernán-Gómez lo presenta como un oficinista de la empresa Inmobiliaria Giner y Bofarull. Como consecuencia de este cambio, el señor Azpitarte, que formaba parte de los clientes “especiales” del banco, se transforma en el señor Echevarría, que en vez de cuentas y saldos negocia con planos y terrenos en el despacho de Giner y Bofarull (scf.2b-f2).

Un tercer elemento que no forma parte de la novela es la cena-baile de máscaras del Hotel Palace. Como se ha podido comprobar en la transposición de 1935, Edgar Neville se quejaba de que se le impuso esta larga secuencia llena de lujo y *glamour*. Pero nos hemos preguntado cuáles serían los motivos por los que se incluyó en el filme de 1955 si esta secuencia no forma parte de la novela y, aunque Fernán-Gómez conocía su existencia, no tuvo ocasión de ver la transposición de Neville. Las posibilidades son tres. Pudo verla en alguna ocasión, tuvo la oportunidad de leer el guión cinematográfico o quizás había oído algunos comentarios sobre la cinta.

El director del filme aprovecha la circunstancia de este baile en el hotel para cumplir dos objetivos fundamentales. El primero consiste en que gracias al alboroto propiciado por la fiesta, el protagonista vestido de rata de hotel pasa desapercibido entre la multitud de disfraces (*déc.*1955,

32-33), de modo que nadie se extraña al verlo. En segundo lugar, un baile elegante en un hotel de lujo parece el lugar adecuado para llevar a cabo las malas intenciones de Carabel. Las mujeres suelen ponerse joyas más o menos valiosas que llaman la atención y para Amaro constituyen todo un reclamo (*déc.1955*, 34).

Casi al terminar el filme, Amaro y Silvia son multados por atropello y por haber alborotado a los transeúntes al correr en busca del cobrador (*déc.1955*, 46) que ha perdido la cartera con una gran cantidad de dinero. Por fin, el protagonista consigue llamar la atención de todo el mundo... (scf.10).

Atendiendo a las declaraciones del propio Fernán-Gómez, no debe extrañar la escasez de acciones añadidas en la intriga principal de su texto fílmico, ya que responde a su deseo de transponer la novela de Fernández Flórez cambiando de sistema semiótico y dando lugar a un nuevo texto narrativo de ficción.

Para clasificar la transposición de 1955 según la terminología empleada por Mouren, hemos tenido en cuenta todas las secuencias fílmicas en las que se producen las acciones y las funciones narrativas. Desde el punto de vista cualitativo, estamos ante una transposición literal

de la intriga principal de la novela porque, por los motivos que ya hemos señalado, las intrigas secundarias (IS1 e IS2) no fueron incluidas.

Hemos comentado las modificaciones realizadas por Fernán-Gómez en esta transposición tanto en el nivel de las acciones como en el de los personajes, pero es necesario añadir que en el nivel de la diégesis, si bien se mantiene Madrid como el marco espacial del mundo ficcional de Carabel, el marco temporal y el contexto social, en cambio, se actualizan a las fechas del rodaje. Esta *proximización* persigue, en términos de Carlos. F. Heredero, *actualizar el contexto y, de paso, proponer una crítica a la especulación urbanística que ya se deja sentir en la España del momento* (Angulo y Llinás, 1993:24).

Desde el punto de vista cuantitativo, el filme de 1955 puede considerarse una transposición integral por todas las razones que hemos apuntado anteriormente.

3.2.3 EL MALVADO CARABEL DE RAFAEL BALEDÓN (1960).

Rafael Baledón nació en Campeche en 1919. Su primera andadura cinematográfica comenzó mientras cursaba el segundo año de la carrera de Medicina cuando trabajó de extra en la película *Águila o Sol* de Arcady Boytler en 1937. Continuó estudiando e interpretando pequeños

papeles hasta 1942 fecha en que muere su padre, abandona la carrera y comienza a dedicarle más tiempo a la actuación, quizá por mera necesidad económica. Ese mismo año Felipe Gregorio del Castillo le da la oportunidad de protagonizar *María Eugenia* al lado de María Félix.

En 1953 decide iniciarse como director en *Amor de Locura*. Casado con la también actriz Lilia Michel, en 1959 recibió el premio a la mejor dirección por la película *Los Salvajes* (1957) otorgado por la A.M.P.E.C. y casi una década más tarde otro otorgado por los técnicos por su labor como director, en 1966. Rafael Baledón fue actor, director, guionista y productor de Cine mexicano, su extensa carrera cinematográfica le llevó a estar presente bien como director, realizador, guionista, actor o productor en más de 130 filmes, mostrando una especial preferencia por el Cine de terror.

Dentro de la historia del Cine mexicano, la época que nos ocupa ha sido denominada por algunos estudiosos de la materia como *cine de transición*¹⁴³. Este momento decisivo en la historia de México se extiende a lo largo de un periodo de unos catorce años aproximadamente entre

¹⁴³ Se le denominó así porque fue realizado en un momento en que se cerraba una etapa en la que el Cine mexicano se había convertido en algo rutinario y carente de imaginación y, a la vez, surgía un interesante grupo de escritores, guionistas, novelistas y cineastas que consolidaron al mismo tiempo el nuevo Cine y la nueva novela hispanoamericana.

1955 y 1969. Por otra parte, conviene saber que aunque lo que se conoce como la "crisis del cine mexicano" suele referirse exclusivamente a los años setenta y ochenta, sin embargo, la tan llevada y traída crisis se inició varios años atrás.

Los cambios que se produjeron en el mundo también quedaron reflejados en la gran pantalla y en el Cine que se hacía en otros países¹⁴⁴. A finales de los cincuenta, la "crisis del cine mexicano" no era únicamente palpable para quienes conocían sus problemas económicos: *el tono mismo de un cine cansado, rutinario y vulgar, carente de inventiva e imaginación evidenciaba el fin de una época* (García Riera, 1986: 221. Monsiváis, 2000:51-65).

El Cine mexicano, por su parte, se había estancado por problemas burocráticos y sindicales. La producción se concentraba en pocas manos, y la posibilidad de ver surgir a nuevos cineastas era casi imposible, debido a las dificultades impuestas por la sección de directores del STPC. Tres de los estudios de Cine¹⁴⁵ más importantes desaparecieron entre

¹⁴⁴ La eliminación de la censura en Estados Unidos permitía un tratamiento más audaz y realista de muchos temas. En Francia, una joven generación de cineastas educados en la crítica cinematográfica iniciaba el movimiento de la *Nouvelle Vague*. En Italia, el neorrealismo había afirmado la carrera de varios cineastas. El Cine sueco despuntaba con Bergman, al mismo tiempo que en Japón surgía Akira Kurosawa.

¹⁴⁵ Nos referimos a los estudios de Cine Tepeyac, Clasa Films y Azteca.

1957 y 1958. En 1958, la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas decidió interrumpir la entrega del premio Ariel¹⁴⁶ a los mejores filmes del Cine nacional.

Al hacer del Cine un asunto de interés nacional, el gobierno mexicano, sin saberlo, estaba cavando la tumba de esta industria. En 1960, el gobierno de Adolfo López Mateos se hizo con la mayoría de las acciones de los Estudios Churubusco y San Ángel Inn y adquirió las salas de la Compañía Operadora de Teatros de Manuel Espinosa Iglesias y las de la Cadena de Oro de Gabriel Alarcón, desarticulando así el monopolio de William Jenkins y quedando la producción cinematográfica bajo control del Estado.

A principios de los años sesenta, una nueva generación de críticos de Cine mexicanos comenzó a hacer notar públicamente la necesidad de renovar las prácticas de una industria moribunda. A diferencia de otros tiempos, los críticos de los sesenta no se sentían obligados a defender al Cine mexicano por un simple sentimiento de nacionalismo. El público también había cambiado. Con más acceso a otros productos filmicos y a la televisión, la clase media había abandonado al Cine mexicano en

¹⁴⁶ El Ariel había sido instituido en 1946, y su cancelación incrementaba el estado de crisis de la industria.

favor de las películas hollywoodienses aunque algunos sectores de la población más sofisticados preferían las novedades de la vanguardia europea.

La Universidad Nacional Autónoma de México (U.N.A.M.) inició en los años sesenta un importante movimiento en favor del Cine de calidad. Esta Universidad fue pionera de una efímera Federación Mexicana de Cine-clubs en 1955, mientras la revista *Cineclub* preconizaba el realismo socialista. También en el seno de esta Universidad, Manuel González Casanova fundó la Filmoteca de la U.N.A.M y en 1963 fundó el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (C.U.E.C.), primera escuela oficial de Cine en México.

Dentro de ese panorama renovador, surgió en México una importante corriente de Cine independiente al margen del marco industrial y sindical cuyo primer antecedente había sido la experiencia de *Raíces* en 1953. Hacia 1960, un grupo de escritores, críticos y aficionados al Cine formaron el grupo conocido como *Nuevo Cine* que se proponía difundir la cultura cinematográfica sosteniendo la idea básica de que el Cine constituye un fenómeno cultural por excelencia.

Los miembros de este grupo reflejaron sus postulados en la revista *Nuevo Cine* (1961), que intentaba luchar contra el "estado deprimente del cine mexicano" y reunió un contingente de críticos, historiadores y ensayistas abiertos a diferentes corrientes, entre los que destacan: José de la Colina, Salvador Elizondo, José Miguel García Ascot, Emilio García Riera, Gabriel Ramírez Aznar y Carlos Monsiváis.

Este grupo de jóvenes críticos mexicanos y españoles, siguiendo el ejemplo de sus colegas franceses, y tras su manifiesto para un Cine independiente, filmaron bajo la dirección de J. M. Ascot *En el balcón vacío* (1961), de J. M. García Ascot que introdujo un tono experimental subjetivo influenciado por la *Nouvelle Vague*¹⁴⁷. Esta cinta resumía sus

¹⁴⁷ El fenómeno universal de la *Nouvelle Vague* encuentra en Francia su nombre y su expresión más acabada la cual responde a una necesidad creciente de renovación del Cine francés. Entre 1958 y 1962, casi un centenar de directores realizan y presentan un primer largometraje.

La *Nouvelle Vague*, ambigua desde su origen, se caracteriza por tres elementos importantes. Por una parte, supuso una etapa sucesoria de los viejos maestros y artesanos que ya se habían retirado. En segundo lugar, constituye éste un acontecimiento social, que la prensa subraya y estos sucesores fueron citados en el célebre número de *Cahiers du Cinéma*, que hizo balance de este movimiento en Diciembre de 1962 y, en tercer lugar supieron encontrar la fórmula que les permitió acceder a la vez al largometraje y al gran público. Engaño para unos, revolución cultural para otros, lo cierto es que un nuevo Cine llegaba a las pantallas de la grandes ciudades y a las páginas culturales de los semanarios.

Los representantes más destacados de este movimiento fueron, Claude Chabrol, quien con el dinero de una herencia familiar rueda *El bello Sergio* (*Le beau Serge*, 1958), en un pueblo de Creuse, que se estrenó el 2 de febrero de 1959; un año más tarde filma *Los primos* (*Les cousins*, 1959) estrenada el 11 de marzo de 1960. También en aquella época François Truffaut realiza *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959), presentada en Cannes dos meses más tarde, al mismo tiempo que *Hiroshima mon amour* (1959) de Alain Resnais. *Al final de la escapada* (*A bout de souffle*, 1960) de Jean-Luc Godard, contemporáneo de la tercera y cuarta películas de Chabrol, confirma el fenómeno.

ideas además de sumarse y dar fuerza al Cine independiente. (Viñas, 1987:198-203). Experiencias como las del Cine independiente, o el surgimiento de realizadores interesantes como Arturo Ripstein y Luis Alcoriza, si bien representaron una opción de calidad durante los años sesenta, también significaron un alejamiento entre el público mexicano y su mejor Cine.

Por otra parte, la popularidad de la televisión comenzó a formar en el público otros hábitos de diversión. La televisión, y en especial la telenovela, se convirtió en la opción natural de entretenimiento en México. La telenovela vino a sustituir al melodrama cinematográfico. El Cine de los sesenta es recordado hoy por los subproductos que la industria comercializó en esos años: los filmes de Mauricio Garcés, el surgimiento de Eulalio González “Piporro”, las “vaciladas de Viruta y Capulina” y, muestra palpable del creciente arrastre del medio televisivo, las versiones cinematográficas de telenovelas populares: *Chucho el Roto*, *María Isabel*, *Rubí*, *Gutierritos*¹⁴⁸, etc.

¹⁴⁸ La historia de *Gutierritos* tiene bastantes puntos en común con la transposición de Baledón.

3.2.3.1 TRANSPOSICIÓN FÍLMICA

La última de las transposiciones cinematográficas conocidas hasta la fecha de *El malvado Carabel* no se realizó en España sino que tuvo como marco espacial la ciudad de México donde su director, Rafael Baledón, consigue en 1960 un filme muy en la línea narrativa del texto verbal, pero con matices diferentes a las transposiciones españolas.

El filme con una duración de 108 minutos¹⁴⁹ constituye la transposición más larga de todas las realizadas hasta la fecha. Fue rodada en México D. F. entre el 19 de Septiembre y el 7 de Octubre de 1960 en los Estudios de rodaje *San Ángel Inn*. Los diez rollos de que consta se estrenaron en la misma ciudad dos años más tarde, concretamente el 26 de Abril de 1962 en el Cine *Palacio Chino* durante una semana.

En la *Historia del Cine Mexicano* coordinada por Manuel González Casanova, este filme se clasifica dentro del género de la comedia y concretamente, como una comedia de ambiente urbano. *Hubo comedias de ambiente urbano como El malvado Carabel (1960, Rafael Baledón), con otro cómico venezolano, Julián Pacheco y los cómicos de*

¹⁴⁹ Hemos podido constatar que, como en muchas transposiciones, existen pequeñas variaciones en cuanto a la duración de las transposiciones. En este caso, la diferencia varía en 3 minutos menos.

marco del cine mexicano como Mantequilla y Óscar Pulido. (Viñas, 1987).

Emilio García Riera en su *Historia documental del cine Mexicano* contrapone las dos transposiciones españolas a la mexicana. *Me imagino que ninguna de ellas abusó del patetismo melodramático que agobió a la versión mexicana, y doy por seguro que no pudieron falsear tanto la naturaleza de personajes y situaciones como la de Baledón. (García Riera, 1986:269).*

Es cierto que ninguna de ellas abusó tanto de ese patetismo melodramático como la transposición de Baledón, pero también es cierto que a esta opinión no se le debe dar gran credibilidad puesto que la forma verbal: “me imagino” empleada por García Riera¹⁵⁰ nos da a entender que desconoce las transposiciones españolas y, por lo tanto, sus aproximaciones carecen de argumentaciones consistentes con base en los propios textos de ficción.

Mientras que para unos la interpretación del protagonista del filme mexicano no deja de ser *curiosa*, para otros fueron las *previsiones*

¹⁵⁰ Hay que tener en cuenta que Riera era un español exiliado en México y veía con ojos muy críticos todo lo mexicano idealizando, sin embargo, todo aquello procedente de España.

de mercado las que dieron el papel principal al venezolano *Julián Pacheco* (*Guillermo Rodríguez Blanco de nombre verdadero*), que *pareció del todo despistado y propenso a la vulgaridad innecesaria*. (García Riera, 1986:269).

Se puede decir que en líneas generales la crítica existente sobre este filme resulta poco halagüeña. La mayoría coinciden en el hecho de que el guión era bueno porque el hipotexto de Fernández Flórez era bueno, pero esta transposición está considerada como un filme de poca calidad.

Es cierto que desde el punto de vista crítico -como receptor de un texto de ficción- se puede llegar a pensar que la transposición que dirigió Rafael Baledón no posee una gran calidad. Sabemos que la crítica cinematográfica tampoco la ha situado en los mejores puestos de audiencia, pero desde nuestra perspectiva comparativo-textual esta transposición aporta a esta investigación una información de una riqueza y un valor incalculables.

No sólo ofrece un punto de vista diferente por tratarse de un enunciador también diferente, sino que el hecho de situar la historia

ficcional en una comunidad mexicana aporta nuevos matices a los personajes, dotándolos de características típicas de dicha región (proximización). Además, Rafael Baledón añade algunas secuencias filmicas y refuerza tanto la comicidad como la humanidad de algunos de los personajes existentes en la novela de Fernández Flórez.

No parece pertinente entrar en la discusión de si Rafael Baledón conoció o no las otras dos transposiciones españolas puesto que el estudio comparativo-textual que estamos realizando siempre parte del texto narrativo de ficción verbal, es decir de la novela, y ésta, sí fue profundamente estudiada por el director mexicano.

Es interesante observar cómo Baledón resuelve filmicamente muchos elementos comunes al texto literario. Para reforzar el empeño que ponen los dueños de la hipotecaria en ofrecer un Porvenir extraordinario a sus empleados. En este hipertexto, el tipo de negocio no es una banca ni una inmobiliaria sino que pasa a ser la “Hipotecaria El Porvenir”¹⁵¹. El nombre de este negocio se representa en el texto a través de códigos gráficos (*déc.*1960, 1 y 26) que refuerzan la idea del Porvenir como algo abstracto, intangible, pero algo tan valioso por lo que los

¹⁵¹ Quizás hipotecaria sea el mexicanismo para referirse al término español banca.

empleados estarían dispuestos a morir. Tal es así que ni siquiera cuando se amotinan contra sus jefes están dispuestos a hacer nada que perjudique su porvenir en la empresa (*déc.* 1960, 56-57).

Baledón se recrea en la anécdota de la diferencia existente en la Hipotecaria y consigue –en su texto filmico- poner nervioso a Carabel a través de la conversación de los empleados de la limpieza que recuerdan cómo un antiguo empleado se volvió loco persiguiendo la diferencia por el aire (*déc.* 1960, 12-13). La transposición de 1960 es la única que incluye la entrada de Alodia por la ventana tras haber robado el gato negro (*déc.* 1960, 11). Aunque pueda parecer paradójico, la resolución filmica de la presentación de la tía de Amaro utilizada por Baledón en su transposición (*déc.* 1960, 8-10) resulta menos filmica que la descripción que hizo Fernández Flórez en su novela (pp. 51-52).

En su texto filmico, Rafael Baledón mantiene el episodio inicial de la carrera campestre, incluye en las acciones de la intriga la persecución del perro (*déc.* 1960, 16) y el empacho del muchacho que se come todas las viandas (*déc.* 1960, 20). Esta secuencia filmica termina con un plano de Amaro enfadado porque el niño también se ha comido sus espárragos (*déc.* 1960, 21), los cuales sirven de elemento conector para dar paso a la siguiente secuencia filmica en la que el señor Solá,

oponente de Carabel, también como una lata de espárragos (*déc.*1960, 22).

Sin embargo, la transposición de 1960 no concede excesiva importancia al pistoletazo de salida para iniciar la competición, función que le había dado tanto juego filmico a Fernando Fernán-Gómez. Tampoco utiliza ningún recurso filmico para mostrar las acciones que muestran el ahogo del empleado Cardoso por respirar tanto aire puro, ni tiene en cuenta la secuencia en que todos van al hospital para saludar a un antiguo empleado enfermo.

El personaje de Germana tampoco se perfila demasiado en comparación con el hipotexto, poco sabemos de su vida excepto que trabaja en una fábrica y es vecina de Carabel (scf.3a). Aunque en comparación con las otras transposiciones podría decirse que toma mayor protagonismo porque al final del filme Ginesta y ella deciden casarse al igual que en la novela (*déc.*1960, 54). Sin embargo, sobre la intriga secundaria del personaje de Ginesta (scf.3b) sabemos que tuvo otra vida y que estuvo casado en otro tiempo, pero simplemente se esboza la historia sin entrar en detalles.

Los sucios negocios de los jefes de Carabel con gente relacionada con el gobierno del país tampoco se airean en esta transposición filmica quedando bastante al margen. Como es de suponer, este tipo de episodios tan puntuales y característicos de un país como España carecen de sentido en la transposición de 1960 realizada en otro país en el que se manifiestan sus propias inquietudes y se plantean quizá de otro modo problemas políticos, sociales, económicos, etc.

La secuencia que tiene que ver con la estancia de Carabel en el Hotel de lujo (scf.8) queda reducida a unos pocos planos en la recepción del hotel, pero no se detalla nada sobre la comida de Amaro¹⁵², ni tampoco el episodio de la madre y la hija que acaban robándole a él. El pequeño Cami, al igual que en las otras transposiciones, pierde bastante protagonismo llegando incluso a desaparecer del encuadre. El espectador le pierde la pista después de que Amaro intenta aleccionarlo para ser malo (*déc.*1960, 40) y le utiliza para mendigar (*déc.*1960, 41-42). No se sabe qué ha sido de él, ni si va al colegio o le gusta la poesía de vanguardia tal y como apunta Fernández Flórez en la función desenlace (F3) del último capítulo de su novela.

¹⁵² En la cinta de la que hemos podido disponer se observa un empalme que ha eliminado la comida de Amaro en el hotel, aunque sabemos por los comentarios críticos que inicialmente sí hubo esa comida porque García Riera afirma que *sobran por ejemplo sus malos modales y sus eructos a la hora de comer* (García Riera, 1986:269).

Acercándonos ya hacia el final, se elimina la secuencia narrativa del empleado que atormentado por haber robado una cantidad insignificante para ayudar a su madre, no puede con los remordimientos de conciencia y confiesa todo después de morir su madre. El director de esta transposición tampoco tiene en cuenta la oportunidad que se le presenta a Amaro de quedarse con la cartera del cobrador (sc10).

En cuanto a los elementos que introduce el director y que no forman parte del hipotexto verbal, se incluyen unas secuencias en una tienda de comestibles donde Silvia y su madre hacen la compra habitualmente (*déc.*1960, 15) y reservan los espárragos que tanto le gustan a Amaro.

Si en el capítulo IV de la novela de Fernández Flórez se narra el episodio del cafetucho donde los mendigos y rateros cuentan sus andanzas¹⁵³ a Carabel, la escuela de ladrones como entidad física se hace factible en varias secuencias del texto filmico de 1960, hasta el punto de

¹⁵³ Véase la historia del mendigo que se hacía pasar por ciego y que para no delatarse tuvo que caerse en un enorme agujero, o las historias sobre la explotación de niños y, sobre todo, la del amigo de Demetrio en Ohio que tenía “el honor de radiotoser” todos los días durante una hora a través de una emisora de radio. (Pp. 117-118).

que Amaro tendrá que pagar una cantidad de dinero a un “instructor” para que le busque el “oficio” más apropiado a su talante y condición (*déc.*1960, 37-38). Quizás Rafael Baledón toma la anécdota contada en la novela por Senén, que pide limosna haciéndose pasar por ciego, y la convierte en uno de los oficios que el instructor de rateros le ofrece al protagonista en su transposición (*déc.*1960, 39).

El personaje de Ginesta se mantiene en todas las transposiciones aunque con variaciones en la intriga. En la de 1960, hay un elemento nuevo por medio del cual se le conceden a este personaje unos rasgos de humanidad más pronunciados. Siempre juegan a las cartas apostando dinero imaginario, pero en una ocasión, Ginesta le ofrece dinero real a la tía Alodia¹⁵⁴ para que ella y su sobrino puedan hacer frente a sus necesidades primarias (*déc.*1960, 46).

La huelga de empleados también es común a todas las transposiciones exceptuando la de 1935. Pero la aportación de Rafael Baledón a este respecto consiste en la sublevación por parte de los empleados que, liderados por Amaro Carabel, entran en el despacho y exigen a sus jefes una serie de mejoras como condición para incorporarse

¹⁵⁴ En la transposición de Rafael Baledón se cambia el nombre de Alodia por el de Elodia.

de nuevo a su trabajo (*déc.* 1960, 57). Las mejoras exigidas son irrisorias pero tal vez este levantamiento tenga algo que ver con el sindicalismo mexicano en un intento de proximización por parte de Baledón.

Por último, la carrera campestre que en la novela transcurre en el capítulo II, tiene lugar un solo Domingo, mientras que en esta transposición se convierte en algo rutinario los primeros Domingos de cada mes (*déc.* 1960, 19, 51 y 59). La prolongación temporal de este episodio facilita al director mexicano la inclusión de varias secuencias intercaladas en las que, mientras Carabel intenta desesperadamente abrir la caja robada (*déc.* 1960, 49-50), se puede ver a los empleados corriendo por el campo y cantando el lema de la empresa: “lo importante en la vida es morir con un porvenir”, y precisamente de este modo es como termina el filme de Rafael Baledón (*déc.* 1960, 59).

Una vez hechas todas estas aclaraciones podemos afirmar que desde el punto de vista cuantitativo, la transposición de 1960 es una transposición integral que, a diferencia de las transposiciones españolas, esboza las dos intrigas secundarias que se producen en la novela de Fernández Flórez aunque en ningún momento llega a desarrollarlas.

Cualitativamente, hemos comprobado que en el nivel de la diégesis se producen cambios espaciales, temporales y del contexto social, los hemos definido como proximizaciones y, por tanto, la de Rafael Baledón es una transposición diegética espacial-temporal. En los niveles de las acciones y de los personajes de la intriga, aparte de las pequeñas modificaciones comentadas, podemos afirmar que, a pesar de la distancia, la más literal de las transposiciones realizadas es esta de 1960.

3.3 ADAPTACIONES TELEVISIVAS DE *EL MALVADO CARABEL*.

Para poder adaptar una obra literaria a la pequeña pantalla deben coincidir una serie de elementos que propicien el buen resultado de la adaptación televisiva. En el caso de las obras de Wenceslao Fernández Flórez llevadas a la televisión, surgieron algunas dificultades debido, principalmente, a los siguientes factores. El carácter simbólico y psicologista de sus novelas supuso siempre un problema para adaptar sus textos, con el agravante de su gusto por el narrador en primera persona que resulta una técnica de difícil adaptación en televisión, sobre todo en aquella época.

El hecho de que Fernández Flórez crease su propia plástica ambiental y el fino ingenio que le caracterizaba, también impidieron lo

que podía haber resultado un fácil proceso de adaptación. Tampoco resulta sencilla la tarea de investigación acerca de este tema¹⁵⁵, si tenemos en cuenta que muchos de los programas emitidos en televisión durante los sesenta se realizaban en directo y no era habitual almacenarlos en ningún tipo de soporte (Palacio, 1998: 95).

Esta escasez de información demuestra el grado de olvido en que se ha tenido relegado a un hombre que por permanecer al margen y no atender la llamada de las modas y movimientos literarios de su época, fue condenado al olvido dentro del panorama literario y televisivo español. Aparte del constante ataque por buena parte de la crítica con motivo de sus ideas políticas siempre relacionadas con el régimen franquista.

La figura de Wenceslao Fernández Flórez debería ser estudiada con más empeño por varias razones: en primer lugar, desde el punto de vista literario valorando la calidad de su obra; en segundo lugar, no se puede obviar la gran importancia que tuvo el escritor de Cecebre para el nuevo y floreciente mundo del cinematógrafo, así como la relación

¹⁵⁵ En el Centro de Documentación de T.V.E. sólo constan en archivo dos adaptaciones de obras de Fernández Flórez, por una parte, “Un error judicial” emitido en el programa *Cuentos y leyendas* el 17 de Diciembre de 1974, y por otra, seis minutos de dramatización de *El hombre que compró un automóvil* en el programa titulado *Un cesto lleno de libros* del 25 de Mayo de 1989.

simbiótica que ambos campos mantuvieron hasta el final de sus días y que perduró y perdura después de su muerte.

3.3.1 *EL MALVADO CARABEL* DE RICARDO LÓPEZ ARANDA (1966).

El malvado Carabel, no sólo fue llevada a la gran pantalla, sino que también tuvo su adaptación televisiva durante los años sesenta, década en la que Wenceslao Fernández Flórez consiguió una permanencia inusitada en Televisión Española con las “adaptaciones” de muchos de sus relatos y novelas.

Si durante estos años hubo un gran momento de producción televisiva, no se puede decir lo mismo de la década de los setenta, fechas en las que Fernández Flórez desaparece prácticamente de los programas televisivos. Ni qué decir tiene que durante los años ochenta y noventa cambia por completo el modelo televisivo.

La tendencia, a finales de siglo, consiste en emitir pases de películas españolas de vez en cuando en Televisión Española 2 y en horarios de madrugada. Así, el filme de 1955, y no la adaptación televisiva de *El malvado Carabel*, se emitió en varias ocasiones, el 30 de

Junio de 1986, el 5 de Mayo de 1998 y volvió a emitirse otra vez en el plazo de poco más de un año, el 14 de Septiembre de 1999.

La adaptación de *El malvado Carabel* se presentó en T.V.E. en el programa titulado *Novela de noche* entre el 31 de Enero y el 11 de Febrero de 1966 a partir de las 21:00 h. y con una duración de media hora aproximadamente. Fueron dos semanas de emisión de la adaptación a cargo del dramaturgo Ricardo López Aranda, con realización del mismo y Fernando García de la Vega. En el reparto figuraban nombres como el de José María Prada, Alfonso del Real, Mari Carmen Prendes o Rafaela Aparicio (Palacio, 1998:102-103).

Si bien la mayor parte de las obras de Fernández Flórez llevadas a la pequeña pantalla obtuvieron una respuesta aceptable por parte de la crítica, no puede decirse lo mismo de la historia de Amaro Carabel. Por desgracia, el hecho de llevar esta novela a la televisión fue muy poco afortunado y criticado en todos los aspectos. El crítico televisivo Enrique del Corral escribía por aquellos años:

[...] le han faltado muchas cosas; tres sustantivas: adaptación, dirección e interpretación. La divertida novela de Fernández Flórez fue un lento, farragoso programa de diez días donde la intención y el humor originales se perdieron en un mar de vulgaridades... en

muchos capítulos más parecía una función de aficionados que una realidad televisual¹⁵⁶.

F. Castán Cerezuela llegó todavía más lejos afirmando que:

ni el director ha sabido dar el tratamiento adecuado ni se ha cuidado la dirección artística, desafortunadísima, ni tampoco su interpretación mediocre y escasamente ensayada. No sabemos porqué se pone en pantalla una obra tan mal realizada, con defectos garrafales¹⁵⁷.

Además de *El malvado Carabel*, se hicieron adaptaciones televisivas para Televisión Española 1, basadas en otras obras y relatos de Wenceslao Fernández Flórez. La primera de ellas fue una versión libre de *Huella de Luz* realizada por Fernando García de la Vega e interpretada por José María Rodero, Julio Gorostegui, y Amparo Baró, entre otros, en el programa titulado *Novelas de los Lunes*, el 14 de Enero de 1963.

La serie, titulada al igual que su libro de relatos *Tragedias de la vida vulgar*, fue realizada por Mariano Ozores e interpretada por José Luis y Antonio Ozores. Se emitieron doce episodios del 6 de Octubre de 1964 hasta el 2 de Marzo del año siguiente, los martes cada quince días con una duración de unos treinta minutos cada uno¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Enrique del Corral, *ABC*, 13 de Febrero de 1966.

¹⁵⁷ F. Castán Cerezuela, *Madrid*, 5 de Febrero de 1966.

¹⁵⁸ Los relatos emitidos en esa serie fueron los siguientes: “Grano de sal”, “Lance de caballeros”, “Rosario, la española”, “La voz de la sangre”, “Historia del tranvía”, “El doctor Amaral”, “La cena en el tren”, “El ladrón y yo”, “La lámpara maravillosa”, “Lo que piensan los muertos”, “De cómo murieron mis seis gatos” y “La cuenta del restaurante”.

La crítica elogió la interpretación de Agustín González y Luis Sánchez Polak en *Las maletas del más allá* realizada por Cayetano Luca de Tena y emitida a las 21:00 horas el 1 de Septiembre de 1965 en el programa *Primera fila*, con una duración de 90 minutos aproximadamente.

Durante esos mismos años, en la entrega de sobremesa del programa *Novela*, se emitió antes del cierre de emisión *El sistema Pelegrín* con José Luis Coll y Fiorella Faltoyano en la interpretación, y en la entrega nocturna, *El malvado Carabel*, de la que ya hemos hablado, y *Fantasmas*, donde Pepe Calvo y Manuel Alexandre actuaban como protagonistas.

Para finalizar, también hemos hallado constancia de la emisión de *Un error judicial* en la serie titulada *Cuentos y leyendas*. Rodada en Cine con la realización de José María Font Espinosa el 17 de Diciembre de 1974, con una versión que, aunque bastante diferente a la novela, gustó mucho al público.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Capítulo 4.

ESTUDIO COMPARATIVO



4.1 HACIA UN ESTUDIO COMPARATIVO-TEXTUAL DE LA NOVELA Y SUS TRANSPOSICIONES.

El propósito de este capítulo consiste en realizar un análisis comparativo del texto narrativo de ficción verbal de 1931 y los textos cinematográficos de 1935, 1955 y 1960, atendiendo principalmente a tres niveles: su estructura, los mecanismos de enunciación y el nivel espacio-temporal.

Puesto que la transposición de Fernando Fernán-Gómez es, de las tres, la que posee los recursos filmicos más interesantes y dado que sólo disponemos de una pequeña muestra de la realizada por Neville, centraremos en aquella nuestro trabajo, tomando el filme de 1955 como referencia en el estudio comparativo-textual de los textos filmico y verbal.

4.2 ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS ESTRUCTURAS NARRATIVAS

Para analizar la estructura de un texto narrativo desde un punto de vista comparatista, partimos siempre de la base de que tanto el texto verbal como el filmico son textos narrativos de ficción, sólo que poseen diferentes modos de expresión. La herramienta de trabajo de la novela es

la escritura, concretamente la palabra, mientras que la herramienta de trabajo de un filme, junto con la voz, es la imagen en movimiento.

Según el punto de vista desde el que enfoquemos el estudio de la estructura de un texto, ésta puede llegar a cambiar considerablemente. Si pensamos en la estructura material del texto, es decir, en cómo su autor ha distribuido la intriga por páginas, la división está perfectamente delimitada. Wenceslao Fernández Flórez ha estructurado su novela en nueve capítulos numerados ordinalmente y seguidos de un pequeño subtítulo que recoge la idea principal de lo que en ellos se relata. Todos estos capítulos ocupan, en general, un espacio de alrededor de unas veintidós páginas, con un mínimo de quince el capítulo II y un máximo de veinticinco el capítulo IX. En su totalidad la narración ocupa unas doscientas páginas aproximadamente, bien proporcionadas desde el punto de vista cuantitativo.

La estructuración desde el punto de vista de los acontecimientos que se narran en el relato responde a una estructuración bipartita. Por una parte, se presenta la intriga principal (IP) que relata todo lo que le sucede a Amaro Carabel en ocho de los nueve capítulos de que consta la novela. Los dos primeros sirven de presentación y situación espacial. Conocemos al personaje principal y al resto de los personajes secundarios, el estado

de las cosas en la vida de Amaro, su situación sentimental, laboral, afectiva, etc. En el capítulo III, tiene lugar el desencadenante de la acción y Amaro, tras ser expulsado de su trabajo injustamente, decide dar un giro radical a su vida y dedicarse a hacer el mal.

En los capítulos IV, V, VII y VIII se desarrollan las acciones relacionadas con su nueva profesión y las terribles consecuencias de las mismas y, en el IX, las cosas vuelven a su orden inicial quedando un final abierto que nos hace intuir que Amaro ha vuelto por el buen camino y que definitivamente podrá casarse con Silvia. En líneas generales, puede decirse que el relato de Amaro Carabel se puede estructurar en el clásico modelo tripartito: presentación (cap. I y II), nudo (cap. III, IV, V, VII y VIII) y desenlace (cap. IX). Como habrá podido observarse, la novela adquiere amplitud en la segunda de estas tres partes, gracias al desarrollo de los acontecimientos, las reflexiones y las digresiones filosóficas. Todas éstas detallan generosamente las actividades desarrolladas por Carabel dentro de su mundo ficcional.

La estructura que acoge el relato de la historia de Amaro es, por tanto, circular. Son muchos los motivos que nos han llevado a determinar este análisis estructural, pero los más importantes se hallan en la base del propio texto analizado. En el último capítulo, una conversación entre

Amaro y Ginesta constata la evidencia. Amaro ha vuelto al mismo sitio en el que estaba a pesar de sus intentos por cambiar y Ginesta cumple la misión de demostrárselo:

Recuerde nuestra discusión de hace dos años, cuando usted ponderó: “¡Oh!, si yo quisiese dejar de ser un hombre honrado!” Estoy harto de oír esa simpleza, Carabel. Usted quiso, y ¿qué consiguió? Ni siquiera tuvo usted más que un concepto pueril de lo que puede ser el malo. Intentó usted robar un poquito, llevarse unas moneditas. Y no supo. Pero aunque usted hubiese triunfado en ese empeño casi pueril, usted seguiría sin ser un malhechor. (p.235).

Por otra parte, el capítulo VI constituye el segundo elemento de esta nueva propuesta de estructuración bipartita. Se trata de las intrigas secundarias (IS1 e IS2) que responden a una digresión extradiegética en la que se da cuenta, tal y como anuncia su subtítulo, de lo que le sucedió *a un hombre por casarse y a una mujer por cenar* (p. 142). Este capítulo presenta dos analepsis extradiegéticas, que nada tienen nada que ver con nuestro protagonista -por eso están fuera de la diégesis- y, además cumplen la función de ralentizar el ritmo narrativo de la intriga principal.

En un solo capítulo, el solitario policía privado, Juan Ginesta, detalla su vida pasada en Argentina. Narra cómo se casó con una mujer egoísta y cómo estuvo a punto de ser envenenado por ella y traicionado por su mejor amigo (IS2). Esta breve pero a la vez intensa narración posee todos los condimentos necesarios para construir un relato independiente. Se trata del prototípico triángulo amoroso en el que no

faltan el amor, los celos, el odio, la traición e incluso ciertas dosis de erotismo, muy del gusto del escritor cecebreño.

También en el capítulo VI el lector conoce, ya en tiempo presente, lo que le sucede a Germana por acceder a ser convidada a cenar con un hombre, que pretende seducirla impresionándola con buenos regalos y llevándola a los mejores restaurantes para luego obtener sus favores (IS2). En cierto modo, la acción en la historia de Germana transcurre paralela a la de Amaro. Ella, al igual que Carabel, decide optar por el mal camino dado que el hecho de ser honrada no le proporciona ninguna satisfacción y apenas le permite sobrevivir. Pero a la hora de la verdad, Germana no puede acceder a venderse y decide denunciar a Andrés por intento de violación.

Para analizar la estructura secuencial existente en las diferentes transposiciones de *El malvado Carabel* debemos fijar primero cuáles son los criterios y las unidades filmicas que empleamos en el aparato metodológico. Del mismo modo que en un texto verbal se divide en secuencias narrativas, el texto filmico puede dividirse en secuencias¹⁵⁹ filmicas y éstas, a su vez en planos.

¹⁵⁹ La secuencia es una unidad de división del relato visual en la que se plantea, desarrolla y concluye una situación dramática. Puede desarrollarse en un único escenario e incluir una o más escenas, o en diversos escenarios. También puede

Casi toda la información que podemos ofrecer sobre la estructura secuencial correspondiente a la transposición realizada por Edgar Neville en 1935 está basada en el guión cinematográfico recuperado gracias a esta investigación. Como ya hemos comentado anteriormente, el filme de Neville estaba dividido en cincuenta y tres *escenas* con un total de doscientos veinte planos.

Son un total de dieciocho secuencias filmicas de las que las 6 primeras proponen el planteamiento de los acontecimientos y la presentación de los personajes, en las secuencias 7 y 8 se produce el desencadenante de la acción y a partir de la 9 en adelante Carabel y Germana establecen su plan de ataque contra el mundo. Se suceden varios intentos de robo hasta que en la secuencia 18, la última y más larga de todo el filme, tiene lugar el desenlace final y feliz.

Los tipos de plano empleados en este guión son en su mayoría primeros planos, planos americanos, planos generales con sus correspondientes reversos y planos detalle, que le sirven al director para

desarrollarse de forma ininterumpida de principio a fin, o bien fragmentarse en partes mezclándose con otras escenas o secuencias intercaladas. (Fernández Díez, 1999:29).

enfatar por medio de la cámara objetos de gran interés para el desarrollo de la acción.

Cabe destacar también la intención por parte de Neville y sus colaboradores de dotar al texto visual de narratividad e interconexión secuencial. Para ello emplea fundamentalmente *fundidos*¹⁶⁰ visuales en los que una secuencia enlaza con otra evitando un corte traumático y favoreciendo la continuidad de la ficción. Así, el proceso de unión de las secuencias 5 y 6 a través del plano de detalle de la jaula del grillo en la habitación de Amaro (scf.5, *esc.*14) fundido con el agujero en el campo que da paso a la carrera campestre (scf.6, *esc.*15).

Este procedimiento también es empleado para avanzar desde el punto de vista temporal. En la escena 7 de la primera secuencia se produce un fundido visual mediante el cual el primer plano del reloj de la oficina, que marca las cinco y cinco, se funde con otro que marca las ocho y cuarto dando a entender la cantidad de tiempo que han empleado Olalla y Carabel para encontrar el error de 17 céntimos.

¹⁶⁰ El fundido constituye un recurso empleado durante el proceso de montaje y se emplea para pasar de un plano a otro gradualmente (Martínez Abadía, 1998:141-144).

Estos fundidos no sólo son visuales sino también acústicos. Las escenas 9, 10 y 11 mantienen una triple interconexión a través del sonido intradiegético: Silvia solloza mientras su madre grita y estos lamentos se funden primero con el sonido de un tranvía que pasa por la calle dando la vuelta y después con el grito de un traperero reclamando atención por la calle. Así podemos leer en las anotaciones del guión que *el sonido viene fundido y en el mismo tono con los gritos de la madre y los sollozos de la hija. / Se funde con: / Grito del traperero en el mismo tono que los sonidos anteriores* (esc.9-11, pp.20-22).

Neville utiliza el *fuera de campo* para prestar especial atención a un objeto o un personaje concreto. Un ejemplo de este tipo se produce antes de la carrera cuando los empleados contemplan el agujero hecho por un grillo y *se oye una voz que está fuera de campo y dice: Venid a ver esto*. El plano que corresponde a ese fuera de campo se soluciona con la *cámara panorámica enfocando en largo plano a otro de los empleados que ha descubierto una planta que nace en el suelo* (esc.15, p. 29). En esta misma secuencia un poco más adelante alguien pregunta: *¿Dónde están los jefes?* A lo que Carabel contesta con el deíctico: *Allí*. En los comentarios del guión técnico podemos leer: *Señalando hacia fuera*. El siguiente plano es un *largo plano en el cual se ven a los dos banqueros y*

a Azpitarte empeñados en una acaloradísima discusión (esc.17, pp. 41-42).

Los planos picados resultan ángulos de la cámara interesantes y al final de la carrera cuando los empleados corren desenfrenadamente para almorzar, se encuentran con una panorámica desoladora. *La cámara pica primero y sólo coge al niño rodeado de restos, luego la cámara se levanta descubriendo el ataque de los empleados* (esc.17, p. 46).

BIBLIOTECA VIRTUAL

Los metros correspondientes al séptimo de los ocho rollos que constituían el filme de Neville, y que hemos rescatado para esta investigación, corresponden a las secuencias 14, 15 y 16 en las que el protagonista intenta robar a un transeúnte en la oscuridad de la noche, le sigue el novedoso episodio de don Patricio y las cajas registradoras y, por último, las escenas en la churrería con el niño respectivamente. En la primera de ellas, Neville incluye un personaje inexistente en la novela que corresponde al atracador de la calle en que Amaro intenta operar. Éste, apoyado en un árbol y con pose chulesca le recrimina primero por el hecho de invadir su zona de trabajo y después le da su permiso porque él se va al Teatro (*déc.*1935, 3). Carabel va armado con la pistola de Ginesta y mientras camina se cuela por una agujero provocando una situación bastante cómica (*déc.*1935, 6).

Esta fase introductoria con atracador de barrio incluido no se halla reflejada en el guión cinematográfico. La secuencia comienza directamente con un *travelling* en el que seguimos a nuestro protagonista que sin saber cómo comenzar su primer atraco se dirige a un señor que camina solo por la calle Río Rosas diciéndole: *Por favor.....manos arriba* (esc.30, p. 66).

La forma en que estas secuencias están conectadas entre sí corresponde al típico fundido en el que el final y el comienzo del siguiente metro se superponen. Tras este fundido, se da paso a la siguiente secuencia filmica en la que se reproduce el suceso de la tienda “Automatic”. Este episodio, que no se incluye ni en la novela ni en ninguna de las otras transposiciones y que ya hemos descrito en capítulos anteriores, se mantiene en su totalidad tanto en el guión como en el filme de 1935 y, afortunadamente, está incluido en la parte del rollo 7 que hemos podido recuperar (*déc.*1935, 10-22).

Un momento de máxima excitación es aquel en el que Amaro cree poder encontrar dinero en las cajas registradoras de don Patricio. La resolución filmica de este momento consiste, tal y como refleja el guión, en que *la cámara gira mostrando a Carabel y una fila de cajas. Carabel*

cada vez más nervioso y más deprimida abre tres cajas que tras sus correspondientes timbrazos resultan vacías (esc.33, p. 74), (déc.1935, 16).

La última de estas secuencias corresponde a las escenas 37 y 38 del guión. (esc.37-38, pp. 81-86). El espectador ve a un hombre en un plano interior mientras hace churros (déc.1935, 22), a continuación en otro plano vemos a Carabel mojando un churro en el chocolate (déc.1935, 23). Sabemos que se ha producido otro corte porque en el siguiente plano, que ya es exterior, lo vemos salir diciéndole al niño que ya se puede marchar a su casa (déc.1935, 24). Como sonido de fondo se escucha una guitarra española con acordes que recuerdan el estilo flamenco.

En los metros del largometraje de 1935 se omite parte de la escena 37 que, según el guión, transcurre dentro de la churrería en la que tiene lugar una acalorada discusión entre un viejo y un niño. El viejo mendigo se queja porque el mejor de los cuatro niños que ha alquilado para pedir limosna ha regresado casi con las manos vacías. Como castigo pretende darle una paliza con su bastón, pero esto no se llega a producir gracias a la intervención de Amaro que le da cinco pesetas al viejo y se marcha del local (esc.37, p. 83).

La estructura secuencial del filme de 1955 se distribuye de un modo parecido al de la transposición anterior, aunque con matices diferentes. Uno de estos matices consiste en que Fernando Fernán-Gómez, como director del filme, se ha centrado únicamente en la vida de Amaro. Esto quiere decir que pone toda su atención en una sola acción principal obviando las historias de Ginesta y Germana, con la consecuente reducción de personajes, decorados, secuencias, etc. que ello implica.

El filme se puede dividir en diez secuencias que mantienen la unidad por medio del relator de la historia, del protagonista principal, del espacio y de la acción. Amaro es el primero en ser presentado ante las cámaras y está presente en todas las secuencias. El protagonista se presenta como la clave del filme, tras un golpe moral muy fuerte decide cambiar su personalidad, sus hábitos y su modo de pensar, pero todos sabemos de antemano que esto es casi imposible, y al contrario que en otros de los relatos¹⁶¹ de Fernández Flórez que han servido de base para otras transposiciones, el final del filme resulta esperanzador. Las cosas volverán a su estado primitivo y el espectador puede tomar buena nota de

¹⁶¹ Muchos de los relatos de Fernández Flórez llevados al Cine como por ejemplo: *La casa de la lluvia* (A. Román, 1943), o *Ha entrado un ladrón* (R. Gascón, 1949) tienden a finalizar cruel y desesperanzadoramente.

la lección moral subyacente, aunque siempre acompañada del tono humorístico que caracteriza a nuestro escritor.

En la primera secuencia conocemos al protagonista y su situación en la Inmobiliaria, pero ya durante el transcurso de los títulos de crédito, observamos el recorrido que Amaro realiza desde las afueras de Madrid donde está su casa, hasta el trabajo en la Inmobiliaria Giner y Bofarull. (*déc.*1955, 1). En este texto filmico se refuerza la idea de una sola historia (IP) que es la de Amaro, el cual quiere casarse con Silvia y por eso pide un aumento de sueldo a sus jefes. Los planos interiores que recorren la oficina son panorámicas que muestran todo el movimiento y la acción existente en la Inmobiliaria.

La segunda de las secuencias en que se estructura el texto filmico de 1955 corresponde a la carrera pedestre, rodada totalmente en planos exteriores a las afueras de Madrid (*déc.* 1955, 7-12). Esta secuencia tiene mucho que ver con el capítulo II del texto verbal, exceptuando que el empacho del hijo de Brunet, el enorme perro de Azpitarte que corre detrás de Amaro y la visita al Sanatorio para ver a Sanz, son obviados¹⁶².

¹⁶² Una práctica habitual en las transposiciones filmicas consiste en eliminar personajes o cambiarles el nombre. Como sabemos La Banca Aznar y Bofarull se convierte en la Inmobiliaria Giner y Bofarull, el señor Azpitarte pasa a ser el señor Echevarría. Ginesta, en vez de ser un detective particular que trabaja por libre, se llama

El disparo de salida que anuncia el inicio de la carrera constituye un caso interesante de ocularización interna por medio del cual la mirada del receptor y la del enunciador se identifican con la de un personaje: Olalla. Las ocularizaciones internas secundarias normalmente hacen referencia a una parte de la cabeza del personaje, suele ser el cabello, una oreja o la nariz... pero en este caso es una mano que apunta a todas partes ante el horror de sus compañeros (*déc.*1955, 7-8). Se trata, por tanto, de un caso especial de ocularización interna secundaria puesto que lo que aparece en pantalla es la mano de este personaje apuntando con una pistola.

El señor Olalla también acapara toda la atención en los siguientes fotogramas ya que es el personaje protagonista de un contrapicado que muestra las caras de sus compañeros y sus jefes mientras le echan humo para evitar su desmayo (*déc.*1955, 10). Su satisfacción al recuperar su enrarecido ambiente habitual es evidente en un primer plano que hemos recogido en el *découpage* (*déc.*1955, 11).

Gregorio y trabaja también en la Inmobiliaria. Germana se llama Tere en el filme y su papel está muy reducido apareciendo sólo en una secuencia.

A partir de la tercera secuencia los hechos se precipitan con una serie de planos sucesivos e intercalados: interior/exterior/interior /exterior/interior, conocemos entonces la expulsión de Carabel de su trabajo, la ruptura con su novia y la existencia de un pretendiente estomatólogo.

El refuerzo de la escritura verbal, también está presente en el texto fílmico y para cambiar a la secuencia siguiente el espectador se encuentra ante un plano detalle con un enorme periódico que llena la pantalla y en el que Carabel busca desesperadamente un nuevo empleo (*déc.* 1955, 15). Así de un plano exterior se pasa a otro interior, en casa de Alodia donde ésta y Gregorio juegan a las cartas (*déc.* 1955, 16). Al llegar Carabel desesperado decide cambiar de actitud ante la vida y la prueba decisiva consiste en que le corte la oreja al gato. La incapacidad por parte de Carabel de realizar esta hazaña constituye un indicio de lo que más tarde será su carrera delictiva: un fracaso (*déc.* 1955, 17).

Ya en la quinta secuencia, Amaro sale a robar. El hilo conductor que parece ser el periódico aparece de nuevo, pero en esta ocasión el plano de detalle se centra en la sección de “Sucesos” donde Amaro busca inspiración para poder ejercer su nueva profesión (*déc.* 1955, 19). En el

tranvía intenta realizar su primer intento que ve frustrado al comprobar que el botín es su propio paquete de cigarrillos (*déc.* 1955, 21).

Un plano detalle del grifo de la cocina de Alodia adentra al espectador en el marco espacial del interior de la casa vecinal (*déc.* 1955, 23). Cami se ha quedado huérfano y Tere, una vecina, decide hacerse cargo de él (*déc.* 1955, 24). Entre sueños, Amaro descubre que si rapta al niño podrá obtener beneficio de él, pero un curioso equívoco hace que Tere piense que es su bondad lo que le ha hecho ir a buscarlo. Incluso le ofrece un remedio para la tos al creer que el pañuelo que Amaro se ha puesto para robar se lo ha puesto en el cuello por un problema de garganta.

En un plano picado Carabel (*déc.*1955, 25) y su tía intentan doblarle las piernas al niño para que haga contorsionismo (*déc.*1955, 26-27) y así poder obtener sustanciosos beneficios. Después de un concienzudo adiestramiento (*déc.* 1955, 28-29), deciden salir a la calle para que Cami ponga en práctica los consejos de Amaro. Con un contrapicado la cámara se posiciona a la altura de la mirada de Cami en una ocularización interna primaria mientras Amaro le da al pequeño las últimas instrucciones (*déc.* 1955, 30). Al final del día, ya de nuevo en la casa, Amaro no sólo descubre que Cami le ha estafado el último duro que

le quedaba sino que Silvia le dice que se va a casar con otro (*déc.* 1955, 31).

El periódico vuelve a tener una presencia interesante cuando inspira a Amaro para convertirse en ladrón de hotel, y precisamente en eso consistirá toda la secuencia séptima. Carabel intenta robar por enésima vez y por enésima vez saldrá estafado. En esta ocasión es una señora la que le tima vendiéndole un pañito del hotel mientras le apunta con una pistola (*déc.* 1955, 35-36). En esta misma secuencia con un plano exterior nocturno, Amaro se encuentra con Silvia al huir del hotel y ésta le da 20 días de plazo antes de casarse con el dentista. Es entonces cuando Carabel se lanza a atracar a un transeúnte que tampoco le tomará en serio.

La octava secuencia muestra cómo Amaro decide robar la caja fuerte de la Inmobiliaria y todo lo que tiene que pasar para conseguir abrirla (*déc.* 1955, 37-41). Por los cuadernos de la tía Alodia el espectador puede seguir el estado de los acontecimientos. En esta secuencia se produce otro encuentro nocturno entre Amaro y Silvia que parecen estar más enamorados que nunca, hay una chispa que da un brillo especial a sus ojos, tal vez por la vertiginosidad de los acontecimientos. Amaro está en plena acción vandálica intentando abrir la caja y Silvia se

ha convertido en su cómplice y, además, está a punto de casarse con un hombre al que no ama (*déc.*1955, 39).

Cuando finalmente Amaro abre la caja fuerte, sólo encuentra un trozo de un bocadillo y un recorte del periódico *ABC*, a pesar de que sus dueños aseguraban que contenía un millón trescientas mil pesetas para poder cobrar el dinero del seguro. Especial atención merece el instante en que todo vuela por los aires durante la explosión (*déc.*1955, 40). La explosión de una casita de iguales o parecidas características a la del camino de Getafe le sirve al montador para resolver la situación. El hacer uso de este tipo de imágenes de archivo era, y todavía es, una práctica común en el proceso de montaje.

Mientras tanto Alodia sigue practicando sus dotes hipnóticas con unas amigas en su casa. Cuando Amaro descubre la existencia de ese libro, se pasa toda la noche leyéndolo y al día siguiente va a la Inmobiliaria para conseguir que le devuelvan su trabajo (*déc.* 1955, 42-43). Y efectivamente lo recupera, pero no como consecuencia del hipnotismo, sino porque muchos de los empleados de Giner y Bofarull se han marchado a otra Inmobiliaria y se necesita personal urgentemente. La sorpresa de Carabel será supina cuando creyendo todo perdido descubre

que, contra todo pronóstico, Silvia no se ha casado con el odontólogo y también trabaja allí. (*déc.* 1955, 45).

La décima y última secuencia transcurren en su totalidad en planos exteriores de las calles de Madrid. Silvia y Amaro salen del trabajo y al tomar el tranvía encuentran una cartera llena de billetes. Sin dudarlo, salen corriendo en busca de su dueño para devolvérsela (*déc.* 1955, 46). En ese momento Amaro se da cuenta de que todos sus intentos de ser malo han sido en vano porque él es incapaz de ser una mala persona, tal y como había augurado su amigo Ginesta. (*déc.* 1955, 47).

Puesto que el filme de Baledón es el de mayor duración, su estructura secuencial también contiene mayor número de unidades que desarrollan y concluyen una situación dramática. Son un total de 27 secuencias que comienzan desde el mismo momento en que aparecen en pantalla los títulos de crédito tras una panorámica horizontal desde los altos edificios de la ciudad de México que luego va descendiendo hasta llegar a la empresa donde trabaja Carabel. Para que la lectura no resulte tediosa, de todas estas secuencias analizaremos sólo aquellas que merecen especial atención, bien porque son interesantes desde el punto de vista filmico o bien porque incluyen elementos nuevos con respecto a la diégesis.

“Lo importante en la vida, es morir con un Porvenir” es el lema de la Hipotecaria el Porvenir y lo que da paso a la segunda secuencia en la que se recoge el interior de las oficinas por medio de planos generales y panorámicas horizontales. Es interesante destacar una ocularización interna secundaria que coloca el objetivo de la cámara en la misma posición que la mirada de uno de los empleados. Del mismo modo que en la transposición de 1955 se incluye en el encuadre la mano de este personaje que saluda efusivamente a un compañero mientras se desliza por los pasillos de la oficina. (*déc.*1960, 2).

La tercera secuencia merece especial atención porque es la única de las transposiciones que alude a la presentación de Alodia entrando por la ventana. Pero –tal y como hemos afirmado- los planos empleados por el director de este filme son menos espectaculares y la descripción filmica resulta “menos cinematográfica” que la descripción hecha por Fernández Flórez en su novela. (*déc.*1960, 8-10). Mientras tanto, Carabel sigue trabajando de noche con una bombilla, que sus jefes le pasarán a su cuenta, buscando la diferencia mientras el personal de limpieza hace comentarios escabrosos acerca de otros empleados que se volvieron locos buscando esas diferencias. (*déc.*1960, 12-13).

Una larga secuencia transcurre en el interior de la casa de Silvia, ella y su novio hablan de sus problemas mientras doña Nieves, sin dejar de escuchar la radio-novela, se entromete continuamente (*déc.*1960, 14). Desde el punto de vista cronológico pero no espacial se suceden un par de secuencias paralelas. Por un lado, Silvia y su madre hacen la compra en una tienda de comestibles, mientras discuten si Amaro vendrá o no el próximo Domingo a comer. El tendero lleva la lata de espárragos de un lado a otro del mostrador hasta que Silvia decide telefonar a Amaro para salir de dudas (*déc.*1960, 15). Por otra parte, Amaro le contesta negativamente porque debe asistir a la carrera y, de este modo, se reproduce la conversación telefónica con planos americanos que transcurren en los dos espacios interiores: tienda/oficina, que finalmente termina con el enfado de Silvia.

La carrera campestre se diferencia de las otras transposiciones porque mantiene la persecución del perro del señor Fernández (*déc.*1960, 16) y el atracón del niño que se come todas las viandas de los empleados (*déc.*1960, 19). La lata de espárragos de Carabel sirve como elemento de cohesión entre ésta y la siguiente secuencia en la que el pretendiente de Silvia se come también unos espárragos (*déc.*1960, 21-22).

El primer intento de robo se materializa en un autobús (*déc.*1960, 31) donde Carabel sólo consigue robarse a sí mismo unos pesos y una nota que le ha dejado su tía para que le haga un recado (*déc.*1960, 32). Pero la segunda ocasión, tiene lugar en la calle bajo la complicidad que proporciona la oscuridad de la noche. Predominan los planos de conjunto con un desplazamiento de la cámara en sentido horizontal al tiempo que Carabel asalta a un transeúnte que cree que todo es una broma de su amigo Rodolfo (*déc.*1960, 34-35).

BIBLIOTECA VIRTUAL

La oscuridad constituye un elemento muy efectivo dentro de los códigos visuales. Rafael Baledón emplea la ausencia de luz sistemáticamente en todas aquellas escenas en las que el protagonista se dispone a delinquir con la excepción de su primer oficio como limosnero que transcurre a la luz del día aunque para Amaro es como si fuese oscuridad porque al hacerse pasar por ciego se ve obligado a caer en un enorme agujero que hay en su camino (*déc.*1960, 39).

La escuela de estafadores a la que se dirige nuestro antihéroe para formarse en la profesión, previo pago de cuarenta pesos (*déc.*1960, 37), es también lúgubre y sombría. Las escenas del refugio de los ladrones se representan por medio de planos de conjunto en los que se aprecia la

profundidad de campo con Carabel y su instructor delante y el resto de los aprendices más alejados de la cámara. (*déc.*1960, 38).

La secuencia 16 se desarrolla durante un paseo con el niño por el zoo que aparentemente resulta un marco apropiado para un niño, aunque Amaro le alecciona sobre la maldad de los hombres y su mala conducta más que sobre los animales que allí se encuentran (*déc.*1960, 40). Incluso cuando cae la noche y vuelven a casa en el autobús sigue dándole instrucciones sobre sus semejantes.

Después de varios intentos Carabel asiste de nuevo a la escuela de ladrones donde su instructor le sugiere el oficio de ladrón de hoteles de lujo (*déc.*1960, 45). Sabemos que esta secuencia del hotel, ampliamente explotada por Edgar Neville y también por Fernando Fernán-Gómez, ha sido menos desarrollada en la transposición de Rafael Baledón. En nuestra cinta únicamente se recoge la llegada del protagonista a la recepción del hotel, pero, como ya hemos citado anteriormente, conocemos la existencia de una pantagruélica comida en los salones del hotel.

Sin embargo, el director de la transposición de 1960 se recrea en la secuencia del robo de la caja fuerte y los intentos desesperados del

protagonista por abrirla con martillos de diferentes tamaños (*déc.*1960, 48-49), haciéndola estallar, poniéndola en la vía del tren (*déc.*1960, 50), etc. Baledón hace que este último intento coincida con la carrera dominical de los empleados de la Hipotecaria (*déc.*1960, 51). Irónicamente, el aprendiz de ladrón consigue abrir la caja con una lima para las uñas (*déc.*1960, 52).

Como casi todo el filme, las últimas secuencias mantienen la línea argumental del texto verbal. Por eso es Alodia la que con sus poderes hipnóticos consigue recuperar el antiguo trabajo de Carabel (*déc.*1960, 53), y también por ese mismo motivo, Ginesta y Germana terminan uniendo sus vidas en matrimonio (*déc.*1960, 54). La última secuencia de esta transposición fílmica añade, como aportación de su director, un pequeño motín en la empresa encabezado por Amaro y secundado por el resto de los empleados quienes exigen unas pequeñas mejoras (*déc.*1960, 56-57). Termina con un plano de conjunto en el que todo el personal de la Hipotecaria sale corriendo y cantando el lema de la empresa (*déc.*1960, 59).

4.3. ENUNCIADOR. NARRADOR. CINERRADOR.

La Semiótica del texto narrativo se ocupa del análisis de los signos que manifiestan su presencia en un relato. Dentro de un discurso

narrativo, sea del tipo que sea, siempre existe una marca del enunciador. Constituye este término la presencia dentro del texto del productor real del discurso. El enunciador cuenta con un procedimiento fundamental para acceder al sistema lingüístico, los deícticos personales y especialmente el *yo*. De este modo, el sujeto de la enunciación se hace presente en su propio mensaje (Benveniste, 1966:181-183).

Sabiendo que el Cine comunica y significa de un modo contundente debemos tratar de entender por qué y cómo lo hace. Casetti expone sus teorías sobre Cine poniéndolas en relación con la enunciación, que define como:

el apropiarse y el apoderarse de las posibilidades expresivas ofrecidas por el cine para dar cuerpo y consistencia al film....constituye la base a partir de la cual se articulan personas, lugares y tiempos del film, es la que ofrece el punto cero respecto al que se distribuyen las diversas partes en juego (Casetti, 1996:42).

En todo proceso de comunicación existe un emisor que comunica, a través de un medio, un mensaje a un receptor. Partimos, pues, de la base del proceso semiótico básico mediante el cual un texto narrativo de ficción se analiza como un proceso comunicativo, desde un punto de vista pragmático. En el caso de un texto narrativo de ficción nos encontramos ante un enunciador que cuenta una historia ficcional a un receptor. El medio por el que transmite ese mensaje que es el texto de ficción, puede ser variado. La perspectiva comparatista nos obliga a

diferenciar el tipo de enunciador dependiendo de si se trata de un texto narrativo verbal, al que llamaremos narrador (voz), o de un texto narrativo visual, al que denominaremos cinerrador (mirada).

En definitiva, en la novela o hipotexto la instancia comunicadora será el narrador, y en el filme o hipertexto dicha instancia será el cinerrador. Es necesario diferenciar claramente la instancia enunciativa que cuenta una historia, de aquella que ve una historia. Voz y mirada deben, por tanto, ser estudiadas por separado puesto que a menudo no coinciden con la misma instancia ya que se trata de fenómenos diferentes.

La figura del narrador en un texto narrativo verbal *sirve de centro para las distancias, las perspectivas, las visiones, las voces, y las manipulaciones del tiempo y los espacios, mediante los cuales los signos lingüísticos se presentan como signos literarios y adquieren sus propios valores semánticos textuales* (Bobes, 1993: 197). Se trata de un ente situado, por una parte, entre el mundo empírico del autor y sus lectores y por otra, dentro del mundo ficcional, adoptando en ocasiones la figura de un personaje observador. El narrador dispone de la voz, de los conocimientos y de la palabra, para construir un relato de ficción a su antojo y darle sentido propio. Es el que posee las fuentes de información,

el que organiza la estructura narrativa y funciona como el hilo conductor que favorece la cohesión textual. Pero no deja de ser un papel, un procedimiento habitual que asume el autor empírico para convertirse en responsable de un mensaje narrativo, por lo que hay que tener muy clara la diferencia entre autor y narrador¹⁶³.

Por definición, el narrador se sitúa en el plano del discurso y se dirige a un narratario, los personajes, en cambio, se dirigen a otros personajes y lo hacen desde el plano de la intriga. En el texto verbal de *El malvado Carabel* el narrador comienza por medio de un planteamiento puramente externo de la historia con unos párrafos iniciales que ofrecen una muestra de parodia de los encabezamientos épicos –y novelescos– más tradicionales (Mainer, 1975:309). Se refiere a la presentación de la madre de Carabel como un caso internacionalmente conocido en la historia de la Medicina. Este planteamiento no es tan externo si tenemos en cuenta que la figura del narrador en *El malvado Carabel* es un ente narrativo que se manifiesta en primera persona. Constituye un método de acercamiento en el que abundan las apelaciones al lector por medio de las

¹⁶³ Algunos como W.C. Booth desarrollaron un nuevo concepto, el de *autor implícito* que es la imagen que el autor real proyecta de sí mismo dentro del texto. Es una realidad intratextual elaborada por el lector a través del proceso de lectura, que puede entrar en abierta contradicción con el sistema de valores del narrador e incluso del autor real (Booth, 1961:1974).

cuales se establece un intento de diálogo entre la figura del narrador y el lector del texto.

La primera palabra que podemos leer al enfrentarnos al texto de 1931, es la forma verbal en primera persona del tiempo presente de Indicativo: *Apuesto cualquier suma a que es ésta la vez primera que alguien os habla de Amaro Carabel* (p.39). El descaro del narrador es todavía más sorprendente cuando advertimos que se dirige a nosotros tratándonos de “tú”, como si nos conociese de toda la vida. Esta apelación al lector no es ni más ni menos que una forma de captar su benevolencia¹⁶⁴, para atraerle hacia el terreno del narrador y despertar su curiosidad por lo que se dispone a contar. Algo que llama sumamente la atención del lector es la supuesta enfermedad de la madre de Amaro que padecía *espondilitis rizomélica* y era mencionada como un caso único en toda comunicación acerca de las vértebras dorsales que se preciase.

Lo que el narrador pretende con este inicio es curarse en salud advirtiéndole que, si bien Carabel y su historia son algo insignificante, su madre sí llegó a ser una persona conocida más allá de las fronteras de España, lo cual demuestra ser un hecho de considerable magnitud. De

¹⁶⁴ Consiste en la conocida fórmula clásica de la “*captatio benevolentiae*” con la que comenzaban la mayoría de los tratados de la Retórica Clásica para atraer la atención del público.

este modo, y a través de un efecto humorístico que se mantiene en toda la novela, el narrador concluye su *exordio* solicitando que el lector no le culpe de perder el tiempo por hablar de historias nimias: *Sabido esto, espero que nadie me culpe de perder mis días ocupándome en la historia de seres humildes, sin notoriedad ni trascendencia, socialmente ignorados* (p.40).

Una vez hechas las presentaciones, la entidad narrativa de la novela pasa directamente a la narración en tercera persona y entra de lleno en la vida de Amaro Carabel en el momento en que está en su trabajo estudiando un enorme libro de cuentas: *Pese a todo, nadie, nadie entre los numerosos empleados y clientes de la Casa de Banca Aznar y Bofarull, que alcanzase a ver a nuestro hombre encorvado ante un inmenso libro de cuentas...* (p.40).

El narrador, como ente de ficción que es, pertenece al mundo narrado, cuenta de un modo determinado una historia a unos narratarios explicitados o latentes en el discurso. Los hechos y las palabras de ese mundo creado alcanzan sentido gracias a lo que sabe el narrador en cada momento, de la distancia en que se sitúa y de cómo cuenta los hechos directa o indirectamente. El discurso empleado por el narrador es

polifónico en cuanto que no es su voz la única que escuchamos. Esto quiere decir que da paso a las voces de los personajes incluyendo el diálogo entre los mismos. Su punto de vista es la omnisciencia puesto que el narrador de *El malvado Carabel* conoce todo cuanto le sucede al protagonista y al resto de los personajes, y si desconoce algún dato, se sirve de los cuadernos de notas de la tía Alodia o de las referencias de los periódicos. Además de omnisciente, la perspectiva es subjetiva porque nuestro narrador se permite expresar su opinión acerca de los sentimientos de los personajes o de la impresión que éstos le causan.

En los textos fílmicos no percibimos que alguien nos está contando una historia, la enunciación parece ser transparente a pesar de que siempre tiene una intencionalidad ya que aquel que nos muestra una historia elige deliberadamente aquellos aspectos que le interesa enseñar y desecha aquellos que, a su juicio, carecen de interés. La auténtica instancia del enunciador de un texto fílmico es ficcional y visual, constituye una mirada que está dentro del filme. La crítica defiende dos posturas fundamentales: Por un lado, están aquellos que como Hendersen (1983), Bordwell (1985) o Metz (1991) defienden la inexistencia de un enunciador aunque aceptan la existencia de la enunciación cinematográfica. Por otra parte, una segunda tendencia, afirma la existencia de un enunciador fílmico impersonal Casetti ([1986]: 1989),

Gaudreault (1988) o personal e incluso antropomórfico como Jost (1987). Este último habla de *ocularización cero*, pero admite que también puede suceder que la ocularización se identifique con la de alguno de los personajes dando lugar a lo que él denomina una ocularización interna. (Jost, 1987:1989).

Puesto que este tipo de enunciador se muestra a través de una mirada y apela al sentido de la vista, en lenguaje puramente cinematográfico, convendría hablar del término *cinerrador* propuesto por Paz Gago para dar cuenta de la instancia narrativa del filme que se define como la proyección ficcional de la mirada del autor.

La notion de cinéasteur en tant que responsable énonciateur global du texte filmique doit être définie en parallèle avec la notion verbale de narrateur, entité énonciatrice du récit littéraire [...] Tandis que l'énonciateur du texte narratif est quelqu'un qui parle, l'énonciateur du texte filmique est quelqu'un qui regarde. Dans le processus de lecture d'un roman, le lecteur actualise dans son intérieur la voix du narrateur et, en l'écoutant, se laisse introduire dans le monde de la fiction romanesque; dans le film, le spectateur adopte le regard de cet énonciateur-observateur dont l'identité et le statut nous causent tant d'inquiétude; nous regardons avec lui et comme lui, en entrant de plain pied dans le monde de la fiction cinématographique (Paz Gago, 1998:64).

El enunciador cinematográfico, es decir, el cinerrador, proyecta su mirada sobre la historia y el espectador ve la historia a través de esa mirada, por eso en el Cine los procesos de enunciación y recepción se superponen. El cinerrador es, por tanto, una instancia de enunciación,

pero también de observación, al mismo tiempo que muestra una historia ficcional la observa (Paz Gago, 1998:66-68). La genialidad del director de un filme consiste en proporcionar a esa instancia enunciativa unos rasgos de estilo que lo diferencien de una enunciación transparente. Éstos se pueden obtener a través de la planificación, el enfoque, el encuadre, etc.

A juzgar por la documentación filmica que hemos aportado a esta investigación, la presencia del cinerrador en la transposición de Edgar Neville no aparece demasiado marcada. Desde una posición observadora esta instancia enunciativa se mantiene a la expectativa para poder dar cuenta de lo que le ocurre a Carabel en su mundo ficcional. Al igual que en el filme de 1935, la figura del cinerrador en la transposición de Rafael Baledón tampoco juega un papel muy importante. Funciona como un mero observador que mira pero se mantiene al margen de los acontecimientos sin llamar mucho la atención.

En la transposición de Fernando Fernán-Gómez el cinerrador obtiene mayor protagonismo que en las otras dos. Su mirada se manifiesta continuamente acercándose y alejándose del objetivo con planos de detalle (*déc.*1955, 15,19,21,23), primeros planos (*déc.*1955, 11, 20, 28) y planos generales (*déc.*1955, 2, 44, 47) respectivamente. Incluso

llega a confundirse con algún personaje a través de ocularizaciones internas (*déc.*1955, 7, 8, 11).

Se trata, por tanto, de un cinerrador curioso que ve cómo Amaro, en el centro del encuadre, mira a través de una pequeña ventana en la puerta casi acorazada que separa el despacho de sus jefes del resto de la oficina (*déc.*1955, 3). Este cinerrador también observa el modo en que Giner y Bofarull casi acosan físicamente a Carabel cuando le dan una negativa como respuesta (*déc.*1955, 4-6), también está presente en la carrera, en su enfado con Silvia, en todas sus fechorías, mira interesadamente los periódicos (*déc.*1955, 15, 19), observa decepcionado el paquete de cigarrillos (*déc.*1955, 21) y el grifo (*déc.*1955, 23). Esa mirada que permanecía atenta observando el mundo ficcional del sobrino de Alodia también sabe alejarse discretamente cuando termina la última secuencia filmica que supone el fin de la intriga (*déc.*1955, 47).

Además del cinerrador hemos visto que el narrador constituye una voz que cuenta una historia ficcional por medio de la palabra, por eso, en un texto filmico también puede haber un narrador que cuente la intriga a través de una voz en *off* . De las tres transposiciones filmicas únicamente Fernando Fernán-Gómez hace uso de este narrador que ya existía en la novela. Tanto Neville como Baledón prefirieron empezar directamente

con el diálogo de los personajes. Este narrador del filme de 1955 es una voz en *off* que en ningún momento se materializa visualmente dentro de la diégesis e invita desde el primer momento al espectador a conocer la vida de Amaro Carabel.

Esta entidad narrativa está presente a lo largo de todo el filme y en varias ocasiones se dirige directamente al espectador, como por ejemplo al comienzo de la primera secuencia filmica donde dice textualmente:

Apuesto cualquier cosa a que es la primera vez que alguien les habla de Amaro Carabel, es un hombre demasiado corriente, quizá es más alto que usted y más flaco que usted y más feo que usted, desde luego, pero un hombre como otro cualquiera, sin embargo, realizó una experiencia que muchos soñamos llevar a cabo. (*El malvado Carabel*, 1955).

Este narrador que se ha manifestado directamente a través de su voz, deja paso al resto de la historia y se calla momentáneamente para que hablen sus protagonistas. Sus últimas palabras antes de que esto suceda son: *Así empezó la cosa...* Pero esta entidad no sólo dirige sus palabras al espectador sino que también guía y anima a Amaro como si se tratase de la voz de su conciencia. Así, Carabel se convierte en narratorio y en el momento en que sale por primera vez a robar escuchamos:

Ánimo Carabel, no saben nada, nadie les ha dado el alerta en la oficina, tenías a tu alcance montones de dinero y la idea de que no era tuyo te impedía apoderarte de él. ¿Por qué no ha de ser tuyo? Todo es tuyo Carabel, todo... camisas, sombreros... todo tuyo, tuyo... (*El malvado Carabel*, 1955).

Se trata de un narrador intradieético que conoce la historia en su totalidad, está dentro de la diégesis y nos va contando todo aquello que considera importante en esta etapa concreta de la vida de Amaro. Además se implica directamente en su vida al dirigirse a Amaro como si fuese su otro yo, haciendo comentarios que tienen que ver con la sucesión de los acontecimientos en la intriga principal. Por eso, le pregunta directamente *¿Qué sueñas Carabel?*, y cuando decide robar la caja fuerte la misma voz en *off* comenta: *De algo habrán de servirle a Carabel tantos años en la Inmobiliaria*. Incluso, en una ocasión el narrador lee en alto el periódico como si fuese el propio Carabel el que lo hiciese provocando lo que Jost denominaría una auricularización interna primaria (1985:21-34).

4.4 ESPACIO LITERARIO Y ESPACIO FÍLMICO EN *EL MALVADO CARABEL*.

El espacio textual debe ser tenido en cuenta como un componente común de los soportes literario y fílmico. Este concepto se explica en tanto que responde a un sistema de relaciones articuladas según una cierta lógica espacial, lo que implica que:

El espacio textual, en tanto que concepto, puede dar cuenta de cualquier actividad o situación en términos de textualidad. De hecho, todo acto, sensación física o fenómeno natural, es comprensible en tanto en cuanto construimos sobre su presencia una lógica que lo explique, es decir, en tanto en cuanto se convierte en espacio textual (Carmona, 1996:67).

El espacio textual existente en una novela al que podemos denominar espacio verbal puede sufrir una serie de transformaciones para convertirse en el espacio de una transposición fílmica o lo que hemos denominado espacio visual. Pero, lo verdaderamente importante es conseguir analizar los elementos que componen lo que en dramatización se denomina *puesta en escena*, de acuerdo con la función que éstos cumplen dentro de la estructuración del texto ficcional.

El espacio descrito a continuación en la novela de Fernández Flórez define claramente el estado de pobreza y suciedad en que están habituados a vivir los personajes de nuestro texto de ficción. Los problemas son los que evitan que Amaro se dé cuenta de la situación en la que vive. Este espacio textual condiciona la actitud de nuestro protagonista que lleva una vida tan pobre y lúgubre como las calles por las que pasa de regreso a casa.

Es posible que cuando se vive en el piso aguardillado [sic] de una vieja casa, en una de las calles más tristes y sucias de los barrios bajos, sea una felicidad regresar al domicilio ensimismado en alguna preocupación, si así ha de evitarse el advertir el lúgubre aspecto de la vía donde se remansa el terrible olor a legumbres cocidas que escapa por la boca amarillenta de los portales. Desde el húmedo suelo hasta los tejados fundidos en la sombra, todo es fracaso y tristeza.... (p.49).

Para dar cuenta de la recepción de un texto y mantener la cohesión textual, Greimas acuñó en 1966 el concepto de *isotopía*¹⁶⁵ directamente extraído de la física. Así, desde una perspectiva pragmática, un conjunto de categorías redundantes hacen posible la lectura uniforme del discurso y tanto en la novela de *El malvado Carabel* como en las diferentes transposiciones se observan estos elementos isotópicos redundantes. Las oposiciones isotópicas del tipo: /violencia-paz/, /espacio exterior-espacio interior/ se repiten constantemente y van tomando cada vez más fuerza a medida que las secuencias narrativas y/o filmicas se van sucediendo en la intriga principal. En todos los textos de ficción estudiados encontramos estas diferencias espaciales marcadas en mayor o menor medida por estas oposiciones isotópicas redundantes.

Tanto en el capítulo II de la novela como en las secuencias filmicas correspondientes a las transposiciones de 1955 y 1960 se narra/muestra¹⁶⁶ de un modo muy al estilo de Fernández Flórez, la suerte de los empleados al ser premiados, o más bien obligados a pasar un

¹⁶⁵ La reiteración de una unidad de significación a lo largo de un contexto, constituye una de las estrategias semánticas fundamentales de expansión de un lexema y de producción de un texto concreto (Greimas, 1966:96-98).

¹⁶⁶ Es interesante diferenciar los modos de describir el espacio dependiendo del soporte en el que nos encontremos. En la novela la descripción se hace mediante la narración y el procedimiento descriptivo, mientras que en el Cine se utiliza el término acuñado por Gaudreault: *mostración* puesto que el director del filme muestra, de forma totalmente visual, ese espacio ficcional que conforma el mundo de ficción de los seres que habitan en él.

Domingo en el campo, con cantidades ingentes de aire libre y carrera incluidos. Fernando Fernán-Gómez graba este espacio exterior a las afueras de Madrid en un terreno aislado, con un camino sin asfaltar rodeado de árboles donde los empleados se esconden mientras los dueños de la Inmobiliaria recorren la carretera en su flamante coche. Lo mismo hace Rafael Baledón con la diferencia de que en vez de Madrid, su espacio exterior está situado a las afueras de México D.F. como consecuencia del efecto de proximización largamente comentado. En el guión de la transposición de Neville se especifica claramente el espacio a través de Bofarull que dice: *Iremos a Villalba donde el señor Azpitarte tiene una finca. A las ocho se reunirán Vds. En la Estación del Norte, el señor Olalla sabrá dónde nos encontraremos* (esc.5, p.11). En todos los casos, los personajes se enfrentan a un espacio exterior y hostil en el que sólo sucederán categorías isotópicas de rasgo negativo /espacio exterior-violencia/.

Por otro lado, el contraste se produce porque en casa de la tía Alodia todos los males desaparecen. Este espacio interior, al igual que un útero materno, proporciona seguridad /espacio interior-paz/. La casa es el espacio seguro donde todos los personajes se sienten a salvo. Incluso los nuevos inquilinos: Cami y el gato Fortunato están tranquilos y en ningún momento deciden escaparse aunque podrían hacerlo. La calma

permanece entre juegos de cartas con apuestas millonarias, charlas emocionadas entre tía y sobrino, e incluso las tertulias de Alodia y sus amigas que beben anís entre chisme y chisme.

En el guión cinematográfico de la transposición de Edgar Neville no se le confiere demasiada importancia a la descripción de la casa de Alodia; sin embargo, sí se aclaran ciertos detalles sobre la casa de Silvia y su madre, que se describe como casa *cursi de pensionista, que conoció tiempos algo mejores a fin de siglo...* Por la habitación, si ello no ofrece graves dificultades, un insoportable perrito lulú, pulula (esc.8, p.16).

Volviendo a la casa de Alodia, la resolución filmica del espacio interior propuesta por Fernando Fernán-Gómez muestra una casa muy humilde decorada pobremente con restos de alguna herencia y bastante mal gusto. A través de un plano de detalle del grifo de la cocina (*déc.*1955, 23) el espectador se adentra en la casa de Amaro y Alodia en la que una mesa camilla constituye el centro neurálgico de la misma. Es en esta mesa donde juegan a las cartas, donde comen, donde ponen a Cami para comprobar sus dotes contorsionistas y donde Alodia hace sus labores. Todos los elementos decorativos que se encuentran en la sala son de escaso valor, y están colocados arbitrariamente.

Lo gastados y viejos que están los naipes con que juegan a las cartas sirven para insistir en la idea de pobreza. Por medio de una panorámica observamos la casa en la que hay una planta sin macetero, un cuadro de un santo decorado con estampitas, el típico almanaque, otro cuadro en plomo de *La última cena* y un pequeño aparador con un candelabro y otros objetos inservibles que Alodia va empeñando para poder comer.

La casa es tan pequeña que no tiene pasillo y la habitación de Amaro tiene exclusivamente una cama, una mesita y una luz bastante pobre que atraviesa una puerta acristalada que separa ésta del salón. Por tanto, a las oposiciones isotópicas /interior-exterior/, /paz-violencia/ se le suma una tercera oposición /pobreza-riqueza/, que contrasta la escasez económica de los habitantes de la casa con los objetos de valor que éstos ven por la calle en las tiendas, en los hoteles, etc.

Por lo que respecta a la transposición mexicana, la situación precaria de la casa de Alodia se incrementa visualmente con elementos todavía más convincentes. Amaro no dispone de una habitación con puerta sino que unas raídas cortinas separan su cama del resto de la estancia. En una ocasión le vemos sacar los pantalones de debajo de la cama donde los coloca para mantener la ralla planchada y, un día, no

teniendo nada para comer, Elodia sirve agua caliente en lugar de sopa para no perder la costumbre.

El recorrido de las fechorías de Amaro se presenta en los filmes de un modo menos exhaustivo que en la novela. Amaro circula por las calles de la ciudad para desplazarse, pero la mayoría de esos robos tienen lugar en espacios interiores o cerrados como el tranvía, la casa de Tere¹⁶⁷ cuando rapta a Cami, en el hotel, cuando roba la caja fuerte o sino bajo la oscuridad de la noche cuando asalta a un hombre. Como ya sabemos por la estructura secuencial, en ninguno de los textos filmicos se mantienen los espacios del capítulo VI de la novela porque los directores del filme se centran únicamente en la intriga principal, los tres coincidieron en la decisión de omitir espacios y personajes para no encarecer más el coste de la producción entre otras cosas. No existe, por tanto, ningún otro espacio interior o exterior excepto Madrid y alrededores en los filmes de 1935 y 1955, o México D.F. y alrededores en el de 1960.

Tanto en la novela como en las transposiciones filmicas, las referencias espaciales cumplen un papel importante, la diferencia estriba en las distintas resoluciones del sistema semiótico utilizado. Mientras que

¹⁶⁷ Tere sustituye a Germana en el texto filmico de 1955. En el texto verbal no existe tal rapto porque Alodia y Amaro deciden quedarse con Cami desde el primer momento.

en la primera, se suceden descripciones espaciales que se utilizan fundamentalmente para hacer composiciones de lugar de manera que el lector pueda imaginárselas; en los textos filmicos la solución es mucho más rápida y por supuesto visual, por ejemplo, con una panorámica horizontal el cinerrador recorre el despacho común en donde trabaja Amaro y el resto de sus compañeros. Tanto el espacio textual como el espacio filmico poseen unas normas de composición aceptadas por convención pero materialmente concretas. Cualquiera de los filmes pueden considerarse un espacio textual con unos límites espaciales y temporales precisos y con una estructura lógico-narrativa también precisa.

El espectador acepta la relación existente entre fragmentos mediante una lógica relacional, por ejemplo un *raccord* de mirada, o una sinécdoque en la que vemos sólo un brazo empuñando una pistola en la segunda secuencia de *El malvado Carabel* (1955), sabemos que pertenece a un personaje entero (Cardoso) aunque éste no aparezca en pantalla. También asume nuestro buen espectador las relaciones existentes entre personajes. Estas relaciones adquieren un carácter narrativo que permite que la unión de estas secuencias con sus respectivos espacios se transforme en una historia de ficción.

Existen otros espacios no tenidos en cuenta porque funcionan únicamente como referentes espaciales en los que se sitúan los personajes de la diégesis. Desde el punto de vista comparatista, debe quedar clara la diferencia existente entre el espacio literario y el espacio filmico de *El malvado Carabel*. En el texto literario la dimensión del espacio es ilimitada, las palabras nos transportan imaginariamente de un espacio a otro sin importar si éste es cercano o lejano, exterior o interior, cotidiano o exótico... En los textos filmicos las limitaciones espaciales son obvias debido especialmente a razones técnicas y sobre todo económicas, esto es, de producción. El espacio está limitado a una mirada, la del cinerrador y se escogen los puntos más importantes de la intriga principal desechando aquellos que resultan superfluos.

4.5 ANÁLISIS COMPARATIVO DEL PRIMER CAPÍTULO DE LA NOVELA (1931) Y LA PRIMERA SECUENCIA DE LAS TRANSPOSICIONES DE *EL MALVADO CARABEL* (1935, 1955 Y 1960).

Tanto en el primer capítulo de la novela como en la primera secuencia de *El malvado Carabel* de 1955, la entidad enunciativa se presenta en primera persona, dirigiéndose directamente al lector-espectador. La diferencia consiste en que mientras que en la novela el trato es totalmente amistoso y afable: *os habla, vosotros, vuestra memoria* (p. 39), en el filme ese trato es más cortés y más distante ya que

el narrador se dirige al espectador tratándole de “usted”. Además, compara a Amaro con éste diciendo que tal vez *es más alto que usted, más flaco que usted y más feo que usted* (*El malvado Carabel*, 1955). De este modo cumple una doble función, por una parte se acerca al receptor captando su interés, pero por otra, mantiene las distancias necesarias.

En la novela de 1931, el narrador dedica cierto espacio a describir lo muy absorbente que puede llegar a ser el empleo de contable y la esclavitud que supone el hecho de haber escrito el primer número en el libro de cuentas de la Banca. La técnica animista empleada consigue minimizar el personaje de Amaro haciéndolo insignificante ante un gran número que *adelgaza, se infla, procrea* y hay que *ordeñarlo* (p. 41) para obtener el sustancioso néctar que en la banca denominan “interés”.

Las referencias temporales, espaciales y el empleo de nombres propios con sus respectivos apellidos¹⁶⁸, son muy importantes en todos los textos de ficción realista puesto que caracterizan a los personajes y dotan de verosimilitud la historia ficcional haciéndola más cercana al receptor. La pequeña introducción que realiza Fernández Flórez en el texto verbal, le sirve para captar la atención del público y presentar a la

¹⁶⁸ La intencionalidad con que Fernández Flórez seleccionó los apellidos vasco y catalán para Aznar y Bofarull, respectivamente, fue respetada tanto por Edgar Neville como por Rafael Baledón.

madre de Amaro como alguien importante para contrarrestar el hecho de que él y su historia no lo son. En los textos filmicos esta *exordio* carece de sentido, y por ello todos entran de lleno en la historia del protagonista. Las tres transposiciones filmicas coinciden en utilizar la primera secuencia para presentar al protagonista y su entorno de trabajo.

El guión de la de 1935 comienza directamente en el Banco con un primer plano de un letrero que pone: “Nuestro lema es honradez y trabajo honrado. Aznar y Bofarull”. La cámara nos presenta con planos generales a los empleados y en primer término a Olalla y Carabel, quien se muestra inquieto porque está a punto de terminar su jornada de trabajo y los jefes todavía no le han llamado. Cuando por fin entra en el despacho sabemos que su petición de aumento de sueldo es rechazada y encima tendrá que hacer horas extras porque hay una diferencia en la contabilidad. En la novela, Amaro sigue ocupado durante varios días hasta que el sábado a las once y cuarto de la noche consigue, por fin, descubrir una diferencia que había en las cuentas del banco por la mísera cantidad de diecisiete céntimos¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Sobre las opiniones de “Fernández Flórez y la banca” existe un interesante capítulo de Fernando Díaz-Plaja. *Fernández Flórez ya había marcado su visceral antipatía hacia el mundo bancario, pero su ataque más profundo iba a aparecer en la que sería una de sus obras más famosas: El malvado Carabel* (1997:187).

La resolución filmica empleada por Fernando Fernán-Gómez es algo diferente porque se inicia la secuencia con el protagonista saliendo de su casa para dirigirse a la Inmobiliaria Giner y Bofarull. Si en el texto verbal conocemos a Alodia cuando entra por una ventana después de haber ido a robar un gato negro, que según ella les traerá suerte, en esta transposición Alodia es presentada indirectamente porque, ante la puerta de su casa, Amaro se encuentra un gatito y se lo lleva a su tía antes de continuar su camino.

BIBLIOTECA VIRTUAL

La excusa para llamar a Carabel al despacho son los planos de los terrenos comprados conjuntamente con el señor Echevarría y no la nota del saldo del señor Azpitarte (en la novela), hecho que Amaro aprovecha para recordar su petición de aumento. Esta primera secuencia termina con la conversación telefónica que mantienen Amaro y Silvia, en la que éste le dice que no podrán verse al día siguiente porque tiene que ir obligatoriamente a la carrera campestre organizada por sus jefes. El capítulo I también finaliza con el enfado de Silvia por el mismo motivo aunque en ningún momento se menciona que la discusión sea por vía telefónica.

El filme de 1960 difiere de los anteriores porque la primera secuencia comienza con una panorámica de la ciudad y es la segunda

secuencia filmica la que realmente se centra en la Hipotecaria donde trabaja Amaro Carabel. Comienza ésta como la de 1935, con un cartel en primer plano en el que el lema pone especial hincapié en el Porvenir, teniendo en cuenta que éste también es el nombre de la empresa.

Si la mirada de la transposición de 1955 puede decirse que es heterodiegética, puesto que una tercera persona es la que observa en la Inmobiliaria, en la de 1960 esta mirada es homodiegética porque es a través de los ojos de un empleado con los que el espectador se introduce en la oficina, éste recorre la Hipotecaria y, por medio de una ocularización interna secundaria, saluda a sus compañeros dejando incluso ver su mano en algunos planos. Finaliza esta secuencia al mismo tiempo que Carabel sale del despacho de los jefes con las manos vacías.

Desde el punto de vista del análisis filmico, en el capítulo I de la novela la entidad enunciadora ofrece un trato afable y cordial. Se manifiesta en primera persona: *Apuesto, estoy seguro* (p.39) y se dirige al lector convertido en narratario como si lo conociese desde hace tiempo: *os habla, vosotros, vuestra memoria* (p.39). Las referencias temporales, espaciales y el empleo de nombres propios con sus respectivos apellidos, son también muy importantes puesto que le dan credibilidad a la historia ficcional haciéndola más cercana al lector. Con estas dos técnicas se

consigue un efecto de *proximización*, que consiste en traer espacial y temporalmente el relato de ficción al mundo real y cercano del lector. La descripción de Cardoso en el texto verbal se explica por medio de un plano medio en el que los dueños de la Banca separados por una mesa ocupan los extremos del campo de visión y un poco más alejado de la cámara, en el centro del plano, Cardoso les contempla *con mirar servil* (p. 42). El movimiento de Amaro que se acerca al despacho de sus jefes para entregar el documento solicitado bien puede configurar un plano medio que pasa a ser primer plano cuando comprobamos la capacidad gestual de Amaro descrita en palabras: *Carabel abrió la boca, la volvió a cerrar y sonrió azoradamente sin manifestar el menor deseo de salir de la estancia* (p. 43).

Los códigos visuales, en el ámbito del análisis filmico, se integran ya en el texto verbal. Así, se ve resuelta la necesidad del escritor de representar visualmente las actitudes y movimientos de los personajes de su novela. Cuando leemos en el texto que *el jefe de Contabilidad movió vivamente la cabeza* (p. 44), lo que hacemos realmente es imaginar visualmente ese vivo movimiento. El empleo de frases cortas que podrían pertenecer más bien a un guión técnico, pues se trata de instrucciones sobre gestos, salidas y entradas de personajes, es otro de los elementos fácilmente reconocibles en el texto verbal: *Amaro dejó de respirar* (p.44)

o *Carabel salió* (p. 45). Pero en la novela no sólo se reconoce la existencia de códigos visuales y gráficos, sino que también el hecho de que alguien silbe una *musiquilla* (p. 46) o que avisen al vigilante con *una voz* (p. 47), implica la existencia de los códigos sonoros que son intrínsecos a un texto filmico y por tanto forman parte de la diégesis.

La existencia de todos estos códigos propios del Cine, la cinematográfica presentación de Alodia a través de la ventana con el efecto especular de Amaro reflejándose en el cristal, el empleo de términos pertenecientes al campo léxico audiovisual y las instrucciones que Fernández Flórez va ofreciendo al lector para que construya mentalmente una secuencia filmica constituyen una serie de elementos que, una vez más, demuestran la capacidad simbiótica existente entre la Literatura y el Cine en la obra de Fernández Flórez.

Estas relaciones se corroboran también realizando el ejercicio contrario al anterior, es decir, el análisis de la gran cantidad de recursos narratológicos que pueden ser encontrados en el filme de 1955, puesto que se puede afirmar que de la narrativa verbal derivan muchas de las técnicas empleadas en el Cine, aunque algunas de ellas hayan sido desarrolladas e incluso ampliamente superadas por las técnicas cinematográficas.

El narrador que se presenta con una voz en *off* y un conocimiento total de la historia tiene la función de reclamar la atención del público tal y como se hace en la *exordio* de cualquier texto verbal organizado como un discurso oratorio o literario. Este enunciador cambia de técnica literaria y es entonces cuando se emplea el estilo directo para dejar que hablen los protagonistas en el momento en que dice: *Así empezó la cosa* (*El malvado Carabel*, 1955).

El hecho de adelantar acontecimientos en una historia se denomina en términos narratológicos, *prolepsis*. En esta primera secuencia, el director del filme se permite adelantar acontecimientos siguiendo esta técnica, que en el análisis filmico recibe el nombre de *flashforward*. Amaro le dice a Silvia por teléfono que no van a poder verse el Domingo porque sus jefes han organizado una carrera campestre y cuando Silvia le pide que no vaya, Carabel le contesta: *imposible, antes me perdonaría que robase la caja* (*El malvado Carabel*, 1955). Con este dato sabemos que unas secuencias más adelante eso mismo es lo que va a hacer Amaro, aunque ahora parezca una locura completa.

Las dotes gestuales de Fernando Fernán-Gómez que se manifiestan a través de un gran primer plano en el texto filmico, constituyen el equivalente correspondiente a las descripciones que el

narrador realiza en el texto verbal, descripciones que se utilizan tanto en el texto verbal como en el filmico, para la presentación de personajes.

El efecto de agobio conseguido con las palabras empleadas por el narrador durante la conversación entre Carabel y sus jefes, queda perfectamente solucionado mediante la planificación en pantalla. La resolución visual consiste en un plano de conjunto en el que Giner y Bofarull se sitúan estratégicamente a ambos lados de Carabel aprisionándolo cada vez más, hasta que el plano medio se convierte en un primer plano donde observamos la angustiada cara de Amaro que mira primero a uno y luego al otro. La situación de Amaro es de acoso verbal y casi físico.

Los códigos sonoros se emplean en esta secuencia sabiamente de manera que el hecho de que Carabel mencione el nombre de Cardoso durante la conversación telefónica que mantiene con Silvia, sirve como elemento cohesivo del discurso de forma que la siguiente secuencia filmica comienza con la voz de Aznar preguntando *¿y Cardoso, dónde está Cardoso?*

El principio de economía del lenguaje no sólo opera en los textos escritos, la selección de la historia de ficción que se quiere mostrar en un

filme depende en gran medida de limitaciones económicas por lo que se economiza en el nivel de las acciones, de la diégesis y de los personajes. De este modo, el director del filme centra toda su atención en la vida y las acciones del personaje de Amaro Carabel.

4.6 ANÁLISIS FÍLMICO DEL TEXTO NARRATIVO DE FICCIÓN VERBAL. LA NATURALEZA VISUAL DEL FENÓMENO LITERARIO.

En la novela de Wenceslao Fernández Flórez se explotan algunos recursos de origen filmico. Para ello hemos prestado atención a todos aquellos códigos cinematográficos que, aún cuando no son esenciales en el soporte literario, pueden ser apreciados en la novela apelando a un ejercicio de intertextualidad.

El análisis filmico del texto literario revela que Wenceslao Fernández Flórez siempre fue un escritor muy cinematográfico y la importancia del contenido cinematográfico existente en *El malvado Carabel*. En la novela de 1931, pueden observarse una serie de elementos que se manifiestan a través de códigos gráficos, expresiones cortas empleadas como si de *didascalias* o *acotaciones* se trataran; códigos visuales como la planificación, el código lumínico o el cromático, descripciones cinematográficas; códigos sonoros, entre los que se encuentran la voz, la música, el ruido o la ausencia del mismo. Todo ello

nos hace llegar a la conclusión de que en ocasiones la ficción verbal puede llegar a confundirse con la ficción visual, e incluso llegar a superarla en expresividad visual.

Pocos teóricos de la Literatura han puesto de relieve un dato muy importante: la naturaleza visual del fenómeno literario. Y es cierto que cuando un receptor (lector / oyente) recibe información sobre un texto literario, lo primero que hace es imaginar visualmente la historia, cómo son los personajes, cómo están configurados los espacios..., en suma, se imagina e introduce en ese mundo ficcional creado. Por lo tanto:

Ha transformado interiormente en imágenes el mensaje del discurso verbal, del relato, que revive en su mente, en su imaginación, con sus colores y sus contornos; reconstruye plásticamente lo que transmiten las descripciones, elemento configurador de la narración junto a los diálogos y las digresiones (Paz Gago, 1999a).

En los inicios de la teoría del Cine fue Eisenstein (1942:1974) quien declaraba que el nivel primero del pensamiento corresponde a la imagen, al discurso visual, siendo el discurso verbal un elemento secundario.

4.6.1 CÓDIGOS VISUALES.

La novela de Fernández Flórez presenta a lo largo de todos los capítulos una serie de elementos claramente relacionados con los códigos

operantes en el discurso fílmico. Muchos de estos códigos cinematográficos están presentes en este texto verbal. En primer lugar están los *códigos visuales* (Carmona, 1996: 86-104), entre los que se incluyen la planificación, el cromatismo y la iluminación.

Sin duda uno de los códigos más relevantes para el análisis fílmico del texto es el de la planificación, que Fernández Flórez domina a la perfección y se sirve de ella para obtener unos fines concretos, como la posibilidad de describir espacios, presentar escenas cómicas, introducir a sus personajes, o para indagar en la mente de los mismos. El simpático y a la vez fílmico modo de presentar a la tía Alodia en un espacio interior intentando entrar por la ventana de su casa, supone un primerísimo primer plano, el cual puede adoptar diferentes posibilidades de resolución dependiendo del realizador.

Se trata de la técnica basada en la profundidad de campo con un falso movimiento de cámara, que comienza partiendo de ese primerísimo primer plano y que produce el falso efecto de la cámara desplazándose lentamente hacia atrás para dejar ver la cara de Alodia en un nuevo primer plano. Por la cita, sabemos también que la tía de Amaro ejerce un lento movimiento hacia atrás despegando su nariz y su ojo del cristal, de

modo que por fin su cara puede ser apreciada por Amaro. Veamos la descripción planificada de Fernández Flórez:

Lo primero que se ofreció a su asombro fue una especie de rojo gusano con patitas negras, y un pálido disco del tamaño de un duro, que aparecían adheridos al cristal y que, cuando se distanciaron dos centímetros, recobraron la verdadera forma por la que podían ser reconocidos, entre otros muchos, un ojo y la nariz de Alodia Menéndez, la persona que vanamente había buscado Carabel por toda la casa. (p. 52).

El momento en que Germana entra en el dormitorio de Andrés y antes de que se produzca un forcejeo entre ellos asistimos a una lenta panorámica desde la perspectiva óptica de la mirada de Germana. De nuevo un espacio interior presentado a través de una *ocularización interna primaria* (Jost, 1987) gracias a la cual el lector puede introducirse de lleno en la mirada de este personaje: *Entonces la joven miró atentamente a su alrededor:*

La cama, el retrato ampliado de una señora de moño alto y grandes pendientes redondos, un crucifijo de marfil, la butaquita del rincón, a la que faltaban en el fleco dos borlas...; y se vio a sí misma en la luna, de cuyo bisel se escapaba un largo y bello reflejo anaranjado... Sintió vergüenza e inquietud (p. 148).

Esta panorámica del espacio se soluciona con la consecución de distintos tipos de planos. La cama de la alcoba se presenta a través de un plano medio que se convierte en un primer plano al acercarse al retrato de la señora y se detiene por un segundo en un plano de detalle que enfoca directamente los grandes pendientes.

Por medio de otro primer plano se nos muestra el crucifijo y un plano medio dirige nuestra mirada al rincón donde hay una pequeña butaca a la que, a través de un plano de detalle, sabemos que le faltan dos borlas en los flecos. El barrido termina con la imagen de la propia Germana observándose a sí misma en el cristal de la ventana, que refleja su cara mediante un procedimiento especular típicamente filmico.

Otro ejemplo que demuestra lo que hay de filmico en el texto verbal, es aquel constituido por la situación bochornosa a la que se enfrenta Amaro cuando en el marco espacial del restaurante del hotel decide apremiar al camarero con unas palmadas. Se produce un efecto de ralentización típico del teatro primitivo que en nuestra lectura se traduce como una perfecta congelación de la imagen en pantalla.

Fue como si hubiese disparado un tiro. Las mandíbulas cesaron de triturar, las cabezas se alzaron, los camareros detuvieron su marcha y volvieron su rostro hacia él: cesó un segundo el runrún de las conversaciones; una de las muchachas rubias dio un gritito y el caballero anciano esperó visiblemente que Amaro fuese acometido, sin más explicaciones, por cualquier comensal (p. 171).

En este breve párrafo, las palmadas de Amaro para avisar al camarero suenan como un tiro y nos transportan al referente acústico del “runrún” y el “gritito” que se sitúan dentro de los códigos sonoros. El hecho de que todos vuelvan su rostro hacia Amaro indica, desde el punto

de vista fílmico, que el objetivo de la cámara, que enfoca uno tras otro a los atónitos comensales, rápidamente se da la vuelta y centra su mirada en el primer plano de la cara de Amaro.

Las meditaciones de Amaro mientras decide cómo salvar su pellejo y poder salir de la habitación de las diseñadoras de modas son hasta cierto punto también muy cinematográficas. Amaro se imagina, en lo que podría ser un *flashforward*, desde el punto de vista fílmico, lo que puede sucederle y lo que les va a contestar a las señoras para poder salir con vida. La situación es complicada porque una de las mujeres lleva un arma y se produce una puesta en escena ficticia muy cómica que, además, presenta los rasgos de estilo propios de un guión cinematográfico, con poca adjetivación y mucho diálogo. Esta escena ficticia que Amaro se imagina en su mundo ficcional marcharía paralelamente a la diégesis desde un punto de vista cronotópico bajo las coordenadas del espacio y el tiempo:

- Mira debajo de las camas.

Entraron en la alcoba. Carabel pensaba:

-¿Así?- preguntó afectuosamente, pretendiendo ganarse la voluntad de la dama.

-¡No! ¡Asume usted las manos! ¡Quiero ver las manos!

Aparecieron sobre el respaldo del sofá las manos de Carabel con los dedos amablemente estirados.

-Ahora llama gente, Juanita.

-¡Señora!..., oiga, señora –rogó la voz angustiada de Carabel

-¿Qué quiere?

-No pretendo impedir que la señorita llame a los criados; pero si usted consiente escucharme, tal vez evitaríamos un escándalo. Yo no soy un ladrón.

-¿Has oído, Juanita? Dice que no es un ladrón... (pp.183-184).

Curiosamente, ninguno de estos párrafos tan cinematográficos han sido reflejados en la transposición filmica de Fernando Fernán-Gómez ni en las otras. Esto puede deberse a que ninguno de los directores creyó oportuno en su día dedicarle especial atención y decidieron puntualizar su interés en otros elementos del relato verbal haciendo un Cine menos formal y más estético.

BIBLIOTECA VIRTUAL

En cuanto a los códigos cromáticos, la presencia del color en la novela es absolutamente reveladora, mientras que todas las transposiciones están filmadas en blanco y negro por motivos técnicos e históricos¹⁷⁰, Wenceslao Fernández Flórez emplea con frecuencia determinados tonos cromáticos y destaca especialmente la utilización de colores como el rojo, el blanco o el negro. Pero por encima de todo, el color amarillo tiene un papel preponderante en su narración. José Carlos

¹⁷⁰ *El Technicolor tricromo utilizado en los años 30 y 40 exigía el empleo de una cámara especial, pues eran necesarias tres películas funcionando simultáneamente para que la filmación fuera posible. Esto, claro está, encarecía y dificultaba enormemente los rodajes y fue una de las causas del fracaso del color en esas décadas (Hª general del cine, vol. VIII, p. 210). Los problemas económicos y la aparición de la televisión son dos motivos fundamentales que hicieron que tanto el color como los formatos anchos, o el mismo sonido estéreo tuviesen que esperar hasta la evolución técnica conseguida en la primera mitad de los años 50. Esta evolución técnica se desarrolló primeramente en Estados Unidos por lo que todavía tardará un tiempo en llegar a España.*

Mainer sostiene con acierto que su autor utiliza este color como un *denotativo de pobreza* (Mainer, 1975: 316).

El amarillo es un color que denota pobreza, escasez, falta de medios, pero podríamos ir todavía más lejos añadiendo las connotaciones que recibe de la tradición popular que relaciona este color con el mal agüero, o del teatro donde significa mala suerte, o el simbolismo más clásico en España que relaciona este color con la infidelidad matrimonial, incluso veremos cómo existen connotaciones propias inherentes a este texto en concreto. Así se observa en el barrio donde viven Amaro y Alodia, que desde su ventana no ve otra cosa que *una ventanita frontera, pobre y melancólica, supurando una luz amarilla* (p. 96).

Esta luz amarilla también está encendida en casa de Sacchetti (p.159), en una de las intrigas secundarias (IS2), aunque no se puede decir que éste sea pobre precisamente. Alude este color, en términos metafóricos, a la pobreza de espíritu del perverso italiano. Pero también denota suciedad como lo demuestran los olores que se escapan por *la boca amarillenta de los portales* (p. 49). Otra connotación es la enfermedad crónica que se observa en Cardoso que, tras un ataque provocado por el “perjudicial” aire puro del campo, recupera su estado enfermizo al reaparecer en *su cara el habitual color amarillento* (p. 76).

Motivo de burla y de escarnio son la gorra verde y la bufanda que Alodia le hizo a Cami *con los restos de un chal amarillo* (p. 132).

Tal y como se afirma en el texto *estas prendas tenían la rara condición de estimular a los demás chiquillos a mofarse de quien las llevaba, y aun a golpearse reiteradamente* (p. 133). Después de la pelea entre Cami y los chiquillos *las largas puntas de la bufanda amarilla colgaban como si hubiesen sido heridas de muerte en la contienda* (p.136). Por último, los *zapatos amarillos* (pp.169, 170 y 172) de Amaro son la clara señal del mal gusto que caracteriza a un hombre de escasos recursos económicos.

En definitiva, este color amarillento que envuelve el espacio ficcional del mundo de Carabel, es el indicio de la mediocridad en la que viven casi todos los personajes de la intriga. Metafóricamente podemos entender que ese color amarillento supone el intento desesperado de Amaro por ascender social y económicamente a un estado en el que el color por excelencia sería el blanco tal y como correspondería a los miembros más aventajados de la comunidad que en vez de zapatos amarillos, como los de Carabel, utilizan unos *impecables botines blancos* como los que usa el hombre de confianza del ministro (p. 177).

La iluminación forma parte esencial de los códigos visuales y en este texto podemos encontrarla habitualmente relacionada con el código cromático. Por tanto, en este discurso verbal es muy frecuente encontrar la fusión de los códigos lumínico y cromático. El sustantivo *luz* unido al adjetivo *amarilla* con la connotación de miseria y pobreza de la que hemos hablado (p. 96, 159). Cuando Germana llega a casa después de escapar del primer ataque de Andrés (IS1), sabemos por la referencia temporal: *la una de la madrugada*, que es de noche, pero además se nos informa de que Germana entró *en la calleja penumbrosa* (p. 151), por lo que dado nuestro conocimiento del mundo ficcional que envuelve a estos personajes deducimos que al vivir en una zona de pocos recursos económicos, el alumbrado de las calles debe ser más bien pobre. La iluminación desempeña un papel importante en las intrigas principal y secundarias porque, del mismo modo que el espacio, se identifica con el estado de los personajes que en su mayoría son penumbrados como lo es la historia relatada.

Los códigos visuales señalados en la novela no han sido aprovechados de igual modo en las transposiciones filmicas. En líneas generales, se puede concluir lo siguiente. Primero, sobre la planificación no añadiremos nada nuevo puesto que ha sido suficientemente discutida en los análisis comparativo-textuales y se han comentado los planos más

importantes en los respectivos filmes. Segundo, el código cromático carece de relevancia en éstas, puesto que las tres han sido realizadas en blanco y negro. Tercero, el código lumínico, estrechamente relacionado con el cromático, interesa en tanto en cuanto se producen contrastes de luz especialmente entre el día y la noche.

4.6.2 CÓDIGOS GRÁFICOS.

Además de los códigos visuales es interesante analizar, siempre desde el punto de vista filmico, los *códigos gráficos* de la escritura (Carmona 1996:105-106) que a su vez se dividen en: didascalias, títulos, subtítulos y escritos varios tanto diegéticos, si tienen que ver con la historia del relato; como no diegéticos, si están fuera de la diégesis, los títulos de crédito por ejemplo.

Los subtítulos que siguen a la enumeración de los diferentes capítulos constituyen un indicio claro de la expresión tan cinematográfica del escritor gallego. Como si se tratase de un guión técnico, ponen inmediatamente al lector en situación de lugar advirtiéndolo o, mejor, insinuando lo que a continuación va a ser relatado. Estas frases cortas e impersonales, como todo lo referente a la descripción en planos, miradas, ocularizaciones, etc, más bien pertenecen a un guión técnico que a un texto narrativo de ficción, no sólo se observan en los subtítulos sino

también a lo largo de la novela. Son lo que hemos denominado escritos varios, la mayoría de ellos diegéticos porque tienen que ver con la intriga principal.

Carabel solicita un aumento de sueldo pero cuando tiene que recordárselo a sus jefes se muestra tímido y el narrador dice escuetamente: *Calló acobardado* (p. 43). El agotamiento que le produce la búsqueda de una diferencia se demuestra a través de un breve: *Carabel arrojó la pluma* (p. 47). Cuando Amaro intenta robar a un transeúnte en medio de la noche, el autor advierte telegráficamente: *Silencio. Veinte pasos más* (p. 107). Más adelante, en el capítulo VII, mientras Amaro intenta ejercer su profesión de ladrón, leemos: *Silencio. Amaro colgó* (p.174) o también la sencilla referencia temporal: *Mediodía* (p. 175). Al escuchar las malas intenciones de Aznar y Bofarull se lee: *El ruido de una puerta al cerrarse. Silencio* (p. 178).

Estas breves enunciaciones tienen un sentido eminentemente fílmico, describen de modo técnico ofreciendo una información muy concreta y eliminan los rasgos de carácter literario que este texto verbal podría tener. Se refieren casi siempre a momentos de calma y tranquilidad, como en el intento de Amaro de pasar desapercibido en una de las habitaciones del hotel. En este caso la palabra clave es: *Quietud*

(p.179) u otras muy repetidas a lo largo del texto como: *Silencio* (pp.181, 224), *Pausa* (p. 181), *Otra pausa* (pp. 181, 182), *Pisadas* (p. 182), *Contó* (p. 207). También las podemos encontrar con un determinante indefinido delante: *Un silencio. Otro silencio.* (p. 233).

A lo largo de la lectura nos encontramos ante un vocabulario típicamente cinematográfico en el que abundan lexemas pertenecientes a la familia léxica del audiovisual. La prueba de ello son las numerosas expresiones que contienen verbos o sustantivos pertenecientes a este campo semántico. Las formas expresivas de la percepción visual se emplean en todo tipo de contextos. En la descripción de Carabel el narrador afirma: *nadie [...] que alcanzase a ver a nuestro hombre* (p.40), en la de Cardoso comprendemos su miedo a los jefes a los que *contemplaba con mirar tan servil que más parecía de espanto* (p. 42), al salir del despacho de los jefes, Carabel enfadado *clavó su mirada obstinadamente en un 5* (p. 45).

Continúan las formas verbales y sustantivas en las que ver, mirar y examinar se repiten reiteradamente, por ejemplo en la presentación de Alodia: *permitía ver, pudo ver, su misma imagen* (p. 51), o cuando los corredores encuentran al empachado hijo de Brunet: *alcanzaba la vista, le vieron dar* (p. 72), *vernós* (p. 76), o durante la revelación que hace de

Amaro un malhechor: *hoy he visto con claridad que mi desgracia es ya tan vieja como mi vida* (p. 89), *ve usted...*(p. 96). Este tipo de expresiones también son frecuentes durante los desagradables sucesos de la intriga secundaria (IS1), Germana *se miró en el espejo y quedó ante él largo rato* (p. 142), *miró atentamente* (p. 148), *mira* (p. 149), *los tres pares de ojos la examinaban ávidamente* (p. 198).

En relación con el léxico explícito dentro del campo relacionado directamente con el Cine, Amaro es espectador de todo un *espectáculo* (p. 50) en su camino de regreso a casa, el protésico Mateo Solá se queja de la invasión de *películas americanas*, pero alaba las dentaduras de los actores americanos que sin temor pueden *reír ante el objetivo* (p. 82), además promete volver con las *butacas del cine* (p. 84), puesto que ha invitado a Silvia a una *sesión de cine* (p. 85).

En cuanto al aprovechamiento de estos códigos gráficos en las transposiciones filmicas, se puede afirmar que los tres directores coinciden en el uso de carteles y letreros empleados especialmente para difundir el buen nombre y el lema de las correspondientes empresas. Hemos dado cuenta de su existencia en el análisis comparativo-textual de los tres filmes y en el *découpage*, del mismo modo que se han destacado

las funciones y la finalidad que tiene la prensa periódica en el filme de 1955.

4.6.3 CÓDIGOS SONOROS.

Los *códigos sonoros* (Carmona, 1996:106-108), tan habituales en un texto filmico y sin los que hoy no se puede concebir un filme, también están presentes en la ficción verbal. A través de la narración, Fernández Flórez consigue dotar de la banda de sonido que caracteriza al Cine y proporcionar mayor verosimilitud a la narración verbal. Los códigos más importantes son la voz, el ruido, la música, el silencio y los efectos sonoros.

En cuanto a la voz, de todos es sabido que los personajes, en un texto verbal, se manifiestan a través de las palabras que el autor pone en su boca. En ocasiones el lector las escucha como si los tuviese delante y surge una necesidad de conocer el efecto que éstas producen, tanto en el marco de la ficción como en el de la realidad. Así, Juan Ginesta intenta demostrar y convencer a sus interlocutores de que *el ladrón de chiquillos no es un producto natural sino que procede de sugerencias literarias dado que la fantasía se adelantó a la realidad y la hizo después posible* (p. 130). Ginesta quiere cerciorarse de su capacidad oratoria y por eso *mira de reojo a sus oyentes para comprobar el efecto de sus palabras*

(p.131). Es este mismo personaje quien cuenta cómo el italiano Sacchetti maltrataba a su mujer Lina azotándola.

El látigo silbaba y Lina era en el suelo un encogido montón de carne morena. [...] Ni Amaro ni las dos mujeres interrumpieron una sola vez el relato de Ginesta. En todos ellos había, sobre el interés de la historia que escuchaban, el de penetrar en la vida pasada de aquel hombre hosco y taciturno (p.160).

También somos capaces de discernir el saludo matutino de los empleados a sus jefes en la secuencia narrativa de la carrera campestre: *...treinta y ocho “¡buenos días!”*, en tiempos y en tonos distintos, *granizaron sobre la Firma* (p. 62). Incluso podemos llegar a escuchar en las narraciones de Fernández Flórez, más allá del pensamiento lógico, la personificación retórica de las *botas a las que, al ser arrancadas del pie, pueden oírseles exclamar: “¡ya!”* (p. 49).

Cuando la voz no es suficiente para demostrar el estado de cólera de un personaje, surge la posibilidad de que varios códigos sonoros se produzcan casi a la vez; y eso precisamente es lo que le sucede a Amaro, que lanza un breve discurso en voz bien alta y grita ante la injusticia social que ha llevado a la pobre Martina al suicidio y *sacudido por una repentina cólera Carabel se puso en pie y golpeó la mesa* (pp. 122-123). Mientras se afeita, Amaro escucha unas voces en *off* que le suenan familiares y parecen provenir del cuarto contiguo de donde *llegaban fragmentos indescifrables de una conversación* (p. 175). Se trata de

Aznar y Bofarull que intentan negociar la prohibición impuesta a su empresa por el suministro de aguas contaminadas con un hombre de confianza del ministro, a lo que éste arguye que los periódicos no es que denuncien este hecho sino que *chillan* (p. 175). Es también en el Gran Palais donde nuestro personaje descubre que Orsi, el propietario del hotel, amasó toda su fortuna gracias a la idea de *instalar un micrófono en cada habitación y dedicarse al espionaje* (p. 169).

El ruido se manifiesta en la narración de las formas más insospechables de tal modo que podemos escuchar a la olla que *murmuraba* (p. 51), o sobresaltarnos del mismo modo que Amaro cuando escuchamos *un golpe dado en los vidrios* (p. 51), o leemos en el momento de iniciar la carrera campestre: *Pero en esto sonó el disparo* (p.65). En su andadura como delincuente, Amaro intenta robar a un transeúnte que cree que está siendo víctima de una broma de un amigo. Cuando éste llega a casa hace *sonar una llaves en su bolsillo* (p. 109). En otro momento del relato se nos comunica cómo *oíase al guardián nocturno ir y venir, más allá de las mamparas, y su tos resonaba fuertemente en la soledad del edificio* (p. 47).

Estando Amaro perdido en un cafetucho, conoce a la flor y nata de los mendigos de Madrid. Es allí donde un pordiosero le cuenta la idea

absolutamente ingeniosa que tuvo un colega de Ohio para conseguir limosnas.

Se le ocurrió a aquel hombre gastar sus ahorros en una estación emisora, y tosía abundantemente una hora diaria ante el aparato.

Su tos¹⁷¹, cavernosa, profunda, desgarradora, se prendía en todas las antenas y conmovía a todos los radioescuchas. Muchos lloraban con los auriculares puestos. En las casas donde había altavoz, el bronco estruendo de aquel catarro poderoso hacía tintinear las copas de los aparadores (p.117).

Amaro espera ansiosamente el regreso de Cami tras su primer día como mendigo en la calle y es al atardecer cuando, por medio de una auricularización interna primaria¹⁷² sabemos que el pequeño ha llegado: *al fin le oyó llamar a la puerta* (p. 140). En el episodio de Germana con Andrés, sabemos que en casa de éste *no se oía más que el estrépito sucesivo de los tranvías que pasaban ante la casa, con la prisa de la medianoche. El desasosiego crecía con la soledad* (p. 148). Germana huye corriendo de su desafortunado suceso con Andrés y en el momento en que está a punto de llegar a su casa, el lector advierte que el tiempo de la ficción no pasa sino que suena. *La una de la madrugada iba a sonar cuando [Germana] entró en la calleja penumbrosa* (p. 151).

¹⁷¹ Hemos creído necesario aclarar que la tos ha sido considerada dentro del grupo de los códigos sonoros pertenecientes al ruido por el modo en que se describe y el tratamiento que se le da en ese capítulo.

¹⁷² François Jost utiliza junto al de ocularización, el concepto de auricularización refiriéndose a los códigos sonoros.

La falta de experiencia de Amaro en lo que al lujo se refiere, le hace pulsar todo tipo de botones para poder apagar la luz de la alcoba del hotel y con esto no sólo consigue encender tres más sino que hace sonar *un timbre lejano* (p. 173). Su mala fortuna le persigue de tal modo que al día siguiente por equivocación del recepcionista le despierta *bruscamente un timbre estrepitoso... ...un timbre, imperioso, estridente, continuo... ...que atronaba* (p. 174). En este mismo capítulo del hotel, los códigos sonoros están muy potenciados y el lector puede escuchar *el ruido de una puerta al cerrarse* (p. 178), *un rumorcillo en la cañería del agua* o *el tictac de unas gotas que caían de un grifo mal cerrado* (p. 179).

Alodia y Germana a su regreso de la visita al famoso abogado Gustavo Saldaña, *como oyesen ruido en el cuarto del policía, llamaron para comprobar su presencia y darle noticias de lo sucedido* (p. 207). Otro personaje, aunque de escaso protagonismo, con el que se encuentra Amaro en el tranvía, es Gregorio, el cobrador del Banco, que cuando está a punto de llegar a la parada donde se baja *llamó con un “¡chist!” enérgico al conductor, le ordenó detener el coche y se apeó de un salto que hizo sonar los duros* (p. 230).

En el capítulo I podemos escuchar *un largo resoplido [que] hizo revolar unos impresos* (p. 45) o también el *“uuuh” prolongado del*

dependiente que rectificaba una operación; después cesó el murmullo porque su creador creyó expresar con más acierto la gravedad de las circunstancias silbando tenuemente una musiquilla (pp. 45-46).

Esa musiquilla es la que nos conduce al tercero de los códigos sonoros y al hotel donde Amaro pretende ejercer de ladrón. *La orquesta, escondida en alguno de los salones próximos, tocaba una música apacible (p. 167) y Carabel silbaba tenuemente algunas notas para disimular su torpeza y fingir que estaba distraído ante el resto de los hospedados en el hotel, que se supone, poseían unos modales cuidados y muy bien adquiridos (p. 168). Pero la música de la orquesta del hotel es totalmente diferente al concierto de todos los ronquidos de la casa, que dirige la personificación del sueño y con los que alcanzó a lograr efectos sorprendentes (p. 54).*

En contraste con la música se halla el silencio. La ausencia de sonido es, a veces, tan interesante como la existencia de los mismos. En *El malvado Carabel*, el silencio suele tener un significado muy concreto. Tanto si es en solitario como en compañía de otros personajes la angustiosa sensación de soledad define este silencio. Cuando Amaro se instala en la habitación del hotel leemos que *cuando quedó solo, un gran silencio colmó el cubo formado por aquellas paredes (p. 166)*. Hemos

comprobado cómo Germana se siente en soledad a pesar de estar con Andrés (p. 148) y, paradójicamente, también se escucha un *silencio profundo* (p. 193) en la habitación de Germana, al perder ésta el sentido después del intento de violación al que se ve sometida por parte del despechado Andrés.

Con el estudio de los códigos sonoros se puede comprobar que éstos forman una parte importante del carácter fílmico que hemos podido apreciar en este texto verbal. Con respecto a las transposiciones fílmicas se puede afirmar que, en líneas generales, cada director ha optado por los códigos sonoros que ha considerado oportunos sin tener muy en cuenta aquéllos que hemos señalado en la novela.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Capítulo 5.

DÉCOUPAGE



El malvado Carabel de Edgar Neville (1935)

Découpage de El malvado Carabel (1935). Fotogramas del fragmento encontrado.



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11



Fotograma 12



Fotograma 13



Fotograma 14



Fotograma 15



Fotograma 16



Fotograma 17



Fotograma 18



Fotograma 19



Fotograma 20



Fotograma 21



Fotograma 22



Fotograma 23



Fotograma 24



Fotograma 25



Fotograma 26



Fotograma 27



Fotograma 28



Fotograma 29

El malvado Carabel de Fernando Fernán-Gómez (1955)

Découpage de *El malvado Carabel* (1955). Fotogramas del fragmento encontrado.



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8



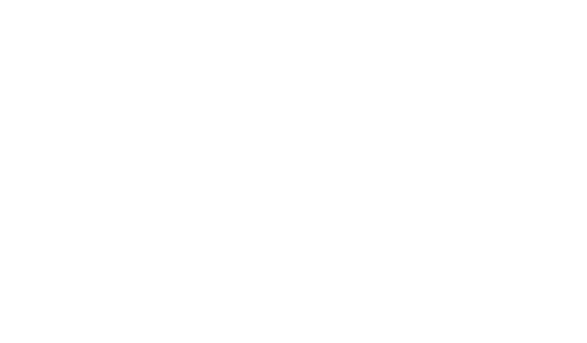
Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11



Fotograma 12





Fotograma 13



Fotograma 14



Fotograma 15



Fotograma 16



Fotograma 17



Fotograma 18



Fotograma 19



Fotograma 20



Fotograma 21



Fotograma 22



Fotograma 23



Fotograma 24



Fotograma 25



Fotograma 26



Fotograma 27



Fotograma 28



Fotograma 29



Fotograma 30



Fotograma 31



Fotograma 32



Fotograma 33



Fotograma 34



Fotograma 35



Fotograma 36



Fotograma 37



Fotograma 38



Fotograma 39



Fotograma 40



Fotograma 41



Fotograma 42



Fotograma 43



Fotograma 44



Fotograma 45



Fotograma 46



Fotograma 47

El malvado Carabel de Rafael Baledón (1960)

Découpage de El malvado Carabel (1960). Fotogramas de los planos principales.



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11



Fotograma 12



Fotograma 13



Fotograma 14



Fotograma 15



Fotograma 16



Fotograma 17



Fotograma 18



Fotograma 19



Fotograma 20



Fotograma 21



Fotograma 22



Fotograma 23



Fotograma 24



Fotograma 25



Fotograma 26



Fotograma 27



Fotograma 28



Fotograma 29



Fotograma 30



Fotograma 31



Fotograma 32



Fotograma 33



Fotograma 34



Fotograma 35



Fotograma 36



Fotograma 37



Fotograma 38



Fotograma 39



Fotograma 40



Fotograma 41



Fotograma 42



Fotograma 43



Fotograma 44



Fotograma 45



Fotograma 46



Fotograma 47



Fotograma 48



Fotograma 49



Fotograma 50



Fotograma 51



Fotograma 52



Fotograma 53



Fotograma 54



Fotograma 55



Fotograma 56



Fotograma 57



Fotograma 58



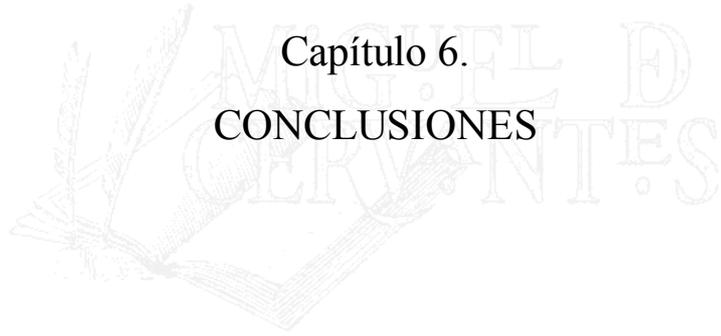
Fotograma 59



Fotograma 60

BIBLIOTECA VIRTUAL

Capítulo 6.
CONCLUSIONES



La teoría de la transposición filmica ha sido desarrollada de un modo coherente partiendo de la perspectiva de la Literatura Comparada. No sólo se han expuesto las bases de esta teoría sino que hemos intentado demostrarla por medio de la práctica, con interesantes análisis comparativos que nos han llevado a aportaciones de extremo interés sobre las relaciones existentes entre los textos literarios y los textos filmicos, particularmente en el caso considerado del escritor coruñés Wenceslao Fernández Flórez.

Uno de los objetivos fundamentales de esta investigación consistía en situar al escritor Wenceslao Fernández Flórez en el lugar que le corresponde tanto en la historia de la Literatura Española como en la historia del Cine Español. Nuestra contribución ha estado centrada en el estudio comparativo-textual de su novela *El malvado Carabel*, publicada en 1931. Este texto supone un caso ejemplar y no poco sorprendente, pues una novela que no es de las más conocidas del novelista de Cecebre, ha encontrado su plasmación en tres largometrajes y en una versión televisiva.

La dirección de *El malvado Carabel* supuso tanto para Edgar Neville en 1935, como para Fernando Fernán-Gómez en 1955, el punto de partida de lo que llegarían a ser brillantes carreras cinematográficas en la historia del cine español. El hecho de que dos de los grandes cineastas españoles la

eligiesen para su debut cinematográfico es motivo más que suficiente para despertar nuestro interés por esta historia ficcional.

Quizás sea ese el interés que movió a Edgar Neville, Fernando Fernán-Gómez, Rafael Baledón y Ricardo López Aranda a realizar, cada uno en su estilo, una transposición filmica o televisiva. Con grandes dosis de humor y una carga relevante de denuncia que la convierte en una auténtica novela social, la intriga creada por este escritor posee un carácter universal que permite que después de setenta años de su primera publicación todavía sea objeto fecundo de estudio y análisis.

Nos interesa también desterrar las ideas de aquellos que tacharon de franquista a Wenceslao Fernández Flórez y por ello le relegaron al olvido. Con ejemplos extraídos de sus obras hemos demostrado que su tendencia política era progresista y, su talante liberal. Su postura, en efecto, de raiz liberal-progresista no impidió que se acomodase bien al Régimen del General Franco para poder mantener un estatus social de privilegio, como correspondía a su carácter de vividor. Fernando Fernán-Gómez resume esta idea perfectamente: *lo que ocurre es que este hombre era muy de derechas, pero su literatura muy de izquierdas, esa cosa tan disparatada que se suele dar en este país* (Dirigido por, 1986:17).

El carácter cinematográfico de esta novela, en particular, y de la mayoría de los escritos de ficción del escritor cecebreño queda ampliamente demostrado en estas páginas por medio del análisis exhaustivo de los procedimientos visuales y fílmicos explotados en el relato. El análisis comparativo-textual exigía el estudio contrastado de las tres transposiciones fílmicas y la novela por lo que suman un total de cuatro textos narrativos que ofrecen una visión bastante completa de esta historia ficcional creada por Fernández Flórez.

Las aportaciones teóricas que hemos podido incluir en esta investigación forman parte de un material científico muy valioso si tenemos en cuenta la profunda reflexión sobre literatura y cine desplegada en diversas fuentes por el autor de la novela. Además de contrastar sus opiniones, hemos podido trabajar con el guión original de la transposición de Neville, aquí incluido en apéndice, que redactaron W. F. de Francisco y el propio Edgar Neville, en el que abundan notas manuscritas y correcciones de Fernández Flórez.

Consideramos un reto importante la necesidad de recuperar y restaurar nuestro cine clásico. Su estudio puede realizarse desde perspectivas comparatistas que abren un camino de investigación con muchas posibilidades. El comienzo de esa recuperación de los archivos

filmicos del cine español comienza por esos siete minutos que hemos podido localizar gracias a la ayuda de Ramón Rubio, de Filmoteca Española.

En cuanto al análisis comparativo-textual, se ha podido observar el gran número de posibilidades existentes, habida cuenta que los análisis prácticos propuestos en este trabajo constituyen únicamente el inicio de una línea de investigación que puede adecuarse a diferentes tipos de textos narrativos de ficción.

En las tres transposiciones de *El malvado Carabel* hemos tratado de diferenciar claramente las intenciones de sus directores por una parte, y las necesidades e imposiciones de los productores, por otra; además de documentar nuestras afirmaciones con un abundante aparato crítico basado directamente en las fuentes primigenias halladas en las publicaciones especializadas de la época.

Los ejemplos de proximización presentados en los filmes de 1955 y 1960 suponen el intento de acercar al espectador de la época una historia de ficción de Fernández Flórez que, por otra parte, ya poseía un carácter lo suficientemente universal y atemporal como para seguir vigente en nuestros días. Precisamente esos rasgos de universalismo y atemporalidad han sido

los que han permitido a Rafael Baledón, desde México, realizar su transposición filmica a pesar de las diferencias socio-económicas existentes.

Las aportaciones de esta investigación científica demuestran la importancia del escritor coruñés Wenceslao Fernández Flórez, injustamente olvidado, tanto en el panorama de la novela española contemporánea como en la historia del cine español.



BIBLIOTECA VIRTUAL



BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS:

FERNÁNDEZ FLÓREZ, W.

- (1931): *El malvado Carabel*. Madrid-Barcelona-Buenos Aires: Renacimiento.
- (1931): *El malvado Carabel*. Zaragoza : Librería General. 1938.
- (1931): *El malvado Carabel*. Madrid: Espasa-Calpe. 1978. (Edic. utilizada).
- (1917): *Volvoreta*. Navarra: Salvat. 1970.
- (1917): *Volvoreta*. (Edic. de José-Carlos Mainer). Madrid: Cátedra. 1989.
- (1920): *Ha entrado un ladrón*. Madrid: Dédalo.
- (1926): *Las siete columnas*. Madrid: Atlántida.
- (1930): *Los que no fuimos a la guerra*. Madrid: C^a General de Artes Gráficas.
- (1931): “La casa de la lluvia”; “Luz de luna”; “La familia Gomar”. Madrid: Renacimiento.
- (1918): *Las gafas del diablo*. Madrid: Espasa-Calpe. 1956. 6^a edic.
- (1945-1964): *Obras completas* (con prólogo del autor). Madrid: Aguilar. 1949-1950. 3^a edic.
- (1945-1964): *Obras Completas*. III. Madrid: Aguilar. 1964. 6^a edic.
- (1945-1964): *Obras Completas*. V. Madrid: Aguilar. 1960. 5^a edic.
- (1963): “En la noche negra” en *Semana*. N^o 1224. Agosto. Año XXIV. Madrid. 15.
- (1985): *A miña muller*. Prólogo de C. A. Molina. Almarabu.

OBRAS DE CONSULTA:

AA.VV.

- (1977): *Edgar Neville en el cine*. Madrid: Filmoteca Nacional de España.
- (1985): *Wenceslao Fernández Flórez (1885-1985)*. La Coruña: Ayuntamiento de La Coruña.
- (1997): “El cine de Fernando Fernán-Gómez”. *Nickel Odeón*. Revista trimestral de cine. (Monográfico). N^o 9.
- (1997): *Que viva México! Melodramas do Pasado. Fantasmas do Presente*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- (1998): *Clásicos y modernos del cine español*. Madrid: Comisaría General de España en la Expo de Lisboa’98.

- (1999): "Edgar Neville: 100". *Nickel Odeón*. Revista trimestral de cine. (Monográfico). Nº 17.
- (2000): *Las generaciones del cine español*. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.
- (2000): *Gallegos del siglo XX*. La Coruña: La Voz de Galicia S.A. 122-127.

AGEL, H.

- (1968): *Estética del cine*. Buenos Aires: Eudeba.

AGUILAR, C.

- (1993): "Fernando Fernán-Gómez. Un retrato robot". *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*. Angulo, J. y Francisco Llinás. Barcelona: Paidós. 152-155.

ALBADALEJO MAYORDOMO, T.

- (1989): *Retórica*. Madrid: Síntesis.

ALBÈRA, Fr. ed.

- (1996): *Les formalistes russes et le cinéma. Poétique du film*. Paris: Nathan. Ed. esp.: *Los formalistas rusos y el cine*. Barcelona: Paidós. 1998.

ALTMAN, R.

- (1989), "Dickens, Griffith and Film Theory Today". *South Atlantic Quarterly*, 88/2: 321-59.

ANDREW, D.

- (1976a): *The Major Film Theories*. London and New York: Oxford University Press. Trad. esp.: *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid: Rialp. 1993.
- (1976b): *Concepts in Film Theory*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- (1984): *Film in the Aura of the Art*. Princeton: Princeton University Press.
- (1990): "The Impact of the Novel on French Cinema of the 30's". *L'Esprit Créateur*. 30/2: 3-13.

ANGULO, J. y LLINÁS, F.

- (1993): *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*. Barcelona: Paidós.

AUMONT, J.

- (1983a): "Le point de vue". *Communications*, 38: 3-29.

(1983b): "Points de vue: l'oeil, le film, l'image". *Iris*, 1/2.
(1984): "L'image filmique du film". *Revue d'esthétique*, 7.
(1987): *Montage Eisenstein*. London: BFI.
(1990a): *L'image*. Paris: Nathan, 2^a ed. 1994.
(1990b): "L'analogie réenvisagée (divagation)". *Iris*, 10: 49-64.

AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M. y VERNET, M.
(1983): *Esthétique du film*. Paris: Nathan, 3^a ed. 1999.

AUMONT, J. y LEUTRAT, J. L.
(1980): *Théorie du film*. Paris: Albatros.

AYALA BLANCO, J.
(1968): *La aventura del cine mexicano*. (1^a Ed.). *La aventura del cine mexicano: en la época de oro y después*. México: Grijalbo. 1993.

AZAUSTRE, A. Y CASAS, J.
(1977): *Manual de Retórica española*. Barcelona: Ariel.

BADOSA, E.
(1954): "Cine y Literatura". *Correo Literario*, 2^a Época, año V, nº 7. Octubre – Noviembre.

BAGET HERMS, J. M.
(1993): *Historia de la televisión en España. 1965-1975*. Feed Back Ediciones.

BAJTÍN, M.
(1975): *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus. 1989.
(1979): *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI. 1982.

BALDELLI, P.
(1964): *Film e opera letteraria*. Ed. esp.: *El cine y la obra literaria*. La Habana: ICAIC, 1966 y Buenos Aires: Galerna, 1970.

BARROSO, J.
(1996): "Cortometraje en televisión". *Historia del cortometraje español*. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares.

BAZIN, A.
(1958): *Qu'est-ce que le cinéma?: Ontologie et Langage*. Paris: Editions du Cerf, 1975, 1981. Ed. esp.: Madrid: Rialp, 1966.

BENVENISTE, E.

(1966): *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI. 1974.

(1974): *Problemas de lingüística general II*. México: Siglo XXI. 1987.

BETTETINI, G.

(1968): *Cinema: lingua e scrittura*. Milano: Bompiani. Trad. esp.: México: Fondo de Cultura Económica. 1976.

(1975): "Realtà, realismo, neorealismo, linguaggio, discorso: appunti per un approccio teorico". Micciche, L. ed. *Il neorealismo cinematografico italiano*. Venecia: Marsilio.

(1984): *La conversazione audiovisiva: Problemi dell' enunciazione filmica e televisiva*. Milano: Bompiani. Trad. Esp.: Madrid: Cátedra. 1986.

(1985): "El giro pragmático de las semióticas de la representación". *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*. Garrido, M. A. ed.. Madrid: CSIC. 19-29.

(1995): "Tecnología y comunicación". *Las nuevas tecnologías de la comunicación*. Bettetini, G. y Colombo, F. eds.. Barcelona: Paidós. 15-39.

(1996): *L'audiovisivi. Dal cinema ai nuovi media*. Milano: Bompiani.

BLUESTONE, G.

(1957): *Novels into Film*. Baltimore: John Hopkins University Press. 2ª de. Los Angeles and London: California University Press, 1971.

BOBES NAVES, C.

(1993): *La novela*. Madrid: Síntesis.

BOBES NAVES, C. et Al.

(1998): "La Retórica en la Edad Media, Cap. III". *Historia de la Teoría literaria II. Transmisores. Edad Media. Poéticas Clásicas*. Madrid: Gredos.

BOOTH, W. C.

(1961): *La retórica de la ficción*. Barcelona: A. Bosch. 1974.

BORDWELL, D.

(1985): *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press. (Trad. Esp.) *La narración en el cine de ficción*. Barcelona. Paidós. 1996.

(1989): *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press. (Trad. Esp.) *El significado del filme*. Barcelona. Paidós. 1995.

(1993): *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge (MA): Harvard University Press.

BORDWELL, D. y THOMPSON, K.

(1979): *Film Art. An Introduction*. (Trad. Esp.) *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona. Paidós. 1995.

(1997): *El cine clásico de Hollywood. Estilo y modo de producción hasta 1960*. Barcelona. Paidós.

BRANIGAN, E.

(1984): *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration*. Berlin and New York: Mouton.

(1992): *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge.

(1995): "Towards a Pragmatics of Narrative". *Towards a Pragmatics of the Audiovisual. Theory and History*. Müller, J. ed., Münster: Nodus Publikationen, vol 2: 17-54.

BRAUDY, L. & COHEN, M.

(1974): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. New York-Oxford: Oxford University Press. 1999.

BRÉMOND, C.

(1964): "Le message narratif", *Communications*, 8. *Logique du récit*. Paris: Seuil. 1973. 4-32.

(1981): "La logique des possibles narratifs". *Analyse structurale du récit*. Paris: Seuil. 66-82. 1ª ed. *Communications*, 8. 1966. 60-76.

BROWN, G.G.

(1974): *Historia de la Literatura Española. 6. El siglo XX*. Barcelona: Ariel. 107-109.

BRUNETTA, G. ed.

(1976): *Letteratura e Cinema*. Bologna: Zanichelli.

BUCKLAND, W. ed.

(1995): *The Film Spectator: From Sign to Mind*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

BURGUERA, Mª L.

(1999): *Edgar Neville, entre el humor y la nostalgia*. Institució Alfons el Magnanim.

CAAVEIRO BARCIA, S.

(1997): "El Bosque Animado: versión literaria, versión filmica". *Literatura y cine: Perspectivas semióticas*. La Coruña: Servicio de Publicaciones Universidade da Coruña. 29-36.

CÁCERES SÁNCHEZ, M.

(1992): "Relato audiovisual y relato literario: para una narratología comparada". *Investigaciones Semióticas IV*, vol. 1. Madrid: Visor. 299-307.

CANCALON, E. D. and SPACAGNA, A. eds.

(1994): *Intertextuality in Literature and Film*. Gainesville: University Press of Florida.

CÁNOVAS BELCHÍ, J. y PÉREZ PERUCHA, J.

(1991): *Florentino Hernández Girbal y la defensa del Cinema Español*. Murcia: Vicerrectorado de Cultura. Universidad de Murcia. A.E.H.C.143-149.

CARMONA, R.

(1991): *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra. 1996.

CARTMELL, D. & WHELEHAN, Y. eds.

(1999): *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*. London: Routledge.

CASETTI, F.

(1974): "Nuova semiotica, nuovo cinema". *Ikon*. 275-346.

(1980): "Le texte du film". *Théorie du film*. Aumont, J. y Leutrat, J. M. eds. Paris: Albatros.

(1985): "La enunciación simulada". *Eutopías*, 1/1-2: 119-138.

(1986): *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*. Milán: Bompiani. Ed. fr.: *D'un regard à l'autre*. Lyon: P.U.L. 1990. Ed. esp.: *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra. 1989.

(1989): *El pacto comunicativo en la neotelevisión*. Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.

(1993): *Teorie del cinema (1945-1990)*: Milano: Gruppo Editoriale Fabbri: Bompiani, Sonzogno. Ed. esp.: *Teorías del cine. 1945-1990*. Madrid: Cátedra. 1994. Ed. fr.: Paris: Nathan 1999.

(1994): "The Communicative Pact". *Towards a Pragmatics of the Audiovisual. Theory and History*, Müller, J. ed., Münster: Nodus Publikationen, vol. 1: 21-32.

(1996): "Communicative Situations: The Cinema and the Television Situation". *Semiotica*, 112.1/2: 35-48.

CASSETTI, F. y de CHIO, F.

(1990): *L'analisi del film*. Milano: Bompiani. Ed. esp.: *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós. 1991.

CASTRO, A.

(1974): *Cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres Editor.

CASTRO DE PAZ, J. L.

(1996): "De Bazin a Bordwell a través de Hitchcock. Algunas cuestiones sobre la reflexión crítica y los límites del modelo clásico de Hollywood". *Archivos de la Filmoteca*, 22.

(1999a): *El surgimiento del telefilme. Los años cincuenta y la crisis de Hollywood: Alfred Hitchcock y la televisión*. Barcelona: Paidós.

(1999b): "Historia y análisis del film. Breve estado de la cuestión". *Cien años de Cine. Historia, Teoría y Análisis del texto filmico*. Castro de Paz, J. L., Couto Cantero, P. y Paz Gago, J. M. eds. Madrid: Visor. 13-34.

(1999c): "Entre el manierismo y la standarización: el telefilm de los cincuenta y la crisis de Hollywood (el ejemplo de Alfred Hitchcock)". *Cien años de Cine. Historia, Teoría y Análisis del texto filmico*. Castro de Paz, J. L., Couto Cantero, P. y Paz Gago, J. M. eds. Madrid: Visor. 123-136.

CASTRO DE PAZ, J. L., COUTO CANTERO, P. y PAZ GAGO, J. M. (Eds.).

(1999): *Cien años de Cine. Historia, Teoría y análisis del texto filmico*. Madrid: Visor.

CASTRO DE PAZ, J. L. y PENA PÉREZ, J. (Eds.)

(1998): *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*. Orense: Vía Láctea.

CHARNEY, M. J.

(1994): "Voice and Perspective in the Film Adaptations of Gaines's Fiction". *Critical Reflections on the Fiction of Ernest J. Gaines*, D. C. Estes ed., Athens: University of Georgia Press. 124-38.

CHATEAU, D.

(1978): "Syntaxe filmique et structure narrative". *Degrés*, 14: e1-e35.

(1983): "Diégèse et énonciation". *Communications*, 38: 121-154.

(1986): *Le cinéma comme langage*. Paris: Publications de la Sorbonne.

(1990): "La sémiologie du cinéma: un bilan". *Degrés*, 64: b1-b9.

(1993): "Sémiologie et philosophie ou comment poser la question: "Le cinéma est-il un art?". *Recherches Sémiotiques/Sémiotic Inquiry*, 13/1-2:149-160.

CHATMAN, S.

(1978): *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press. Ed. esp.: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus. 1990.

(1980): "What Novels can do that Films can't". *Critical Inquiry*, 7/1: 121-140.

(1986a): "Characters and Narrators: Filter, Center Slant and Interest-Focus". *Poetics Today*, 7/2: 189-204.

(1986b): "Review of Narration in the Fiction Film". *Wide Angle*, 8/3-4: 139-141.

(1990): *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.

CHION, M.

(1982): *La voix au cinéma*. Paris: Editions de l'Etoile.

(1985a): *Le son au cinéma*. Paris: Editions de l'Etoile.

(1985b): *Cómo se escribe un guión*. Madrid: Cátedra.

(1989): *L'Audio-vision. Image et son au cinéma*. Paris: Nathan. (trad. esp.) *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós. 1993.

COBOS, J.

(1998): "El cine español de los años 50". *Clásicos y modernos del cine español*. Madrid: Comisaría General de España en la Expo de Lisboa'98. 63-86.

(2000): "Cine español de los años 50. La década fundamental". *Las generaciones del cine español*. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio. 57-66.

COBOS, J. et Al.

(1997): "Entrevista a Fernando Fernán-Gómez". *Nickel Odeón*, 9. 40-97.

COHEN, K.

(1979): *Film and Fiction. The Dynamics of Exchange*. New Haven: Yale University Press.

COIRA, J.

(1999): *Antonio Román. Director de cine*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

COMPANY RAMÓN, J. M.:

(1989): "La conquista del tiempo. Las adaptaciones literarias en el cine español". *Escritos sobre el cine español 1973-1987*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana. 79-88.

(1997): *Formas y perversiones del compromiso. El cine español de los años 40*. Valencia: Eutopías.

COMPANY, J. M. y SÁNCHEZ-BIOSCA, V.

(1985): "La imposible mirada". *Contracampo*, 38: 46-54.

COOK, P. ed.

(1985): *The Cinema Book*. London: British Film Institute.

COUTO CANTERO, P.

(1999): "Teoría de la transposición cinematográfica. En defensa de los nuevos soportes. Discurso literario vs. discurso fílmico". *Cien años de Cine. Historia, Teoría y análisis del texto fílmico*. Madrid: Visor. 317-324.

(2001a): "Literatura y Cine en Wenceslao Fernández Flórez: Años cuarenta". En *La herida de las sombras. El cine español de los años cuarenta*. (Couto Cantero, P. y Fernández Colorado, L. Coord.) Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas y Asociación Española de Historiadores del Cine. 277-289.

(2001b): "Literatura y cine. Espacio literario y espacio fílmico en *El malvado Carabel* (1931/1955)". En *Lecturas: imágenes*. (Becerra, C., Candelas, M. A., Chas, A., Fariña, M. J. y Suárez, B. Eds.). Vigo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo. 361-374.

(2001c): "El cine como acto de comunicación. Pragmática del discurso fílmico". En *Investigar para el siglo XXI*. (Pereira, J. y Gago, M. eds.). Santiago de Compostela: Asociación Internacional de Jóvenes Investigadores en Comunicación - Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela. 123-130.

DAVIDSON, P. ed.

(1997): *Film and Literature: Points of Intersection*. Lewinston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen Press.

DELEUZE, G.

(1981): *Logique et sensation*. Paris: La différence.

(1983): *L'image-mouvement (Cinéma 1)*: Paris: Minuit. Ed. esp.: Barcelona: Paidós. 1984.

(1985): *L'image-temps (Cinéma 2)*: Paris: Minuit. Ed. esp.: Barcelona: Paidós. 1986.

DELTCHEVA, R., OSADNIK, W. M. and VLASOV E. eds.

(1996): *Literature and Film: Models of Adaptation*. Special Issue of Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée, 23/3.

DÍAZ, L.

(1994): *La televisión en España. 1949-1995*. Madrid: Alianza Editorial.

DÍAZ-PLAJA, F.

(1997): *Wenceslao Fernández Flórez. El conservador subversivo*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza. Conde de Fenosa.

DIJK, T. A. Van et Al. (1986): *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco Libros D. L.

ECO, U.

(1962): "Cinema e letteratura: la struttura dell'intreccio", *Film Selezione*. 13-14. *La definizione dell'arte*. Milano: Mursia. 1968: 201-208. Ed. esp.: Barcelona: Martínez Roca. 1970: 194-200.

(1963): "Un balance metodológico". *Times Literary Supplement*, 27.IX. *La definizione dell'arte*. Milano: Mursia. 1968: 201-08. Ed. esp.: Barcelona: Martínez Roca. 1970: 278-285.

(1965): *Apocalittici e integrati*. Trad. Esp. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen y Tusquets. 1995.

(1968): *La estructura ausente*. Milán: Bompiani. Ed. esp.: Barcelona: Lumen. 1989.

(1977): "On the Contribution of Film to Semiotics". *Quarterly Review of Film Studies*, 2/1: 1-14.

(1980): "Towards a Semiotic Inquiry into the Television Message". *Communication Studies*, Corner, J. & Hawthorn, J. eds. London: Arnold. 131-149.

EISENSTEIN, S. M.

(1933): "Cine y literatura (Sobre lo metafórico)". Ed. esp.: *Cinematismo*. Buenos Aires: Domingo Cortizo Editor. 1972.

(1942): *The Film Sense*. New York: Harcourt Brace & Co. Ed. esp.: *El sentido del cine*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina. 1974.

- (1942-1948): *Film Form and Film Sense*, Cleveland: Meridian. 1957. Ed. esp.: *La forma del cine*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina. 1986.
- (1944): “Dickens, Griffith y nosotros”. *Reflexiones de un cineasta*. Madrid: Artiach. 1970: 180-236. 2ª ed.: Barcelona: Lumen.
- (1958): *Réflexions d'un cinéaste*. Moscú: Editions en Langues Étrangères. Ed. esp.: *Reflexiones de un cineasta*. Madrid: Artiach. 1970. 2ª ed. Barcelona: Lumen.
- (1959): *Teoría y técnica cinematográfica*. Madrid: Rialp. 2ª ed. 1966.
- (1972): *Cinematismo*. Buenos Aires: D. Cortizo Editor.

ENTRAMBASAGUAS, J. de

- (1954): *Filmoliteratura. Temas y ensayos*. Madrid: C.S.I.C.

FERNÁN-GÓMEZ, F.

- (1981): “El olvido y la memoria. Autobiografía”. *Triunfo*. Nº 3. Enero. (6ª época).
- (1995a): *Desde la última fila. Cien años de cine*. Madrid: Espasa Calpe.
- (1995b): “El dandy en la taberna”. *Desde la última fila. Cien años de cine*. Madrid: Espasa Calpe. 253-257.
- (1995c): “Cine y Literatura”. *Desde la última fila. Cien años de cine*. Madrid: Espasa Calpe. 123-138.
- (1998): *El tiempo amarillo. Memorias ampliadas (1921-1997)*. Madrid: Debate.

FERNÁNDEZ, M. A.

- (1998): “Fernández Flórez no cine”. *La Voz de Galicia*. Suplemento Culturas. Año 1. nº 51. Noviembre. 1-2.

FERNÁNDEZ DÍEZ, F. y MARTÍNEZ ABADÍA, J.

- (1999): *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós.

FERRO, M.

- (1975): *Analyse de films, analyse de sociétés* Paris: Hachette.

FOKKEMA, D.

- (1974): “Method and Programme of Comparative Literature”. *Synthesis*, 1: 51-62.
- (1982): “Comparative Literature and the New Paradigm”. *Canadian Review of Comparative Literature*, 1: 1-18.
- (1984): *Literary History, Modernism and Post-Modernism*. Amsterdam: J. Benjamins.

(1985): "Didactics and Anti-Didactics of Comparative Literature".
Neohelicon, 12/1: 92-103.

FOKKEMA, D. W. e IBSCHE, E.

(1988): *Teorías de la Literatura del siglo XX*. Madrid: Cátedra.

FOLGAR DE LA CALLE, J.M^a

(1987): *El espectáculo cinematográfico en Galicia (1896-1920)*.
Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la
Universidad de Santiago de Compostela. 288-292.

FORSTER, E. M.

(1927): *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate. 1983.

FREIXAS, R.

(1982): "El eterno maldito. Fernando Fernán-Gómez". *Dirigido por*. nº
93. Mayo. 42-59.

(1986): "Documentos sobre cine español (2). Fernando Fernán Gómez un
hombre polifacético". *Dirigido por*. Nº 132. Enero. 10-12.

FRENCH, W.

(1987): "Fiction vs. Film, 1960-1985". *Contemporary American Fiction*.
Bradbury. M. and Ro, S. eds. London: Arnold. 106-21.

FUENTES, V.

(2000): "Contra el olvido. Las prosas del veintisiete" *Ínsula*, 646.
Octubre. 10-13.

GALÁN, D.

(1997): *La buena memoria de Fernando Fernán-Gómez y Eduardo Haro
Tecglen*. Madrid: Alfaguara.

GALÁN D. y LLORÉNS, A. (1984): *Fernando Fernán-Gómez.
Apasionadas andanzas de un señor muy pelirrojo*. Valencia:
Fundación Municipal de Cine y Fernando Torres.

GALÁN BLANCO, E.

(1990): "La casa de la lluvia de Antonio Román". Joaquín Romaguera i
Ramió y Peio Aldazábal Bardají. *Hora actual del cine de las
autonomías del estado español*. (II Encuentro de la A. E. H. C.)
Filmoteca Vasca.

GALINDO, A.

(1985): *El cine mexicano: un personal punto de vista*. México: EDAMEX. (Editores Asociados Mexicanos).

GARCÍA, G.

(1986): *La década perdida. Imagen 24 x 1*. México: Universidad Autónoma Metropolitana – Atzacapotzalco. (Serie Cuadernos Temporales 13).

GARCÍA BERRIO, A. y HERNANDEZ FERNANDEZ, M.T.

(1988): *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*. Madrid: Tecnos.

GARCÍA ESCUDERO, J. M.

(1970): *Vamos a hablar de cine*. Madrid: Salvat y Alianza.

GARCÍA DE DUEÑAS, J.

(2001): “El pelirrojo en la casa deshabitada”. *Academia. Boletín del cine español*, nº 61, Abril. 10-11.

GARCÍA ESCUDERO, J. M.

(1970): *Vamos a hablar de cine*. Madrid: Alianza.

GARCÍA RIERA, E

(1986): *Historia documental del cine mexicano*. (10. Vol.) México D. F. : Secretaría de Educación Pública (SEP).

GARCÍA RIERA, E. y MACOTELA, F.

(1984): *La guía del cine mexicano: de la pantalla grande a la Televisión*. México: Patria.

GARCÍA RODRÍGUEZ, E. C.

(1985): *Historia ilustrada del cine español*. Madrid: Planeta.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, A.

(1988): “Sobre el relato interrumpido”. *Revista de Literatura*, 50/100: 349-385.

(1992): “El discurso del tiempo en el relato de ficción”. *Revista de Literatura*, 54/107: 5-45.

(1993): *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. ed.

(1997): *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros.

GAUDREAULT, A.

- (1984): "Narration et monstration au cinéma". *Hors cadre*, 2: 87-98.
- (1984): "Histoire et discours au cinéma". *Les dossiers de la Cinémathèque*, 12: 43-46.
- (1988): *Du littéraire au filmique: système du récit*. Paris: Klincksieck.
- (1990): "Showing and Telling: Image and Word in Early Cinema". *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Elsaesser, Th. ed. London: BFI. 274-81.
- (1993): "De la narratologie littéraire à la narratologie cinématographique (et vice-versa)". *La Recherche littéraire: Objets et méthodes*. Duchet, Cl. y Vachon, St., Montréal: XYZ. 267-74.

GAUDREAULT, A. ed.

- (1988): *Ce que je vois de mon ciné...Le représentation du regard dans le cinéma des premiers temps*. Paris: Méridiens-Klincksieck.

GENETTE, G.

- (1969): *Figures III*, Paris: Seuil. Ed. esp. *Figuras III*. Barcelona: Lumen. 1989.
- (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris. Seuil. (Spanish ed.) Madrid: Taurus. 1989.
- (1983): *Nouveau discours du récit*, Paris: Seuil. (Trad. Esp.): *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra. 1998.
- (1999): *Figures IV*, Paris: Seuil.

GIDDINGS, R., SELBY, K. and WENSLEY, Ch.

- (1990): *Screening the Novel: The Theory and Practise of Literary Dramatization*. Basingstoke: Macmillan.

GÓMEZ MESA, L.

- (1978): *La literatura española en el cine nacional (Documentación y crítica)*. Madrid: Filmoteca Nacional Española.

GÓMEZ SANTOS, M.

- (1962): "Edgar Neville cuenta su vida". *Pueblo*. Abril.
- (1969): *Doce hombres de letras*. Madrid: Ed. Nacional.

GOMEZ TARÍN, F. J.

- (2001): "Edgar Neville: Sainete, intertextualidad y anclaje temporal". *El cine español de los años cuarenta. Problemas estéticos, industriales y de definición ideológica*. (Couto Cantero, P. y Fernández Colorado, L. eds.) Madrid: Academia de las Artes Cinematográficas.

GÓMEZ VILCHES, J.

(1999): *Cine y Literatura*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga.

GONZÁLEZ REQUENA, J.

(1988): *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra. 1995.

GONZÁLEZ REQUENA, J. ed.

(1995): *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos. Metodología. Ejercicios de análisis*. Madrid: Complutense.

GORDILLO ÁLVAREZ, I.

(1992): *Nada, una novela, una película. (Análisis comparado de modos de representación)*. Sevilla: Productora Andaluza de Programas.

GREIMAS, J. A.

(1966): *Semántica estructural*. Madrid: Gredos. 1971.

(1983): "De la figurativité". *Actes Sémiotiques*, 6/26: 48-51.

(1984): "Sémiotique figurative et sémiotique plastique". *Actes Sémiotiques, Documents*, 6/60. *Era*, I/1-2. 1991: 7-38.

GUBERN, R.

(1974): *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen.

(1975): "David Wark Griffith et l'articulation cinématographique". *Les Cahiers de la Cinémathèque*, 17.

(1980): "L'Avant-garde cinématographique en Espagne (1926-1930)". *Les Cahiers de la Cinémathèque*, 30-31: 156-163.

(1992): *La mirada opulenta*. Barcelona: Paidós.

(1995): "El cine después del cine". *Historia General del Cine. El cine en la era del audiovisual*, vol. 12, Madrid: Cátedra. 289-309.

(1999): *Proyector de luna. La Generación del 27 y el Cine*. Barcelona: Anagrama.

GUTIÉRREZ CARBAJO, F.

(1993): *Cine y literatura*. Madrid: UNED.

(1994): "Greimas y el cine", *Semiótica(s). Homenaje a Greimas*, Romera, J., Yllera, A. y García-Page eds.. Madrid: Visor. 181-193.

(1997): "El intento de la novela multimedia". *Literatura y Multimedia*. Romera Castillo, J. et alii ed., Madrid: Visor. 195-205.

(1999): "Algunas adaptaciones filmicas de teatro histórico", *Teatro histórico (1975-1998. Textos y representaciones)*. Romera Castillo, J. y Gutiérrez Carbajo, F. eds. Madrid: Visor. 265-297.

(1999): "Ritmo literario y ritmo filmico". *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid: AIH (en prensa).

HAMON, Ph.

(1979): "Sur quelques concepts narratologiques". *Les Lettres Romanes*, 33/1.

(1980): "L'énoncé descriptif et sa construction théorique". *Dispositio*, 13-14: 495-526.

(1981): *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris: Hachette.

(1985): "Thème et effet du réel". *Poétique*, 64.

(1992): *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes*. Paris: Macula.

HARRIS, G. T. ed.

(1996): *On Translating French Literature and Film*. Amsterdam: Rodopi.

HEINDRICKS, W. O.

(1973): *Semiología del discurso literario*. Madrid: Cátedra. 1976.

HENDERSON, B.

(1971): "Two Types of Film Theory". *Film Quarterly*, 24/3: 271-284.

(1980): *A Critique of Film Theory*. New York: Dutton.

(1983): "Tense, Mood and Voice in Film". *Film Quarterly*, 36/4: 4-17.

HERAS, A. R.

(1997): "Hipertexto y libro electrónico", *Literatura y Multimedia*. Romera Castillo, J. et alii ed. Madrid: Visor. 83-90.

HEREDERO, C. F.

(1993): "Los caminos del heterodoxo". *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*. Barcelona: Paidós. 20-27.

HERNÁNDEZ EGUILUZ, A.

(1999): "Saturnino Ulargui y un joven director llamado Neville". *Nickel Odeón*. N° 17. Invierno. 44 - 48.

HIDALGO, M.

(1981): *Fernando Fernán Gómez*. Huelva: Festival de Cine Iberoamericano. 15-17.

HUESO, A. L.

(1996): "Géneros cinematográficos y Literatura: un diálogo permanente".
Moenia, 2: 285-292.

(1998): *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Ariel.

ILIE, P.

(1972): *Los surrealistas españoles*. Madrid: Taurus.

ISER, W.

(1989): *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*.
Baltimore & London.

(1993): *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*.
Baltimore & London.

JOST F.

(1985): "L'oreille interne. Propositions pour une analyse du point de vue
sonore". *Iris*.3/1. 21-34.

(1987): *L'Oeil-caméra. Entre film et roman*. Lyon: Presses Universitaires
de Lyon. 2^a. ed. 1989.

(1988): "Propuestas para una Narratología Comparada". *Discurso*, 2: 21-
32.

(1992): *Un monde à notre image: énonciation, cinéma, télévision*. Paris:
Klincksieck.

(1993): "Le film-machine". *Recherches Sémiotiques/Sémiotic Inquiry*,
13/1-2: 161-174.

(1996): "Propositions pour une typologie des documents audiovisuels",
Semiotica, 112.1/2: 123-140.

(1998): *Le temps d'un regard. Du spectateur aux images*, Québec et
Paris: Nuit Blanche et Klicksiek.

(1999): "L'épiphanie filmique", *Cien años de Cine. Historia, Teoría y
Análisis del texto filmico*. Castro de Paz, J. L., Couto Cantero, P.
y Paz Gago, J. M. eds., Madrid: Visor. 43-58.

JOST, F. y GAUDREAU, A.

(1990): *Le récit cinématographique. Cinéma et récit, II*, Paris: Nathan.
ed. esp.: Barcelona: Paidós. 1995.

KAYSER, W.

(1968): *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.

KNIGHT, D.

(1993): "Reconsidering Film Theory and Method". *New Literary History*,
24/2: 321-338.

KRACAUER, S.

(1965): *Theory of the Film*. Oxford and New York: Oxford University Press.

LAFFAY, A.

(1964): *Logique du cinéma*. Paris: Masson et C.ie.

LÁZARO CARRETER, F.

(1987): “La literatura como fenómeno comunicativo” . Mayoral J. A. (comp.) *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco.

LLINÁS, F., MARÍAS, M. y TORRES, M. A.

(1970): “Entrevista con Fernando Fernán Gómez”. *Nuestro Cine*. nº 94. 58-59.

LOZANO MANEIRO, J.

(1985): “Una aventura de cine”. *Wenceslao Fernández Flórez (1885-1985)*. AA.VV. La Coruña: Ayuntamiento de La Coruña. 89-98.

LOZOYA, J. A.

(1992): *Cine mexicano*. Barcelona: Lunwerg Editores, IMCINE.

MAINER, J. C.

(1972): *Literatura y pequeña burguesía en España. (Notas 1890-1950)*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo. EDICUSA.

(1975): *Análisis de una insatisfacción: las novelas de W. Fernández Flórez*. Madrid: Castalia.

(1981): *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.

(1999): “El espejo inquietante: Ramón y el cine”. *Encuentros sobre Literatura y Cine*. Zaragoza: Instituto de Estudios Turolenses. 109-134.

MARTÍNEZ ABADÍA, J.

(1988): *Introducción a la tecnología audiovisual. Televisión, vídeo, radio*. Barcelona: Paidós. 1998.

MARTÍNEZ ABADÍA, J. y SERRA FLORES, J.

(2000): *Manual básico de técnica cinematográfica y dirección de fotografía*. Barcelona: Paidós.

MÉNDEZ LEITE, F.

(1965): *Historia del cine español*. II. Madrid: Rialp.

METZ, Ch.,

(1968): *Essais sur la signification au cinéma*, I. Paris: Klincksieck, 2ª ed. 1983. Ed. esp.: Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo. 1972.

(1971): *Langage et cinéma*. Paris: Larousse. (Trad. Esp.) *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta. 1973.

MIGNOLO, W.

(1978): *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Crítica.

MÍNGUEZ ARRANZ, N.

(1998): *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*. Valencia: Ed. de la Mirada.

MIRÓ, P.

(1988): “Breve historia del cine español desde sus comienzos hasta la muerte de Franco”. *España Contemporánea*, (Ohio), I/1:73-79.

MOIX, A. M.

(1972): *24 x 24 (Entrevistas)*. Barcelona: Península.

MOLINA, C. A.

(1985): “Dos novelas cortas de un inadaptado”. *Wenceslao Fernández Flórez (1885-1985)*. La Coruña: Ayuntamiento de La Coruña. 47-51.

MONSIVÁIS, C.

(2000): *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.

MONTERDE, J. E.

(1998): “Wenceslao Fernández Flórez y el cine”. *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*. (Castro de Paz y Pena Pérez coord.). Orense: Vía Láctea. 109-125.

(2001): “Hacia un cine franquista: la línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945” en *La herida de las sombras. El cine español de los años cuarenta*. (Couto Cantero, P. y Fernández Colorado, L. Coord.) Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas y Asociación Española de Historiadores del Cine. 59-82.

MORA, C. J.

(1982): "Decline Renovation and Return of Commercialism. 1960-1980". *Mexican Cinema. Reflections of a Society. 1896-1988*. Berkeley- Los Angeles- London: University of California Press. 101-148.

MORRIS, CH.

(1946): *Signs, Language and Behavior*. New York: Prentice Hall. Ed. esp. Buenos Aires: Losada. 1962.

MOUREN, Y.

(1993): "Le film comme hypertexte. Typologie des transpositions du livre au film". *Poétique*, 93. 113-122.

MUKAROVSKY, J.

(1931): *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili. 1977.

(1933): "A Note on the Esthetics of Film". *Structure, Sign and Function*. Burbank, J. y Steiner, P. eds. New Haven: Yale University Press. 1978: 178-200.

NEVILLE, E.

(1955): *El baile. Cuentos y relatos cortos*. (Edic. de M^a Luisa Burguera). Madrid: Castalia. 1996.

ODIN, R.

(1983): "Pour une sémio-pragmatique du cinéma". *Iris*, 1/1. 67-83.

(1988): "Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur: approche sémio-pragmatique". *Iris*, 8. 121-140.

(1994): "Sémio-pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel. Modes et institutions". *Towards a Pragmatics of the Audiovisual. Theory and History*. Müller, J. ed. Münster: Nodus Publikationen, vol 1: 33-47.

PALACIO, M.

(1992): *Una historia de la televisión en España*. Madrid: Capital Europea de la Cultura.

(1997): "La malcasada. 1926". *Antología crítica del cine español. 1906-1995. Flor en la sombra*. J. Pérez Perucha (ed.) Madrid: Cátedra. 58-61.

(1998): "El historiador y el paleontólogo: las adaptaciones televisivas de las obras de Wenceslao Fernández Flórez". *Wenceslao Fernández*

Flórez y el cine español. (J. L. Castro de Paz y Jaime J. Pena Pérez coord.). Orense: Vía Láctea. 93-107.

PARANAGUÁ, P. A. (Ed.) (1995): *Mexican Cinema*. Gran Bretaña: BFI Publishing (British Film Institute). En asociación con el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).

PAZ GAGO, J. M^a

(1995): *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*. Amsterdam: Rodopi.

(1998): “Enonciation et réception au cinéma: le cinéasteur”. *Caiet de Semiotica*. Nr. 12. Timisoara: Universitatil de Vest Timisoara. 61-69.

(1999a): “Visualitura. Entre el Cine y la Literatura”. *Literatura y Cine*. Baiz, F., Jost, F., Oroz, S., y Paz Gago, J. M^a (Eds.). Caracas: Literae.

(1999b): “Teoría e historia de la Literatura y teoría e historia del Cine”. *Cien Años de Cine. Historia, Teoría y análisis del texto filmico*. J. L. Castro de Paz, P. Couto Cantero y J. M. Paz Gago (eds.). Madrid: Visor. 197-212.

(2000): “La escritura cinematográfica de Gonzalo Torrente Ballester”. *Gonzalo Torrente Ballester y El Cine Español*. Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense. 115-130.

(2001): “La mirada en el espejo. Gonzalo Torrente Ballester y los Medios Audiovisuales (Cine y Televisión)”. *Con Torrente en Ferrol... Un poco después*. (Actas del Congreso Internacional La Obra Literaria de Gonzalo Torrente Ballester). J. A. Ponte Far y J. A. Fernández Roca (eds.). La Coruña: Serv. de Public. de la Universidad de La Coruña.

PEIRCE, CH. S.

(1931-1935): *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Hartshorne, C., Weiss, P. y Burks A. eds., vols. I-VI. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

(1935-1958): *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Burks A. ed., vols. VII-VIII. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

PEÑA-ARDID, C.

(1992): *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.

(1996): “Rupturas de la mimesis (nuevas reflexiones sobre las influencias del cine en la novela)”. *Moenia*, 2: 225-242.

(1999): "La imagen y el imaginario filmico en la novela española contemporánea". *Encuentros sobre Literatura y Cine*. Zaragoza: Instituto de Estudios Turolenses. 37-64.

PÉREZ PERUCHA, J.

(1982): *El cinema de Edgar Neville*. Valladolid: 27 Semana Internacional de Cine de Valladolid.

(1986): "Entrevista con Fernando Fernán Gómez". En *Dirigido por*. N° 132. Enero. 12-18.

(1997): *Antología crítica del cine español. 1906-1995. Flor en la sombra*. Madrid. Cátedra: Filmoteca española.

(1998): "Territorio de encrucijada". *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*. Orense: Vía Láctea. 52-53.

POSNER, R.

(1991): *Qu'est-ce-que la Pragmatique*. Lyon: Vois Livres.

POZUELO, J. M.

(1999): "Roland Barthes y el cine". *Cien años de Cine. Historia, Teoría y Análisis del texto filmico*. Castro de Paz, J. L., Couto Cantero, P. y Paz Gago, J. M. eds. Madrid: Visor. 237-254.

PROPP, V.

(1928): *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos. 1971.

QUESADA, L.

(1986): *La novela española y el cine*, Madrid: JC.

QUINTILIANO, M. F.

(1942): *Instituciones oratorias*. (Trad. Esp. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier). Madrid: Ed. Hernando. VI-VII.

R. DE LA FLOR, J. L.

(1990): *El negociado de incobrables. La vanguardia del humor español en los años veinte*. M. Mihura, R. Gómez de la Serna, E. Neville, Antoniorrobes y J. López Rubio. Madrid: Ediciones de la Torre.

RODÍGUEZ TRANCHE, R. y SÁNCHEZ-BIOSCA, V.

(2001): *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra/ Filmoteca Española.

RIAMBAU, E. y TORREIRO, C.

(1998): *Guionistas en el cine español*. Madrid: Cátedra.

RICOEUR, P.

(1970): *Freud and Philosophy: An Essay in Interpretation*. (Trans. Denis Savage). New Haven: Yale University Press.

(1983): *Temps et récit I*. París: Seuil.

(1984): *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*. París: Seuil.

(1985): *Temps et récit III*. París: Seuil.

RÍOS CARRATALÁ, J. A.

(1997): *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante: Universidad de Alicante.

RÍOS CARRATALÁ, J. A. y SANDERSON, J. S. eds.

(1996): *Relaciones entre el cine y la literatura: un lenguaje común*. Alicante: Universidad de Alicante.

(1997): *Relaciones entre el cine y la literatura: el guión*. Alicante: Universidad de Alicante.

RODRÍGUEZ FONTENLA, M^a A.

(1996): *Poética da novela de autoformación. O Bildungsroman galego no contexto narrativo hispánico*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, O. (2001): “¿Que me queres, Amor?, de Manuel Rivas, no cine”. Actas del I Congreso Internacional de Literatura Comparada: “Literatura y Cine”. Universidade de Vigo.

RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A.

(1999): “Thérèse Raquin: texto literario y texto filmico”. *Cien años de Cine. Historia, Teoría y Análisis del texto filmico*. Castro de Paz, J. L., Couto Cantero, P. y Paz Gago, J. M. eds. Madrid: Visor. 271-276.

RODRÍGUEZ TEIJEIRO, D.

(1998): “Entrevistas y artículos de Wenceslao Fernández Flórez en relación con el cine”. *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*. Orense: Vía Láctea. 129-148.

ROMERA CASTILLO, J.

(1999): “Escritores españoles en Hollywood y testimonios autobiográficos”. *Cien años de Cine. Historia, Teoría y análisis del texto filmico*. Madrid: Visor. 277-289.

ROMERA C., J., GUTIÉRREZ CARBAJO, F. y GARCÍA P., M. eds.
(1997): *Literatura y Multimedia*. Madrid: Visor.

ROS BERENGUER, C.

(1999): “Adaptaciones literarias del realizador Fernando Fernán-Gómez: de *Manicomio* (1953) a *Cómo casarse en siete días* (1969)”. *Relaciones entre el Cine y la Literatura: El Teatro en el Cine*. Alicante: Universidad de Alicante.

ROSENZWEIG, F.

(1985): *The Star of Redemption*. (Trans. William W. Hallo). South Bend: University of Notre Dame Press.

SALA NOGUER, R.

(1993): *El cine en la España Republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Bilbao: Mensajero.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L.

(2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.

SANTAELLA BRAGA, L. y NÖTH, W.

(1998): *Imagem. Cognição, semiótica, mídia*. Sao Paulo: Iluminuras.

SANZ VILLANUEVA, S.

(1985): “Fernández Flórez y la novelística coetánea”. *Wenceslao Fernández Flórez (1885-1985)*. La Coruña: Ayuntamiento de La Coruña. 21-26.

SARRIS, A.

(1967): *Interviews with film directors*. (Trad. Esp.) *Entrevistas con directores de cine*. Madrid: Magisterio Español. 1969.

SCHLEIERMACHER, F.

(1977): *Hermeneutics: The Handwritten Manuscripts*. (Trans. James Duke and Jack Forstman, ed. Heinz Kimmerle. Scholars Press: Missoula.

SCHMIDT, S. J.

(1990): *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*. Madrid: Taurus.

SEARLE, J. R.

(1975): "The Logical Status of Fictional Discourse". *New Literary History*, 6. 319-323.

SEBEOK, Th. & UMIKER-SEBEOK, J. eds.

(1995): *Advances in Visual Semiotics: The Semiotic Web 1992-1993*. Berlin: Mouton de Gruyter.

SPARIOSU, M.

(1997): *The Wreath of Wild Olive: Play, Liminality and the Study of Literature*. New York: Albany.

(1998): "Prospecting with Wolfgang Iser: The Fictive, The Imaginary, and Literary Anthropology". *International School of Theory in the Humanities*. Santiago de Compostela.

STAM, R., BURGOYNE, R. y FLITTERMAN-LEWIS S.

(1992): *New Vocabularies in Film Semiotics*. London: Routledge. Ed. Esp. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós. 1999.

TALENS, J.

(1986): *El ojo tachado*. Madrid: Cátedra.

TÉBAR, J.

(1984): *Fernando Fernán Gómez escritor (diálogo en tres actos)*. Madrid: Anjana Ed.

TODOROV, T.

(1978): *Los géneros del discurso*. (Trad. Esp. de Jorge Romero León). París: Seuil.

TÖTÖSY de ZEPETNEK, S.

(1998): *Comparative Literature. Theory, Method, Application*. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi.

TUDELA, M.

(1985): "El humor y W. F. Flórez". *Wenceslao Fernández Flórez (1885-1985)*. La Coruña: Ayuntamiento de La Coruña. 59-64.

UMBRAL, F.

(1994): "Neville y los demás". *Las palabras de la tribu. De Rubén Darío a Cela*. Barcelona: Planeta. 309-312.

URRUTIA, J.

- (1977): "Estructuras cinematográficas en obras literarias. (Acercamiento a una semiótica comparada)". *Cinema 2002*, 27. Madrid.
- (1984): *Imago litterae. Cine. Literatura*. Sevilla: Alfar.
- (1990): *Sistemas de comunicación: bases para su estudio*. Sevilla: Alfar.
- (1997): *La verdad convenida: literatura y comunicación*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (1999): "Leer, conocer, filmar, decir". *Encuentros sobre Literatura y Cine*. Zaragoza: Instituto de Estudios Turolenses. 21-36.

UTRERA, R.

- (1985): *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico*. Madrid: JC.
- (1987): *Literatura cinematográfica/cinematografía literaria*. Sevilla: Alfar.
- (1996): "Las generaciones españolas ante el cinematógrafo". *Moenia*, 2: 243-257.

VARELA, M^a L.

- (1994): *Wenceslao Fernández Flórez. Reivindicación de la paradoja*. La Coruña: Vía Láctea y Ayuntamiento de La Coruña.
- (1998): "Un creador al margen de las modas". *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*. Orense: Vía Láctea. 11-29.

VIDAL ESTÉVEZ, M.

- (1993): "El cuerpo del autor". *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*. Barcelona: Paidós. 77-97.

VILLANUEVA, D.

- (1991a): "Posibilidades y límites de los estudios literarios". *El polen de ideas. Teoría, Crítica, Historia y Literatura Comparada*. Barcelona: PPU, 15-46.
- (1991b): "Historia, realidad y ficción en el discurso narrativo". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 15/3: 489-502.
- (1992): "Los marcos de la literatura española (1975-1990): Esbozo de un sistema". *Historia y Crítica de la Literatura Española. Vol. 9. Los nuevos nombres: 1975-1990*. D. Villanueva (Coord.). Barcelona: Crítica. 3-53.
- (1994): "Literatura Comparada y Teoría de la Literatura", *Curso de Teoría de la Literatura*. Villanueva, D. Coord., Madrid: Taurus. 99-127.
- (1996): "O cinema dende a literatura". *Moenia*, 2: 211-224.
- (1999): "Los inicios del relato en la Literatura y el Cine". *Cien Años de Cine. Historia, Teoría y Análisis del Texto Filmico*. José Luis

Castro de Paz, Pilar Couto Cantero y José M. Paz Gago (eds.).
Madrid: Visor. 213-236.

VILLANUEVA, D., BOBES, M. C. et AL.
(1994): *Curso de Teoría de la Literatura*. Madrid. Taurus.

VIÑAS, M.
(1987): "Crisis redoblada y aires de renovación". *Historia del Cine Mexicano*. (Coord.: Manuel González Casanova). México D.F.: UNAM-UNESCO. 195-229.
(1992): *Índice cronológico del cine mexicano (1896- 1992)*. México. UNAM.

WAGNER, G. A.
(1975): *The Novel and the Cinema*. Cranbury (NJ): Associated University Press Inc.

WAHNÓN BENSUSAN, S.
(1991): *Introducción a la historia de las teorías literarias*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.

YLLERA, A.
(1992): "Juego de palabras/juego de imágenes". *Signs of Humanity/L'homme et ses signes*. Deledalle, G., Balat, M. y Deledalle-Rhodes, J. eds. Berlin, Walter de Gruyter, vol. 2: 827-832.

ZAVATTINI, C.
(1976): "Alcuni idee sul cinema". *Letteratura e Cinema*. Brunetta, G. ed., Bologna: Zanichelli.

ZUMTHOR, P.
(1985): "Le texte médiéval entre oralité et écriture". *Exigences et perspectives de la sémiotique*. Amsterdam: J. Benjamins. 827-843.
(1987): *La lettre et la voix*. Paris: Seuil.

ZUNZUNEGUI, S.
(1989): *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra/Universidad del País Vasco, 4ª ed. 1998.
(1994): *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Barcelona: Paidós.
(1996): *La mirada cercana. Microanálisis filmico*. Barcelona: Paidós.

(1999): “El objeto indescriptible”. *Cien años de Cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*. Castro de Paz, J. L., Couto Cantero, P. y Paz Gago, J. M. eds. Madrid: Visor. 35-42.



BIBLIOTECA VIRTUAL



APÉNDICE

MIGUEL DE
CERVANTES

RELACIÓN DE LAS INCURSIONES DE WENCESLAO
FERNÁNDEZ FLÓREZ EN EL CINE

1. 1927. *Una aventura de cine*. Juan de Orduña.
2. 1933. *Odio*. Richard Harlam. (una de las primeras películas sonoras del cine español).
3. 1935. *El malvado Carabel*. Edgar Neville.
4. 1940. *El ladrón de Bagdad*. Ludwig Berger.
5. 1941. *El libro de la selva*. Zoltan Korda.
6. 1941. *Unos pasos de mujer*. Eusebio Fernández Ardavín.
7. 1942. *El hombre que se quiso matar*. Rafael Gil.
8. 1943. *Huella de luz*. Rafael Gil. (parecida a “El secreto de Barba Azul”).
9. 1943. *Intriga*. Antonio Román. (basada en “Un cadáver en el comedor”).
10. 1943. *La casa de la lluvia*. Antonio Román.
11. 1944. *Bolsa negra*. (guión sobre los refugiados de la guerra mundial, no se realizó).
12. 1945. *El destino se disculpa*. José Luis Sáenz de Heredia. (basada en “El fantasma”).
13. 1945. *El bosque maldito*. (Afán-Evú). José Neches.
14. 1948. *La otra vertiente*. Guión. (recogido en sus Obras Completas como: “El príncipe azul”).
15. 1949. *Ha entrado un ladrón*. Ricardo Gascón.
16. 1950. *El capitán veneno*. Luis Marquina.
17. 1951. *El sistema Pelegrín*. Ignacio F. Iquino.
18. 195?. *El faisán real*. Rafael Gil. (no se realizó).
19. 1955. *Rapto en la ciudad*. Rafael J. Salvia. (guión: *Un hada en la ciudad*).
20. 1955. *El malvado Carabel*. Fernando Fernán-Gómez.
21. 1957. *Camarote de lujo*. Rafael Gil. (basada en “Luz de luna”).

22. 1960. *El malvado Carabel*. Rafael Baledón.
23. 1961. *Los que no fuimos a la guerra*. Julio Diamante. Censurada, se cambió el título por *Cuando estalló la paz*.
24. 1968. *¿Por qué te engaña tu marido?*. Manuel Summers.
25. 1970. *El hombre que se quiso matar*. Rafael Gil.
26. 1975. *Fendetestas*. Antonio F. Simón.
27. 1976. *Volvoreta*. José A. Nieves Conde.
28. 1987. *El bosque animado*. José Luis Cuerda.
29. 2001. *El bosque animado*. Ángel de la Cruz.



FICHAS TÉCNICAS Y ARTÍSTICAS

El malvado Carabel de Edgar Neville (1935).

Ficha técnica:

Dirección: Edgar Neville.

Ayudante de Dirección: Domingo Pruna

Producción: Geza Pollatschik, Saturnino Ulargui.

Base argumental: Wenceslao Fernández Flórez.

Guión: W. de Francisco y Edgar Neville.

Fotografía: Guillermo Goldberger.

Música: Manfred Gurlitt.

Montaje: J. Rosinski.

Sonido: René Renault y J. Stapler.

Decorados: E. Chaves.

Empresa de distribución: Unión Films S.L. INCA Films (España)

Empresa productora: Unión Films S.L. (España)

Metraje: 1.808m. (8 rollos, 35 mm.)

Laboratorio: Cinefoto. Barcelona

Estudios de rodaje: Orphea. Barcelona

Periodo de producción: Entre Junio y Julio de 1935

Clasificación: Largometraje

Versión y lengua: Original

Color: Blanco y negro - Normal

Ficha artística:

Antonio Vico: *Amaro Carabel*

Antoñita Colomé: *Germana*

Francisco Alarcón: *Banquero Aznar*

Alejandro Nolla: *Banquero Bofarull*

Amalia Sánchez Ariño: *Doña Nieves*

Cándida Losada: *Silvia*

Juan Torres Roca: *Olalla*

Ana de Siria: *Sra. Robledillo*

Mary Cruz: *Srta. Robledillo*

Antonio Palacios: *Doctor Enríquez*

José Ripoll: *El niño*

Juana Manso: *dueña de la Pensión*

Elías Sanjuán: *el huésped*

Juan Barajas: *Azpitarte*

El malvado Carabel de Fernando Fernán-Gómez (1955).

Ficha técnica:

Dirección: Fernando Fernán-Gómez.

Producción: Eduardo Manzanos Brochero.

Base argumental: Wenceslao Fernández Flórez.

Guión: Fernando Fernán-Gómez y Manuel Suárez Caso.

Fotografía: Ricardo Torres.

Música: Salvador Ruiz de Luna.

Montaje: Rosa Salgado.

Decorados: Eduardo Torre de la Fuente.

Jefe de producción: José María Rodríguez.

Ayudante de dirección: José Luis de la Torre.

Secretario de dirección: Luis Ligeró.

Segundo operador: Miguel Agudo.

Ayudante de fotografía: Francisco Arana.

Foto-fija: Manuel Beringola.

Ayudante de montaje: Luis Álvarez.

Auxiliar de montaje: María del Carmen Valero.

Construcción de decorados: Francisco Prósper.

Ayudante de decoración: Arturo Villalba.

Maquillaje: José María Sánchez.

Peluquería: Carmen Sánchez.

Atrezzo: Ricardo Juárez y Vicente Sánchez.

Servicios auxiliares: Cornejo, Herrera y Ollero (vestuario).

Ayudante de producción: Ramón Baillo .

Auxiliar de producción: Antonio Ibáñez.

Regidor: Apolinar Rabinal.

Empresa de distribución: Floralva Distribución S.A.

Empresa productora: Unión Films S.L. (España)

Duración: 81 minutos

Clasificación: Largometraje

Género: Comedia

Lugares de rodaje: Madrid

Versión y lengua: Original

Color: Blanco y negro - Normal

Ficha artística:

Fernando Fernán-Gómez: *Amaro Carabel*

María Luz Galicia: *Silvia*

Rafael López Somoza: *Cardoso*

Julia Caba Alba: *Alodia*

Carmen Sánchez: *madre de Silvia*

Julio Sanjuán: *Giner*

Manuel Alexandre: *estomatólogo*

Fernandito Rodríguez: *el pequeño Cami*

Joaquín Roa, Aníbal Vela, Rosario García Ortega, Xan das Bolas,
Ángel Álvarez, Julio Goróstegui y Antonio G. Quijada.



El malvado Carabel de Rafael Baledón (1960).

Ficha técnica:

Dirección: Rafael Baledón.

Producción: Carlos Plaza Izquierdo, Rafael Baledón

Base argumental: Wenceslao Fernández Flórez.

Adaptación de: Carlos Enrique Taboada, Alfredo Ruanova.

Guión técnico: Rafael Baledón

Director de fotografía: Agustín Martínez Solares.

Música: Rafael Carrión.

Música y grabación: Enrique Rodríguez.

Montaje,(Edición): Carlos Savage.

Sonido: Javier Mateos, Enrique Rodríguez.

Decorador: Rafael Suárez.

Jefe de producción: Enrique Morfin.

Asistente de dirección: Jesús Marín.

Alumbrador: Miguel Arana

Asistente: Luis Herrera

Operador: Carlos Carbajal.

Foto-fija: Alfredo Ruvalcaba

Ayudante de montaje: Javier Rodríguez

Auxiliar de montaje: S. García

Diálogos: Javier Mateos

Maquillaje: Margarita Ortega.

Peluquería: Esperanza Gómez

Escenografía: Jorge Fernández

Títulos dibujados: M. Martínez

Jefe de reparto: Mauricio Rojas

Anotador: Jorge Bustos

Gerente de producción: Antonio Sandoval

Subgerente de producción: Carlos Suárez

Unidad de rodaje: “América”

Unidad de construcción: “Victoria”

Empresa productora: Filmadora Independiente

Duración: 108 minutos.

Clasificación: Largometraje

Género: Comedia

Estudio de rodaje: San Ángel Inn (México).

Versión y lengua: Original

Color: Blanco y negro - Normal

Ficha artística:

Guillermo Rodríguez B., “Julián Pacheco”: *Amaro Carabel*

Lorena Velázquez: *Silvia*

Sara García: *Tía Elodia*

Carlos López Moctezuma: *Ginesta*

Lilia Prado: *Germana*

Tito Junco: *Bofarull*

Andrés Soler: *Aznar*

Fernando Soto “Mantequilla”: *Consejero hampón 1*

Fernando Fernández: *Consejero hampón 2*

Óscar Pulido: *El que no se deja Asaltar*

Óscar Ortiz de Pinedo: *Matías Soler*

Emma Roldán: *Madre de Silvia*

Fanny Schiller: *Modista*

Pancho Córdoba: *Francisco Olalla*

José Jasso: *Rigoberto Garza*

Omar Jasso: *Cardoso*

Francisco Reiguera: *Téllez*

Carlos Bravo Fernández “Carlillos”: *Empleado*

Victorio Blanco: *Don Victorio*

Roger López: *Dueño de la caja fuerte*

Ramón Valdés: *Tendero*

Pepe Nava: *Conserje*

Humberto Rodríguez: *Velador*

Julián de Meriche: *Mâitre*

Pedro Elviro “Pitouto”: *Empleado*

Consuelo Medina

Francisco Meneses

Ángel Dupeyrón

Pedro “Harapos”



El malvado Carabel de Ricardo López Aranda (1966).

Ficha técnica:

Adaptación: Ricardo López Aranda.

Base argumental: Wenceslao Fernández Flórez.

Realización: Fernando García de la Vega.

Programa de T.V.E. : *Novela de noche*.

Fecha de emisión: entre el 31 de Enero y el 11 de Febrero de 1966.

Hora de emisión: 21:00h.

Duración de cada episodio: 30 minutos aproximadamente.

Duración de la emisión: 10 episodios emitidos durante dos semanas.

Estudios: Prado del Rey (Madrid)

Ficha artística:

José María Prada

Alfonso del Real

Mari Carmen Prendes

Joaquín Pamplona

Ana María Vidal

José Blanch

Carmen Martínez Sierra

Joaquín Dicenta

Rafaela Aparicio