

# **El cine como recurso didáctico para la enseñanza de la literatura**

**La literatura picaresca y el Siglo de Oro: del papel a al  
imagen en movimiento.**

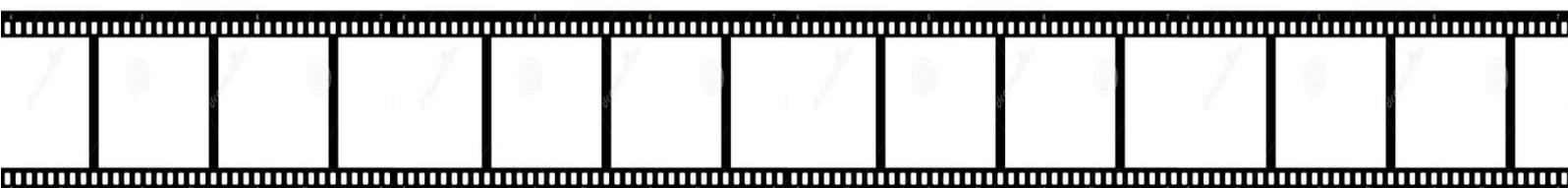
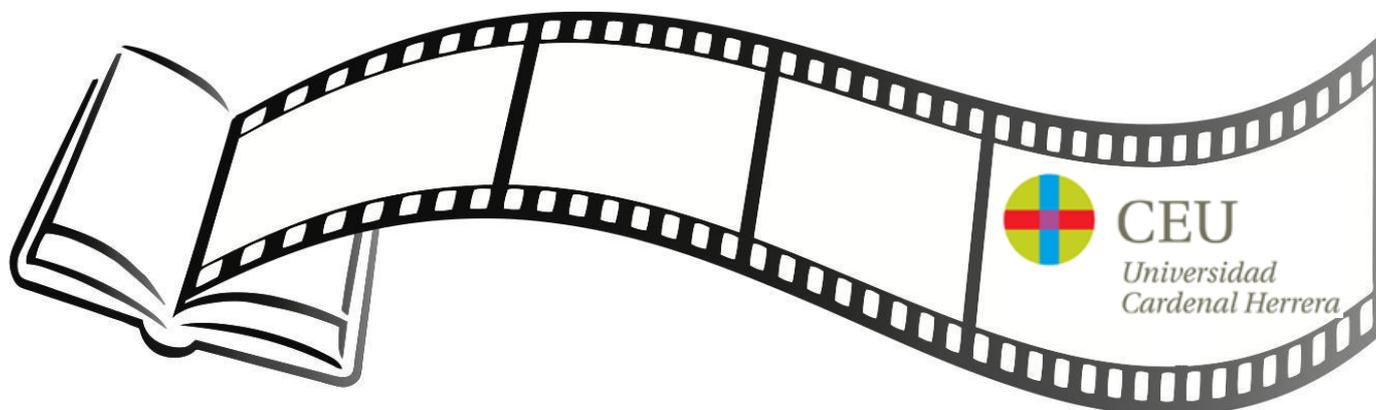
Carlos de la Asunción Romero

Faculta de Humanidades y Ciencias de la Comunicación

Máster Universitario en Formación del Profesorado de Educación  
Secundaria Obligatoria y Bachillerato

Alfara del patriarca 27-04-2015

Dir. Fernando Ros Galiana



## **Índice**

I - Resumen .....	3
II - Objetivos, Metodología y modelo de análisis.....	5
1 - Objetivos .....	5
2 - Metodología y modelo de análisis .....	5
III – El cine y la literatura, dos mundos en contacto. El cine como recurso didáctico.....	8
1 - Teoría literaria y teoría cinematográfica, discursos paralelos.....	8
2 - Literatura y cine, una fecunda dualidad.....	15
3 - El cine como herramienta didáctica.....	18
4 - El cine como herramienta didáctica para la Literatura Española.....	25
IV – El contexto sociocultural del siglo de oro a través del cine y la televisión.....	27
1 - El rey pasmado. Imanol Uribe. (1991) .....	27
2 - El Quijote de Miguel de Cervantes. Manuel Gutiérrez Aragón.(1992) .....	36
3 - El pícaro. Fernando Fernán Gómez. (1974).....	42
V- Un análisis comparativo: una adaptación cinematográfica del Lazarillo frente al texto literario. ....	49
VI – Conclusiones .....	62
VII – Bibliografía, filmografía y otras fuentes. ....	63

## **I - Resumen**

En este trabajo estudiaremos de modo conjunto dos disciplinas artísticas como son el cine y la literatura y trataremos orientar esa relación hacia un objetivo didáctico. Aportamos una fundamentación teórica de la vinculación de ambas materias y nos acercamos progresivamente al uso del cine como recurso didáctico.

Tras ello, se antoja pertinente sobrepasar las concepciones teóricas y tratar de adentrarse en la práctica por lo que se proponen tres producciones españolas mediante las cuales se estudian diversos aspectos literarios y contextuales del Siglo de Oro de la literatura española. Además de estas tres propuestas, se ofrece el análisis del filme español *El Lazarillo de Tormes* (1959), que adapta la novela homónima, y mediante el cual trataremos de advertir los problemas que pueden surgir en torno a los procesos de transposición del texto escrito al texto fílmico. Las diferencias entre ambas obras serán estudiadas desde una perspectiva crítica, teniendo en cuenta el contexto de su producción a fin de obtener una conclusión sobre la motivación de los cambios observados.

Con todo, tras la elaboración del artículo se alcanzarán conclusiones que reafirmarán la validez del cine como recurso didáctico para el aprendizaje de la literatura; se aportarán obras mediante las cuales pueda trabajarse estas disciplinas de modo conjunto; y se advertirán los usos o intenciones que pueden hallarse detrás de la adaptación cinematográfica de una obra clásica con el fin de potenciar la visión crítica del lector/espectador.

## **Abstract**

In this Project we are going to study so together two artistic disciplines such as cinema and literature and try to guide that relationship into a didactic goal. We provide a theoretical foundation for linking both subjects and to approach progressively the use of films as a teaching resource.

After that, it seems relevant surpass the theoretical concepts and try to get into practice. For that objective, we propose three Spanish productions through which various literary and contextual aspects of the Golden Age of Spanish literature could be studied. In addition to these three proposals, we offer the analysis of the Spanish film *El Lazarillo de Tormes* (1959), which adapts the novel, and by which we try to warn the problems that can arise with respect to the processes of transposition of the written text to the film text. The differences between the two works will be studied from a critical perspective, taking into account the context of their production in order to draw a conclusion about the reasons for the observed changes.

However, after develop our study we reach some conclusions which reaffirm the validity of cinema as a teaching resource for learning literature. Moreover, we will provide movies and TV series to work this disciplines jointly and we are trying to notice uses or intentions that may be behind the film adaptation of a classic with the goal of improve the critical view of the reader/viewer.

## **II - Objetivos, Metodología y modelo de análisis.**

Vamos a realizar un primer acercamiento a nuestro estudio fijando en primer lugar los objetivos que tratamos de conseguir mediante el mismo. Dichos objetivos son concisos pero al mismo tiempo nos aportan cierto margen de maniobra para poder desarrollar nuestra labor eficientemente.

### **1 - Objetivos**

-Reafirmar el cine como recurso didáctico válido para el aprendizaje de la literatura.

-Aportar obras audiovisuales que adapten cinematográficamente los textos literarios de Siglo de Oro y su contexto histórico y que faciliten su comprensión y deleite a los alumnos.

-Estudiar y analizar una adaptación cinematográfica de una obra literaria del Siglo de Oro, describiendo e interpretando las semejanzas y diferencias entre la obra inicial y su versión.

-Destacar los aspectos de desviación o concordancia entre dicha adaptación y el texto literario del que parte.

-Evaluar dicho análisis comparativo, mediante un análisis crítico, enfocado a su presentación didáctica.

### **2 - Metodología y modelo de análisis**

En cuanto a la metodología, debemos diferenciar las partes de las que constará nuestro trabajo porque cada una de ellas seguirá una metodología específica.

En la primera parte, que corresponde al epígrafe III, vamos a realizar una amplia revisión bibliográfica de aquellos estudios que traten los dos temas fundamentales que interesan en nuestra investigación: relaciones entre cine y literatura y el cine como herramienta didáctica. Mediante dicha exploración bibliográfica daremos cuenta de lo que otros autores han teorizado sobre el campo que nos disponemos a estudiar y podremos trazar con ello un marco teórico adecuado que fundamente con solidez nuestro posterior análisis. Será esencial realizar un óptimo vaciado de argumentos y datos donde recojamos los aspectos fundamentales que aporta la visión particular de cada autor o la perspectiva que adopta cada tendencia artística para poder sentar así las bases de los siguientes epígrafes del trabajo. Mediante la información recogida en las fuentes seleccionadas –bibliografía, hemerografía, webgrafía y material audiovisual– trazaremos una visión panorámica del cine, lo relacionaremos con nuestra materia e iremos centrando progresivamente la atención sobre el tema escogido para trabajarlo en profundidad.

En el epígrafe IV, que constituye la segunda parte del grueso del trabajo, combinaremos el mismo método de revisión bibliográfica empleado anteriormente con una metodología de análisis del texto fílmico. En este epígrafe intercalaremos los contenidos teóricos extraídos de la bibliografía de referencia con el estudio pormenorizado de tres obras cinematográficas propuestas y con ello introduciremos ya la técnica específica de análisis de la que se ocupará el quinto epígrafe.

Como vemos, estamos delimitando el objetivo nuclear de nuestro trabajo. El epígrafe V, que constituye la parte final del mismo, propone un análisis comparativo de un texto fílmico sobre una obra literaria del siglo de Oro, el *Lazarillo de Tormes*. Mediante este análisis y la posterior reflexión trataremos de mostrar qué modificaciones sufre el texto literario al ser adaptado y cómo el guionista/director ejerce de filtro narrativo entre el texto original y el espectador. Con ello podremos estudiar también si esas diferencias pueden resultar significativas y nos plantearemos, desde

una perspectiva crítica, si pueden estar motivadas por algún interés específico, teniendo en cuenta el contexto sociocultural e ideológico en el que se sitúa la película.

Finalizaremos el trabajo con una serie de conclusiones, sólidamente fundamentadas, acerca de las semejanzas y diferencias entre las obras literarias y sus adaptaciones, extrayendo de dicho proceso una útil aplicación didáctica para el estudio de la narrativa literaria en su conexión con el relato cinematográfico.

Podemos observar cómo, a lo largo del trabajo, se trata de realizar una aproximación progresiva al cine: primero se sientan las bases teóricas, luego se estudia cómo se relacionan texto literario y cine, se aportan ejemplos de obras cinematográficas relacionadas íntimamente con la literatura y finalmente se procede al análisis comparativo de ambas películas respecto a la obra literaria.

Con todo lo señalado anteriormente, podemos concluir que nuestro método de análisis será deductivo, es decir, trazaremos recorrido de lo general a lo particular.

### **III – El cine y la literatura, dos mundos en contacto. El cine como recurso didáctico.**

*El cine nos permite enrollar el mundo real en un carrete para poder desenvolverlo luego como si fuese una alfombra mágica de fantasía*

Marshall McLuhan

#### **1 - Teoría literaria y teoría cinematográfica, discursos paralelos.**

Abordar cualquier estudio relacionado con el cine sin que ningún elemento lingüístico o literario entre en juego, aunque sea tangencialmente, resulta tarea imposible.

El viaje del arte cinematográfico arranca en el último lustro del siglo XIX pero no es hasta unos años después cuando empieza a adquirir la magnitud que merece. El francés Georges Méliès<sup>1</sup> es el fundador del cine de ficción, es quien consigue que el espectáculo vaya más allá de las casetas de feria y las “linternas mágicas” de las que derivaba. Méliès fue uno de los primeros autores que se preocuparon por la dimensión más artística del cine y vieron en él una creación de vanguardia, un invento revolucionario. Para él, el cine era la más interesante de todas las artes porque de él siempre participan todos los demás. “*Arte dramático, dibujo, pintura, escultura, arquitectura, mecánica,*



Fotograma de Viaje a la Luna de Méliès 1

---

<sup>1</sup> Georges Méliès (1861-1938), cineasta francés celebre por liderar muchos desarrollos técnicos y narrativos en los inicios de la cinematografía. Su obra más popular *Viaje a la luna* nos ha dejado uno de los fotogramas más significativos de la historia del cine.

*trabajos manuales de todo tipo, todo se utiliza en dosis iguales en esta extraordinaria profesión” (Sánchez Noriega, 2002).*

Estas primeras ideas de Georges Méliès sobre el arte cinematográfico fueron retomadas por Ricciotto Canudo, teórico francés de origen italiano a quien debemos la célebre etiqueta de “séptimo arte” para referirnos al cine. Canudo, en su *Manifiesto de las Siete Artes* publicado en 1914 defiende una teoría que sitúa al cine como posible arte de culminación para el resto de disciplinas: pintura, arquitectura, escultura, poesía, danza y música. Tal era la fe de Canudo en la trascendencia de esta joven disciplina que no duda en afirmar con rotundidad “*Necesitamos al Cine para crear el arte total al que, desde siempre, han tenido todas las artes*” (Romaguera i Ramió & Alsina Thevenet, 2007)

Podríamos decir que el cine hace realidad el anhelo aglutinador de las diversas artes que destacó también en movimientos artísticos anteriores como el Barroco o el Modernismo. En palabras de Gutiérrez Carbajo “*La ruptura de las barreras entre las diversas manifestaciones culturales constituye una de las características más singulares del arte contemporáneo.*” (Gutiérrez Carbajo, 2012)

No obstante, con el cine todavía en fase embrionaria, para muchos artistas de principios de siglo no existían dos medios de expresión más contrapuestos que el cine y la literatura. Muchos literatos vieron en el cine una gran amenaza para la literatura porque condenaría a esta a un segundo plano y no sería capaz de narrar con la profundidad que sí lograba hacerlo la novela. No obstante, autores de la talla de Lev Tolstói<sup>2</sup> opinaban de otro modo y creían que el cine y la literatura eran compatibles, tanto que incluso el nuevo arte llegaría a cambiar la forma de escribir de los autores. Afortunadamente, no se equivocaba el autor de *Ana Karénina*.

---

<sup>2</sup> Lev Tolstói (1828-1910), novelista ruso del siglo XIX que se sitúa en la cúspide literaria de su tiempo. Sus dos obras más famosas, *Guerra y Paz* y *Ana Karénina*, están consideradas como la cúspide del realismo, movimiento decimonónico por excelencia. Al final de su trayectoria se interesó por las artes de vanguardia

El desarrollo de los acontecimientos otorgaba progresivamente la razón a Tolstoi ya que cada mínimo avance técnico o estético que se implementaba en el arte cinematográfico se sustentaba o daba origen a teorías lingüísticas y literarias que resultarían enormemente fructíferas en el primer tercio del siglo XX. La irrupción del movimiento formalista ruso, y más tarde de la Escuela de Praga, supuso un gran avance ya que los teóricos surgidos en esas escuelas sentaron las bases teóricas del nuevo arte y legitimaron un estatus que se había ganado trabajosamente. Los formalistas rechazan el mito de “la obra en sí” tan aferrado al arte decimonónico y proyectan lo literario y lo textual a otros campos; la obra literaria deja de ser solo un elemento textual para convertirse en un “conjunto sígnico coherente”. Este planteamiento sería extensible a toda manifestación artística y, por lo tanto, el cine también merecería ser tratado como tal.

Los cineastas formalistas crearon una “gramática del cine” y, con Serguéi Eisenstein<sup>3</sup> a la cabeza, desarrollaron ideas tan revolucionarias y ambiciosas como el montaje intelectual o montaje de atracciones. Este gran cineasta y teórico recoge las ideas de Méliès y, cuando establece una jerarquización de las artes, coloca al cine en la cima porque –como señala Jorge Urrutia– *“empieza donde las demás artes acaban y las contiene y sintetiza a todas. Desde esta perspectiva, la teoría del cine es la teoría general del arte y exige el estudio de todas y cada una de ellas.”* (Urrutia, 1976).

Debemos también a los formalistas el desarrollo de teorías como la que formula la distinción entre “cine de poesía” y “cine de prosa”, enunciada por Sklovsky y que más tarde recogerán cineastas europeos de la talla de Paolo Pasolini. Estas teorías, no obstante, no alcanzarán en ningún caso

---

<sup>3</sup> Serguéi Eisenstein (1898-1948), cineasta y teórico soviético de enorme relevancia para la historia del cine moderno. Destaca especialmente su aportación en cuanto a las teorías de montaje que dejan a un lado el montaje clásico y da paso a una nueva concepción del relato fílmico.

la trascendencia de las aportaciones de Eisenstein, trasunto en cine de lo que suponen Tyniánov o Jakobson para la lingüística y la literatura.



Los sólidos pilares de teoría lingüística, literaria y cinematográfica que sentaron los formalistas no tardaron en expandirse y en dar lugar a varias teorías que adquirieron una enorme relevancia. Una de ellas tuvo su origen en Francia y gravita alrededor de la figura de Ferdinand de Saussure<sup>4</sup>, hablamos del estructuralismo. El estructuralismo concibe la lengua como una cadena, una secuencia de pequeños elementos que se unen y relacionan para formar un gran sistema. Es inevitable trazar una relación de analogía entre estas ideas y las

propuestas sobre el montaje fílmico propuesto por Eisenstein que anteriormente mencionábamos.

Coetánea a los primeros estudios formalistas aparece en Estados Unidos la figura de D.W.Griffith. Griffith<sup>5</sup> es el primer gran maestro americano, su técnica de montaje es más sutil, menos rompedora, más cercana a la literatura.



D.W.Griffith y S. Eisenstein 1

Autores de la talla de Pere

Gimferrer, que han tratado en profundidad las relaciones entre literatura y cine, encumbran al cineasta de Kentucky y consideran su obra un punto de inflexión en la historia del cine moderno. “Desde el punto de vista del

<sup>4</sup>Ferdinand de Saussure (1857-1913), lingüista suizo padre del estructuralismo, corriente de estudio que se fundamenta en gran medida en su obra *Curso de Lingüística General*.

<sup>5</sup> David Wark Griffith (1875-1948), cineasta estadounidense tenido por uno de los iniciadores del cine moderno con sus aportaciones sobre el montaje.

*lenguaje narrativo, puede decirse que el cine, hasta hoy mismo, sólo ha conocido dos épocas: la anterior a Griffith y la posterior a él” (Gimferrer, 1999)*

Si continuamos la analogía que hemos intentado explorar entre el cine y las disciplinas lingüísticas y literarias, nos encontramos con una de las que más luz ha arrojado a la interpretación y la construcción del cine desde sus inicios, la semiótica. La trascendencia de esta disciplina se explica a la luz del creciente interés por el espectador que se comenzó a desarrollar mediado el siglo XX con teorías como la estética de la recepción, enunciada por Jauss e Iser. En esencia, la semiótica es la ciencia que estudia los signos y, en su aplicación al mundo del cine, plantea una primera cuestión capital: si el significante fílmico –es decir, la imagen– es a la vez significado. El teórico francés Christian Metz fue uno de los primeros en cuestionar esta premisa en su obra *Lengua y cine* en 1971<sup>6</sup> y sus teorías fueron reafirmadas por autores como Jean Mitry. La obra de Roland Barthes *s/z* publicada en 1970 será la que “contribuya de modo más definitivo al desarrollo de los análisis fílmicos desde un punto de vista textual” (Gutiérrez Carbajo, 2012). Su estela la seguirán teóricos de reconocido prestigio como Pasolini o Umberto Eco cuyas aportaciones resultan interesantes. A todo este grupo de teóricos debemos el establecimiento de conceptos puramente lingüísticos y literarios como fundamento para el análisis e interpretación de la obra cinematográfica: metáfora, metonimia, elipsis, sinécdoque y demás tropos formulados por la semiología.

Otras vertientes posteriores como la narratología<sup>7</sup> son también reseñables y revisan nuevamente los conceptos teóricos enunciados en torno al hecho cinematográfico. Uno de los trabajos más reseñables en

---

<sup>6</sup> METZ, C. (1973) *Lengua y cine*, Planeta, Barcelona.

<sup>7</sup> El concepto de Narratología alude a una disciplina dentro de la semiótica que tomó importancia de mano del estructuralismo en la década de los 70. El término fue acuñado por el búlgaro Todorov y gracias a los estudios de teóricos como el francés Gérard Genette alcanzó gran importancia en el panorama literario de la segunda mitad del siglo XX.

nuestro país es el del anteriormente citado Jorge Urrutia que trata de tender puentes entre la semiótica y la narratología. David Bordwell y Seymour Chatman destacan también como continuadores de los preceptos barthesianos, ambos autores trataron de expandir y relacionar los preceptos estructuralistas sobre el cine con otras teorías formalistas como la morfología del cuento de Vladimir Propp.

Mención aparte merece la noción de Intertextualidad, concepto que se ha erigido el centro de numerosos estudios cinematográficos desde su popularización en la década de los 70 del pasado siglo. La idea de que el texto literario solo adquiere sentido pleno mediante su confrontación con los textos del pasado, y otros del presente, ya fue señalada hacia 1920 por el poeta estadounidense T.S.Elliot pero gracias a autores como Mijaíl Bajtín alcanzó el rango de teoría literaria. El lingüista ruso y otros importantes estudiosos como Paul Ricoeur, desde una perspectiva próxima a la hermenéutica, profundizaron en esta idea en numerosas obras y sentaron las bases sobre las cuales trabajarían un grupo de pensadores búlgaros a finales de los años 60. Entre ellos destaca Julia Kristeva<sup>8</sup>, quien acuña el término en un notable artículo titulado *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*<sup>9</sup>. Kristeva define la intertextualidad, desarrolla lo ya apuntado por Bajtín y concluye que todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. Como ya hemos apuntado inicialmente, no debemos restringir en ningún caso estas teorías al estudio del texto literario porque, desde las teorías de Saussure, se ha consolidado una perspectiva y una metodología en la que el texto cinematográfico puede ser considerado también un texto tan complejo y rico como el literario.

---

<sup>8</sup> Julia Kristeva (1941-), filósofa y teórica de la literatura de origen búlgaro, recoge en su obra los preceptos del estructuralismo y comienza a orientarlo hacia nuevas perspectivas que desembocarán en el post-estructuralismo. Destacan sus aportaciones en el campo de la intertextualidad que aquí nos ocupa.

<sup>9</sup> Kristeva, J. (1997). *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*. Semiótica, vol. 1.

Por último, las postreras décadas del siglo XX nos han brindado una nueva perspectiva pragmática<sup>10</sup> en la lingüística y también en el cine, que resta importancia a los planteamientos precedentes para detenerse a analizar con profundidad los elementos que rodean a la enunciación. Francisco Gutiérrez Cabrajo, recogiendo las ideas de autores europeos como Francesco Casetti o Émile Benveniste, dos de los iniciadores de esta nueva teoría, concluye que “*La enunciación constituye la base a partir de la cual se articulan personas, lugares y tiempos del filme [...] Esta perspectiva no solo completa los presupuestos metodológicos anteriores sino que incardina los estudios filmológicos en el ámbito desde el que son abordados en la actualidad los demás tipos de discursos.*” (Gutiérrez Carbajo, 2012)

A pesar de la profusión de estas teorías que acercan significativamente cine y literatura, no debemos obviar la existencia de otros autores que plantean ideas opuestas, es decir, que sostienen la emancipación radical del cine respecto a la literatura. Entre estos autores destaca el francés Gilles Deleuze. En sus dos obras sobre cine, *Imagen movimiento*<sup>11</sup> e *Imagen tiempo*<sup>12</sup> retoma los estudios de Henri Bergson sobre la imagen. Los estudios de Deleuze apuntan hacia el establecimiento de una distinta relación con el cine, una visión que nos lleve a nuevas experiencias del pensamiento respecto al séptimo arte. Para el filósofo francés la imagen en movimiento es liberadora para el cine y gracias a ella se logra trascender y transmitir mucho más allá de donde llega la literatura.

Hemos mencionado anteriormente algunos estudios de autores españoles que han tratado las fecundas relaciones entre literatura y cine, pues son muchos los que se han adentrado en esta cuestión: Francisco Ayala, Jorge Urrutia, Francisco Gutiérrez Cabrajo, Norberto Mínguez

---

<sup>10</sup> Disciplina que se interesa por el modo en que el contexto influye en la interpretación del significado. Esta rama de la lingüística ha adquirido gran trascendencia en las últimas décadas.

<sup>11</sup> Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento, Estudios sobre cine 1*,. Paidós Ibérica, Barcelona

<sup>12</sup> Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Paidós Ibérica, Barcelona

Arranz, Jesús González Requena, Pere Gimferrer, Rafael Utrera Macías...

Entre todos estos nombres destaca el de José Antonio Pérez Bowie quien, inspirado quizá en lo apuntado por Méliès y Canudo a principio de siglo, ha identificado el lenguaje fílmico como “multidimensional y plurisemiótico”. Con esto, el profesor de la Universidad de Salamanca quiere poner en evidencia que el lenguaje del cine está integrado por una mayor diversidad de códigos que el lenguaje verbal (códigos verbales y no verbales, visuales, acústicos, espaciales...). No es sino el retorno de una problemática clásica de la dialéctica entre la literatura y las otras artes como la pintura, el choque entre la “sucesividad” literaria y la “simultaneidad” pictórica–y cinematográfica–. Pérez Bowie logra sintetizar lo relevante de las teorías sobre el cine enunciadas a lo largo del s. XX y abrir las puertas a un análisis del texto cinematográfico con una apertura de miras.

## **2 - Literatura y cine, una fecunda dualidad**

Con todo lo apuntado en el epígrafe anterior acerca de cuestiones relativas a la teoría del cine y la teoría literaria, podemos concluir que la literatura y el cine son dos artes cercanas que, si bien difieren significativamente en algunos aspectos, mantienen una relación significativamente estrecha.

La recepción del cine en España fue bastante desigual y un tanto injusta. En general el cine en sus inicios gozó de una trascendencia bastante positiva debido al empuje de la vanguardia artística pero más tarde fue perdiendo fuerza. Precisamente fue en el seno de la vanguardia literaria donde el cine gozó de mayor prestigio y aceptación en nuestro país, numerosos autores del final de siglo y de la Generación del 27

estuvieron relacionados de algún modo con el cine. Pio Baroja y Azorín son dos enamorados del cine aunque este último defendiera a capa y espada la total independencia de las dos artes –recordemos la postura de Deleuze-. Federico García Lorca llegó a escribir algún guión que jamás llegó a realizarse. Uno de los autores más comprometidos fue Ramón Gómez de la Serna siempre un avanzado a su tiempo colaborando con infinidad de artistas y abriendo nuevas posibilidades para el arte español. Luís Cernuda mostró gran interés por el *Cineclub*<sup>13</sup> así como a Alberti, enamorado del cine mudo de Chaplin y Buster Keaton. Salvador Dalí, artista polifacético donde los haya, colaboró con Hitchcock, con Walt Disney y sobre todo con Luis Buñuel. Edgar Neville y Enrique Jardiel Poncela, dramaturgos de comedia que se engloban en la llamada “otra generación del 27”, llegaron a obtener trascendencia internacional en el mundo del cine desarrollando trabajos en Hollywood. En los estudios californianos también se adaptaron con tremendo éxito de crítica y público algunas novelas de Vicente Blasco Ibáñez como *Sangre y Arena* o *Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis*.



Rafael Alberti en Noticiario de Cineclub 1

Ya sabemos que el cine es posible gracias a la estratégica conjunción de muchas disciplinas artísticas y de pensamiento (lengua, literatura, cinética, artes plásticas, técnica, música, ingeniería...) pero entre todas ellas la literatura es la que puede adquirir un papel fundamental debido al gran punto de encuentro entre ambas disciplinas: contar historias. Uno de los componentes centrales de la construcción de un filme, el guión, es pura literatura adaptada a las exigencias técnicas del cine. Tanto es así que son numerosos los ejemplos de directores que son sus propios guionistas, que idean un argumento que debe ser contado y eligen el cine como canal de expresión. El mismo proceso es el llevado a cabo por un

<sup>13</sup> *Noticiario de Cineclub*. Ernesto Giménez Caballero. España. 1930.

novelista que simplemente escoge otro canal para la creación y difusión de su obra. “*Todo texto narrativo articula una historia (contenido o cadena de acontecimientos y seres implicados en el relato) y un discurso (la expresión a través de la que se comunica el contenido)*” (Zunzunegui, 1992). Son también muchos los autores que ignoran esa línea y compaginan sus producciones escritas y las cinematográficas.

Desde sus inicios, el arte cinematográfico ha adaptado los géneros literarios y ha bebido de ellos hasta hacerlos propios. Numerosas son las películas que adaptan obras teatrales e incontables las que se sirven de novelas como inspiración. Las primeras han evolucionado desde una mera filmación de la representación teatral, estática y rígida, a otro tipo de películas que no renuncian a la fidelidad al texto pero que son capaces de mostrar un atractivo ritmo y frescura. Destaca entre estas la versión cinematográfica de la comedia de Lope de Vega *El perro del hortelano* dirigida por Pilar Miró en 1996. Más numerosas son, como señalábamos, las películas que se basan en obras narrativas tanto novelas como cuentos. Francisco Gutiérrez Carbajo, en su obra *Literatura y Cine*<sup>14</sup> nos aporta un amplio catálogo de obras literarias, mundiales y españolas, que han tenido su versión cinematográfica a lo largo de los años. La profesora Celia Romea, aplicando la reflexión a la novelística más actual señala que “*La influencia también se ha producido en el orden inverso: Los recursos formales del cine han regido la estructura de muchas novelas actuales*” (Romea, 2001).

La teoría literaria y cinematográfica introducida en el punto III.1. puede ayudarnos a comprender la importancia que adquiere el lenguaje cinematográfico a la hora de transmitir su información. De forma muy somera podemos establecer que, en lo que a forma de expresión se refiere, la palabra es a la literatura lo que la imagen es al cine. Celia

---

<sup>14</sup> Gutiérrez Carbajo, F. (2012). *Literatura y Cine*. Madrid: UNED.

Romea condensa estas ideas en un cuadro en el cual se muestra de manera muy gráfica la diferencia existente entre ambas.

Literatura	Cinematografía
<h1>Palabra</h1>	Imagen Movimiento Encuadre Focalización icónica Representación espacial Representación temporal <b>Palabra</b> Actuación de los actores Iluminación Música Vestuario Decorados Ruidos Elementos Gráficos

Esta notable diferencia de paradigma es de lo que nos debemos servir como docentes, debemos aprovechar la enorme amplitud semántica del discurso cinematográfico para enriquecer el discurso literario que recibe el alumno mediante el método tradicional. En el siguiente apartado seguimos con nuestro proceso de acercamiento a la orientación final del trabajo y tratamos de mostrar diferentes percepciones sobre el valor del cine como recurso didáctico. Como hemos recogido anteriormente, la relación entre el cine y la literatura ha sido un tema ampliamente trabajado desde la teoría, no obstante, el número de estudios dedicados al estudio de dicho tema en relación a un contexto o fin didáctico es mucho menor.

### 3 - El cine como herramienta didáctica.

Como ya se ha apuntado a lo largo de los apartados anteriores, la capacidad didáctica del cine dimana del enorme poder comunicativo que

posee la imagen. Es de sobra conocido el refrán que dice que “una imagen vale más que mil palabras”; es no es sino la expresión popular de un hecho conocido por cualquier comunicador: los medios audiovisuales facilitan la función comunicativa.

Uno de los mayores problemas del sistema educativo actual quizá sea la enorme divergencia existente entre lo impartido dentro del aula y la vida real del alumno fuera del centro. El cine podría verse como una herramienta completamente válida para tratar de integrar ambas esferas de la vida del estudiante, poder combinar eficientemente el ocio con el aprendizaje sería una de las metas más ambiciosas de este tipo de aprendizaje.

María García Amilburu es una de las autoras que se ha ocupado más fecundamente de este campo y aporta una perspectiva muy ligada a la pedagogía que establece el punto de apoyo que le falta a nuestro trabajo. Amilburu, en su breve pero valiosa obra *Teoría y práctica del análisis pedagógico del cine*<sup>15</sup>, defiende que el cine puede convertirse en un eficaz aliado en la tarea educativa y fundamenta esta afirmación pedagógicamente. Para la autora el cine puede aplicarse como recurso didáctico a cualquier materia y nivel educativo siempre que el profesor/educador sea capaz de adaptar ese recurso a las necesidades y objetivos pedagógicos que tengan sus alumnos. Esta extensa validez de la enseñanza a través del cine se fundamenta en el hecho de que este aprendizaje se realice a través de inferencias lógicas, desarrollando la capacidad de reflexión en el alumno. La profesora Amilburu realiza una precisa fotografía del cambio de paradigma que se ha producido en la educación en las últimas décadas:

*En épocas pasadas, el peso de la acción educativa estuvo centrado en la adquisición de conocimientos por parte del alumno, en ese escenario el profesor era el actor principal*

---

<sup>15</sup> García Amillburu, M. L. (2011). *Teoría y práctica del análisis pedagógico del cine*. Madrid: UNED.

*en la educación y a él se encomendaba la tarea de proporcionar al alumno toda la información que este debía asimilar si quería obtener buenas calificaciones (enseñanza expositiva). En la actualidad los planteamientos pedagógicos han cambiado sustancialmente y se considera que la actividad de los alumnos constituye el centro de gravedad de la educación, son ellos quienes deben construir su propio aprendizaje y adquirir las competencias necesarias que les permitan aprender a aprender a lo largo de la vida. (García Amillburu, 2011)*

Extraemos de esta lúcida reflexión varios conceptos clave que son cruciales a la hora de desarrollar nuestra posición pedagógica (construir el propio aprendizaje, aprender a aprender, desarrollo de competencias...).

Estos conceptos nos dirigen hacia un posicionamiento teórico muy concreto que toma forma solo a la luz de las teorías pedagógicas constructivistas<sup>16</sup>. Una de las posiciones más trascendentes es la del *Aprendizaje significativo* enunciada por David Ausubel<sup>17</sup>. Esta teoría defiende un tipo de aprendizaje en que el estudiante relaciona la información nueva que se despliega frente a él con la que ya posee y trata de asimilarla mediante el reajuste y la reconstrucción de sus conocimientos. Es decir, que un aprendizaje significativo solo se da cuando un nuevo conocimiento se conecta con un concepto existente en la estructura cognitiva del alumno que funciona de punto de anclaje. El mundo actual se encuentra en constante movimiento y convulsión por lo que el conocimiento debe ser útil para moverse en ese entorno inestable. Mediante este tipo de aprendizaje podemos lograr que los alumnos creen redes de conocimientos sólidas que les permitan desarrollar un pensamiento crítico y una madurez cognitiva, hecho que sin duda

---

<sup>16</sup> Teorías pedagógicas basadas en el aprendizaje del alumno como centro de la acción pedagógica. El objetivo final de estas teorías es facilitar al alumno las herramientas que le permitan construir sus propios conocimientos. Este constructivismo pedagógico, pujante en la segunda mitad del pasado siglo, cuenta entre sus más importantes figuras con Jean Piaget o Lév Vygotski.

<sup>17</sup> David Ausubel, (1918-2008), pedagogo y psicólogo estadounidense que está considerado como uno de los autores más relevantes para el desarrollo de las teorías pedagógicas constructivistas. .

facilitará su desarrollo social. La meta última de la función docente no debería ser otra que la de fomentar el aprendizaje significativo de nuestros alumnos y para ello debemos poner a su alcance las herramientas y recursos necesarios. *“La tarea principal del profesor consistirá en fomentar en sus alumnos una actitud que les permita aprender a aprender facilitándoles que puedan llegar a ser autónomos en el camino del aprendizaje significativo a lo largo de toda su vida.”* (García Amillburu, 2011)

El cine en el aula tiene en cuenta que el alumno es un elemento activo del aprendizaje, permite diseñar actividades que exijan la investigación del alumno, favorece el trabajo en equipo, fomenta la participación, propone los contenidos a través de un medio que genera interés y que tiene una significación relevante en la vida de los alumnos. El trabajo en el aula debe servir para interiorizar códigos y procesos que sirvan al alumno para discriminar y asimilar información interesante para su evolución personal cuando se encuentren frente a ella en el mundo real. La verdadera riqueza del estudio de la literatura –o cualquier otra disciplina– a través del cine es que los estudiantes pueden reconocerse como participantes de esa cultura que estudian y analizan porque los códigos estudiados les son más cercanos que los de la pintura o la escultura. Enrique Martínez-Salanova, en una obra de enorme poder didáctico<sup>18</sup>, da cuenta de todos los aspectos del aprendizaje humano que pueden ser desarrollados gracias al cine. En primer lugar apunta hacia la formación de una sensibilidad, tanto personal como artística que debe potenciarse permanentemente; para este autor, *la sensibilización es el primer eslabón del aprendizaje*. Otro aspecto a tener en cuenta es el desarrollo de la capacidad creativa del alumno, el cine fomenta la asociación inmediata de ideas así como la constante reflexión, recuerdo e incluso memorización de determinados motivos que, correctamente enfocados pueden ser de

---

<sup>18</sup> Martínez-Salanova, E. (2002). *Aprender con el cine, Aprender de película*. Huelva: Grupo Comunicar.

enorme poder didáctico. El tercer elemento en el que incide el autor es en la potenciación de la dimensión cognoscitiva, es decir, del aprendizaje según se entiende tradicionalmente. Frente a lo que pueda pensarse, el cine es capaz de transmitir tantos conocimientos conceptuales como un método de enseñanza magistral y superará a este último, con diferencia, en el apartado procedimental. Mediante el trabajo con el cine *“el alumno debe experimentar, probar, participar y sus conocimientos aumentarán haciendo posible así una mayor globalización de conocimientos y, por lo tanto, un crecimiento de su síntesis creativa”*. (Martínez-Salanova, 2002). El último elemento que señala Martínez-Salanova es el desarrollo de la dimensión expresiva, factor que adquiere cada vez más importancia debido al crecimiento de nuestra “sociedad de la comunicación”. Mediante el cine el alumno podrá exteriorizar sus sentimientos, adquirir técnicas expresivas y potenciar su comunicación interpersonal, competencias que le ayudarán a crecer personal y profesionalmente en un futuro.

Además de todos estos aspectos, el cine nos permite también abordar uno de los temas clave en el currículo de Educación Secundaria y Bachillerato <sup>19</sup> como es la interdisciplinariedad y el desarrollo de competencias transversales. Hemos dado cuenta ya de la enorme riqueza del lenguaje fílmico y gracias a ello y a la enorme diversidad y fecundidad del séptimo arte se abre ante nosotros un enorme abanico de posibilidades para orientar nuestras propuestas didácticas hacia donde deseemos. El mismo autor citado anteriormente señala que *“en la didáctica de la transversalidad, cualquier medio e comunicación, y en concreto el cine, se hacen necesarios al aglutinar elementos de difícil cohesión en otras situaciones y circunstancias”*. (Martínez-Salanova, 2002). Enrique Martínez-Salanova es uno de los que ha logrado enfocar con mayor acierto el séptimo arte a su uso práctico en las aulas. Este

---

<sup>19</sup> Decreto 112/2007, de 20 de julio, del Consell, por el que se establece el currículo de Educación Secundaria Obligatoria en la Comunidad Valenciana. (DOCV núm. 5562 / 24.07.2007).

Decreto 102/2008, de 11 de julio, del Consell, por el que se establece el currículo del Bachillerato en la Comunidad Valenciana. (DOCV núm. 5806 / 15.07. 2008).

profesor, pedagogo, antropólogo y tecnólogo de la comunicación firma numerosos artículos sobre la materia que nos ocupa y es el responsable de un espacio dentro de la web de la Universidad de Huelva<sup>20</sup> donde pueden encontrarse valiosos recursos para emplear en el aula así como estudios, artículos, guías de trabajo, actividades...

En general, son mayoría los estudios y propuestas de trabajo que se han centrado en la transmisión de valores a través del cine<sup>21</sup>. Esto se debe a que el cine desarrolla frente a nosotros conceptos tan trascendentes como la vida y la muerte, la amistad, el amor o el odio y con ello nos empuja a la reflexión sobre esos temas, es un mecanismo efectivo para trabajar la empatía y trabajar emociones que son complejas de recrear en una clase. El cine proporciona unas experiencias a los alumnos que pueden prepararlos para afrontar situaciones semejantes en la vida real como personas más expertas porque ya han realizado el ensayo virtual de vivirlas.

En definitiva, el cine ocupa un lugar relevante en la vida personal y social de nuestros jóvenes y se ha erigido como elemento de ocio y cultura de gran prestigio. El cine en la mayoría de situaciones actuará como elemento educativo informal, es una pieza fundamental en la cultura fragmentaria que disfrutamos actualmente y genera frecuentemente situaciones de autodidactismo. *“Cada película que vemos ha ido ilustrando nuestro conocimiento del mundo en que vivimos”* (Martínez Álvarez, 2003). En las manos del docente recae en el hecho de conseguir que el cine supere satisfactoriamente la barrera de lo informal y se sitúe en la órbita de la educación formal.

El empleo del cine como recurso didáctico será satisfactorio siempre que exista un trabajo anterior y posterior y siempre que la imagen vaya apoyada por la palabra. Ese apoyo en la palabra, ese mensaje previo, esa

---

<sup>20</sup> MARTÍNEZ-SALANOVA, *Cine y Educación* <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/index.htm>

<sup>21</sup> Escámez, J. (1996). *Cine y valores*. Madrid: Fundación de Ayuda a la Drogadicción.

guía, son vitales para afianzar el poder evocador de la imagen y lograr enlazar de manera efectiva con los alumnos. Así pues, asumida la enorme trascendencia de nuestro papel en el aula, será importante realizar una buena selección de los materiales así como una adecuada estructuración del tiempo de trabajo para que los alumnos asimilen adecuadamente todo lo trabajado.

Los alumnos se encuentran mucho más cercanos al mundo audiovisual que a cualquier otro y eso hace necesaria una adecuada educación al respecto. En una sociedad como la actual, conviene tener una cultura audiovisual adecuada que nos permita desarrollar eficientemente nuestro espíritu crítico con independencia y seguridad. Saber ver cine y ser conscientes de su relevancia más allá de la pantalla forma parte de esta educación, nos aporta una amplia perspectiva del mundo en que vivimos y nos muestra realidades ajenas a nosotros hasta el momento.

Pese a que en las últimas décadas el tema que nos ocupa ha adquirido cierta relevancia, un gran número de profesionales de la docencia sigue mirando con reticencia este tipo de planteamientos debido a su formación clásica y a su escepticismo con todo aquello que pueda suponer un cambio en la manera de enseñar. Todos ellos deberían estar tranquilos porque uno de sus argumentos más comunes cuenta con un fundamento cuanto menos discutible. La observación deductiva y el análisis comparativo que se plantea entraña una complicación elevada y requiere una gran habilidad para entender el valor del texto fílmico. Debido a la anteriormente aludida naturaleza pluridiscursiva del cine, existe la posibilidad de realizar trabajos de investigación sobre infinidad de campos según cuales sean los objetivos perseguidos. Abundan también los profesores que desechan el cine como método de enseñanza de la literatura debido a la poca fidelidad de las películas respecto a su versión literaria. Demuestran con ello poco conocimiento sobre el séptimo arte porque pretenden que este trabaje al servicio de la literatura cuando se trata de un arte maduro e independiente capaz de elaborar su propio

discurso, tal y como hemos deducido de algunas de las teorías recogidas en el punto III.I. En el epígrafe V de este trabajo trataremos la cuestión de la adaptación pero debe quedar claro que el estudio de un texto fílmico en relación con la literatura solo debería enriquecer el aprendizaje y en ningún caso distorsionarlo.

#### **4 - El cine como herramienta didáctica para la Literatura Española**

La explotación didáctica conjunta de cine y literatura es escasa y según apunta Celia Romea requiere que se investigue en ello para contar con suficientes materiales que ofrezcan posibilidades variadas en relación con otras disciplinas. Para la profesora catalana *“La literatura y el cine pueden ser ejes vertebradores de varias aéreas de conocimiento dentro de una unidad docente”* (Romea, 2001)

El cine amplía las experiencias de los alumnos y les permite adentrarse virtualmente en mundos diferentes, ajenos a su contexto habitual. En el caso de la enseñanza de la literatura toma una relevancia fundamental el cine como medio que puede mostrar acontecimientos del pasado con un lenguaje actual y que facilita sobremanera la contextualización histórica, social, espacial y temporal de cualquier obra literaria. El soporte cinematográfico es un espléndido marco que delimita y organiza la percepción<sup>22</sup>. El semiólogo Christian Metz señala muy acertadamente que *“frente al «haber estado allí» de la fotografía –y de la literatura, añadimos–, el «estar aquí» del cine le da al espectador la sensación de asistir al desarrollo de un fenómeno en el momento preciso en que este se percibe”* (Metz, 1972).

---

<sup>22</sup> URPÍ, C. (2001) *Valores educativos del cine de ficción*. En *Una voz diferente en la educación moral*. Pamplona: EUNSA

Todos estos razonamientos vienen a colocar al cine como un magnífico recreador del contexto de una obra, elemento que se erige capital en determinadas épocas y sin el cual no se entiende la verdadera trascendencia de muchas obras. Mediante el cine podemos llegar a introducir a nuestros alumnos en el contexto de la época que trabajemos y podremos hacerles partícipes de ese cronotopo<sup>23</sup>

Además de este aspecto, podemos encarar la relación entre el cine y el aprendizaje de la literatura desde la relación que se establece entre las obras literarias y sus adaptaciones cinematográficas. Esto supone un ejercicio de análisis ya que la mera proyección de la película (en ocasiones como sustitución de la lectura de la obra literaria) no resultará significativa, debemos complementarla con nuestra orientación y con las herramientas pertinentes como ya se señaló en el punto anterior. Tanto es así que muchos autores consideran que *“a través de la práctica intertextual se construyen o confrontan discursos que llevan a los estudiantes a reflexionar o repensar algunos aspectos que conforman su proceso de formación”*. (Botello, 2012)

En los siguientes apartados de la obra vamos a tratar de seguir estas dos grandes vías de acercamiento entre ambas disciplinas, primero emplearemos la literatura como herramienta para la contextualización de la España de los Siglos de Oro y el estudio de sus grandes obras y posteriormente procederemos al contraste entre una obra literaria y su adaptación cinematográfica con el fin de extraer alguna conclusión valiosa desde el punto de vista pedagógico.

---

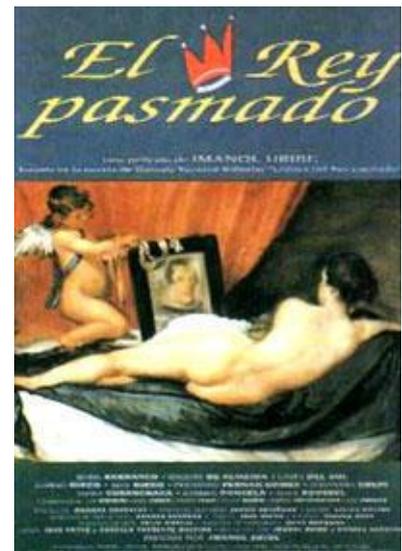
<sup>23</sup> El concepto de Cronotopo, que el ruso Mijaíl Bajtín aplica a la literatura, hace referencia (como su raíz etimológica indica) a la situación de una acción en un espacio y un tiempo determinados.

## **IV – El contexto sociocultural del siglo de oro a través del cine y la televisión.**

En este epígrafe se muestran tres propuestas de trabajo donde se relacionan la literatura y el cine: una película y dos series de televisión. Estas obras reproducen de diversa manera tanto el contexto socio-histórico del Siglo de Oro como interesantes elementos literarios pertenecientes al currículum oficial de la ESO y Bachillerato.

### **1 - El rey pasmado. Imanol Uribe. (1991)**

<b>FICHA TÉCNICA</b>	
<b>Título</b>	<i>El rey Pasmado</i>
<b>Año</b>	1991
<b>Duración</b>	106 minutos
<b>País</b>	<i>España</i>
<b>Director</b>	<i>Imanol Uribe</i>
<b>Guión</b>	<i>Joan Potau, Gonzalo Torrente Malvido</i>
<b>Música</b>	<i>José Nieto</i>
<b>Fotografía</b>	<i>Hans Burmann</i>
<b>Protagonistas</b>	<i>Gabino Diego</i>
	<i>Anne Roussel</i>
	<i>Juan Diego</i>
	<i>Javier Gurruchaga</i>
	<i>Fernando Fernán Gómez</i>
	<i>María Barranco</i>
<p><i>Basado en la novela “Crónica del rey pasmado” de Gonzalo Torrente Ballester (1989)</i></p>	



Las sombras que modelan la realidad histórica de la época de Felipe IV afectan especialmente a la vida sexual y a la vida fuera de la ley, tanto

religiosa como civil. Como señala José Deleito y Piñuela, “*la literatura es solo pálido reflejo de una realidad de acusados contrastes*”. (Deleito y Piñuela, 2005)

Este mismo autor, y muchos de quienes han estudiado esta época histórica en profundidad, coinciden en señalar que la inmoralidad en la España de los siglos XVI y XVII era manifiesta y se extendía a todos los órdenes de la vida cortesana. Estos autores recogen gran cantidad de documentos de la época y obras literarias que así lo atestiguan. La sexualidad no escapaba a la sombra de esta corrupción y, como decimos, bien se puede constatar en obras literarias, pinturas o relatos populares de la época. Este libertinaje aumentaba progresivamente a medida que se ascendía en la pirámide social, y alcanzaba sus más altas costas en la corte real trayendo consigo un gran número de hijos bastardos en las esferas superiores de la sociedad. Paradójicamente, este ambiente de relajación moral chocaba en ocasiones con otros conceptos de la vida del Siglo de Oro tan importantes como el honor y la honra. El adulterio femenino y la burla hacia los maridos fueron tema predilecto para la sátira de muchos autores de la época como Lope, Góngora, Salas Barbadillo o Quevedo. Mención aparte merecen las referencias a estos hechos en la novela picaresca donde la crítica social se extendía a cualquier elemento de la vida y este no iba a ser menos. Destaca, entre todos los ejemplos que podamos aportar, el de la obra *Lazarillo de Tormes* donde el protagonista finaliza su relato aludiendo a su reciente esposa con lo que presuntamente ha asentado su vida y recobrado su honra. No obstante, la sátira que subyace en la obra nos hace ver que la esposa de Lázaro no es sino una manceba del arcipreste, que le brinda ayuda y se la ofrece en matrimonio.

*«Mas malas lenguas, que nunca faltaron ni faltarán, no nos dejan vivir, diciendo no sé qué y sí sé qué de que veen a mi mujer irle a hacer la cama y guisalle de comer (al arcipreste). Y mejor les ayude Dios que ellos dicen la verdad. Porque, allende*

*de no ser ella mujer que se pague destas burlas, mi señor me ha prometido lo que pienso cumplirá»* (Lazarillo de Tormes. Rico, F. (ed.) , 1998)

En este breve pasaje final de la novela picaresca por excelencia de las letras españolas, vemos manifestarse de un modo evidente la crítica a dos situaciones de dudosa moral en el aspecto sexual, tanto el adulterio de la mujer de Lázaro como la conducta pecaminosa del arcipreste de San Salvador.

Otro de los factores relativos a esta corrupción moral que mayor relevancia adquiere es el tratamiento de tema de la prostitución. El tema puede verse con claridad tanto en las obras de la época (La madre de Lázaro de Tormes era prostituta), como en la obra de Torrente Ballester que nos ocupa, ya que el escarceo del rey con una prostituta es el desencadenante de toda la historia. José Deleito y Piñuela nos muestra cuáles eran las tres clases de prostitutas que podían encontrarse en cualquier población de cierta relevancia: mancebas, cortesanas y rameras. Las primeras vivían casi maritalmente con el hombre, las segundas eran mujeres asalariadas “con disimulo y cierta categoría” y las últimas pertenecían al estrato más bajo y su dignidad solía estar en entredicho. Estos títulos eran oficiales y existía una amplia legislación referente a los mismos, que los regulaban y ordenaban. El autor anteriormente referido diferencia un cuarto tipo de “mujer pública” que define como “las de categoría superior, que vivían solas e independientes en sus casas, sin escándalo y recibían visitas de hombres de calidad”, y



que denomina “mujeres de amor”. Sin duda a este tipo de mujeres pertenecería Marfisa, la prostituta con la que yace el rey y que le induce a cambiar su concepción del deseo hacia el cuerpo femenino. No obstante, no era este tipo de prostitutas el

más común en la España de la época, pues suponían un mínimo porcentaje de las 300.000 mujeres públicas del reino.

Felipe IV, protagonista de *El rey pasmado*, promulgó las llamadas “oleadas moralizadoras”, alentado por la férrea Inquisición. El Santo Oficio reclamó el cierre de todos los burdeles y así fue decretado por el rey en 1623. La medida se puso en funcionamiento, pero paulatinamente fue perdiendo fuerza hasta que en la Pragmática sanción de 1632 se implantó la medida más dura respecto a estas prácticas. Pese que tales esfuerzos por parte de la monarquía, muy influenciada por los postulados de la Santa Inquisición, la prostitución siguió su ritmo desenfrenado durante el siglo XVII en locales clandestinos y siempre fuera de la ley. Pese a todo ese esfuerzo por parte de la Iglesia, es manifiesta la inclinación de muchos miembros de la institución eclesiástica hacia las malas costumbres que ellos mismos condenan. Cronistas nacionales y extranjeros constatan esta continua desviación, que también se ve confirmada en numerosas obras literarias como el *Lazarillo de Tormes*. La doble moral de la Iglesia es también evidente en la obra *El rey pasmado* y en su adaptación cinematográfica; desde la actitud condescendiente del Gran Inquisidor con Marfisa, hasta las luchas internas de las diversas congregaciones religiosas, o la posición del cura Germán de Villaescusa hacia las actitudes poco virtuosas del Valido y su mujer.

El principio de la película se centra en el deseo sexual del rey que refleja la relajación moral y el desenfreno erótico que mencionamos. Las prácticas sexuales del rey y las costumbres de gran parte de su corte aparecen claramente reflejadas en el filme. Ante esta situación, no tardan en aparecer los dos estamentos que dominaban la sociedad del momento, la nobleza y la iglesia. Ambos estamentos, representados por el Conde-Duque y por el sacerdote capuchino, se inmiscuyen en los asuntos del rey porque consideran vital para el futuro del reino que se mantenga la moralidad y que el monarca se aleje de la vida pecaminosa. No obstante, rápidamente empezamos a ver que, en el caso del Conde-

Duque, la rectitud moral de la que hace gala se tambalea ante las tentaciones del pecado.

Tanto en la novela como en el filme las críticas a la entidad eclesiástica son grandes así como el reflejo de las enormes supersticiones que rodeaban cualquier creencia de la época. Sin ir más lejos, las autoridades del momento pensaban que las desviaciones morales del rey podían interferir en la fortuna del reino o en el desenlace de batallas bélicas. La oposición entre la religión y la sexualidad humana es latente en toda la historia y así queda reflejado en numerosos pasajes de ambas obras. La narración transmite la dureza de la censura de la Iglesia, que, con el tribunal de la Santa Inquisición como férreo brazo ejecutor, era capaz de dominar el destino de los fieles. Precisamente uno de los pasajes trascendentes para el desarrollo de la acción principal es una reunión del consejo de la Inquisición que presenciamos de primera mano gracias a Uribe y Ballester. En esta reunión constatamos algunos de los temas que ya han sido esbozados como la lucha interna entre las diversas congregaciones religiosas (Capuchinos, Jesuitas, Franciscanos y Dominicos...) o la dialéctica entre modernidad y clasicismo aplicada en este caso al estamento eclesiástico. Mechthild Albert da cuenta de la trascendencia de esta escena

*“La reunión de la Santa Inquisición sirve a Torrente Ballester para plantear la confrontación entre Antiguos y Modernos [...] Se percibe un antagonismo fundamental entre el fanatismo «ortodoxo» del capuchino y los demás eclesiásticos, todos ellos más tolerantes y liberales. [...] Almeida pronuncia ideas decididamente modernas frente a un dogmatismo hueco y un fanatismo trasnochado de su adversario. Defiende conceptos como la libertad individual y la igualdad, la causalidad y la racionalidad, así como la relatividad de las normas culturales”. (Albert, 2010)*

A continuación recogeremos un fotograma de película de Imanol Uribe y el fragmento correspondiente al lugar donde se celebra la reunión de la Santa Inquisición en la novela de Torrente Ballester para constatar la precisión del cineasta guipuzcoano a la hora de recrear los espacios como bien señala Curry en su estudio *“La película es cuidadosa en la creación de ambientes, que no pueden ser ni más ni menos que los creados por el subtexto de Torrente”*. (Curry, 2007)



[Pág. 103]

Después de acomodados en la sala de reuniones, en razón de jerarquías siguiendo un criterio piramidal, todavía se rezaron más latines, estos sin música, y la cosa quedó como en el escenario de un teatro: El gran inquisidor en lo más alto, aunque la cola de su hábito bajase hasta los rangos inferiores y extendiese encima de las losas el triple ángulo de su remate; después venían los jueces propietarios, el padre Pérez, el padre Gómez, el padre Fernández y Enríquez de Hinestroza, así hasta seis con hábitos blancos, hábitos negros, hábitos combinados; de ellos gordos, de ellos flacos, regordetes de cara o estidacos, reservados o expresivos [...] Más abajo se sentaban los distintis peritos: aquella vez uno por cada orden, incluidos los mostenses, los premostratenses y algunas órdenes nuevas como la de la *Societate Iesu* a la que pertenecía el padre Almeida. Entraban y salían con sigilo, soplones, esbirros y demás gentuza, a la que se prohibió la entrada un poco antes del juramento. A partir de este, la sala del consejo quedó clausurada para el exterior: Amplia y sombría, alumbrada con candelabros, la presidía un Cristo entre dos luces. (Torrente Ballester, 2012)

Por lo que respecta al género de la obra de Torrente Ballester, es bien sabido que en las últimas décadas la novela histórica ha experimentado un notable crecimiento de popularidad, tanto en el ámbito español como en el internacional. Son escasos los autores de relevancia de la literatura de nuestro país que no cuenten entre sus títulos con alguna obra ambientada en el pasado histórico. El florecimiento de estas novelas se remonta a la época del romanticismo europeo del siglo XIX donde figuras como Walter Scott supieron trasponer al pasado histórico y mitológico los principios estéticos y temáticos de la literatura romántica. La voluntad por dejar a un lado el realismo social, tan prolífico en la segunda mitad del siglo XX, quizá sea uno de los motivos esenciales para el resurgimiento de estos temas. Los temas históricos, su revisión y cuestionamiento no son sino una manifestación más del espíritu posmoderno que ha presidido la cultura europea en las últimas décadas del pasado siglo.

Carmen Becerra Suárez, en su prólogo a la edición de *Crónica del rey pasmado*, define la novela histórica como un tipo de novela que “*contiene una mezcla, más o menos equilibrada, de sucesos históricos efectivamente acaecidos y realidad ficcional, si bien suele ser esta última la base y el sostén en la que se fundamentan aquellos*”. (Becerra S., 2012). La misma autora recoge seguidamente una serie de rasgos fundamentales de la novela histórica, que a continuación recogemos y que son los definitorios de este género. Según la profesora Becerra, la novela histórica se caracteriza por: utilizar personajes o figuras históricas en sus argumentos; por plantear alternativas a la historia mediante diversas técnicas narrativas; por alterar en ocasiones los sucesos históricos por medio de mecanismos como la exageración o el anacronismo; por poner de relieve el carácter de ficción de la obra mediante el uso frecuente de procedimientos como la parodia o la ironía; y por desmitificar los mitos nacionales y el pasado en general. Estas características de la novela histórica son claramente reconocibles en la obra que nos ocupa así como otras relativas al punto de vista narrativo como la presencia de un narrador omnisciente y un discurso polifónico, multiperspectivo y dinámico que nos convierte en testigo invisible en todos los diálogos. El lector contempla la historia desde un lugar privilegiado, observa de modo testimonial cómo se extienden las redes de poder religioso y político en la España del siglo XVII. Torrente se aleja intencionadamente de la mera función de historiador o cronista y es más bien un narrador cómplice. Además de las características ya mencionadas, *Crónica de rey pasmado* presenta numerosos rasgos típicos del estilo narrativo de Torrente Ballester: ironía, sátira, humor, burla, juego con la realidad y la historia, libertad en los personajes....

Torrente Ballester ofrece una visión desmitificadora del Siglo de Oro, muy diferente de la que en ocasiones ha llegado hasta nosotros. Esta visión desmitificadora tiene como detonante el sexo, elemento que acaba siendo un símbolo de la angustiosa represión sufrida en aquellos tiempos. La

intolerancia y la hipocresía de la época quedan en evidencia con las constantes tensiones entre lujuria sexual y represión moral, que generan el ambiente irónico y satírico en que se desarrolla toda la historia.

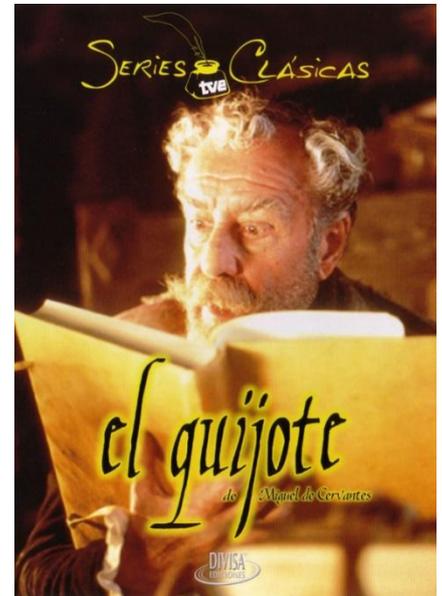
Por último, si nos centramos en lo formal, podemos observar que la obra de Torrente Ballester se estructura en cuatro capítulos que a su vez se subdividen en una serie de escenas numeradas. Este modo de estructuración da como resultado la fragmentación de las diversas líneas argumentales que permiten al autor simultanear acciones y enriquecer la narración. Al trasponer el texto novelesco a la pantalla, Uribe respeta casi en su totalidad esta organización ya que la distribución en escenas que el autor gallego lleva a cabo resulta óptima para la elaboración del guión cinematográfico. Richard Curry señala que *“La fidelidad a la sucesión temporal es una de las maneras en que la película de Uribe funciona para subrayar la semejanza entre los discursos literario y cinematográfico”*. (Curry, 2007). Esta es una de las razones de peso por la que se considera que la adaptación de Imanol Uribe es acertada, el cineasta consigue prácticamente una traducción del texto literario a texto fílmico<sup>24</sup>. Consideramos que esta obra es fiel y es una versión adecuada para su trabajo en el aula porque el material narrativo del subtexto novelesco se conserva en el paso al texto cinematográfico: se narra la misma anécdota histórica, se respeta el orden de los eventos de la misma, aparecen con los mismos personajes y estos cuentan con las mismas características que en la novela.

---

<sup>24</sup> Richard Curry recuerda la complejidad que rodea a determinados términos tales como “adaptación”, “versión”, “revisión”, etc. Curry desestima el término “adaptación” porque, basándose en las teorías de Jean Mitry, la considera imposible y opta por la denominación “traducción” a la que nosotros hacemos referencia.

## 2 - El Quijote de Miguel de Cervantes. Manuel Gutiérrez Aragón.(1992)

FICHA TÉCNICA	
<b>Título</b>	<i>El Quijote de Miguel de Cervantes</i>
<b>Año</b>	1992
<b>Duración</b>	5 episodios
<b>País</b>	España
<b>Director</b>	Manuel Gutiérrez Aragón
<b>Guión</b>	Camilo José Cela
<b>Protagonistas</b>	Fernando Rey
	Alfredo Landa
	Francisco Merino
	José Luís Pellicena
	Jose Luís López Vázquez
	Terele Pávez
<p><i>Basado en la primera parte de la novela “El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha” de Miguel de Cervantes (1605)</i></p>	



Esta serie fue realizada por Radio Televisión Española en una clara apuesta por la calidad y con el fin de marcar distancias con el resto de competidoras de los otros canales. Es una recuperación del clásico de la literatura que se ha convertido en un clásico de la televisión en nuestro país. No obstante, los crueles índices de audiencia y la oferta de una televisión mayoritariamente enfocada al mero entretenimiento, condenaron a esta producción, y a otras de un perfil similar, al ostracismo.

Esta producción toma el testigo de títulos como *Cuentos y leyendas*, que empezó a emitirse en 1974 y que adaptaba a la pequeña pantalla textos de Pedro Antonio de Alarcón, Emilia Pardo Bazán, Gustavo Adolfo Bécquer o Lope de Vega. En las décadas de los 70 y los 80 abundaron

también las adaptaciones al formato televisivo de grandes obras de nuestra literatura por parte de prestigiosos cineastas como puede ser el caso de *Fortunata y Jacinta*, *La barraca*, *Juanita La Larga*, *Los pazos de Ulloa*, *Los gozos y las sombras...*

No obstante, como hemos mencionado anteriormente, la obra de Gutiérrez Aragón vino a servir de colofón para este tipo de producciones televisivas porque, con posterioridad, y menos todavía en los años que corren, apenas se han llevado a cabo proyectos de un verdadero interés literario y cinematográfico, salvo aisladas excepciones. El proyecto era mayor –inicialmente pretendía abarcar toda la obra– pero finalmente se quedó en 5 episodios de hora y media que narran lo acontecido a Don Quijote en la primera parte de la obra de Cervantes.

Esta adaptación cuenta con la peculiaridad y el valor añadido de contar con un Premio Cervantes y Premio Nobel de literatura como uno de los encargados de adaptar los textos de Cervantes. Se trata de Camilo José Cela, que aporta su rigor y su potencia narrativa para dar lugar a la que ha sido considerada la versión más fiel de la obra original del siglo XVII. Precisamente este aspecto es el que más nos interesa en nuestro estudio, porque a la hora de realizar un estudio comparativo o a la hora de enriquecer la lectura con un texto fílmico, debemos buscar una versión fiel, tanto desde el punto de vista visual y ambiental, como también desde el punto de vista textual. Cela y Gutiérrez Aragón siguen la estructura original de la obra y adaptan fielmente la primera salida de Don Quijote, perteneciente a la primera parte de la obra cervantina. Diez años más tarde, Gutiérrez Aragón, a través de la película *El caballero don Quijote*, continuó la senda iniciada con esta producción televisiva obteniendo también un éxito discreto.

Mención aparte merecen los personajes de la serie que, tratándose de una obra como el Quijote, donde los dos protagonistas sustentan el peso de la novela, adquieren un papel fundamental. Miguel Juan Payán

reconoce el valor de las interpretaciones de Fernando Rey y Alfredo Landa como Don Quijote y Sancho Panza respectivamente, y sentencia *«son las más cercanas y completas de los personajes literarios trasladados desde el papel y la letra a la carne, el hueso, la humanidad en definitiva de la imagen en movimiento.»* (Juan Payán, 2005).

El deseo del director y el guionista era el de hacer una adaptación del Quijote tal y como fue concebido por Cervantes, y así deshacer el entuerto entre el verdadero don Quijote y la idea que la mayoría de la gente que no ha leído la novela tiene sobre Alonso Quijano y su locura. Así, Camilo José Cela, preguntado por el desarrollo del rodaje respecto a su texto declara: *“Están respetando absolutamente la adaptación mía del Quijote, adaptación respetuosísima, como usted sabe, donde lo único que hice fue poner en lenguaje actual ese monumento literario que era el Quijote [...] Este es el Quijote de Cervantes y el otro era el Quijote de cada uno de los directores.”*<sup>25</sup>

El carácter de esta narración fílmica estructurada en capítulos le otorga cierta ventaja sobre otras versiones. La construcción de los personajes y la peripecia del protagonista se puede desarrollar de un modo mucho más próximo a como sucede en la novela gracias a esta estructuración. En función de este profundo desarrollo de la historia, la relación entre ambos protagonistas progresa con madurez y el ritmo narrativo es fluido y constante, combinando momentos de acción y serenidad. Los personajes, como sucede en la obra literaria, evolucionan a través de su relación y Sancho se proyecta en la figura de don Quijote y viceversa. *«Sancho pasa de la fascinación por el discurso de Alonso Quijano a una situación de ser él mismo participante activo en la fantasía de su señor pero al mismo tiempo no pierde nunca contacto con la realidad.»* (Juan Payán, 2005)

---

<sup>25</sup> El Quijote – Entrevistas Cela, Gutiérrez Aragón, Landa y Rey. Rtvé, emitido el 25 de Febrero de 2009, Archivo de Rtvé.

La adaptación de Camilo José Cela contribuye especialmente a la calidad de esta obra porque el escritor gallego trata de mantenerse fiel siempre que sea posible a las palabras originales del diálogo cervantino, algo esencial en el valor de la novela. Cela conocía ese gran valor del diálogo para el desarrollo de la novela y logra con ello lo que no consiguen la mayoría de autores que se atrevieron a realizar la adaptación de esta obra al cine. El Nobel entiende que el valor máximo de los personajes lo crea Cervantes y que la modificación los mismos solamente devaluaría la adaptación como ha sucedido con la labor de otros directores y guionistas. Respecto a quienes han tratado de adaptar anteriormente la novela cervantina a la gran pantalla, Cela es bastante contundente: *“En general todos han sido malos [...] el peor se lo repartirían entre americanos y rusos que faltan al respeto absolutamente y no entendieron para nada el espíritu del Quijote”*.<sup>26</sup>

Como anteriormente adelantábamos, Fernando Rey fue el encargado de representar a *El Caballero de la Triste Figura* y logró ser el más caballeroso de todos los actores que encarnaron a Don Quijote de la Mancha. El actor gallego



consigue reunir en su misma figura un porte distinguido y una épica decadencia que refleja a la perfección el carácter del personaje cervantino. Rey consigue introducirse en el personaje hasta el punto de que don Quijote es visto en ocasiones como un verdadero caballero andante, olvidándose por momentos la locura que embarga al hidalgo manchego. El perfil de personajes interpretados por Fernando Rey a lo largo de su carrera<sup>27</sup> siempre ha coincidido, en cierto modo, con varias de las aristas (de las muchas que posee) el personaje de Cervantes, un personaje elegante, valeroso, caballero... Este de don Quijote fue uno de sus últimos papeles y sin duda sirvió de magnífico broche a su carrera.

<sup>26</sup> Vid.24.

<sup>27</sup> Podemos destacar entre otros su papel de Don Lope en la película *Tristana* de Luis Buñuel del año 1970 que adapta a la gran pantalla la novela de Pérez Galdós.



El otro pilar de la historia cervantina, Sancho Panza, es llevado a la pantalla en esta ocasión por el actor navarro Alfredo Landa. Es sin duda uno de los más reconocibles Sanchos que han quedado en el recuerdo y sin duda se debe a su magnífica interpretación del escudero. Landa consigue

sobreponerse al cartel de rústico cateto que protagonizaba películas de destape<sup>28</sup> y logra construir un Sancho con un enorme carisma y complejidad. La pareja que forma junto con Fernando Rey es responsable, en gran medida, del elevado valor que le otorgamos a esta obra televisiva y cinematográfica basada en la obra maestra de la literatura española que es el Quijote.

La obra cuenta con una fidelidad tan intensa al texto cervantino que la sucesión de hechos es idéntica. El primer capítulo de la obra cervantina, que supone la presentación del personaje y el primer acercamiento a su universo de locura, se extiende durante 16 minutos. La voz del narrador reproduce, de manera prácticamente textual, el texto original y va guiándonos a través de las andanzas de Don Quijote del mismo modo que lo hace el narrador de la novela.

Mediante una genial recreación del ambiente y el espacio y una fiel caracterización de los personajes, Gutiérrez Aragón nos introduce en la atmosfera quijotesca y empieza, desde el primer momento, a dejar latente la fuerza que tendrá el personaje encarnado por Fernando Rey.

Recogemos a continuación un breve pasaje del primer episodio de la serie donde puede constatarse el nivel de intertextualidad que se establece entre ambas obras.

---

<sup>28</sup>Fenómeno cinematográfico de la transición en España en el que, tras la desaparición de la censura franquista, empezaron a aparecer desnudos en el cine y escenas subidas de tono. Alfredo Landa, uno de sus actores más relevantes llega a generar un sub-género llamado “landismo”.

Decíase él:

-Si yo, por malos de mis pecados, o por mi buena suerte, me encuentro por ahí con algún gigante, como de ordinario les acontece a los caballeros andantes, y le derribo de un encuentro, o le parto por mitad del cuerpo, o finalmente, le venzo y le rindo, ¿no será bien tener a quién enviarle presentado, y que entre y se hinque de rodillas ante mi dulce señora, y diga con voz humilde y rendida: -Yo señora, soy el gigante Caraculiambro, señor de la ínsula Malindrania, a quien venció en singular batalla el jamás como se debe alabado caballero D. Quijote de la Mancha, el cual me mandó que me presentase ante la vuestra merced, para que la vuestra grandeza disponga de mí a su talante?

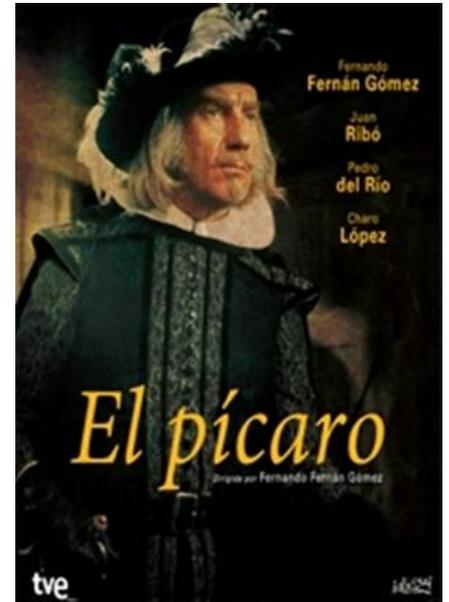
Tras decidir el nombre de su caballo, Don Quijote fantasea con sus aventuras

-Tu vendrás a llamarte Rocinante, que es un nombre alto, sonoro y significativo y que va bien a quien será el primero de todos los rocines que hay en el mundo. Y si por mi buena suerte me encuentro por ahí con algún gigante como le acontece a los caballeros andantes, y le derribo, o le parto el cuerpo por la mitad, le rebano la cabeza y le venzo o lo rindo, he de enviarle ante mi dama para que disponga de él a su talante. El caso es que ahora mismo no dispongo de ninguna dama...



### 3 - El pícaro. Fernando Fernán Gómez. (1974)

FICHA TÉCNICA	
<b>Título</b>	<i>El pícaro</i>
<b>Año</b>	1974
<b>Duración</b>	13 episodios
<b>País</b>	<i>España</i>
<b>Director</b>	<i>Fernando Fernán Gómez</i>
<b>Guión</b>	<i>Fernando Fernán Gómez Pedro Beltrán</i>
<b>Protagonistas</b>	<i>Fernando Fernán Gómez Juan Ribó Eduardo Calvo Emma Cohen Juan Diego</i>
<p><i>Basado en textos de novelas picarescas del Siglo de Oro de autores como Cervantes, Quevedo, Mateo Alemán, Vicente Espinel o Salas Barbadillo.</i></p>	



Esta serie de Fernando Fernán Gómez tiene como objetivo final, como así lo reconoce el propio autor, transmitir cómo era la vida de un pícaro en la sociedad de los siglos XVI y XVII. El primer capítulo se inicia con Fernán Gómez tras un pupitre a modo de profesor; el actor empieza una explicación sobre la figura del pícaro y el mundo que le rodea para poco a poco ir transformándose en el personaje mediante el cual nos va a introducir en el universo picaresco, el carismático Lucas Trapaza. Este inicio, moderno y, en cierto modo, meta-literario, llama la atención por su originalidad y deja cuenta de la intención del cineasta, realizar una obra didáctica a la par que entretenida.



Como decimos, la serie posee un elevado poder didáctico y parece idónea para la contextualización de los Siglos de Oro que nos interesa realizar. El vestuario, las localizaciones y escenografía, el lenguaje y la ambientación en general están muy conseguidas y hacen de esta obra una fiel transmisora del ambiente de los Siglos de Oro. Además, la duración de los capítulos, de menos de media hora, la hace muy adecuada para el trabajo docente porque permite visualizar un capítulo y comentar posteriormente los rasgos más interesantes en una sesión habitual.

La serie de Fernán Gómez trata de reproducir, como sabemos, la época de la España imperial, época de contrastes en nuestra sociedad. El siglo XVI fue un siglo de enormes diferencias sociales y económicas porque el dinero de las indias enriqueció a las clases altas de la sociedad y financió guerras en el extranjero pero al mismo tiempo provocó que las clases más bajas de la sociedad se empobrecieran. Este empobrecimiento provocó una vida de miseria donde proliferan los ladrones, la violencia, los crímenes. Este es el contexto donde surge la figura del pícaro, un rufián de clase baja que trata de sobrevivir por todos los medios en un entorno que le es aciago. Este personaje se configura en el protagonista (o antihéroe) de la novela picaresca, un tipo de novela realista de gran trascendencia en la literatura de nuestro país.

Capítulo 3 y 4 de la serie donde se basa claramente en el texto cervantino de *Rinconete y Cortadillo*<sup>29</sup>.

El final del capítulo 3 supone el reencuentro de los dos protagonistas, Lucas Trapaza y Alonso de Baena. La presentación mutua que realizan y la



Lucas y Alonso de camino a Sevilla

posterior narración de sus historias recuerdan sobremanera al inicio de la novela ejemplar de Cervantes.



Esta similitud se hace mucho más evidente cuando los dos pícaros se dirigen a Sevilla, ciudad donde vivió en su infancia Alonso de Baena, para tratar de buscar fortuna. Cuando llegan allí se interesan por ingresar en una cofradía

dirigida por un pícaro llamado Monipodio, que lidera el “gremio” de pícaros sevillanos. La descripción del líder del hampa sevillana realizada por Cervantes se ve fielmente reflejada en la imagen de Monipodio en la pantalla

<sup>29</sup> Cervantes, M. *Novelas Ejemplares I*. Sieber, H. (ed.), (1998) Madrid: Cátedra

Parecía de edad de cuarenta y cinco a cuarenta y seis años, alto de cuerpo, moreno de rostro, cejijunto, barbinegro y muy espeso; los ojos hundidos. Venía en camisa, y por la abertura de delante descubría un bosque: tanto era el vello que tenía en el pecho. Traía cubierta una capa de bayeta casi hasta los pies en los cuales traía unos zapatos enchancletados; cubríanle las piernas unos zaragüelles de lienzo, anchos, y largos hasta los tobillos; el sombrero era de los de la hampa, campanudo de copa y tendido de falda; atravesábale un tahalí por espalda y pecho, a do colgaba una espada ancha y corta, a modo de las del perrillo: Las manos eran cortas, pelosas, y los dedos gordos, y las uñas hembras y remachadas; las piernas no se le parecían; pero los pies eran descomunales, de anchos y juanetudos. En efecto: él representaba el más rústico y disforme bárbaro mundo.



El lenguaje de la serie televisiva está muy conseguido y se asemeja mucho al lenguaje de las obras picarescas. Concretamente podemos destacar la labia de la que hacen gala los pícaros para tratar de hacerse pasar por caballeros de alta alcurnia y que también se observa en la novela ejemplar de Cervantes, lenguaje que se opone al habla de germanía y de los bajos fondos.

En *Rinconete y Cortadillo*, Cervantes explora los temas del robo y de la libertad. No le interesa tanto centrar estos temas en la denuncia de las diferencias existentes entre las clases sociales sino que lo que más le interesa es dar cuenta de las peculiaridades de la sociedad o “anti-sociedad” que se establece en los bajos fondos. Cervantes trata de explorar cómo se estructuran y organizan los pícaros, ladrones, embaucadores, alcahuetas y busconas que pululaban por las grandes urbes de su tiempo tratando de buscarse la vida. Rincón y Cortado son dos pobres jóvenes sin mayor expectativa que la de sobrevivir y algo similar sucede con los protagonistas de la serie de Fernán Gómez. La aparente libertad que tienen los personajes en sus respectivos mundos, donde no están atados más que a la necesidad de comer, ve en el control de gremio de ladrones de Monipodio un mundo estrecho, cerrado y controlado: «*Pícaros, ladrones y rufianes de toda laya vivían asociados, con una organización, una jerarquía y uno o varios jefes, para su mejor funcionamiento, su defensa y su impunidad*» (Deleito y Piñuela, 2005). El mundo de Monipodio, esa sociedad subterránea, es una sociedad anónima, con una vertiente religiosa, problemas domésticos, conflictos internos, fiestas y celebraciones...Así, la vida aventurera que buscaban los pícaros de ambas obras se topa de frente con la jerarquía y las reglas del mundo del hampa sevillano.

A continuación reproducimos un pasaje de la obra cervantina y otro de la obra de Fernán Gómez donde puede constatarse claramente el respeto del cineasta al texto original. La anécdota es exacta y únicamente varía en ocasiones el lenguaje que se encuentra ligeramente modernizado.

<p>[Pág. 216-218]</p> <p>Estando en esto, entró un muchacho corriendo y desalentado, y dijo:</p> <p>-El alguacil de los vagabundos viene encaminado a esta casa, pero no trae consigo gurullada.</p> <p>-Nadie se alborote -dijo Monipodio-, que es amigo y nunca viene por nuestro daño. Sosiéguese, que yo le saldré a hablar.</p> <p>Todos se sosegaron, que ya estaban algo sobresaltados, y Monipodio salió a la puerta, donde halló al alguacil, con el cual estuvo hablando un rato, y luego volvió a entrar Monipodio y preguntó:</p> <p>-¿A quién le cupo hoy la plaza de San Salvador?</p> <p>-A mí -dijo el de la guía.</p> <p>-Pues ¿cómo -dijo Monipodio- no se me ha manifestado una bolsilla de ámbar que esta mañana en aquel paraje dio al traste con quince escudos de oro y dos reales de a dos y no sé cuántos cuartos?</p> <p>-Verdad es -dijo la guía- que hoy faltó esa bolsa, pero yo no la he tomado, ni puedo imaginar quién la tomase.</p> <p>-¡No hay levas conmigo! -replicó Monipodio-. ¡La bolsa ha de parecer, porque la pide el alguacil, que es amigo y nos hace mil placeres al año!</p> <p>Tornó a jurar el mozo que no sabía della. Comenzóse a encolerizar Monipodio, de manera que parecía que fuego vivo lanzaba por los ojos, diciendo:</p> <p>-¡Nadie se burle con quebrantar la más mínima cosa de nuestra orden,</p>	<p>[Min. 20:21 – Capítulo 4]</p> <p>Muchacho-El alguacil de vagabundos viene encaminado a esta casa pero no lleva consigo corchetes.</p> <p><i>(Alboroto en el patio)</i></p> <p>Monipodio- Nadie se alborote, es amigo y no viene por nuestro daño. Sosegaos, yo le saldré a hablar.</p> <p><i>(Sale Monipodio y entra tras un momento)</i></p> <p>Monipodio-¿A quién le cupo hoy la plaza de San Salvador?</p> <p>Ladrón – A mí.</p> <p>Monipodio – Y cómo no se me ha presentado una bolsilla con tres escudos de plata y dos reales de a dos y no se cuantos cuartos?</p> <p>Ladrón – Verdad es que faltó esa bolsilla pero yo no la he tomado ni puedo imaginar quien la tomase.</p> <p>Monipodio – La bolsa ha de aparecer porque lo dice el alguacil, que es amigo y nos hace mil favores al año.</p> <p>Ladrón – Juro que no sé de ella.</p> <p>Monipodio – Nadie se burle quebrantando la más mínima cosa de nuestra cofradía que le costará la vida.</p> <p>Ladrón – Juro que yo no he tomado esa bolsa. Ni siquiera la he visto.</p> <p>Monipodio- Si se encubre por no perder la ganancia, yo le daré enteramente lo que le toca y le devolveré la bolsa al alguacil, que ha de irse contento porque sino, más tristes quedaríamos nosotros.</p> <p><i>[...] Monipodio pronuncia un discurso sobre la unidad que</i></p>
--	--

que le costará la vida! Manifiéstese la cica; y si se encubre por no pagar los derechos, yo le daré enteramente lo que le toca y pondré lo demás de mi casa; porque en todas maneras ha de ir contento el alguacil.

Tornó de nuevo a jurar el mozo y a maldecirse, diciendo que él no había tomado tal bolsa ni vístola de sus ojos; todo lo cual fue poner más fuego a la cólera de Monipodio, y dar ocasión a que toda la junta se alborotase, viendo que se rompían sus estatutos y buenas ordenanzas.

Viendo Rinconete, pues, tanta disensión y alboroto, parecióle que sería bien sosegalle y dar contento a su mayor, que reventaba de rabia; y, aconsejándose con su amigo Cortadilo, con parecer de entrambos, sacó la bolsa del sacristán y dijo:

-Cese toda cuestión, mis señores, que ésta es la bolsa, sin faltarle nada de lo que el alguacil manifiesta; que hoy mi camarada Cortadillo le dio alcance, con un pañuelo que al mismo dueño se le quitó por añadidura.

*requiere formar parte de la cofradía. [...]*

Lucas Trapaza – Cese toda la cuestión señores. Aquí esta la bolsa, sin faltarle nada de lo que manifiesta el alguacil.



**V- Un análisis comparativo: una adaptación cinematográfica del Lazarillo frente al texto literario.**

FICHA TÉCNICA	
<b>Título</b>	<i>El Lazarillo de Tormes</i>
<b>Año</b>	1959
<b>Duración</b>	106 min.
<b>País</b>	<i>España</i>
<b>Director</b>	<i>César Fernández Ardavín</i>
<b>Guión</b>	<i>César Fernández Ardavín</i>
<b>Música</b>	<i>Salvador Ruiz de Luna</i>
<b>Fotografía</b>	<i>Manuel Berenguer</i>
<b>Protagonistas</b>	<i>Marco Paoletti</i>
	<i>Carlos Casaravilla</i>
	<i>Juanjo Menéndez</i>
	<i>Memo Carotenuto</i>



Hasta el momento hemos estudiado el cine como objeto artístico y como sistema de comunicación pero no podemos olvidarnos de la importancia de esta disciplina como fenómeno cultural. Y es que el cine es sin duda un poderoso instrumento transmisor de distintas visiones del mundo, de ideologías y de representaciones de la realidad. Precisamente ese poder ha sido utilizado para emplear el cine como medio para transmitir propaganda política, sobre todo en sistemas totalitarios. El cine, durante la primera mitad del siglo XX es el espectáculo de masas más importante y genera toda una industria cultural a su alrededor que no es ajena a cuestiones políticas o morales. Los posibles intereses detrás de las producciones cinematográficas puede tener repercusiones directas en el estilo cinematográfico y en la manera de concebir la construcción narrativa de los filmes.

En nuestro país, durante la dictadura franquista se estableció el llamado Comité de Censura que “actuaba de manera sistemática revisando los proyectos de películas, los guiones y los montajes finales de los filmes nacionales y revisando el doblaje o los contenidos de las películas extranjeras”. (Benet, 2012). No solo la censura influyó significativamente en el contexto cinematográfico de la España de la dictadura sino que también se realizaron numerosas obras amparadas por el régimen con un contenido propagandístico bastante significativo. Victor Miguel Pérez Velasco destaca la enorme “potencialidad adoctrinadora” del cine que, según su criterio “radica en la variedad de técnicas que pueden ponerse al servicio de una idea de forma calculada y deliberada cuando se produce una película con fines políticos”. (Pérez Velasco, 2011)

La versión cinematográfica de la novela picaresca *Lazarillo de Tormes* (siglo XVI) que vamos a estudiar contiene un alto grado de interpretación por parte del autor. Los cambios necesarios en toda adaptación de una obra literaria son en este caso acusadas transformaciones, que afectan sustancialmente al contenido último de la novela. Este no es otro que la crítica a la sociedad y las instituciones (la Iglesia) de la España renacentista. Fernández Ardavín elimina de su película la crítica a la Iglesia presente en la obra literaria y realiza otras modificaciones para realzar los valores del régimen franquista. Este procedimiento fue común en la época de dictadura y así lo atestiguan incluso autores de fuera de nuestras fronteras como Thomas Deveny: “*The Spanish Golden Age has often been a subject in Spanish cinema, particularly during the Franco years, when the regime looked to the period to find a legitimacy of his own policies*”<sup>30</sup>. (Deveny, 2010). Entre estas políticas destaca el papel de la Iglesia en el gobierno del régimen y precisamente la crítica eclesiástica, junto con la crítica a la concepción de honor, serán los dos puntos que vertebran nuestro análisis.

---

<sup>30</sup> El Siglo de Oro español ha sido frecuentemente materia para el cine español, especialmente durante los años de Franco, cuando el régimen miró hacia ese periodo para encontrar la legitimación de sus propias políticas.



La novela se inicia con el relato del Lázaro adulto que relata su vida a un interlocutor: “Vuestra Merced”. Se intuye ya desde las primeras líneas que se trata de un personaje marginal, débil moralmente y angustiado por la sociedad que le rodea. La película se inicia con el mismo relato pero puesto en la voz de un niño, la misma que más tarde se identificará con el personaje de Lázaro. Este enfoque empieza ya a alterar la obra original, porque la versión del siglo XVI se entiende escrita desde una perspectiva madura y, en cierto modo, reflexiva y crítica. En este primer parlamento se muestra la imagen en pantalla de lo que parece ser un sacerdote que estará tomando confesión a Lázaro del relato de su vida; hecho que más adelante comentaremos con mayor profundidad. Identificamos pues, de inicio, al “Vuestra Merced” del texto fílmico como una autoridad religiosa, con lo que se pierde por completo la ambigüedad que sí muestra el autor anónimo de la novela.

La primera escena que llama la atención del filme y que también se recoge en la novela es la separación de Lázaro de su madre, lo que da inicio a las andanzas del chico como buscavidas. El primer cambio se advierte en el encuentro con el ciego; mientras que en la novela el ciego se encuentra en un mesón cuando se produce el encuentro con Lázaro y su madre, en la película es el pequeño Lázaro el que lo encuentra en la plaza del pueblo ofreciendo rezos y el que, entusiasmado, va a comunicar a su



madre el ofrecimiento. Tras esta ligera diferencia, más significativa es la que se puede advertir a continuación, cuando el joven pícaro y su madre se despiden. La configuración de esta escena en pantalla aporta un tono forzosamente lírico y sentimental, con la sucesión de planos alternos de Lázaro y su madre. La mirada de ambos personajes, la música de tono melancólico y el escenario, una larga calle por la que el niño se aleja, contribuyen a dicho sentimentalismo, lo que es una primera aportación deliberada de la interpretación del cineasta madrileño. Debemos hacer mención también al factor religioso que anteriormente consideramos fundamental en esta trasposición texto-filme. La madre de Lázaro alude en la novela a la muerte del padre del niño en “la de los Gelves”<sup>31</sup>, hecho que se repite en la película. No obstante, una sutil modificación por parte de los adaptadores del texto otorga un significado distinto al pasaje filmico, ya que en la película se detalla que la defendida es la fe católica y no otra. Es bien sabida la trascendencia de la fe religiosa y de la institución eclesiástica en la configuración política del régimen franquista, por lo que toda alusión a esta debía ser evidentemente positiva y así lo trata de transmitir Ardavín sin ambigüedad alguna.

Pág 21-22	Min. 3:41
<p>En este tiempo vino a posar al mesón un ciego, el cual, pareciéndole que yo sería para adestralle, me pidió a mi madre, y ella me encomendó a él, diciéndole como era hijo de un buen hombre, el cual por ensalzar la fe había muerto en la de los Gelves, y que ella confiaba en Dios no saldría peor hombre que mi padre, y que le rogaba me tratase bien y mirase</p>	<p>Ciego-Y dices que te llamas... Lázaro-Lázaro de Tormes me apodan. C-Lazarillo, no te gustaría cambiar de condición? L-Es que queréis llevarme con vos? C-Me podrías guiar...mira, mañana me voy para Toledo. L-Madre, Madre!</p> <p>Se va corriendo y emocionado, vuelve tras unos segundos con su</p>

<sup>31</sup> Batalla que tuvo lugar en el siglo XVI y que enfrentó a cristianos y otomanos en territorio tunecino.

<p>por mí, pues era huérfano. Él le respondió que así lo haría, y que me recibía no por mozo sino por hijo.</p> <p>[...] y cuando nos hubimos de partir, yo fui a ver a mi madre, y ambos llorando, me dio su bendición y dijo:</p> <p>“Hijo, ya sé que no te veré más. Procura ser bueno, y Dios te guíe. Criado te he y con buen amo te he puesto. Válete por ti.”</p>	<p>madre de la mano.</p> <p>L-Este es el hombre que quiere tomarme de Lazarillo</p> <p>Madre-Dice verdad mi Lázaro?</p> <p>C-Si quiere...</p> <p>M-Me duele separarme, compréndalo...pero si ha de ser en su beneficio...</p> <p>C-Pues oro no le puedo dar pero avisos para el vivir le daré muchos.</p> <p>M- A cualquiera no se lo encomendaría, pero a vos no tengo reparo, es hijo de bueno pues su padre murió en los Gelves defendiendo la fe católica y confío que de tal palo no saldrá peor astilla. Solo le pido que mire por él.</p> <p>C-Lo haré, no por criado sino por hijo lo tomo.</p> <p>Cambio de escena, Lázaro y su madre se despiden, música de violines.</p> <p>M-Apura mi bendición Lázaro, ninguna otra cosa puedo darte, ya lo sabes, sé que no te veré más, se bueno y que Dios te guie, te he criado y con buen amo te he puesto. Más de una cosa con él aprenderás, que no sean muchas. Ahora válete por ti.</p> <p>Lázaro se marcha con el ciego y su madre corre tras él. El muchacho se aleja volviendo la mirada a su madre que lo mira con lástima.</p>
--	---

Por a lo que se refiere al argumento, la película sigue de un modo bastante fiel lo referido en la parte inicial de la novela. Sorprende que así sea también en el tratado segundo, relativo a las desventuras de Lázaro con un clérigo, porque ya aludimos a la voluntad de Fernández Ardvín por camuflar el anticlericalismo imperante en la obra. Este hecho se explica si tenemos en cuenta la estrategia empleada por el director para representar el pasaje del clérigo huraño. Fernández Ardvín rebaja el rango jerárquico del clérigo, de clérigo a sacristán, y con ello aleja las actuaciones del personaje de la institución eclesiástica. En la novela, la crítica a la avaricia y la maldad del clérigo se extiende a toda la Iglesia pues se trata de una representación de la reprobable actuación de la Iglesia católica en la época renacentista. «*No digo más, sino que toda la laceria del mundo estaba encerrada en este: no sé si de su cosecha era o lo había anejado con el hábito de clerecía*» (Lazarillo de Tormes. Rico, F. (ed.) , 1998). Además de esta rebaja del estatus eclesiástico del personaje, Fernández Ardvín trata de que el espectador interprete que la burla se dirige hacia el personaje en concreto del sacristán, intentando así impedir la extensión satírica a toda la institución de la Iglesia que sí se da en la novela. Para conseguir dicho efecto caracteriza al sacristán como un patán con ciertos aires de locura que restan toda credibilidad a su juicio como personaje. Así, todo posible anticlericalismo presente en este pasaje queda reducido a mera anécdota.

Siguiendo con la vertiente religiosa, el siguiente episodio de modificación al que haremos referencia es, según Cruz-Cámara y Kaplan<sup>32</sup>, aquel en el que «*culmina la reapropiación política del texto literario que realiza Fernández Ardvín, reapropiación que tiene como fin el adoctrinamiento ideológico del espectador de la época.*» (Cruz-Cámara, 2002) Se trata concretamente del pasaje del bulero<sup>33</sup>, correspondiente al tratado quinto

---

<sup>32</sup> Cruz-Cámara, N., & Kaplan, G. B. (2002). Una revisitación franquista del "Lazarillo de Tormes". In *Literatura española y cine* (pp. 27-42). Editorial Complutense.

<sup>33</sup> Persona que distribuía las bulas de la Santa Cruzada y recaudaba el producto de las limosnas que entregaban los fieles.

de la novela. Nuevamente, el anticlericalismo que rezuma el subtexto escrito va a verse suavizado; pero incluso se irá más allá, hasta el punto de cambiar por completo el mensaje final de la obra, como a continuación trataremos de argumentar.

Como vimos en el episodio del clérigo, la estrategia de amortiguación del anticlericalismo del filme es la desvinculación del bulero de la institución eclesiástica. Mientras que en la novela el personaje es un representante de la Iglesia y parece realizar su labor amparado por los permisos de la misma, en la película se inserta un fragmento en que el nuevo amo de Lázaro es identificado claramente con un comediante, un estafador que se disfraza para acudir a los pueblos a timar a sus habitantes, haciéndose pasar por un verdadero sacerdote. Aparece claramente como el comediante y sus compañeros urden la trama de las bulas para engañar al pueblo y enriquecerse aprovechando la ausencia del sacerdote.

Antes de que se desarrolle toda la trama del bulero con la complicidad del alguacil, Lázaro tiene un primer encuentro con una niña ciega que anda por las calles del pueblo. La escena recuerda a la de la despedida de Lázaro y su madre, debido al lirismo y sentimentalismo que imprimen la banda sonora de violines y la mirada melancólica de niño.



En su segundo encuentro, en la despedida del bulero de los pueblerinos, la niña vuelve a aparecer entre música de violines, para volver a crear esa atmósfera de tristeza a su alrededor y le pide al falso sacerdote que sane a su hermano enfermo. El comediante emplea una impostura retórica para librarse de esta petición, pero Lázaro queda conmovido, sabedor del engaño de su amo y de la mentira que ha dicho a la indefensa niña. Ambos chicos conversan a continuación y esto hace derrumbarse al joven

Lázaro que corre a la iglesia del pueblo a confesar todo lo sucedido con el bulero al sacerdote del pueblo. Este resulta ser el mismo que se nos mostraba en los primeros minutos de filme, aquel que identificábamos con “Vuestra Merced”. En su confesión, el chico cuenta toda la verdad sobre el engaño urdido por el comediante, pero lo que más sorprende es que se declara arrepentido por *“el daño hecho a la religión, me da miedo de Dios”*. Esta confesión supone el fin de la vida pecaminosa de Lázaro habiendo adquirido una conciencia religiosa súbita e intensa. El renacer del chico a una vida de virtud cristiana queda sugerido en una última escena final muy simbólica, cuyo significado interpretamos del siguiente modo: Tras recorrer una angosta calle (la dura vida de compleja moralidad que ha vivido) repleta de gente (todas las malas influencias que se han cruzado en su vida), ve la luz entre unos tejados (la luz de Dios, de la religión que iluminará su camino a partir de ese momento) y acaba llegando a un extenso campo (un espacio abierto y donde experimenta la libertad y la paz de la vida cristiana). Se trata de un campo plantado de trigo (con las connotaciones religiosas de este cereal) en el que empieza a llover (agua caída del cielo, que puede interpretarse como el agua bendita con la que se vuelve a bautizar Lázaro en su nueva vida



cristiana), y el chico trata de asirse a un árbol para resguardarse de la tormenta. Es decir, que frente a la tormenta de vida que ha vivido –y la que le espera por sus condiciones sociales– lo mejor que puede hacer Lázaro (y por extensión todo aquel que lleve una vida pecaminosa) es resguardarse bajo el paraguas de la religión.

Dejando a un lado las referencias religiosas que hemos analizado y que son mayoría en el filme de Fernández Ardavín, vamos a estudiar a continuación el segundo de los pilares sobre los que descansa la adaptación del cineasta madrileño, el honor.

El tercer tratado de la novela corresponde a la estancia de Lázaro con el escudero y en la parte del filme correspondiente a él se observan modificaciones que alteran el otro puntal que mencionado, el concepto de honor. Es preciso hacer referencia al contexto sociocultural del siglo XVI para entender mejor en qué radica la modificación de Fernández Ardavín. Tras el establecimiento de la Inquisición en 1480 y la expulsión de los judíos en 1492, las cuestiones de pureza de sangre y del noble linaje habían pasado a ocupar un puesto capital en la vida de la Corte. El número de conversos era elevado, y era común la existencia de una actitud discriminatoria hacia los grupos de población con dudosas raíces cristianas llegándose a promulgar estatutos de limpieza de sangre. Esta tenía una estrecha relación con la idea, heredada todavía del pensamiento medieval, de la nobleza y del honor. Los cristianos viejos, ciudadanos de sangre pura, ostentaban un nivel social superior al resto de ciudadanos pese a que dicha superioridad fuese totalmente falsa, como sucede en el caso del escudero amo de Lázaro. Este personaje es un noble únicamente por sus ropas y limpieza física –limpieza que según Rico<sup>34</sup> es una inequívoca alusión a la obsesiva preocupación por la limpieza de sangre– pero su vida real es más bien similar a cualquier pícaro de la ciudad. El escudero vive, o más bien sobrevive, en un mundo de honor superficial que no le es precisamente favorable. Lázaro, víctima de su inocencia y guiado por lo que le indica la vestimenta de su amo, imagina que este vive en un palacio con infinidad de sirvientes y con todas las comodidades. Cuando llegan a la casa del escudero, el muchacho empieza a advertir que no es precisamente oro todo lo que

---

<sup>34</sup> *Lazarillo de Tormes*. Rico, F. (ed.) . (1998). Madrid: Cátedra.

reluce. «*Cuántos destos puede haber que padecen por la honra lo que por Cristo no sufrirían*». (Lazarillo de Tormes. Rico, F. (ed.) , 1998) Nuevamente, vemos cómo el autor de la novela extiende su crítica a todo el estamento noble que fomenta este tipo de prácticas pero Fernández Ardavín se las ingenia para paliar estas críticas y obtener una visión lo más cercana posible al ideario hegemónico de la época.

La modificación que nos interesa es la introducida por el cineasta madrileño en el tratamiento del personaje del escudero. Pese a ser un personaje pobre y mezquino, desea conservar la dignidad que le otorga su status. En la versión cinematográfica percibimos una continua simpatía hacia este personaje que no destila el texto original. El personaje modelado por Fernández Ardavín es el amo que mejor trata a Lázaro de todos cuantos ha tenido y su buena voluntad parece evidente en todo momento, llegando el muchacho a excusar y justificar sus actuaciones. La escena clave llega en el minuto 1:07:20, cuando los acreedores de la estancia del escudero acuden a tratar de cobrar sus deudas. Mientras que en la obra escrita el amo de Lázaro escapa sin mediar palabra al más puro estilo picaresco, en la versión filmada se le reserva un intenso parlamento cargado de lirismo. Apreciamos una nueva despedida enormemente sentimental, con una banda sonora de fondo similar a la de la despedida de su madre, y cuya correspondencia con el texto de la novela no encontramos. Se trata, como decimos, de una adición del realizador del filme en la que somos testigos de un breve discurso del amo hacia su subordinado. En él el escudero advierte a Lázaro de su marcha y le señala que «*En ella [la honra] está, en estos tiempos, todo el caudal de los hombres de bien*». Cruz-Cámara y Kaplan señalan que «*El escudero representa el último vestigio de la España imperial, que fue blanco predilecto de glorificación por el discurso franquista.*» (Cruz-Cámara, 2002)

Con todo, vemos que, pese a mantener cierto tono de sátira en este fragmento, Ardavín está dignificando la figura del hidalgo español y lo

convierte en un símbolo de lo que debe ser un hombre de bien, que pese a las estrecheces económicas conserva sus valores, su honor y su fe. La reinterpretación del texto escrito resulta evidente si observamos que existe una incesante burla hacia la concepción de “honor” de la época en este tercer tratado. Fernández Ardavín, sin embargo, retoma algunos motivos de la obra pero es capaz de aislarlos de su contexto y de los demás referentes de la misma para lograr con ello el efecto que desea inducir en el público.

La contextualización sociohistórica de la película de Fernández Ardavín nos permite entender mejor si cabe la influencia que ejerce la modificación del cineasta. Nos encontramos a finales de la década de los 50, cuando el régimen franquista se encuentra frente a una etapa de transición donde, una vez asentado el sistema se debe tratar de mejorar la precaria situación económica y para ello resulta inevitable incorporarse al modelo de sociedad europeo, la sociedad del consumo. Así, los ideólogos del régimen determinan la necesidad de cierta apertura al exterior, sobre todo en el campo económico (turismo, importación-exportación, emigración...). No obstante, desde las altas esferas de poder franquista se temía que esta apertura pudiera conllevar la entrada de sistemas e ideas innovadoras, contrarias a su ideal de “la verdadera España”. En cierto modo, este pasaje del escudero cumple la función de transmitir la idea de que, pese a posibles nuevas coyunturas económicas o posibles corrientes que provengan del exterior, lo verdaderamente importante es la conservación del honor, uno de los eternos valores capitales en la España franquista.

Una vez analizados ambos aspectos, debemos volver al inicio de nuestro análisis y de la película, porque al principio de esta encontramos un elemento que, visto con la suficiente perspectiva resulta determinante. Tras iniciarse la historia y tras los títulos de crédito, Ardavín inserta un

epígrafe que atribuye a San Agustín: “*El hambre es mala consejera, pero lo son peores la mentira, la superstición y la ignorancia. Descubrir las y os acercareis al Dios verdadero*”. Mediante esta cita, se empiezan a sugerir y a sentar las bases de lo que será el desarrollo de la película cuyo final, como sabemos, culmina con el mensaje implícito de que “el pobre, por desgraciado que sea, siempre tendrá en sus manos el camino a la salvación: el acercamiento a Dios”. Si entendemos esta frase en el contexto de penurias económicas <sup>35</sup> por el que atravesaba nuestro país en aquel momento, entenderemos cuál es la trascendencia de la manipulación llevada a cabo por Ardevín.

Así pues, tras lo analizado anteriormente podemos formular una serie de conclusiones, muy similares a las que extraen Cruz-Cámara y Kaplan en su estudio antes citado. En primer lugar, se ha demostrado que la adaptación de Fernández Ardevín, tanto argumental como, en ocasiones, temática provoca variaciones en el sentido global y final de la historia de la novela. Una de las diferencias más evidentes es que en el filme se pierde completamente la perspectiva del adulto fracasado que caracteriza la literatura picaresca. De hecho parece que, según la interpretación que hemos esbozado, Lázaro logra reconducir su mala vida hacia un camino mejor. Se están traicionando en la adaptación muchos de los principios del género picaresco al convertir «*El relato de un marginado social en el de un niño que recupera la fe religiosa*»<sup>36</sup>. Esta modificación provoca, como también hemos señalado reiteradamente, la completa desaparición del espíritu crítico que pudiera albergar la novela, así como toda carga ideológica. El director, no contento con eliminar esta crítica, modifica el

---

<sup>35</sup> A pesar de que la época de posguerra estaba superada, los índices de pobreza continuaban siendo elevados, la masiva migración del ámbito rural hacia núcleos urbanos creó enormes bolsas de población pobre que malvivía a las afueras de las ciudades.

<sup>36</sup> En el artículo de Cruz Cámara y Kaplan se alude a la similitud de esta adaptación con otras obras del subgénero denominado “cine con niño”, donde se empleaba el sentimentalismo, una religiosidad blanda y un contexto idealizado para narrar una historia conmovedora a la par que entretenida. Destacan en este sentido obras como *Marcelino, pan y vino* de 1954.

subtexto literario de tal manera que es capaz de transmitir mediante él la ideología afín al régimen que le interesaba ensalzar. En la película se intentan eliminar todos los posibles referentes negativos de la España imperial, periodo venerado por los ideólogos franquistas, para transmitir la sensación de que España podía volver a ser tan grande como lo fue entonces.

## **VI – Conclusiones**

Este trabajo comenzó con el establecimiento de una base teórica sobre el cine y una reflexión sobre el uso del cine como herramienta didáctica para más tarde proponer una serie de obras audiovisuales mediante las cuales se antoja pertinente el estudio de la literatura española. El análisis de las mismas y la posterior reflexión crítica nos hacen reafirmarnos en la postura de que el séptimo arte es una herramienta óptima para el aprendizaje de la literatura en los niveles de Educación Secundaria y Bachillerato. Nuestras teorías se orientaron, en lo pedagógico, hacia los planteamientos constructivistas y en ese contexto el cine goza de enorme potencial para erigirse como recurso de aprendizaje para el alumno, se trata de una herramienta mediante la cual este puede recibir conceptos de un modo más efectivo, puede reflexionar sobre el mundo que le rodea y, además, desarrolla su sensibilidad artística y creativa.

Mediante el análisis crítico del último filme detectamos también las diferencias existentes entre una obra literaria y su trasposición cinematográfica. Tales diferencias, enriquecidas con el contexto socio-político que hemos aportado, nos han permitido realizar una valoración de dichas variaciones y enfocar el estudio de esa obra al desarrollo del espíritu crítico en nuestros alumnos.

Por último, como se apuntó inicialmente y ha quedado demostrado a lo largo de los estudios de los diversos filmes, el cine es una disciplina idónea para trabajar la interdisciplinariedad, es decir, para el trabajo conjunto de varias materias (Arte, Historia, Literatura, Música, Economía, etc.). Este factor otorga una gran riqueza a nuestro estudio porque las nuevas pedagogías le otorgan mucho valor.

## **VII – Bibliografía, filmografía y otras fuentes.**

### Filmografía

*El Lazarillo de Tormes*. César Fernández Ardavín. España. 1959.

*El pícaro*. Fernando Fernán Gómez. España. 1974

El Quijote – Entrevistas Cela, Gutiérrez Aragón, Landa y Rey. Rtve, emitido el 25 de Febrero de 2009, Archivo de Rtve.

*El Quijote de Miguel de Cervantes*. Manuel Gutiérrez Aragón. España. 1992

*El rey pasmado*. Imanol Uribe. España. 1991

### Bibliografía Básica.

Cervantes, M. *Don Quijote de la Mancha*. Allen, J.J. (ed.), (2012) Madrid: Cátedra

Cervantes, M. *Novelas Ejemplares I*. Sieber, H. (ed.), (1998) Madrid: Cátedra

*Lazarillo de Tormes*. Rico, F. (ed.) . (1998). Madrid: Cátedra.

Torrente Ballester G. *Crónica del rey pasmado*. Becerra Suárez, C. (ed.), (2012) Madrid: Akal.

### Bibliografía

Albert, M. (2010). Iglesia e Inquisición en Crónica del rey pasmado de Gonzalo Torrente Ballester y Limpieza de sangre de Arturo Pérez Reverte. *Tabla Redonda: Anuario de Estudios Torrentinos.* , 1-23.

Aumont, J., & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M. (1996). *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.

Becerra S., C. (2012). *Introducción a Torrente Ballester, G. Crónica del rey pasmado*. Madrid : Akal.

Benet, V. J. (2012). *El cine español: Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.

Botello, S. (2012). Un estado del arte sobre investigación en enseñanza de la literatura en relación con el cine. *Revista La Palabra* , 95-106.

Cruz-Cámara, N. y. (2002). Una revisitación franquista de El Lazarillo de Tormes. En *Literatura española y cine* (págs. 27-42). Madrid: Editorial Complutense.

Curry, R. K. (2007). Un caso de fidelidad intertextual: El rey pasmado en la novela y en el cine. . *Tabla Redonda: Anuario de Estudios Torrentinos* , 13-26.

Deleito y Piñuela, J. (2005). *La mala vida en la España de Felipe IV*. Madrid: Alianza .

Deveny, T. (2010). The Spanish Golden Age Revisited. *The Colorado Review of Hispanic Studies* , 113-128.

García Amillburu, M. L. (2011). *Teoría y práctica del análisis pedagógico del cine*. Madrid: UNED.

Gimferrer, P. (1999). *Cine y Literatura* . Barcelona: Seix Barral.

Gutiérrez Carbajo, F. (2012). *Literatura y Cine*. Madrid: UNED.

Juan Payán, M. (. (2005). *El Quijote en el cine*. Madrid: Jaguar.

Maravall, J. A. (1987). *La literatura picaresca desde la historia social*. Madrid: Taurus.

Martínez Álvarez, J. (2003). *Películas para usar en el aula*. Madrid: UNED.

Martínez-Salanova, E. (2002). *Aprender con el cine, Aprender de película*. Huelva: Grupo Comunicar.

Metz, C. (1972). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Pérez Velasco, V. M. (2011). *Cine español y adoctrinamiento político en democracia*. Málaga: Sepha.

Rico, F. (1982). *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral.

Romaguera i Ramió, J., & Alsina Thevenet, H. (2007). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.

Romaguera, J. (1989). *El cine en la escuela: elementos para una didáctica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Romea, C. (2001). ¿Qué une y qué separa al cine y a la literatura? En G. (. Pujals, *Cine y literatura: Relación y posibilidades diácticas* (págs. 17-35). Barcelona: ICE-HORSORI.

Sánchez Noriega, J. (2002). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza.

Torrente Ballester, G. (2012). *Crónica del rey pasmado. Carmen Becerra (ed.)*. Madrid: Akal.

Urrutia, J. (1976). *Contribuciones al análisis semiológico del film*. Valencia: Fernando Torres Editor.

Zunzunegui. (1992). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

### Webgrafía

Archivo histórico de RTVE, <http://www.rtve.es/television/archivo/>

FilmAffinity, <http://www.filmaffinity.com/es/main.html>

Guías didácticas para películas en el aula <http://cineyeducacion.com/>

Instituto Cervantes <http://www.cervantes.es/default.htm>

MARTÍNEZ-SALANOVA, Cine y Educación

<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/index.htm>

Youtube. <https://www.youtube.com>