



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Dpto. de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

CINE Y LITERATURA: ADAPTACIÓN LIBRE

Máster en Estudios Filológicos Superiores: Investigación y Aplicaciones Profesionales

Beatriz Palacios Arribas

Tutor: Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero

Valladolid, 2014

Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Dpto. de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada



Universidad de Valladolid

CINE Y LITERATURA: ADAPTACIÓN LIBRE

Máster en Estudios Filológicos Superiores: Investigación y Aplicaciones Profesionales

Trabajo Fin de Máster

presentado por

Beatriz Palacios Arribas

Tutor: Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero

Valladolid, 2014

Índice

1. Introducción	1
2. Literatura y cine	4
2.1 Literatura comparada	4
2.2 Relaciones entre literatura y cine	5
3. La adaptación cinematográfica	10
3.1 Adaptación vs. Recreación	13
3.2 Idea de superioridad de la literatura	14
3.3 Concepto de fidelidad	16
3.4 Trasnferencias entre cine y literatura	17
4. Tipos de adaptación	20
5. Adaptación libre	22
6. Apocalypse Now	25
6.1 Ficha	25
6.2 Premios y nominaciones	27
6.3 El corazón de las tinieblas	28
6.4 Argumento	31
6.5 Contexto	32
6.6 Guión	35
6.7 Narrador	37
6.8 Personajes	39
6.9 Recursos cinematográficos	43
6.10 Título	47
6.11 Conclusión	48
7. Blancanieves	52
7.1 Ficha	53
7.2 Premios y nominaciones	54
7.3 Hnos. Grimm	56
7.4 Blancanieves	61
7.5 Versión de Disney	63
7.6 Argumento	64
7.7 Contexto	66
7.8 Guión	67
7.9 Narrador	69
7.10 Personajes	69
7.11 Recursos cinematográficos	74
7.12 Título	75
7.13 Conclusión	76
8. Conclusiones	79

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo de investigación pretende ofrecer un análisis teórico-práctico de una de las relaciones más interesantes existentes entre la literatura y el cine: las adaptaciones literarias. Esta relación nos permite examinar los procesos formales que sigue cada medio hasta obtener el resultado final y las transposiciones que se tienen que dar a la hora de adaptar un texto literario a la gran pantalla. En concreto, nos centraremos en una de las muchas posibilidades que ofrece este campo: la de la adaptación libre. Comenzaremos el estudio con unas cuestiones teóricas imprescindibles y, posteriormente, procederemos a analizar desde el punto de vista práctico dos adaptaciones literarias partiendo de sus originales literarios.

Objetivos

La adaptación libre supone uno de los temas menos tratados en los estudios de literatura y cine. Muchos investigadores se han dedicado a investigar en profundidad aquellas adaptaciones literarias que siguen la estela del texto origen casi al detalle, pues estas permiten establecer una comparación mucho más inmediata entre el original literario y la adaptación cinematográfica. Sin embargo, aquellas adaptaciones que se alejan del texto en el que se basan e introducen nuevos elementos, aunque efectivamente presentan un análisis más complicado –pues las diferencias son mayores–, resultan más interesantes y permiten un estudio más amplio, ya que entran en juego una serie de influencias que van más allá del texto literario. Este trabajo procurará, por tanto, esclarecer algunos aspectos de este tipo de adaptación.

Del mismo modo, se procederá a demostrar que una buena adaptación no va unida a una fidelidad ciega al texto literario, sino que esta puede darse también a través de una desviación de la obra original –en ocasiones se obtienen incluso mejores resultados con adaptaciones libres que con adaptaciones fieles–. Existe la posibilidad de que una buena adaptación sea una mala película por ser demasiado literaria, por eso, como veremos a continuación, hay que encontrar el equilibrio entre la utilización del texto y el empleo de procedimientos fílmicos.

Metodología

Para lograr estos objetivos, han sido de gran utilidad diversas fuentes que tratan las relaciones entre cine y literatura, así como aquellas que estudian las teorías de adaptación, las cuales se encargan del proceso que siguen los cineastas a la hora de trasladar una obra literaria al cine. Todas ellas han servido para estudiar las transposiciones formales necesarias para realizar una adaptación cinematográfica. Por otro lado, para explicar las obras que posteriormente analizaremos y que servirán para ejemplificar los aspectos teóricos, nos serviremos de referencias a varios estudios y artículos de revistas sobre el tema en cuestión.

Práctica

Este estudio se llevará a cabo a partir de la comparación de dos obras literarias concretas pertenecientes a géneros muy distintos y que han dado lugar a adaptaciones libres muy diferentes: *El corazón de las tinieblas*, la novela corta de Joseph Conrad, y *Blancanieves*, uno de los cuentos procedentes de la tradición oral que fueron recopilados por los hermanos Grimm. La elección de ambas se basa en el interés que suscitan no solo los textos, sino también las películas que se han inspirado en ellas: *Apocalypse Now* (1979) y *Blancanieves* (2012), respectivamente. Estas películas resultan atrayentes tanto desde el punto de vista cinematográfico como desde el punto de vista comparativo que utilizaremos en este trabajo.

El caso de *Apocalypse Now* –que ostenta el título de clásico del cine contemporáneo–, resulta curioso, ya que, a pesar de la popularidad de la película, no demasiada gente conoce que su origen se encuentra en una novela que se aleja bastante de la historia de la guerra de Vietnam que nos narra Francis Ford Coppola. Por otro lado, el mito de Blancanieves es célebre en todo el mundo. Sin embargo, muy poca gente lo conoce a través del cuento tradicional que fue recopilado por los hermanos Grimm. La historia se identifica principalmente con algunas de las numerosas versiones que existen, sobre todo con la de Disney o con la que circula en libros de cuentos infantiles –raramente se la relaciona con la

turbiedad con la que la cuentan los hermanos Grimm—. El cuento de Blancanieves ha experimentado una especie de renacimiento en los últimos años, durante los cuales han surgido varias adaptaciones muy diferentes entre ellas —cada cual destaca o enfatiza una parte del cuento—. Pero la que más carácter le infunde es, sin duda, la película española realizada por Pablo Berger, la cual es, quizá, la que más se aleja en un primer momento del texto.

Teniendo en cuenta que ambas utilizan las obras literarias como mera inspiración, es necesario destacar que ninguno de los dos textos es una novela cuya extensión sea necesario reducir, sino que se debe realizar todo lo contrario: un trabajo de ampliación para dotar a las películas de la envergadura adecuada. Los cineastas tienen, por tanto, que idear toda una historia alrededor de la estructura dramática que toman de los textos. Esta cuestión es, sin duda, una de las más interesantes de todo el proceso de investigación pues, para interpretar las películas, es conveniente conocer los elementos que los adaptadores han empleado en la composición de sus propias historias, los cuales estudiaremos después.

2. LITERATURA Y CINE

2.1 Literatura comparada

El campo de estudio del que partiremos para analizar las relaciones existentes entre la literatura y el cine es el de la literatura comparada.

La literatura comparada es una disciplina que nace con la pretensión de complementar y ampliar la ciencia de la literatura –compuesta, a su vez, por la historia de la literatura, la crítica literaria y la teoría de la literatura–. Se encarga, por tanto, de aplicar de forma práctica unos principios teóricos ya existentes al estudio de las manifestaciones literarias –y, por extensión, artísticas– para su conocimiento y posterior análisis, así como su comparación con otras obras. Pero su análisis no se centra solamente en las obras en cuestión, sino que incluye además el antes y el después de la creación literaria, es decir, las fuentes que inspiran la obra, el contexto de su producción y su consecuente aceptación. Por consiguiente, la literatura comparada utiliza como base principal de su estudio los fundamentos proporcionados por la historia de la literatura y la crítica y la teoría literarias, cuyo objetivo consiste en obtener la "descripción, interpretación y evaluación de una obra de arte o cualquier conjunto de obras de arte"¹.

Aunque se establece oficialmente en el siglo XIX, la literatura comparada tiene su origen en la Antigüedad. Así, las "comparaciones entre las distintas manifestaciones literarias como método de análisis y [...] comprensión literaria"² se practican desde los orígenes de la literatura. Esta disciplina surge con la pretensión de establecer relaciones entre literaturas de diferentes nacionalidades, reaccionando contra la idea de una literatura nacional que imperaba hasta el momento.

Uno de los cometidos de los que se encarga la literatura comparada es el estudio de las relaciones entre la literatura y otras artes –entre ellas, la pintura, la escultura o el cine–. A la hora de realizar esta comparación es importante recordar que no todas las artes se han

1 Wellek, R. (1968). *Conceptos de crítica literaria*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, pág. 218

2 Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, S. (2006). *Introducción a la literatura comparada*. Valladolid: Universidad de Valladolid

desarrollado al mismo tiempo ni comparten el mismo recorrido. Welles anima, por tanto, a que tales relaciones se estudien a partir del análisis de las obras en cuestión, dejando a un lado los aspectos históricos, culturales o psicológicos –los cuales pueden influir en el producto final pero no son representativos de la totalidad de la obra–.

Debido a esto, hay que tener en cuenta todos los elementos que influyen en la creación de las obras que vamos a comparar, como la intención del autor o el efecto que pueden haber tenido otras artes en su composición. Esto se pone especialmente de manifiesto en la relación que vamos a tratar a continuación, la que existe entre la literatura y el cine, pues la influencia que tuvo la primera sobre la segunda fue fundamental durante sus inicios. Del mismo modo, cuando estudiamos la relación entre dos manifestaciones artísticas completamente diferentes, las traslaciones de una a otra pueden resultar complicadas y hay que analizar todos sus aspectos.

Según la definición de Agustín Faro Forteza, el cine es un arte que crea nuevas realidades con mecanismos propios y otros que comparte con otras artes³. Desde la Antigüedad, las artes estaban divididas en dos grupos: las artes del espacio (arquitectura, escultura, pintura) y las artes del tiempo (música, danza, prosodia). El cine, por su parte, combina espacio y tiempo. Las numerosas similitudes entre cine y literatura propiciaron que el estudio del cine se lleve a cabo y quedase unido inevitablemente al campo de lo literario. Es, además, el arte que mayor recepción e influencia tiene en la actualidad –a pesar de ser el último en aparecer–.

2.2 Relaciones entre literatura y cine

A la hora de abordar las relaciones formales que existen entre la literatura y el cine, debemos partir de los elementos que comparten –como, por ejemplo, su objetivo principal, las influencias temáticas de una manifestación artística sobre la otra, el modo en el que cada una expresa aquello que quiere transmitir– para llegar así a explicar las transposiciones formales

3 Faro Forteza, A. (2006). *Películas de libros*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pág. 20

de un medio a otro.

Desde el punto de vista narratológico, los dos medios guardan similitudes a la hora de contar historias –debemos tener en cuenta que contar historias es la finalidad última de ambos medios–. Estas siempre tienen un principio y un final, aunque los hechos no se cuenten cronológicamente. La manera de contar historias de la literatura, así como su temática, tuvo una clara influencia en el cine, que nace en 1895, cuando la literatura ya constituye un medio totalmente consagrado. Incluso hoy en día se siguen utilizando textos literarios como base de un gran número de películas.

El cine bebe de fuentes muy diferentes: "tradiciones populares –circo, pantomima–, influencia de la ciencia y descomposición del movimiento para su análisis posterior y elementos de representación burguesa –novela, pintura y teatro–"⁴. La invención del cinematógrafo nace a merced de la intención de contar historias a través de la película. Sin embargo, hasta 1900, la mayoría de las películas no duraban más de dos minutos y estaban compuestas de un único plano y un espacio y una unidad temporal determinados –de manera similar al teatro clásico–. Desde entonces, el cine ha evolucionado enormemente: en las películas actuales encontramos pluralidad temporal, espacial y de acciones, lo que posibilita la narración de historias mucho más variadas y elaboradas.

En ninguno de los dos casos se produce una comunicación directa entre el narrador (el que narra) y el narratario (el que lee en el relato escrito o el que ve en el relato fílmico). No ocurre como en el relato oral, en el que ambos se comunican de forma inmediata y puede existir una respuesta instantánea. En el caso que nos ocupa, tanto el autor literario como el fílmico presentan una obra que está terminada cuyo receptor no consume mientras este la está desarrollando. Por lo tanto, se trata en ambos casos de una comunicación indirecta: el libro o la película actúan como intermediarios. Por otro lado, es mucho más sencillo identificar al narrador en un texto escrito. El cine, sin embargo, utiliza la mostración como método de narración: "la cámara [...] puede, gracias a la posición que ocupa, o, aún más, por simples movimientos, intervenir y modificar la percepción que tiene el espectador [...] Puede incluso

4 Gómez López, E. (2010). "De la literatura al cine: aproximación a una teoría de la adaptación". *Revista de Filología Alemana* Anejo II, pág. 246

[...] forzar la mirada del espectador [...] dirigirla"⁵. La cámara, por tanto, es un elemento que está por encima de los actores y que, podemos decir, equivale al narrador literario. El problema surge cuando se nos presenta a un narrador explícito que va contando lo que va sucediendo. En estos casos, asumimos que el responsable de lo que se nos muestra es quien nos está narrando la historia. Sin embargo, en muchas ocasiones no coincide lo que vemos con lo que se supone que conoce el narrador. Este dilema nos obliga a establecer una diferencia entre narrador y punto de vista, puesto que este puede ir cambiando continuamente. Por este motivo, podemos concluir que la presencia del narrador implícito que es la cámara – o el montaje– es la que determina realmente qué es lo que percibe el espectador y cómo lo percibe.

La escritura de un guión, además, difiere enormemente de la escritura de una novela, algo que el director de cine, guionista y escritor español Manuel Gutiérrez Aragón describe de la siguiente manera: "cuando se escribe el guión se está ya pensando en la película, en las imágenes, en los actores y en todos los elementos que componen el film. No hay un texto literario que luego se pone en imágenes, sino un texto que las describe"⁶.

Una de las relaciones más interesantes que podemos establecer entre la literatura y el cine es de las adaptaciones cinematográficas. A pesar de todo lo que tienen en común, el cine y la literatura son dos medios completamente distintos, y la adaptación de un texto literario a la gran pantalla implica diversos cambios en fondo y forma.

En cuanto a la narración, nos encontramos con la problemática que plantea la narratología fílmica. Frente a la literatura, que utiliza únicamente el código lingüístico, el cine –aunque también parte de un texto escrito– se vale además del código visual y del código sonoro cuando, a partir de 1925, nace el cine sonoro.

En sus orígenes, el cine se relacionaba íntimamente con el teatro. Sin ir más lejos, un guión cinematográfico se semeja en gran medida al texto de una obra de teatro. En la

5 Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Ediciones Paidós, pág. 34

6 citado por Hernández Les, J. A. (1993). *Cine y literatura. Una metáfora visual*. Madrid: Ediciones JC Rodríguez San Pedro, pág. 94

Antigüedad, Aristóteles ya distinguía en su *Poética* entre diégesis (narración) y mimesis (mostración). El filósofo griego atribuía la diégesis a la epopeya –que hoy en día podemos identificar con la literatura en general–, e identificaba la mimesis con la tragedia –o el teatro–. El escritor inglés Henry James distinguía ambos conceptos a través de los términos *telling* y *showing*. Según esto, podríamos decir que el cine es el "resultado de la fusión entre novela y teatro", en el que "mimesis y diégesis se conjugan para narrar de un modo nuevo".⁷ El teatro, como el cine, no se basa solamente en las palabras escritas sobre un papel, sino que su representación sobre un escenario tiene vital importancia en su transmisión al público. Del mismo modo, el cine hace uso de su capacidad visual y sonora para contar la historia en su totalidad. Las situaciones narrativas pueden variar muchas veces en función de la ambientación sonora. Es por eso que "el sonido participa de la construcción de un relato unitario"⁸ y tiene, como consecuencia, una importancia vital en la elaboración de la historia. Sin embargo, en el teatro no existen los cambios de perspectiva. D. W. Griffith, director de *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*), película clave para el desarrollo del cine –realizada en 1915–, introdujo diversos cambios que separarían el cine del teatro para siempre: división de una escena en planos, encuadre variable de las imágenes (ángulo y perspectiva), distancia variable entre el espectador y la escena y dentro de la propia escena y, sobre todo, el montaje. Podemos decir, por tanto, que el cine, en sus primeros años:

"tiene tres dimensiones: la documental [...], en la que el aparato se comprende como como instrumento científico de reproducción de la realidad; la espectacular [...], que desarrolla los espectáculos de feria, el trucaje y el ilusionismo; y la narrativa, que [...] se consolida definitivamente hacia 1910 y alcanza su madurez básica con Griffith. Aunque estas tres dimensiones coexisten en las obras, no cabe duda de que ha prevalecido la última"⁹.

No es fácil establecer una correspondencia entre imágenes y palabras. Un plano no equivale a un enunciado, sino que "todo plano contiene virtualmente una pluralidad de enunciados narrativos que se superponen hasta recubriese cuando el contexto nos ayuda"¹⁰. En el relato escrito hay, por un lado, narración, y por otro, descripción –durante la cual la narración se suspende–. En el relato fílmico, sin embargo, el espectador está continuamente

7 Orta Carrique, E. (2012). *Análisis comparativo entre literatura y cine. Estudio etnográfico en el aula. Propuestas didácticas*. Almería: Universidad de Almería, pág. 17

8 Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). Op. cit., pág. 38

9 Sánchez Noriega, J. L. (2001). "Las adaptaciones literarias al cine: Un debate permanente" *Comunicar. Revista científica iberoamericana de comunicación y educación* (17), pág. 66

10 Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). Op. cit., pág. 30

en contacto con la historia a través de las imágenes, que no cesan en ningún momento: la acción no se detiene. "La palabra es acción, representación de acción o descripción, mientras que el cine posee el privilegio de mostrar, mostrar la acción, mostrar la descripción".¹¹ También hay que tener en cuenta que, en el cine, "se dan simultáneamente diálogos, acciones y espacios que el relato verbal ha de proporcionar de modo sucesivo"¹². Esta ventaja permite al cine la posibilidad de no entorpecer la narración porque, a la vez que narra, está mostrando continuamente.

Con respecto a su recepción, mientras la literatura solo narra, el cine muestra a la vez que narra. La literatura se basa en el poder de la palabra y, por lo tanto, ofrece infinitas posibilidades al lector para que utilice su propia imaginación y complete o adecúe así todo aquello que no aparece perfectamente especificado. El cine, al utilizar el lenguaje de las imágenes y los sonidos, impone una percepción visual determinada. Por lo tanto, supone solamente una representación de entre las muchas posibilidades que inspira el texto literario. El lector de una obra literaria es activo en su labor, mientras que el espectador que ve una película se encuentra en una situación pasiva. De hecho, de esta realidad surge la concepción generalizada de que la literatura está dirigida a personas con un cierto bagaje cultural –pues se necesita una cierta competencia literaria y lingüística para entender un texto literario– y que el cine no necesita bajo ningún concepto a un público educado.

Por último, debemos destacar que la literatura, a diferencia del cine, no es una industria, sino que tiene carácter privado –depende de una sola persona, el escritor, y su labor se lleva a cabo en la intimidad–. El cine, por el contrario, no depende únicamente del director, sino que la elaboración de una película requiere la participación de un gran número de personas. Además, es un producto industrial, pues su finalidad es ganar dinero.

11 Faro Forteza, A. (2006). Op. cit., pág. 38

12 Gimferrer, P. (1985). *Cine y literatura*. Barcelona: Ediciones Planeta, pág. 70

3. LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA

Como ya hemos visto anteriormente, el cine ha adaptado textos literarios desde su creación. Una gran cantidad de novelas han sido llevadas al cine con mayor o menor acierto. Sin embargo, un hecho que llama la atención es que los grandes clásicos literarios no cuenten con una adaptación que se haya convertido en un clásico cinematográfico. Muchos han dado lugar a buenas películas, pero ninguna ha alcanzado la categoría de la novela en el ámbito literario dentro del medio cinematográfico. Por el contrario, las adaptaciones de novelas menores han tenido más suerte, y muchas de ellas se han convertido en grandes películas. Por otro lado, aquellas novelas que tienen infinidad de lecturas podrán dar lugar a múltiples adaptaciones, y cada una de ellas ofrecerá una interpretación distinta del texto. Todo esto pone en evidencia ya no solo la dificultad de llevar a cabo una adaptación a la altura de un texto literario sublime, sino los límites del propio proceso de adaptación.

Tal y como explica Carmen Peña-Ardid, una adaptación literaria "supone indudablemente una transfiguración no solo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen"¹³. Para realizar una adaptación cinematográfica hay que seguir una serie de pasos: definir si hay que suprimir aquellas partes del original que no son determinantes para la historia (hay que tener en cuenta que la capacidad económica de la industria es limitada); decidir qué se conserva y qué se modifica, así como ordenarlo una vez tomada esta decisión, para determinar el género del relato filmico; elegir sobre qué aspecto del relato se va a hacer hincapié: el ambiente, los personajes, el ritmo, etc., y buscar equivalencias de expresión y los procedimientos de estilo. Todo esto conlleva un proceso de selección que da lugar a una nueva creación, la cual comparte elementos con la obra original pero se sostiene a través de un estilo y un lenguaje cinematográfico propios que no dependen bajo ningún concepto del texto literario.

Por esto, a la hora de llevar a cabo una adaptación, hay que tener en cuenta que una novela no se sustenta únicamente en su argumento, sino también en su capacidad narrativa.

13 Peña-Ardid, C. (1999). *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra, pág. 23

Existen muchas novelas con el mismo argumento o incluso la misma historia pero, debido al hecho de que están escritas por diferentes autores, las variaciones entre ellas son evidentes y difícilmente podemos hablar de obras similares. Pere Gimferrer ejemplifica esta teoría con las diferentes versiones existentes de la leyenda de Fausto, como la Goethe o la de Christopher Marlowe¹⁴. La novela narra la realidad a través de la escritura. El cine, por el contrario, muestra la realidad a través de la disposición de imágenes. Teniendo en cuenta esto, las dificultades de la traslación al cine de una novela cuya principal distintivo no reside en lo que cuenta, sino en cómo lo cuenta, son evidentes.

El cine es un arte tardío que ha necesitado encontrar su lugar entre el resto de las artes a una rapidez inusual pues, cuando nació, la literatura ya había encontrado su propio lenguaje. No debemos olvidar que, en sus inicios, el cine carecía de sonido; las cámaras no ofrecían tantas posibilidades como hoy en día en cuanto a nitidez, profundidad o desplazamiento; la dificultad de rodar en escenarios reales llevaba a tener que conformarse con decorados, etc. A lo largo de los años, el lenguaje cinematográfico se ha ido especializando y las técnicas de las que hace uso han sufrido una notable evolución. Como consecuencia, las películas actuales tienen más instrumentos (por ejemplo, el color) para acercarse a esa realidad que pretenden reproducir.

Sin embargo, hay muchos elementos propios del lenguaje literario que el cine no puede cubrir como, por ejemplo, una narración no tradicional. Para ser más exactos, el cine todavía no ha encontrado un recurso cinematográfico equivalente al monólogo interior. Para representar este procedimiento, se suele utilizar la *voice over*, pero en ningún caso se semeja en su totalidad al efecto provocado por la técnica literaria. Igualmente, cuando una novela se narra desde el punto de vista de un personaje concreto al que el lector puede creer o no, el cineasta se encuentra ante la dificultad de tener que ofrecer una visión determinada. En este caso, se pierde la capacidad de sugerir que tienen las palabras, porque el cine tiene que mostrar. Cuando las obras literarias se basan esencialmente en alguno de estos elementos, su traslación a otro medio perderá totalmente la singularidad que caracteriza la novela.

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

Precisamente en esta traslación de palabras a imágenes es donde reside la problemática de la adaptación. Ya hemos visto que no es posible lograr una coincidencia perfecta entre lo que narra lo que novela y lo que muestra la película. Así, muchos cineastas optan por introducir elementos que se adaptan al medio cinematográfico y que ayudan al desarrollo de la historia, aunque no aparezcan en la novela. De este modo, a pesar de que la traslación de elementos no sea exacta e incluso se aleje del texto literario, la película tendrá mayor consistencia para conseguir la intención de toda buena adaptación: que el efecto que produce la visión de la película se semeje de alguna forma a la lectura de la novela. El cineasta debe, por tanto, utilizar los recursos propios del medio, no reproducir aquellos característicos de la literatura. El producto final no solo resultará una buena adaptación, sino también una película efectiva e independiente.

Con respecto a los escenarios, hay que tener en cuenta que, mientras muchos escritores describen al detalle todo aquello que rodea a los personajes (en algunas obras, el lugar en el que tienen lugar los acontecimientos tiene un valor fundamental en la historia y se convierte en un personaje más), otros no se detienen en describir los alrededores (que tienen un carácter puramente funcional), sino que se centran en caracterizar a los personajes de una manera más profunda. En el primer caso, la recreación del escenario no supone grandes problemas, pues las amplias descripciones permiten reproducir los decorados a la perfección. Sin embargo, cuando ocurre lo segundo, será el cineasta el que deba interpretar todo aquello que se sugiere en la novela. No debemos olvidar que, en el cine, el espectador tiene una visión continua no solo de lo que está ocurriendo, sino también de dónde suceden los hechos. En la novela, el autor puede detener la acción para describir el paisaje y en los momentos en los que los personajes interactúan el entorno tiende a dejarse a un lado, pues este no es capaz de abarcar ambos aspectos al mismo tiempo. Por el contrario, en el cine todo se muestra de manera simultánea. Es por eso que el escenario debe adecuarse en todo momento a la historia, pues la ambientación es visible durante toda la película –la importancia de lo visual es, por tanto, esencial–. Existe la posibilidad de que el cineasta base su adaptación únicamente en este aspecto, pues es el que resulta más vistoso para el espectador. Este, por consiguiente, debe saber reconocer los logros de una buena adaptación más allá de aquellos que se perciben a primera vista.

En cuanto a la extensión, es evidente que no existe una correspondencia entre novela y guión cinematográfico: mientras una novela tiene unas cuatrocientas páginas de media, el guión oscila en torno a las cien páginas. El adaptador deberá, por tanto, concentrar la historia, es decir, sustraer aquello que considere esencial y eliminar todo lo que no contribuya al desenlace. También puede darse el caso de que el objeto de la adaptación sea un cuento o una historia corta, en cuyo caso el adaptador tendrá que desarrollar el limitado material con el que cuenta para que su película tenga un recorrido consistente. Una adaptación literaria implica, en cualquier caso, una completa reestructuración del texto literario.

Tanto en la literatura como en el cine encontramos una doble temporalidad en cuanto que el tiempo de la historia no coincide con el tiempo de su consumición: por un lado, tenemos al autor —o al cineasta— narrándonos la historia (la lectura del libro o la visión de la película) y, por otro, tenemos el tiempo del relato, que pueden ser horas, días, meses o incluso años.

El cineasta puede tener varias razones para llevar a cabo una adaptación literaria: utilizar la obra original como una guía para moldear personajes que existen de forma independiente, necesidad de historias, garantía de éxito comercial, acceso al conocimiento histórico, recreación de mitos y obras emblemáticas, prestigio artístico y cultural y/o labor divulgadora del patrimonio literario. Los resultados, por tanto, varían profundamente, pues podemos encontrar "desde la utilización de la pieza literaria como simple pretexto de un film plenamente autónomo hasta la *lectura crítica* de la obra original; desde la vulgarización con fines comerciales que simplifica y *moderniza* el texto de partida hasta la corriente fidelidad a sus aspectos narrativos, la atmósfera ambiental, los valores ideológicos, etc."¹⁵.

3.1 Adaptación vs. Recreación

Son muchos los autores que defienden la incorrección del término adaptación para referirse a las películas que se inspiran en textos literarios. El motivo más recurrente es que

15 Peña-Ardid, C. (1999). Op. cit., págs. 27-28

implica de manera implícita la superioridad de la literatura sobre el cine, pues sitúa al libro en cuestión por encima de la película basada en él. De hecho, se ha intentado introducir una nueva terminología que, aunque resulta más adecuada, no termina de establecerse. Se han utilizado términos tan diversos como traducción, ilustración, traslación, transposición o versión, pero el que parece tener una mayor aceptación es, sin duda, el de recreación. Este despusa por reconocer la fase creativa que experimenta el proceso de adaptación.

Entre los que apoyan esta nueva denominación se encuentran José Antonio Pérez Bowie o Luis Miguel Fernández, quien prefiere acuñar el término recreación frente al de adaptación porque "en la transformación fílmica de un texto anterior no hay ninguna dependencia con respecto a este sino una igualdad entre lenguajes diversos, por lo que difícilmente el filme podrá *adaptarlo* aunque sí lo recreará, lo volverá a producir partiendo de una situación diferente"¹⁶.

3.2 Idea de superioridad de la literatura

Cuando se realiza una comparación entre dos elementos, no es extraño que se tienda a favorecer a uno de ellos sobre el otro. La comparación entre cine y literatura se basará en las adaptaciones literarias, pues en ellas convergen de manera más explícita ambas artes. Muchas de las mejores novelas jamás escritas han sido adaptadas al cine con un resultado nefasto y, desgraciadamente, este supondrá el punto de partida de muchas teorías que destacan la supremacía de la literatura sobre el cine.

Las comparaciones entre textos literarios y sus adaptaciones cinematográficas suelen terminar con la postura generalizada de que el libro es superior a la película sin tener en cuenta la calidad fílmica de esta última. Muy pocas veces ocurre que una película sea considerada superior en cuanto a calidad al texto literario en el que se basa. De hecho, cuando un cineasta anuncia su intención de realizar una adaptación de una obra literaria conocida, la desconfianza ya ronda el proyecto incluso antes de ver el producto final. Este prejuicio hacia

¹⁶ citado por Pérez Bowie, J. A. (2004) "La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes" *Signa* (13), pág. 296

las adaptaciones se debe a que, en muchas ocasiones, se juzga la película desde el texto literario en función del grado de fidelidad que esta guarda con la obra original. El espectador dará la espalda a la película porque o bien resume o elimina tramas más o menos primordiales del libro, o bien supone, en términos generales, una interpretación diferente a la que este estaba esperando. En ambos casos, la película será una decepción para cualquier espectador que no encuentre su propia interpretación de la novela trasladada a la gran pantalla.

También existe, como hemos visto antes, la tendencia a sobreponer la literatura al cine como una reivindicación de la superioridad cultural del libro sobre el cine, que tiende a considerarse como un simple medio de entretenimiento. El cine nace en el siglo XX como nuevo modo de contar historias en el ambiente de las clases populares. La literatura, por su parte, llevaba varios siglos siendo la forma de contar historias con el beneplácito de los ambientes culturales y académicos. Frente al prestigio de la literatura, el cine se consideró desde sus inicios como baja cultura frente a la alta cultura del libro, como un arte popular de masas.

Sin ir más lejos, muchos escritores rechazaron el cine como medio cultural por considerarlo un espectáculo de carácter popular. Esto se debe, en parte, a que muchas de las grandes novelas de la historia de la literatura fueron adaptadas con no demasiada fortuna al cine. Los escritores consideraban que sus textos eran reducidos a su mínima expresión para satisfacer a las masas, restándole así valor a la obra y dándole más importancia a su comercialidad. Sin embargo, no podemos olvidar que, a medida que el cine iba ganando seguidores, estos vieron peligrar su labor como autores y, en lugar de considerarlo un complemento válido a su manera de contar historias, pasaron a verlo como una indigna competencia (más comercial que artística).

En este debate suele olvidarse que también existen novelas mediocres que han dado lugar a películas de calidad. Esto ocurre cuando, como explica Sánchez Noriega, "la película resultante, situada dentro del arte cinematográfico y comparada con otras películas, tiene mayor altura estética que la posee el texto literario dentro de la literatura y comparado con

otras del mismo género"¹⁷.

En conclusión, una película debe juzgarse según las propias directrices del medio, no en función de su relación con el texto literario en el que se basa. Es necesario dejar a un lado la influencia de la literatura y empezar a considerar las adaptaciones como una manifestación más dentro de ese medio autónomo que es el cine.

3.3 Concepto de fidelidad

En relación con la supuesta superioridad innata de la literatura, existe un debate en torno al concepto de fidelidad de las adaptaciones cinematográficas. Estas a menudo se juzgan según el grado de fidelidad al texto original, es decir, las similitudes tanto temáticas como formales entre este y la película. Sin embargo, como hemos visto, la traslación de una historia de un medio a otro implica una serie de cambios necesarios. Hay que tener en cuenta, además, que no existe una correspondencia exacta entre ambos. Esta polémica es incrementada no solo por los espectadores, sino también por los distribuidores de la película, estudiosos del fenómeno de la adaptación o por algunos críticos, que la utilizan a la hora de escribir sus reseñas.

Se podría argumentar que esa búsqueda fidelidad es prácticamente inalcanzable, pues cada lector tiene su propia idea de lo que este concepto representa en función de su interpretación personal de la novela. Como la subjetividad entra en juego, es inconcebible que se requiera que una adaptación literaria sea fiel partiendo del hecho de que no existe una sola adaptación fiel de una obra literaria desde el punto de vista objetivo.

Pero, ¿a qué exactamente tiene que ser fiel una adaptación cinematográfica? ¿Al argumento, a la intención del autor, a todos y cada uno de los detalles, a los personajes, al estilo, al marco de la acción? Siempre se habla de que, cuando una adaptación no es suficientemente fiel al texto original, está traicionando el espíritu de la obra. Los conceptos

17 Sánchez Noriega, J. L. (2001). Op. cit, pág. 68

que asociamos a este asunto (fidelidad, traición) tienen, como podemos comprobar, una carga moral evidente que pone de manifiesto la importancia que le otorgamos a esta cuestión.

Mientras algunas adaptaciones no pretenden ir más allá de un correcto retrato de la historia en cuestión, la intención de muchos cineastas a la hora de adaptar una obra literaria es, precisamente, alejarse del texto. Estos, deciden enfatizar ciertos aspectos de la historia y dejar otros de lado o enfocarla desde un punto de vista diferente. Una adaptación cinematográfica puede, incluso, tomar distintos aspectos de varias obras literarias, de otras adaptaciones o de otros medios como el teatro.

Una buena adaptación no depende de su grado de fidelidad al texto. Teniendo en cuenta las diferencias que existen entre ver una película y leer un libro, una buena adaptación será aquella que mantenga la sensación que produce la lectura del libro. Esta perpetuará el llamado espíritu de la obra, esa esencia sobre la que se construye la historia y que permanece en la mente del lector una vez acabado el texto. Al mismo tiempo, la historia debe tener coherencia y consistencia como relato cinematográfico, pues en ocasiones lo que funciona en la novela no tiene por qué funcionar en el cine. Por este motivo, el cineasta debe buscar equivalencias para aquellos elementos propios de la literatura que no puede insertar tal cual y utilizar las posibilidades que el medio cinematográfico le ofrece para encontrar así soluciones originales y con personalidad.

3.4 Transferencias entre cine y literatura

En sus inicios, el cine adoptó muchos de los procedimientos utilizados en el relato escrito para contar sus historias, como por ejemplo "la vertebración del filme en episodios, la organización del discurso, las descripciones, el punto de vista y la voz narrativa y el dominio del espacio y del tiempo"¹⁸. Estos elementos, que el cine iría adecuando a su propio lenguaje a medida que se fue desarrollando y ganando identidad propia como medio, son aquellos que se tienen en cuenta a la hora de realizar la comparación entre un texto literario y su adaptación cinematográfica.

18 Orta Carrique, E. (2012). Op. cit., págs. 20-21

Desde el nacimiento del cine, se han utilizado numerosos textos literarios para llevar a cabo adaptaciones cinematográficas. En la actualidad, no solo sigue ocurriendo este fenómeno, sino que, además, como consecuencia de la influencia del cine a la hora de dar a conocer estas historias a nuevos públicos, muchas novelas se escriben con la intención de ser adaptadas al cine. Este tipo de textos, que se idean como si fueran películas, resultan más cercanos al relato visual que al relato escrito. Así, no suelen destacar por su valor en el apartado lingüístico.

A pesar de que las transferencias más célebres son las adaptaciones cinematográficas de obras literarias, también existen casos en los que se ha llevado a cabo una novelización de guiones cinematográficos. Según Sánchez Noriega, esto puede deberse a:

"[...] la existencia en el público de la necesidad de volver sobre historias ya conocidas por un medio y susceptibles de ser experimentadas por otro, aunque la mayoría de las veces se presenta como operación comercial donde no existe voluntad de hacer literatura, sino mera transposición que aprovecha el éxito de un filme para, a partir del guión o del propio filme, escribir un relato"¹⁹.

Además, algunos escritores han colaborado en las adaptaciones al cine de sus propias novelas –escribiendo el guión o dirigiendo la película– e incluso han participado en la realización de películas ajenas a su obra literaria. Como podemos ver, las relaciones entre literatura y cine se han estrechado a medida que varios autores han saltado de un medio a otro sin remordimiento ni prejuicio alguno. Es más, la adaptación cinematográfica de un texto literario le otorga a su autor no solamente notoriedad –el cine es un escaparate que, hoy en día, llega a un público más amplio que la literatura–, sino prestigio y reconocimiento.

La repercusión del cine en el mundo contemporáneo es tal que, a veces, supera incluso a la de la literatura. De hecho, muchas adaptaciones literarias son las responsables de poner al público en contacto con el texto literario. En muchas ocasiones, se adaptan libros que han pasado desapercibidos o que, directamente, no destacan por su calidad. Sin embargo, si su adaptación y ha recibido una buena acogida por parte del público y/o de la crítica, muchos espectadores se interesarán por el libro.

19 Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Ediciones Paidós, pág. 31

Además de los recursos que la literatura ha proporcionado al cine a la hora de contar historias, también el cine ha influido en la estructura de la narración literaria. Su trascendencia desde el punto de vista cultural le ha convertido en "un gran creador de estereotipos, comportamientos e incluso modalidades del habla en los que, a veces, se apoyará el escritor, bien por un principio de economía semántica, bien para instaurar determinadas complicidades con unos lectores dotados también de *competencia espectral*"²⁰. Por este motivo, podemos decir que, gracias a las transferencias entre ambos medios, estos se han enriquecido mutuamente y han ido, como consecuencia, evolucionando con el paso del tiempo.

20 Peña-Ardid, C. (1999). Op. cit., pág. 100

4. TIPOS DE ADAPTACIÓN

Sánchez Noriega establece una clasificación de adaptaciones cinematográficas basada en su nivel de fidelidad, es decir, en el grado de similitud que existe entre la película y el texto en el que se inspira. Esta tipología no pretende ser prescriptiva, sino descriptiva. Presenta, por lo tanto, una serie de modelos que parten de las diferentes adaptaciones literarias existentes. Estos se dividen en: adaptación como ilustración, adaptación como transposición, adaptación como interpretación y adaptación libre. A continuación, procederemos a describir las características generales de cada una de ellas.

La adaptación como ilustración es la adaptación más fiel, aquella que lleva a cabo una traslación casi literal del texto al medio filmico. El objeto de estas adaptaciones son, principalmente, obras literarias en las que prima la historia sobre el discurso –el qué se cuenta frente al cómo se cuenta–.

Como consecuencia de su extrema fidelidad, este tipo de adaptaciones suelen carecer de personalidad propia como obra, ya que evitan introducir elementos que no aparecen en el texto para no se alejarse ni un ápice de la obra. El resultado, por tanto, es una obra totalmente dependiente del texto original que guarda más semejanzas con la literatura que con el cine.

La adaptación como transposición representa el punto intermedio entre la adaptación como ilustración y la adaptación como interpretación. Se caracteriza por mantener la identidad del texto y buscar, al mismo tiempo, su propia autonomía. Esta transposición consiste en trasladar "al lenguaje filmico y a la estética cinematográfica el mundo del autor expresado en esa obra literaria"²¹. Así, el cineasta debe adaptar las situaciones narradas en el texto original utilizando equivalencias cinematográficas cuya visión produzca la misma sensación que la lectura del texto. Como consecuencia, debe suprimir, añadir o desarrollar los elementos que considere necesarios para que la película constituya una obra independiente, es decir, que pueda diferenciarse de la obra en la que se basa.

21 Sánchez Noriega, J. L. (2000). Op. cit., pág. 64

Aunque mantiene elementos característicos del texto original, la adaptación como interpretación introduce innovaciones con respecto a la historia o a la manera de enfocarla. Se caracteriza, por tanto, por su pretensión de alejarse del texto.

Mientras la adaptación como transposición se limitaba a traducir lo que aparecía en el texto para después proyectarlo en la pantalla, en este caso el cineasta incluye elementos de carácter más personal que nacen de su particular interpretación de la obra literaria. Como explica Sánchez Noriega, "crea un texto fílmico autónomo que va más allá del relato literario en la medida en que se proyecta sobre él el mundo propio del cineasta"²².

La adaptación libre consiste en una recreación de la obra literaria que parte de la intensificación de alguno de los elementos de esta, relegando o cambiando el resto. Estas alteraciones pueden referirse tanto a la historia como al discurso.

De entre todas las adaptaciones posibles, la que nos ocupa es la que más se aleja del texto original, puesto que introduce cambios mucho más significativos y relevantes para la historia que aquellos que se puedan llevar a cabo en las adaptaciones que hemos visto anteriormente. Si la analizamos desde el punto de vista de la fidelidad, desde luego podría ser considerada la menos fiel a la obra en la que inspira.

22 Sánchez Noriega, J. L. (2000). Op. cit., pág. 65

5. ADAPTACIÓN LIBRE

A partir de ahora, nos centraremos en el estudio de la adaptación libre, uno de los fenómenos cinematográficos existentes más singulares e interesantes que, además, nos ofrece diversas posibilidades a la hora de analizar la relación entre cine y literatura.

La adaptación libre es un tipo de adaptación literaria que implica una transferencia histórica y cultural, y que conlleva una lectura de la obra condicionada por el contexto de los adaptadores.

Intención de los adaptadores

Es innegable que la literatura supone una interminable fuente de ideas para cualquier persona con inquietud creadora. Esto es exactamente lo que ocurre con las adaptaciones libres: el cineasta, inspirado tras la lectura de un determinado texto literario, proyecta en la pantalla su propia interpretación con el fin de transmitir una idea determinada. Este proyectará así la realidad en la que está inmerso en el texto, y su interpretación dependerá en gran medida de su postura al respecto.

La intención del adaptador a la hora de llevar a cabo una adaptación libre no es trasladar la historia tal y como fue escrita al medio fílmico, ni tampoco dar a conocer la obra en cuestión, sino utilizarla como base para expresar sus propias reflexiones a través de un lenguaje totalmente distinto. Según Sánchez Noriega, para que esto ocurra es "necesaria una afinidad ideológica, estética o moral entre el autor literario y el fílmico"²³.

Podemos decir, por tanto, que se ha llevado a cabo una reescritura del texto, dando lugar a una nueva creación en la que convergen diferentes influencias. José Antonio Pérez Bowie define el concepto de reescritura del siguiente modo:

23 Sánchez Noriega, J. L. Op. cit., pág. 66

"La noción de *reescritura* [...] se refiere a una opción personal mediante la cual el autor se enfrenta a un texto previo y lo somete a una lectura particular en la que proyecta su propio universo subjetivo o transmite de modo premeditado o inconsciente las determinaciones del contexto en que se halla inmerso; se trata, pues, de un proceso de *apropiación* y de *revisión* consistente en transformar y trasponer, en mirar con nuevos ojos o desde un nuevo contexto un texto precedente"²⁴.

Esta definición distingue, por tanto, el término reescritura del término adaptación (que utilizamos normalmente para referirnos a una adaptación al uso), ya que la primera implica una serie de transposiciones temáticas o semánticas que no tienen por qué darse en la segunda. Es por eso que, mientras que la adaptación libre se corresponde con el término reescritura, no podemos decir lo mismo de una adaptación fiel.

La adaptación libre suele mantener una distancia, no solo temática, sino también formal, con el texto en el que se basa. El cineasta considera su película como una obra nueva, distinta e independiente del texto, no como una creación deudora de las ideas de otro autor. Aunque suele mantenerse la esencia de la obra, esta sufre las transformaciones suficientes para lograr un resultado con autonomía. Por este motivo, en ocasiones se acreditará al autor como ente inspirador pero, en muchas otras, no se hará ni siquiera una leve mención, pues la película ha alcanzado su propia identidad.

Nuevo contexto histórico-cultural

Una de las principales características de las adaptaciones libres es el cambio que experimentan con respecto al contexto. El adaptador traslada así la historia a otra época u a otro hecho histórico mediante un proceso de contextualización.

El objetivo de este proceso no es solamente contar algo sobre la situación actual –el cineasta plasmará sus inquietudes al respecto para invitar al espectador a la reflexión–, sino también hacer la historia más cercana y relevante para el espectador contemporáneo que, para acudir al cine, tiene que sentirse atraído por la película. Por lo tanto, la actualización del texto

24 Pérez Bowie, J. A. (2010). *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pág. 27

también tiene, en parte, motivos comerciales.

El cineasta, en su labor de apropiarse del texto original, acerca además a su realidad –y a la del público– una historia que bien puede haber sido escrita décadas antes. Para ello, debe tener en cuenta que el contexto sociocultural del público que irá a ver la película no tiene por qué coincidir con el de los lectores a los que iba dirigido el texto –las directrices que rigen la sociedad en el momento de hacer la película pueden no ser las mismas que las del período en el que fue escrita la obra literaria–. De este modo, se ajusta la historia a nivel moral desde el punto de vista de la realidad coetánea.

Historia vs. Discurso

Partiendo del hecho de que toda adaptación cinematográfica es una interpretación, y de que ni puede ni tiene por qué contar lo mismo y del mismo modo que el texto en el que se basa, la decisión del cineasta a este respecto en el caso de las adaptaciones libres es aún más relevante.

Por definición, este tipo de adaptaciones no tienen la necesidad de responder a esa idea de ser fiel al espíritu de la obra. Por lo tanto, a la hora de abordar el proyecto, los adaptadores se encuentran ante el dilema de sacrificar el discurso por la historia o la historia por el discurso. Este proceso de reajuste depende de lo que el director quiera contar; de su resolución dependerá qué elemento del texto literario permanece en la película y cuál desaparece a merced de sus propios intereses.

6. APOCALYPSE NOW

A pesar de que en el momento de su estreno –realizado en el Festival de Cannes de 1979, cuando la película estaba aún inacabada–, los aplausos no fueron unánimes, *Apocalypse Now* sobrevivió a las críticas y el paso del tiempo la ha situado como un indiscutible clásico del cine moderno. Hoy en día, la que es una de las películas más aclamadas de su director, constituye uno de los grandes testimonios de la genialidad de una de las mejores y más rompedoras décadas de la historia del cine.

Algunos de los críticos cinematográficos más reputados, sin embargo, sí supieron reconocer su grandeza tras su estreno. El mítico Roger Ebert, crítico del *Chicago Sun-Times*, ya visualizó la cinta como un posible clásico moderno: "Years and years from now, [...] *Apocalypse* will still stand, I think, as a grand and grave and insanely inspired gesture of filmmaking". Dale Pollock, por otra parte, calificó la película en su crítica para la revista *Variety* de una adaptación literaria dirigida a un público contemporáneo más que digna: "Coppola's vision of Hell-on-Earth hews closely to Joseph Conrad's novella *Heart of Darkness* [...] *Apocalypse Now* takes realistic cinema to a new extreme [...] It's a complex, demanding, highly intelligent piece of work".

La existencia de críticas favorables más actuales evidencia la influencia que sigue teniendo la película y cómo continúa encandilando a nuevos espectadores. *Apocalypse Now* es, según Philip French, del periódico *The Guardian*, "one of the great works about the madness of our times" –refiriéndose a su profundo estudio del corazón y la mente humanos– y "mystical, daring, poetic, thrilling, appalling and never less than utterly mesmerising" para Marc Lee, crítico de *The Daily Telegraph*.

6.1. Ficha

Título original *Apocalypse Now*
 Años de producción 1975-1979

Año de estreno	1979
Nacionalidad	Estados Unidos
Idioma	Inglés
Duración	153 min.
.....	202 min. (versión <i>Redux</i>)
Productora	American Zoetrope
Productor	Francis Ford Coppola
Coproductores	Gray Frederickson, Fred Roos, Tom Sternberg
Productores asociados.....	John Ashley, Eddie Romero, Mona Skager
Director	Francis Ford Coppola
Guionistas	John Milius, Francis Ford Coppola
.....	Joseph Conrad, autor de <i>Heart of Darkness</i> (sin acreditar)
Narración	Michael Herr
Director de fotografía	Vittorio Storaro
Operador	Enrico Umetelli
Diseño de producción	Dean Tavoularis
Dirección artística	Angelo Graham
Montaje	Walter Much, Gerald B. Greenberg, Lisa Fruchtmann
Música	Carmine Coppola, Francis Ford Coppola
Reparto	Terry Liebling, Vic Ramos
Maquillaje	Fred C. Blau Jr., Jack Young
Vestuario	Luster Bayless, Norman Burza, Dennis M. Fill, George Little
Sonido	Walter Munch, Mark Berger, Richard Beggs, Nathan Boxer
Coordinadores de efectos especiales	A. D. Flowers, Joseph Lombardi
Distribución internacional	Miramax
Distribución Estados Unidos	United Artists
Distribución España	Vértigo
Marlon Brando	Coronel Walter E. Kurtz
Robert Duvall	Teniente coronel Bill Kilgore
Martin Sheen	Capitán Benjamin L. Willard

Frederic Forrest	Jay Hicks, "Chef"
Albert Hall	Chief Phillips
Sam Bottoms	Lance B. Johnson
Larry Fishburne	Tyrone Miller, "Clean"
Dennis Hopper	Reportero gráfico
G. D. Spradlin	General Corman
Harrison Ford	Coronel Lucas
Scott Glenn	Capitán Colby
Cynthia Wood	Carrie, <i>playmate</i> del año
Colleen Camp	Terri, <i>playmate</i>
Linda Carpenter	Sandra, <i>playmate</i>
Kerry Rossall	Mike, de San Diego
Glenn Walken	Teniente Carlsen
Herb Rice	Roach
Daniel Kiewit	Mayor de Nueva Jersey
Bill Graham	Agente de las <i>playmates</i>
Jerry Ross	Johnny, de Malibú
Vitorio Storaro	Operador de televisión
Francis Ford Coppola	Director de la unidad televisiva
Dean Tavoularis	Técnico de sonido

6.2 Premios y nominaciones

Incluida en la lista de las diez mejores películas del año realizada anualmente por la National Board of Review, *Apocalypse Now* obtuvo además diversos reconocimientos de los gremios y asociaciones más prestigiosos de la industria.

La película fue premiada por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas con los Oscar a la mejor fotografía y al mejor sonido, y recibió además nominaciones como mejor película, mejor director, mejor guión adaptado, mejor actor de

reparto para Robert Duvall por su inquietante coronel Kilgore, mejor montaje y mejor dirección artística. La Academia Británica de las Artes Cinematográficas y de la Televisión reconoció a Coppola con el premio al mejor director y a Robert Duvall como mejor actor de reparto; la película fue nominada, además, como mejor película, mejor actor para Martin Sheen, mejor montaje, mejor fotografía, mejor diseño de producción y mejor sonido. La Academia de las Artes y Técnicas del Cine de Francia la incluyó entre las mejores películas extranjeras, y la Academia de cine italiano la galardonó con el premio al mejor director extranjero. La banda sonora de la película fue nominada, además a los Premios Grammy que otorga la Academia Nacional de Artes y Ciencias de la Grabación.

El reconocimiento de parte de los gremios no se queda atrás. Mientras el Gremio de Directores de Estados Unidos nominó la labor de Coppola como director, el Gremio de Guionistas de Estados Unidos tuvo en cuenta la brillantez del guión de la película. La Asociación de la Prensa Extranjera en Hollywood, por su parte, premió a la película con el Globo de oro a la mejor banda sonora, a Coppola como mejor director y a Robert Duvall como mejor actor de reparto, y además fue nominada como mejor película.

Entre otras asociaciones, la Asociación de Críticos de Londres le concedió el premio a la mejor película, y la Asociación Nacional de Críticos de Cine de Estados Unidos reconoció el trabajo de Frederic Forrest como mejor actor de reparto.

Su paso por el Festival Internacional de Cine de Cannes no fue menos prolífico, ya que, a pesar de proyectarse estando inacabada, recibió la Palma de Oro –el mayor premio otorgado por el jurado– a la mejor película, galardón que compartió con *El tambor de hojalata (Die Blechtrommel)*.

6.3 El corazón de las tinieblas

Apocalypse Now puede ser considerada una adaptación libre de *El corazón de las tinieblas (Heart of Darkness)*, del escritor polaco Joseph Conrad. Las diferencias que existen

entre ambas obras (las cuales estudiaremos a continuación) nos impiden considerarla como una adaptación literaria propiamente dicha. Comenzaremos, por tanto, con una breve contextualización del texto que sirve de base a la comparación que nos ocupa.

Joseph Conrad nace en Polonia en 1857. Como consecuencia del activismo político de sus padres y la complicada situación política del país –que se encontraba repartido entre Rusia, Prusia y Austria–, son exiliados en 1862 y se refugian en Rusia. Las traducciones de Shakespeare y Dickens realizadas por su padre constituyen su primer contacto con la literatura inglesa. Tras quedar huérfano a los 11 años, vive con su tío materno hasta que los 16 años se enrola en la marina mercante francesa, comenzando una brillante trayectoria como marinero. Sus numerosos viajes por el mundo le servirán de fuente para muchas de sus obras. En 1886 obtiene la nacionalidad británica y ocho años más tarde abandona definitivamente el mar para dedicarse a la literatura. A pesar de no ser su lengua materna, escribe en inglés casi con la fluidez propia de un nativo. En 1896 se casa con una joven londinense y tienen dos hijos. Tanto su mujer como su descendencia escriben libros sobre él, aportando información sobre diversos aspectos de su personalidad. Conrad muere en 1924 en su casa en Inglaterra.

El corazón de las tinieblas es una *novella* (o novela corta) publicada por primera vez en *Blackwood's Magazine* en 1899, para la que fue dividida en tres entregas. En 1902 se publicó como parte de un libro titulado *Youth: A Narrative; and Two Other Stories*, que incluía, además, otras dos historias cortas –*Youth: A Narrative* y *The End of the Tether*–.

En el prefacio (*Author's Note*) que abre la edición de 1917, Conrad hace un breve introducción de cada historia y califica a *El corazón de las tinieblas* como: "authentic in fundamentals" y "written in [...] the mood of wistful regret, of reminiscent tenderness". Además, reconoce que está basada en sus propias experiencias:

"[...] it is well known that curious men go prying into all sorts of places (where they have no business) and come out of them with all kinds of spoil. This story, and one other, not in this volume, are all the spoil I brought out from the centre of Africa, where, really, I had no sort of business".

Sin embargo, afirma que se toma la licencia de adornar la historia para elevarla a la categoría de obra literaria. En definitiva, pretende que deje de ser un relato sobre sus vivencias personales para convertirla en una obra con identidad propia que se sostenga por sí misma y que pueda perpetuar en la mente del lector.

La que es, con mayor probabilidad, la obra más conocida de su autor en la actualidad, fue incluida en una serie de publicaciones de la editorial inglesa Penguin titulada "Grandes libros del siglo XX".

Conrad utilizó como inspiración para escribir *El corazón de las tinieblas* el viaje al Congo que realizó en 1890. Como empleado de una compañía, su misión consistía en traer de vuelta a un agente que había caído enfermo, el cual murió en el camino de regreso. El mismo Conrad enfermó de disentería y a punto estuvo de morir. Esta travesía a través de África le marcó profundamente: acabó tremendamente decepcionado al ser testigo de la crueldad con la que los europeos llevaban a cabo su colonización. Antonio Rodríguez Celada narra con precisión las reflexiones de Conrad tras el impacto que sufrió al observar la realidad que allí se estaba forjando:

"Comprueba [...] cuán despiadados y engreídos eran aquellos supuestos *emissaries of light*. Irónicamente, ellos se consideran comerciantes honrados y portadores de progreso, pero en opinión de Conrad no eran sino explotadores intolerantes y altivos, embrutecidos por la soledad del medio en que vivían. En sus esquemas mentales ya no cabía la filantropía sino solo el lucro y el medro personal. [...] Es testigo de la injusticia, la codicia y la crueldad y reconoce que la virtual luz que Europa irradia sobre la supuesta oscuridad del corazón de África está empañada de intereses inconfesables: esclavitud, rapiña, expolio"²⁵.

Conrad escribió la historia años después de regresar de África, cuando el Imperio Británico se encontraba en un momento de máxima expansión (el centro del continente africano estaba aún por colonizar).

Las comparaciones entre Conrad y Marlow –protagonista de *El corazón de las tinieblas* y personaje recurrente en su obra– son inevitables, pues existen muchas similitudes entre ambos más allá del viaje que realizan y las consecuencias que estos tienen en la

25 Conrad, J. (1994). *Heart of Darkness*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, pág. 42

definición de sus caracteres. Entre otras cosas, ambos tenían pasión por los mapas y sentían una inmensa fascinación por el continente africano durante su infancia.

6.4 Argumento

Apocalypse Now conserva "el esqueleto dramático de un viaje según el modelo de *descenso a los infiernos*"²⁶ sobre el que se construye *El corazón de las tinieblas*. Sin embargo, introduce algunos cambios trascendentes.

En la novela, Marlow es nombrado capitán de un barco de vapor cuyo destino es la estación central de una compañía comerciante de marfil, la cual se encuentra en el corazón de África. Desde ese momento, Marlow comienza a oír rumores sobre Kurtz, el jefe de la estación, que parece estar causando problemas a la compañía. Su curiosidad inicial va mutando en admiración por este hombre al que solamente conoce a través de comentarios realizados por terceras personas. A lo largo del viaje, mientras va acercándose cada vez más a un lugar en el que no existe ninguna norma ni ningún escrúpulo, contempla cómo los nativos son tratados como verdaderos esclavos por los colonos. Cuando llega a su destino, encuentra a Kurtz débil y enfermo. Tras ser testigo de la locura de un hombre que se ha alzado como un ídolo para los nativos y que ha realizado verdaderas atrocidades, se dispone a llevarle de vuelta. Sin embargo, Kurtz muere en el viaje de vuelta, dejando una profunda huella en su persona. El propio Marlow enferma gravemente antes de volver a Europa. A su regreso, hace entrega de las pertenencias de Kurtz –que él mismo le había confiado– a periodistas y supuestos familiares del malogrado comerciante. Finalmente, un año después, visita a la prometida de Kurtz y le miente diciendo que sus últimas palabras fueron para ella, evitando así la decepción de la mujer con quien fuera su amado.

El capitán Willard, protagonista de *Apocalypse Now*, es enviado a Camboya durante la guerra de Vietnam en una misión secreta para matar al coronel Kurtz, del que dicen que utiliza métodos que traspasan la barrera de lo moral. Antes de partir, sus superiores le asignan

26 Sánchez Noriega, J. L. (2000). Op. cit, pág. 66

un grupo de hombres que le acompañarán en su travesía. Durante el viaje, Willard observa la demencia de los soldados que están luchando en la guerra: sus subordinados son jóvenes inexpertos que parecen no saber dónde están ni cuál es su cometido, el teniente coronel Kilgore está más interesado en el surf que en defender su posición, etc. Willard va conociendo a Kurtz a través de su historial, desde sus numerosos logros y condecoraciones hasta las brutalidades que lleva a cabo en su última etapa. Cuando llega a sus dominios, comprueba con sus propios ojos su crueldad para con los vietnamitas y cómo, a pesar de todo, es adorado como un dios. Finalmente, concluye su misión, pero no queda claro si se queda en la selva ocupando el lugar de Kurtz o si regresa, porque tras matarle es venerado como si fuera a convertirse en su nuevo ídolo.

A pesar de que la película se sostiene sobre la base argumental de la novela y, como analizaremos más adelante, mantiene el sentido del texto original sin más alteraciones que aquellas exigidas por el cambio de contexto, la trama varía de forma sustancial: "no cabe hablar de una adaptación literaria: cada uno de los escenarios y situaciones imaginados por Conrad para su periplo africano están completamente reescritos y redialogados"²⁷.

Tal y como hemos tratado anteriormente, a la hora de adaptar un texto literario siempre surge el dilema entre mantener la historia frente al discurso o viceversa, a fin de que la adaptación sea viable. En este caso, podríamos decir que la historia prima sobre el discurso, ya que se sacrifican elementos de este para mantener el significado del texto.

6.5 Contexto

La diferencia más evidente de esta adaptación es la traslación de la acción a otra época y a otro hecho histórico mediante un proceso de contextualización. Mientras la historia de *El corazón de las tinieblas* tiene lugar en África en el s. XIX, durante el colonialismo europeo, *Apocalypse Now* sitúa la acción durante la guerra de Vietnam (1959-1975).

27 Moreno Cantero, R. (2003). *Guía para ver y analizar Apocalypse Now Redux*. Valencia: Nau Llibres, Barcelona: Octaedro, pág. 89

Aunque el año de la acción nunca es mencionado, podemos deducir que se trata de 1969 por varios motivos: Kurtz lee un artículo de la revista Time fechada en 1967, la última actividad conocida de Kurtz que aparece en el dossier de su historial data de diciembre de 1968 y Chef lee un recorte de periódico sobre la matanza llevada a cabo por Charles Manson en 1969. 1969 es, además, el año en el que las tropas norteamericanas tienen mayor presencia en Vietnam (medio millón de soldados) y cuando los bombardeos contra los vietnamitas alcanzan mayor asiduidad. Es, por tanto, el momento en el que el enfrentamiento se vuelve más cruento.

La guerra de Vietnam supuso un duro golpe para los estadounidenses, tanto los que la vivieron en primera persona como aquellos que la sufrieron desde sus casas, ya que fue enormemente televisada. La que supondría la primera derrota en la historia militar de Estados Unidos caló en la moral y en la opinión pública norteamericana de la época. Fue, sin duda, un acontecimiento traumático que marcaría sin retorno a las generaciones que crecieron durante el conflicto, inspirando una reflexión generalizada sobre los motivos que llevaron al país a Vietnam. La sociedad norteamericana no acepta ni entiende esta guerra, y miles de ciudadanos salen a las calles para reclamar el fin del conflicto. Esta reacción puso de manifiesto el cambio de valores que esta crisis había desatado. A finales de los años 60 y principios de los 70, una serie de movimientos propiciados por este conflicto se expandieron no solo a lo largo de Estados Unidos, sino que también tuvieron cabida en otros países occidentales. Entre ellos, destacan el movimiento *hippie*, el consumo de drogas, la lucha por los derechos civiles o la liberación sexual.

La que se vendió como una guerra ideológica –pues representaba una especie de cruzada contra la expansión del Comunismo–, acabó siendo calificada como una "guerra sin sentido" que terminó con un gran número de bajas (tres millones de vietnamitas, en su mayoría civiles, y 58.000 soldados estadounidenses, aproximadamente). La participación de Estados Unidos –que enviaba cada vez más soldados y utilizaba la tecnología militar más avanzada, además de armas químicas– le dio una nueva dimensión al enfrentamiento armado más importante de la Guerra Fría. A finales de los 60 se produce la llamada "rebelión de los soldados", durante la cual estos deciden dejar de luchar y asesinar a sus propios oficiales.

Como consecuencia de todos los problemas internos que estaba sufriendo, Estados Unidos abandonará definitivamente Vietnam a principios de los años 70.

Con respecto a la acción colonizadora llevada a cabo en África a finales del siglo XIX, los diferentes países europeos disfrazaban su extensión territorial de un "proceso de civilización" que ponía de manifiesto su firme creencia en la superioridad europea frente a los nativos africanos, que eran considerados unos salvajes. Los colonos llegaban a territorio africano, imponían su propia administración política y económica y sometían a los nativos para explotar sus recursos y abastecer así a las metrópolis. Estos, además, pretendían anular la cultura de las colonias e imponer tanto el idioma como las costumbres europeas. Esta explotación económica por parte de Europa provocó que los nativos perdieran muchos de sus derechos fundamentales –la libertad– y fueran sometidos a la esclavitud. En una época en la que el Imperialismo era el sistema adoptado por todas las potencias europeas, el afán de estas de acumular cada vez más poder, prestigio y beneficios económicos los llevaba a explotar de manera inhumana a los nativos.

Esta variación implica una inevitable correspondencia entre colonización y conquista. El ejército americano aparece así como una variante del Imperio Británico, que pretende representar la civilización para imponerse a los llamados salvajes –el pueblo vietnamita en la película; los nativos africanos en la novela–.

Podemos decir que ambos contextos guardan una relación en común en cuanto a que permiten explorar hasta dónde es capaz de llegar el hombre cuando se encuentra en una situación límite. Así mismo, posibilitan el análisis de las consecuencias que estas situaciones extremas producen en los seres humanos desde el punto de vista individual y en la identidad de una comunidad desde el punto de vista colectivo. En lo más oculto e inexplorado de la jungla, así como en el centro del conflicto de Vietnam, el concepto *civilización* ya no es aplicable: otro patrón es el que rigen las relaciones humanas en estas circunstancias.

6.6 Guión

John Milius, compañero de promoción de Francis Ford Coppola en la Universidad de Cine de Los Angeles (UCLA), escribió el que sería el primer borrador de *Apocalypse Now* – entonces llamado provisionalmente *El soldado psicodélico* (*The Psychedelic Soldier*)– entre 1967 y 1969. Para ello, se inspiró en la novela de Conrad y utilizó otras fuentes como el artículo *La batalla de Khe San*, entre otras crónicas periodísticas de Michael Herr (cuya narración aparece acreditada) para añadir expresiones coloquiales o insultos utilizados por los soldados, así como sus aficiones (surf) o la música que escuchaban (Jimmi Hendrix).

Tras su incorporación como director, Coppola llevó a cabo una reescritura del guión e introdujo diversos cambios, puliendo la relación entre los dos personajes protagonistas y convirtiendo a Kurtz es una especie de alter ego de Willard, acercándose así a la narración del libro. Según el guión de Milius, estaba previsto incluir secuencias de diversos ataques orquestados por Kurtz al inicio de la película. Su eliminación dota al personaje de un halo misterioso que vamos reconstruyendo a medida que Willard se acerca a su refugio.

El final que en un principio incluía el guión mostraba la muerte de Kurtz a causa de un ataque norvietnamita y a Willard disparando a continuación contra helicópteros norteamericanos que llegaban para asistirle. Una fortuita llamada de Eleanor Coppola a su marido para que presenciara el sacrificio de un carabao llevada a cabo por la tribu Ifugao influyó de manera decisiva en la reescripción del desenlace, que comparaba la ejecución de Kurtz con el acto ritual.

Coppola, sin embargo, rodó varios finales posibles. Uno de ellos, el más explícito (y preferido de Coppola), mostraba cómo los nativos se arrodillaban ante Willard después de que este matara a Kurtz, y terminaba con la voz del personaje interpretado por Marlon Brando repitiendo su lamento "*¡El horror, el horror!*". Este final es el que aparece en *Apocalypse Now Redux*, el montaje del director realizado en 2001, cuya última imagen alude a un paralelismo entre Willard y un ídolo de piedra. Esta decisión sugería que Willard termina ocupando el puesto de Kurtz, relevándole como líder de los nativos. Finalmente, el que

aparece en la película es más ambiguo, puesto que muestra a Willard siendo adorado por los nativos al mismo tiempo que monta en la barca y parece alejarse para regresar de nuevo a la civilización. Esta versión remite a la muerte espiritual de Willard, ya que "es un nuevo hombre quien regresa a la civilización, una especie todavía más enloquecida que ese mismo personaje que hemos visto al principio del film y más traumatizada por el horror de una guerra"²⁸.

Tras la finalización del rodaje, John Milius reclamó la acreditación de guionista exclusivo al ser el autor de la idea original. Pero Coppola, valiéndose de todas sus modificaciones posteriores, consiguió que la Asociación de guionistas interviniera a su favor. En última instancia, se decidió que Milius apareciera en primer lugar seguido de Coppola y que Joseph Conrad debía figurar como autor de la novela en la que se inspira la película. Sin embargo, el autor de *El corazón de las tinieblas* no aparece en los créditos por deseo de Milius.

La guerra de Vietnam había sido un tema tabú en la industria del cine americano durante años. Las grandes productoras se negaban a desarrollar películas que giraran en torno a esta temática, y solamente algunas películas de corte independiente se atrevían a ofrecer una visión crítica del conflicto. De hecho, solo una película tuvo lugar mientras se estaba desarrollando el conflicto: *Boinas verdes (The Green Berets)*, realizada en 1968, en un momento en que el clamor popular contra la guerra había alcanzado gran repercusión en Estados Unidos y las protestas contra la guerra crecían sin cesar. La película, dirigida y protagonizada por John Wayne, se trataba de mera propaganda bélica que resaltaba la labor de los soldados americanos. Debido a la profunda mella que estaba causando el conflicto en la sociedad norteamericana, es posible que la censura no hubiera permitido que se criticaran tan abiertamente las decisiones del Gobierno sobre su participación en Vietnam.

Sin embargo, tras la retirada estadounidense, se sucedieron varias películas que no se limitaban a mostrar el campo de batalla, sino que realizaban una dura autocrítica y mostraban las repercusiones de Vietnam tanto en los soldados como en los ciudadanos que no

28 Riambau, E. (2008). *Francis Ford Coppola*. Madrid: Cátedra, pág. 223

participaron activamente en la guerra. No pretendían presentar héroes y villanos. De hecho, el enemigo no existe "más que como comparsa indispensable de la acción"²⁹. Coppola fue el primero en profundizar en el modo en el que esta guerra había afectado el subconsciente colectivo de la nación. A partir de ese momento, comienzan a aparecer películas que muestran el conflicto como un suceso traumático cuyas consecuencias parecen irremediables. De hecho, no son pocos los retratos de veteranos de Vietnam que no son capaces de dejar atrás lo vivido y cuyas secuelas psicológicas los impiden integrarse con normalidad a la sociedad.

Como era de esperar, el tratamiento que ofrecía el guión sobre la situación en Vietnam –que proyectaba un comportamiento cruel y grotesco por parte de los soldados–, no fue bien recibida por el ejército norteamericano, que se negó a facilitar cualquier tipo de colaboración durante el rodaje.

Teniendo en cuenta la época en la que la película comenzó a gestarse, no es difícil que las circunstancias en las que Milius y Coppola estaban inmersos (la guerra de Vietnam estaba llegando a su fin) condicionaran la lectura del texto, que supuso una valiosa herramienta para analizar el momento histórico que estaban viviendo.

La revisión de una historia que sucede en una realidad distinta (proceso denominado aculturación) actúa como vehículo para explorar un problema reciente que sigue teniendo vigencia, y que da lugar a reflexiones similares a las del texto original. El resultado es una obra cuya temática resulta más cercana y relevante al público coetáneo y en la que, al mismo tiempo, el cineasta puede volcar sus inquietudes para invitar al espectador a la reflexión.

6.7 Narrador

El personaje principal (Marlow en la novela y Willard en la película) es el narrador de ambas historias. Sin embargo, no es Marlow el que le se dirige al lector, sino uno de los

29 Pizarroso Quintero, A. (2005). *Nuevas guerras, vieja propaganda (de Vietnam a Irak)*. Madrid: Ediciones Cátedra, pág. 80

marineros a su cargo durante su travesía por el río Támesis:

"The Director of Companies was our captain and our host. We four affectionately watched his back as he stood in the bows looking to seaward. On the whole river there was nothing that looked half so nautical. He resembled a pilot, which to a seaman is trustworthiness personified. It was difficult to realize his work was not out there in the luminous estuary, but behind him, within the brooding gloom"³⁰.

Se trata, por tanto, de un narrador heterodiegético –pues el marinero es un personaje ajeno a la historia que va a contarse– que da paso a un narrador homodiegético (Marlow) que cuenta sus propias experiencias. Este relato dentro del relato le añade a la historia un elemento de ficcionalidad, alejándola así de posibles reproches con motivo de las denuncias perpetradas a lo largo de la novela. Ante la posibilidad de que el narrador sea identificado por el lector con el propio Conrad, este decide utilizar un intermediario (el marinero) a través del cual poder filtrar las acusaciones que realiza el personaje de Marlow. Este método impide que el lector atribuya, por defecto, la opinión del narrador al autor del texto.

Las diferencias entre la narración de Marlow y la de Willard son considerables. Marlow cuenta su historia años después de realizar la misión que le fue encomendada. Esto implica la realización de un discurso elaborado y conlleva una reflexión, ya que existe una distancia con respecto a los acontecimientos que narra:

"I don't want to bother you much with what happened to me personally, [...] yet to understand the effect of it on me you ought to know how I got out there, what I saw, how I went up that river to the place where I first met the poor chap. It was the farthest point of navigation and the culminating point of my experience. It seemed somehow to throw a kind of light on everything about me— and into my thoughts. It was sombre enough, too—and pitiful— not extraordinary in any way—not very clear either. No, not very clear. And yet it seemed to throw a kind of light"³¹.

Willard, por su parte, va contando la acción al mismo tiempo que va sucediendo a través de una *voice over*. Esto nos permite conocer sus pensamientos más inmediatos; lo que permite al espectador tener conocimiento de lo que el personaje está experimentando en momentos determinados.

30 Conrad, J. (1994). Op. cit., pág. 61

31 Ibid., pág. 66

La figura del narrador no goza de la misma importancia en la novela que en la película. El poder de las imágenes es más fuerte que la mediación del narrador. Por este motivo, tiene sentido que la novela se narre desde la reflexión del protagonista (que echa la vista atrás hacia el pasado), y la película se mantenga en todo momento en el presente mientras el protagonista va descubriendo poco a poco la realidad que le rodea.

Otra diferencia fundamental es que, mientras percibimos cómo Marlow va filtrando su historia, a Willard no le visualizamos como narrador (no sabemos a quién o cuándo cuenta la historia), sino como personaje. Actúa así como los ojos del espectador: a medida que va acercándose a Kurtz, el espectador se adentra cada vez más en el ambiente caótico e irracional que le rodea.

En literatura, el punto de vista depende en cualquier caso del narrador. En el cine, sin embargo, el punto de vista cambia continuamente en función de lo que los planos muestren al espectador. Con respecto a *Apocalypse Now*, podemos decir que tiene una focalización interna, es decir, que el modo en el que se muestran los acontecimientos sigue al personaje y permite conocer su punto de vista.

La narración de Willard permite, además, que el espectador sea consciente de su creciente identificación con Kurtz, al que va conociendo (y comprendiendo) a través de sus informes: "*Cuánto más leía y más le comprendía, más le admiraba*"³².

6.8 Personajes

El personaje protagonista de *El corazón de las tinieblas*, Marlow, es un marinero cuya misión al corazón de África le lleva a replantearse la realidad que conocía y que creía verdadera hasta ese momento. En su viaje hacia el Congo, Marlow se sumerge en las profundidades del mundo de Kurtz. Pero, en su regreso, se descubre a sí mismo tras la inevitable comparación con el este.

32 Coppola, F. F. (1979). *Apocalypse Now*

Uno de los marineros capitaneados por Marlow, el que comienza a contar la historia, se refiere a este como una especie de ídolo, imagen que se semeja a la idea que él mismo tenía en su momento de Kurtz: "*Marlow sat cross-legged right aft, leaning against the mizzen-mast. He had sunken cheeks, a yellow complexion, a straight back, an ascetic aspect, and, with his arms dropped, the palms of hands outwards, resembled an idol*"³³.

Su principal diferencia con Willard es que él aprende de su experiencia en la jungla. Marlow representa el idealismo, aún tiene integridad:

"Destiny. My destiny! Droll thing life is— that mysterious arrangement of merciless logic for a futile purpose. The most you can hope from it is some knowledge of yourself—that comes too late—a crop of unextinguishable regrets. [...] And perhaps in this is the whole difference; perhaps all the wisdom, and all truth, and all sincerity, are just compressed into that inappreciable moment of time in which we stepover the threshold of the invisible"³⁴.

Willard, por el contrario, es un ser amoral, está perdido. La presentación del personaje, que aparece por primera vez con el rostro invertido, nos muestra a un hombre en estado de depravación que ansía volver al campo de batalla: "*A todas horas creo que me voy a despertar de nuevo en la jungla. Cuando estuve en casa durante mi primer permiso era peor. Me despertaba y no había nada. [...] Cuando estaba aquí quería estar allí. Cuando estaba allí, no pensaba más que en volver a la jungla*"³⁵. Es un hombre totalmente descompuesto que no se siente vivo si no está en la jungla, que no encuentra sentido a su existencia si no está luchando. Esta representación del protagonista condena la figura del militar que va a la guerra y acaba siendo corrompido.

Ninguno vuelve a ser el mismo tras su experiencia en la jungla. Sin embargo, para Marlow el viaje supone un medio de aprendizaje, mientras que Willard sufre una transformación que le termina desposeyendo completamente de su personalidad. Su identificación con Kurtz crece a medida que avanza la historia, hasta que al llegar a sus dominios "encuentra su propia imagen reflejada de manera monstruosa en un espejo deformante"³⁶. Willard acaba siendo una víctima más de la hipocresía de la guerra, como

33 Conrad, J. (1994). Op. cit., pág. 62

34 Ibid., págs. 145-146

35 Coppola, F. F. (1979). Op. cit.

36 Riambau, E. (2008). Op. cit., pág. 220

Kurtz. La escena en la que Willard sale del agua con la cara pintada decidido a terminar su misión representa esa conversión al salvajismo. A partir de ese momento ya no hay vuelta atrás.

Mientras Conrad habla del poder del mal para destruirnos, la visión de Coppola es mucho más desoladora, ya no hay esperanza: el mal está dentro de nosotros.

La figura de Kurtz es, indudablemente, parte esencial del relato. En torno a él gira el significado de la historia, ya que aparece como ejemplo del proceso de deshumanización que es capaz de experimentar el ser humano cuando se encuentra en un ambiente feroz y violento.

La imagen inicial que tenemos del personaje de Kurtz varía: en la novela, es Marlow el que intuye a través de los comentarios que oye que ha podido perder la cabeza. En la película, los superiores de Willard le presentan desde el principio como un asesino, un demente que ha traspasado todos los límites y debe ser eliminado. Una similitud muy clara entre ambos es que mientras el Kurtz de Conrad aparece como una víctima de la doble moral de los colonos en África: "*All Europe contributed to the making of Kurtz*"³⁷, el de la película representa la monstruosa creación del ejército americano, que termina dándole la espalda: "*No hay que salir nunca de la lancha. En absoluto. Por ninguna razón. A menos que vayas hasta el final... Kurtz se salió de la lancha*"³⁸.

En un principio, Kurtz fue enviado a África para llevar la civilización a los bárbaros. Allí, era el encargado de una explotación de marfil. Durante su viaje, Marlow va oyendo continuamente que Kurtz es un gran hombre, alguien digno de admirar. Su curiosidad inicial por conocer al hombre deriva en fascinación a medida que va acumulando información sobre él: "*I [...] became aware that that was exactly what I had been looking forward to— a talk with Kurtz*"³⁹.

37 Conrad, J. (1994). Op. cit., pág. 119

38 Coppola, F. F. (1979). Op. cit.

39 Conrad, J. (1994). Op. cit., pág. 116

Sin embargo, cuando llega, se encuentra a un hombre corrompido por el entorno que ha descendido a la más profunda oscuridad de su ser; ya no queda nada de aquella grandeza: "*His was an impenetrable darkness. I looked at him as you peer down at a man who is lying at the bottom of a precipice where the sun never shines*"⁴⁰. Su situación pone en duda el autocontrol del ser humano: ¿es capaz de mantener el juicio adquirido tras siglos de civilización sin sucumbir a la locura cuando se encuentra en territorio hostil?

En la película, Kurtz es un soldado con una carrera brillante que, una vez en Vietnam, se da cuenta de que los métodos que están utilizando no son suficientes para ganar la guerra. Así, abraza la brutalidad y se convierte en una máquina de matar: "*Tienes que hacerte amigo del horror*"⁴¹. Cuando Willard le encuentra, ve a un hombre traumatizado por todo lo que ha visto, un hombre que ya no guarda esperanza alguna y que anhela la muerte: "*Rompió con los demás, y después rompió consigo mismo. Jamás había visto a un hombre tan roto, tan destrozado*"⁴². Es entonces cuando se nos plantea el efecto que producen las guerras en aquellos que las viven en primera persona. Surge así el interrogante de si estos tienen la capacidad de recuperar su vida y superar las heridas que les ha ocasionado el conflicto.

Con respecto a su aspecto físico, se indica que es un hombre muy alto, contrariamente a lo que su nombre hace suponer. Sin embargo, su cuerpo endeble le proporciona una imagen enfermiza y frágil:

"Kurtz —Kurtz —that means 'short' in German —don't it? Well, the name was as true as everything else in his life —and death. He looked at least seven feet long. His covering had fallen off and his body emerged from it pitiful and appalling as from a winding-sheet. I could see the cage of his ribs all astir, the bones of his arm waving. It was as though an animated image of death carved out of old ivory had been shaking its hand with menaces at a motionless crowd of men made of dark and glittering bronze"⁴³.

En la película, sin embargo, vemos a un hombre bastante fornido, lo cual no responde a una elección expresa del director —son ya famosas las exigencias de un Marlon

40 Conrad, J. (1994). Op. cit., pág. 144

41 Coppola, F. F. (1979). Op. cit.

42 Ibid.

43 Conrad, J. (1994). Op. cit., pág. 132

Brando que acudía al rodaje cuando y como quería—. Aunque lo que más llama la atención de su aspecto es su cabeza rapada. Según explica Román Gubern, esta simboliza la "improductividad de la materia, privada de los poderes generados divinos y a la vez evocadora del aspecto sacerdotal que, en el antiguo Egipto, y en los mojes cristianos y budistas simboliza la renuncia a la mundanidad, la penitencia y la entrega a una causa sagrada"⁴⁴.

Kurtz tiene una prometida a la que Marlow visita un año después de su viaje. Y, aunque en la película no se habla de ninguna amante, en el templo siempre aparece una joven nativa que parece estar constantemente pendiente de él. El hecho de que exista al menos una persona que prodigue un amor incondicional hacia alguien como Kurtz, invita a pensar que quizá no esté totalmente desprovisto de humanidad, que quizá exista una pequeña esperanza de recuperar al hombre.

En la novela, la salud de Kurtz empeora y muere nada más emprender el camino de vuelta tras pronunciar las palabras: "*The horror! The horror!*"⁴⁵. Antes de matarle, Willard tiene varias entrevistas con él. Ambos hablan del "horror", refiriéndose a lo que han tenido que presenciar y tras lo cual nunca volverán a ser los mismos. A pesar de que nunca se especifica a lo que se refieren exactamente – "*No creo que existan palabras para describir todo lo que significa a aquellos que no saben qué es el horror*"⁴⁶–, es sin duda una experiencia que los ha marcado de por vida y de la que jamás podrán recuperarse.

6.9 Recursos cinematográficos

El cine cuenta con diversos elementos de los que carece la literatura. Mientras esta funciona dentro de las limitaciones del sistema verbal, el cine cuenta con los sistemas visual y sonoro. A continuación trataremos algunos de los elementos que forman parte de la narratología cinematográfica.

44 Gubern, R. (1993). *Espejo de fantasmas*. Madrid: Escasa Calpe, págs. 198-199

45 Conrad, J. (1994). Op. cit., pág. 145

46 Coppola, F. F. (1979). Op. cit.

El montaje en el cine actúa como una especie de narrador. Su importancia es fundamental ya que su finalidad es encontrar "una necesaria continuidad entre planos que garantice la fluidez narrativa"⁴⁷. De él dependen tanto el ritmo de la acción como el punto de vista desde el que se cuenta la historia.

Uno de las escenas que pone de manifiesto con mayor claridad la utilidad del montaje como método esencial para contar la historia es la del desenlace. Mientras Willard irrumpe finalmente en el templo para terminar su misión, en el exterior los nativos se encuentran realizando el sacrificio ritual de un carabao. Ambas escenas se entrecruzan a través del *raccord*, un recurso que crea una continuidad entre dos planos diferentes como si fueran una sola secuencia. Así, cuando vemos a Willard golpear a Kurtz, se corta al animal siendo golpeado, y cuando uno de los nativos golpea al animal, vemos cómo Kurtz cae definitivamente. De este modo, se igualan "ambas víctimas en un rito de regeneración"⁴⁸, aportando de modo inmediato un significado simbólico a la relación entre ambas ejecuciones.

Las transiciones, por otra parte, pasan sutilmente a revelar el estado mental de los personajes en momentos determinados. Por ejemplo, cuando Willard y sus hombres llegan al lugar donde se encuentra Kurtz, los planos de los personajes se intercalan a través de una serie de fundidos con planos del entorno. Mientras Willard y Lance aparecen enlazados con el ambiente que los rodea, se nos muestra a Chef a través de un corte, lo que indica que este personaje es el único cuya salud mental no se ha visto afectada por el entorno.

Buena parte de lo rodado, como suele ser habitual, es eliminada del montaje final por motivos comerciales. En el caso que nos ocupa, la distribuidora se negó a que la película tuviera una duración de más de tres horas, pero parte del material que quedó fuera se recuperó para *Apocalypse Now Redux*, que cuenta con más de 50 minutos de contenido inédito.

En la fotografía de *Apocalypse Now* prevalece un continuo contraste entre luz y oscuridad, representando el eterno antagonismo entre el bien y el mal, conceptos que se oponen y que, sin embargo, están condenados a coexistir.

47 Moreno Cantero, R. (2003). Op. cit., pág. 101

48 Ibid., pág. 102

En la escena inicial, cuando se encuentra en una habitación de Saigón, Willard aparece iluminado parcialmente por el sol que entra a través de una ventana lateral. Aparece así como un hombre que todavía no ha sido despojado totalmente de su humanidad. Sin embargo, a medida que se va acercando a Kurtz, el ambiente está dominado por una cada vez más profunda oscuridad.

Otras escenas en las que la fotografía cobra gran trascendencia son las que muestran al personaje de Kurtz, cuyo rostro suele aparecer partido, "atrapado en el límite que separa una luz con oscuridad"⁴⁹. Kurtz se encuentra en una situación en la que, aún con sus momentos de lucidez, resultado de una cultura y una educación sobresalientes, ha tocado fondo desde un punto de vista moral.

Según Vittorio Storaro, director de fotografía de la película, su intención con esta particular elección cromática era "expresar la idea principal de Conrad, que es la imposición de una cultura sobre otra. Intentaba expresar el conflicto entre energía natural y artificial".

Los colores predominantes son el verde, llamado a representar la energía natural, y el naranja, que simboliza la energía artificial. Ya en la escena inicial, que muestra cómo la jungla está siendo arrasada por las llamas, queda patente esta distinción. A pesar de que estos colores parecen irreconciliables, ambos necesitan el color amarillo en su composición. Este origen común nos lleva de nuevo a la recurrente oposición entre el bien y el mal y a su obligación a entenderse, lo cual representa a la perfección esa ambigüedad moral de la naturaleza humana que tan bien escenifica la película.

Al igual que el montaje, la fotografía es un recurso que no solo enmarca la historia como si fuera un elemento externo a ella, sino que se vuelve partícipe del simbolismo de la narración.

En la película hay diversidad de sonidos ambientales. Por ejemplo, sonidos que evocan elementos de la naturaleza (grillos, moscas, tigre, etc.) y sonidos bélicos (explosiones,

49 Moreno Cantero, R. (2003). Op. cit., pág. 97

disparos, impactos de bala, ametralladoras, etc.).

En la escena que sirve de presentación del personaje de Willard, los sonidos que envuelven su estancia en Saigón se van transformando lentamente en sonidos de la jungla. Mientras él, a través de una *voice over*, revela su deseo de volver al campo de batalla, los ruidos de la calle se van fusionando con los de la selva. Al mismo tiempo, las hélices de un helicóptero se van transformando en las del ventilador que preside la habitación. Este recurso implica que su mente se encuentra muy lejos de su actual paradero. Su inconsciente le transporta a Vietnam, lugar que le ha marcado de tal modo que no abandona en ningún momento sus pensamientos.

Cuando Willard es informado de su misión, sus superiores utilizan una cinta de audio con confesiones de Kurtz para darle a entender el estado de degradación mental en el que se encuentra, la cual se escucha con el sonido característico de una grabación.

En determinados momentos, los sonidos son aumentados o prolongados para acrecentar su importancia en la historia. Cuando Willard y sus hombres son atacados por un tigre, un sonido agudo se mantiene desde que Willard detecta una presencia extraña hasta la aparición del animal. Este mismo sonido se escucha cuando llegan al reino de Kurtz, igualando al animal con Kurtz y creando un paralelismo entre ambos como presencias misteriosas y amenazantes.

Con respecto a la música, algunas canciones participan de la acción, ya que no actúan simplemente como una banda sonora, sino que, al ser elementos diegéticos, tienen un significado dentro de la historia. Muchas de estas tienen también una función contextualizadora, puesto que pertenecen al tiempo en el que sucede la acción y bien podría ser la música que escuchaban los soldados durante su estancia en Vietnam.

Una de las escenas más recordadas de la película es el ataque aéreo de los helicópteros norteamericanos mientras suena "La Cabalgata de las Walkirias", de Richard Wagner. Los soldados ponen la música para desconcertar a los vietnamitas como parte de la

guerra psicológica, tal y como apunta el coronel Kilgore. Sin embargo, al final adquiere carácter extradiegético, ya que pasa a oírse con total claridad a pesar de las ametralladoras. Esto ocurre también cuando escuchan la radio y suena la canción "Satisfaction" de The Rolling Stones a un nivel diegético, que acaba transformándose en extradiegético cuando se muestra a Lance practicando esquí acuático.

La canción "The end" de The Doors, que acompaña a la escena inicial de la jungla siendo destruida por el fuego, resulta muy representativa del título de la película. Lo primero que se escucha en la película es la frase: "this is the end", clamando así la inmediatez del apocalipsis.

6.10 Título

El cambio del título se debe, probablemente, a una buscada distancia entre la novela y la película. No hay nada en la película que remita al texto salvo su esquema argumental (recordemos que la obra no aparece acreditada). Todo esto aporta independencia a la película, cuyo guión ha sido elaborado a partir de la novela y ampliamente desarrollado con posterioridad.

Según Sánchez Noriega, "una adaptación libre no debería llevar el mismo título de la obra literaria, pues, aunque haya legitimidad legal para hacerlo [...], no es tan evidente la legitimidad moral"⁵⁰. Coppola ha creado su propia obra, y la autoría de esta ya no pertenece a Joseph Conrad, puesto que dentro del proceso de recreación que ha experimentado, la influencia del autor polaco es mínima.

Con respecto al título en sí, mientras *heart of darkness* remite a esa similitud entre el corazón de la selva al que viaja el protagonista y las profundidades del mundo interior del personaje de Kurtz; *apocalypse now* –"derivación de un *badge* popular entre los hippies cuyo anagrama era Nirvana Now"⁵¹– es un título mucho más inmediato que profecita el fin

50 Sánchez Noriega, J. L. (2000). Op. cit., págs. 65

51 Riambau, E. (2008). Op. cit., pág. 207

inminente como consecuencia de la barbarie generada por la guerra. Anuncia, así, un final en el que los seres humanos han perdido definitivamente todo aquello que los identifica como tales. El retroceso a la barbarie acaba por destruir cualquier atisbo de una civilización conseguida tras siglos de progreso.

6.11 Conclusión

El viaje al Congo que narra la novela encierra un simbolismo de carácter dual. Por un lado, representa una regresión a la barbarie, a un lugar en el que no existen normas. La guerra de Vietnam, por su parte, supone a su vez un retroceso en la historia de la humanidad. En ambos casos, este viaje iniciático supone una marcha atrás para el hombre civilizado, que pierde todos los principios que ha ido aprendiendo a lo largo de los siglos y se convierte en Por otro lado, este recorrido hacia las profundidades más inhóspitas de la selva supone un periplo hacia los rincones más oscuros e insospechados tanto del corazón como de la mente humana.

El viaje de vuelta que realiza Marlow le sirve como reflexión sobre su propia persona. Su encuentro con Kurtz supone un punto de partida en el camino de alcanzar un conocimiento superior:

"A su vuelta, río abajo, tras una profunda transformación interior, el hombre navega hacia sí mismo, hacia los secretos de su propio yo. El viaje por el río se reviste así de un ritual iniciático; la meta no es un destino físico sino la progresiva interiorización en el propio subconsciente"⁵².

El río actúa como un elemento simbólico que representa, según escribió Jorge Luis Borges en el prólogo que realizó para la edición en español de 1988, la proyección de la sombra de Kurtz.

La acción empieza en el río Támesis, que aparece apacible y tranquilo: "*The water shone pacifically [...] The old river in its broad reach rested unruffled at the decline of day,*

52 Conrad, J. (1994). Op. cit., pág. 51

after ages of good service done to the race that peopled its banks, spread out in the tranquil dignity of a waterway leading to the uttermost ends of the earth"⁵³. A través de Marlow, la historia se traslada al río Congo. Y cuando este termina su narración, vuelve de nuevo al Támesis. Pero, para entonces, este río ya no es percibido de la misma manera; ha cambiado, como ha cambiado la percepción de Marlow: "[...] *and the tranquil waterway leading to the uttermost ends of the earth flowed sombre under an overcast sky —seemed to lead into the heart of an immense darkness*"⁵⁴. Así, se pone de manifiesto la decepción que experimenta con respecto a su visión del Imperialismo.

"They were no colonists; their administration was merely a squeeze, and nothing more, I suspect. They were conquerors, and for that you want only brute force—nothing to boast of, when you have it, since your strength is just an accident arising from the weakness of others. They grabbed what they could get for the sake of what was to be got. It was just robbery with violence, aggravated murder on a great scale, and men going at it blind—as is very proper for those who tackle a darkness. The conquest of the earth, which mostly means the taking it away from those who have a different complexion or slightly flatter noses than ourselves, is not a pretty thing when you look into it too much"⁵⁵.

Esta visión fatalista de la situación en África cuestiona la labor civilizadora que los colonos europeos pretendieron realizar allí. Los considerados civilizados resultan no ser tan distintos de los llamados bárbaros. Marlow, en una parada durante su viaje, presencia cómo los colonos se aprovechan de su situación de poder y explotan a los nativos:

"The work was going on. The work! And this was the place where some of the helpers had withdrawn to die. 'They were dying slowly—it was very clear. They were not enemies, they were not criminals, they were nothing earthly now— nothing but black shadows of disease and starvation, lying confusedly in the greenish gloom. Brought from all the recesses of the coast in all the legality of time contracts, lost in uncongenial surroundings, fed on unfamiliar food, they sickened, became inefficient, and were then allowed to crawl away and rest"⁵⁶.

Lo mismo ocurre con la situación en Vietnam: los americanos se refieren a los vietnamitas como *salvajes* mientras están invadiendo su país sin un mínimo atisbo de piedad. La película propicia una reflexión sobre las bases de la cultura americana analizando el punto

53 Conrad, J. (1994). Op. cit., pág. 62

54 Conrad, J. (1994). Op. cit., pág. 155

55 Ibid., págs. 65-66

56 Ibid., pág. 79

de vista de los norteamericanos sobre el conflicto. ¿Cuál es el motivo que los llevó a la guerra? Ni siquiera los soldados saben por qué están luchando (el comportamiento de los hombres de Willard roza lo ridículo). En una escena eliminada de la película estrenada en 1979 pero recuperada para la versión de 2001, en la que Willard y sus hombres llegan a una plantación francesa, un terrateniente le dice: "*Luchamos para conservar lo que nos pertenece, vosotros los americanos lucháis por la nada más grande de la historia*"⁵⁷.

Esa "imposición de una cultura sobre otra" de la que habla Storaro, no solo sirve, por tanto, para resumir la intención de la novela, sino también la de la película. La situación de los colonos europeos en África se semeja de manera espectacular a la intervención de Estados Unidos en Vietnam: ambas potencias intentaron apropiarse de un lugar que no les pertenecía, y se encontraron con un territorio desconocido que los acabó superando en muchos aspectos.

Tal y como analiza Pedro Javier Pardo García, *Apocalypse Now* lleva a cabo una "transculturización [...] que no altera sustancialmente el significado original del texto literario, simplemente lo proyecta en un nuevo contexto demostrando así su universalidad y vigencia para la exploración de la oscuridad en el alma humana y los conflictos generados por el imperialismo, el colonialismo, la guerra"⁵⁸.

Apocalypse Now es el claro ejemplo de una película inspirada en una obra literaria que recoge el espíritu de esta mejor que muchas adaptaciones propiamente dichas (las denominadas "fieles"), ya que transmite el sentido del texto en el que se basa al espectador de igual modo que la lectura de la novela.

Teniendo en cuenta, una vez más, la dicotomía historia-discurso, podemos decir que, aunque el discurso cambie, la historia sigue siendo la misma: una profunda reflexión sobre los estrechos límites que existen entre la barbarie y la civilización, así como la comprensión de que esta ambigüedad existe dentro de la propia naturaleza humana.

57 Coppola, F. F. (2001). *Apocalypse Now Redux*

58 Pérez Bowie, J. A. (ed.) (2010). Op. cit., pág. 66

En definitiva, *Apocalypse Now* supone una muy buena adaptación literaria que, a pesar de ser libre y no seguir paso a paso el hilo argumental de la novela, perpetúa a través de otros medios este debate sobre la naturaleza humana y muestra esa situación de debacle que somos capaces de desencadenar. Del mismo modo, constituye a su vez una película sobresaliente que va más allá de un simple retrato de la guerra y de las secuelas psicológicas que producen este tipo de situaciones. La película no se pronuncia con respecto al conflicto porque este actúa únicamente como un escenario que ofrece la posibilidad de examinar los límites de la propia conciencia humana. Así, ilustra el conflicto moral que la sociedad norteamericana estaba viviendo en esos momentos y plantea hasta dónde es capaz de llegar el hombre. Tanto es así, que la película se ha convertido en un clásico a cuyas cotas de renombre y popularidad no llega la novela, provocando que, en muchas ocasiones, sea la visualización de la película la que lleva a la lectura y el conocimiento del texto literario.

7. BLANCANIEVES

Desde su proyección en el Festival de Toronto, *Blancanieves* supuso un éxito instantáneo. Su recorrido por diversos festivales internacionales de cine propició que, además de la buena recepción que tuvo en España, recibiera también una cálida acogida en países como Francia, Portugal, Alemania o incluso Estados Unidos.

Blancanieves llega a los cines en un período en el que los avances tecnológicos están a la orden del día y un firme proceso de digitalización parece adueñarse de todos los medios. La película, muda y en blanco y negro, emerge así como un ejercicio de nostalgia que hará las delicias de los amantes del cine, una cinta que no solo no resulta menos poderosa visualmente, sino que hace de su sencillez su mejor arma.

Aclamada cuasi unánimemente –tanto en España como más allá de nuestras fronteras–, ya se ha convertido en uno de los mayores logros del cine español de los últimos años, fascinando por igual a la crítica extranjera. Quizás la característica que aparece más destacada de la película es la reinención que lleva a cabo de una historia, en principio, conocida por todos. David Rooney escribió una crítica de la película para *The Hollywood Reporter* en la que resalta su acierto a la hora de separarse de sus influencias: "Pablo Berger's inventive Andalusian reworking of *Snow White* is a love letter to 1920s European silent film, liberally mixing humor and melodrama [...] the writer-director spins an eventful tale that is faithful to the original yet has its own quirky identity". Pere Vall, crítico de la revista *Fotogramas*, señala también la capacidad del director y guionista Pablo Berger para dotar de identidad a un cuento tradicional: "Esta *Blancanieves* [...] no se conforma con ser una versión más del cuento de toda la vida, sino que integra otros relatos e influencias argumentales y estéticas".

La crítica de *The Guardian* de Peter Bradshaw hace referencia su perspicacia: "There's a flash of pure inspiration, unfakeable and unmistakable, in this extraordinarily enjoyable film". Del mismo modo, *Chicago Sun-Times* publicó una reseña escrita por Roger Ebert que destaca la genialidad de la película: "Although the story draws on the Brothers

Grimm and the legend of Snow White, it is anything but a children's film. It is a full-bodied, visually stunning silent film of the sort that might have been made by the greatest directors of the 1920s".

7.1. Ficha

Título original	Blancanieves
Año de producción	2011
Año de estreno	2012
Nacionalidad	España
Idioma	Español
Duración	104 min.
Productoras	Nix Films, Sisifo Films, The Kraken Films ... Arcadia Motion Pictures, Noodles Production, Arte France Cinéma
Productores	Ibon Cormenzana, Jérôme Vidal, Pablo Berger
Productores asociados.....	Sandra Tapia, Yuko Harami, Enrique Bunbury
Director	Pablo Berger
Guionista	Pablo Berger Hermanos Grimm, autores de <i>Snow White</i>
Director de fotografía	Kiko de la Rica
Operador	Raúl Morales
Diseño de producción	Alain Bainée
Ambientadora	Andrea Calvé
Montaje	Fernando Franco
Música	Alfonso de Vilallonga
Reparto	Rosa Estévez
Maquillaje	Sylvie Imbert
Peluquería	Fermín Galán
Vestuario	Paco Delgado
Sonido	Felipe Aragón

Director de producción	Josep Amorós
Coordinador de efectos especiales	Reyes Abades
Supervisor de efectos visuales	Ferran Piquer
Distribución España	Wanda
Maribel Verdú	Encarna
Daniel Giménez Cacho	Antonio Villalta
Sofía Oria	Carmencita
Macarena García	Carmen/Blancanieves
Pere Ponce	Genaro
José María Pou	Don Carlos
Inma Cuesta	Carmen de Triana
Ramón Barea	Don Martín
Emilio Gavira	Jesusín
Sergio Dorado	Rafita
Alberto Martínez	Josefa
Jinson Añazco	Juanín
Michal Lagosz	Manolín
Jimmy Muñoz	Victorino
Ángela Molina	Doña Concha
Carmen Segarra	Milagros
Victoria Sáez	Periodista "Lecturas"
Itziar Castro	Tocinillo de cielo

7.2 Premios y nominaciones

Blancanieves inició su periplo en el Festival Internacional de Cine de Toronto, uno de los mejores escaparates para los proyectos más arriesgados del panorama cinematográfico actual. La película se estrenó en España participando en la Sección Oficial del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, donde fue galardonada con el Premio Especial del

Jurado y el de mejor actriz para la Blancanieves adulta, Macarena García. Posteriormente, la película se presentaría en diversos festivales de cine en Estados Unidos, como el de Boulder o el de Palm Springs, obteniendo en ambos casos el premio a la mejor película.

Blancanieves fue la indiscutible vencedora de la 27ª edición de los Premios Goya que entrega anualmente la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. La película recogió los premios a mejor película, mejor guión original, mejor actriz protagonista para Maribel Verdú como la malvada madrastra, mejor actriz revelación para Macarena García, mejor dirección de fotografía, mejor dirección artística, mejor diseño de vestuario, mejor banda sonora, mejor canción original y mejor maquillaje y peluquería. A su vez, también obtuvo nominaciones al mejor director, mejor actor protagonista para Daniel Giménez Cacho, mejor actriz de reparto para Ángela Molina, mejor actor de reparto para José María Pou, mejor actor revelación para Emilio Gavira, mejor montaje, mejor diseño de producción y mejores efectos especiales.

El Círculo de Escritores Cinematográficos de España le concedió los premios a mejor película, mejor director, mejor guión original, mejor actriz de reparto para Ángela Molina (la entrañable abuela de Carmencita), mejor actriz revelación para Macarena García, mejor montaje, mejor dirección de fotografía y mejor banda sonora. Además, estuvo nominada a mejor actriz (Maribel Verdú), mejor actor (Daniel Giménez Cacho), mejor actor de reparto (José María Pou) y mejor actor revelación (Emilio Gavira). La Unión de Actores nominó los trabajos de Daniel Giménez Cacho, Ángela Molina, José María Pou, Pere Ponce e Inma Cuesta y le entregó el premio como mejor actriz a Maribel Verdú; una prueba de que el peso de la película recae en un reparto completamente acertado y en estado de gloria. La revista *Fotogramas* la premió con los galardones a mejor película y mejor actriz para Maribel Verdú. La cinta fue reconocida además como mejor película por los Premios Sant Jordi – entregados por Radio Nacional de España–, los Premios José María Forqué –otorgados por la Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales– los cuales premiaron también a Maribel Verdú y nominaron la labor de Macarena García. los *Fotogramas* de Plata

La película fue reconocida, además, con numerosos premios de prestigio internacional. La Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas le concedió el premio Ariel a la mejor película iberoamericana, y estuvo nominada a los Premios César entregados por la Academia de las Artes y Técnicas del Cine de Francia como mejor película extranjera. La Academia de Cine Europeo, por su parte, le concedió el premio a mejor vestuario, y obtuvo nominaciones como mejor película y mejor director.

Igualmente, fue muy bien recibida por la Asociación de Cronistas de Espectáculos de Nueva York, por la que fue galardonada con los premios a mejor película, mejor actriz para Maribel Verdú y mejor actor de reparto para Daniel Giménez Cacho.

7.3 Hnos. Grimm

Los hermanos Grimm son dos autores, filólogos, gramáticos, historiadores e investigadores alemanes que se encargaron de recopilar y publicar el folclore de su país. Su contribución a la lengua y al estudio del folclore sigue siendo relevante para investigadores, docentes y escritores actuales. Del mismo modo, sus aportaciones a la historia de la literatura a través de sus narraciones han perdurado a lo largo de los años y, aún hoy en día, siguen constituyendo un referente al respecto.

Jacob Grimm (1785-1863) y Wilhem Grimm (1786-1859), hijos de un abogado y una ama de casa, nacieron en Hanau en el seno de una familia numerosa. Desde pequeños, destacan por su inteligencia y su disposición al trabajo. Tras la muerte de su padre, su situación económica empeora, y el hecho de que de su éxito dependía en cierto modo el futuro de su familia hizo que maduraran rápidamente. Así, ambos estudian Derecho en la Universidad de Marburgo, siguiendo los pasos de su padre. Jacob, sin embargo, abandona sus estudios para dedicarse a la filología y a la literatura, su verdadera pasión. En 1808 muere su madre, y es Jacob quien se encarga de mantener a sus hermanos pequeños. En ese momento, ambos hermanos ya están inmersos en su recopilación de elementos folclóricos. Mientras realizan sus estudios, que dan como resultado numerosas publicaciones, se dedican sobre todo

a trabajos administrativos en bibliotecas o al profesorado en universidades. Wilhem se casa en 1825 con Dortchen Wild, con quien tiene tres hijos. Jacob, por su parte, permanece soltero toda su vida pero continúa viviendo con la familia de su hermano, con quien mantuvo siempre una relación muy estrecha. Wilhem fallece en 1859 víctima de una infección y Jacob muere cuatro años más tarde, dejando inacabado su diccionario de la lengua alemana.

Los hermanos Grimm trabajan durante el Romanticismo alemán "en un ambiente de excitación poética, de creación literaria"⁵⁹, pero también de lucha. La invasión napoleónica empuja al país, además de hacia la unidad política y territorial, hacia una búsqueda de la identidad colectiva⁶⁰.

Tras la aparición de *Cuentos populares alemanes (Volksmärchen der Deutschen)*, una colección llevada a cabo entre 1782 y 1786 por Johann Karl August Musäus, los Grimm publican su propia recopilación de cuentos, llamada *Children's and Household Tales (Kinder- und Hausmärchen)* –y conocida en España como *Cuentos de hadas de los hermanos Grimm*–. La primera edición consta de dos volúmenes: el primero (compuesto por 86 cuentos) se publicó en 1812, y el segundo (compuesto por 70 cuentos) vio la luz tres años después.

Esta obra supone una reivindicación de la identidad nacional a base de la exaltación de la cultura popular. Jacob y Wilhem se encargaron de recopilar cuentos populares procedentes de fuentes muy diversas –desde la mujer de Wilhem y su familia hasta descendientes hugonotes– con el objetivo de salvaguardar los tesoros de la tradición oral de Alemania. Posteriormente, se ocuparon de transcribirlos y de darlos una forma literaria, convirtiéndolos en cuentos de hadas. Como estudiosos del lenguaje, ambos se empeñaron en intentar mantener los rasgos propios de la oralidad. En cuanto a su composición, Jacob se ocupaba principalmente de la estructura y Wilhem de la elaboración y reescritura de los cuentos.

59 Bravo-Villasante, C. y García, M. F. (1985). *II Centenario de los hermanos Grimm*. Madrid: Asociación Española de Amigos del IBBY, págs. 7-8

60 López Tamés, R. (1990). *Introducción a la literatura infantil*. Murcia: Universidad de Murcia, pág. 136

En el prólogo, Wilhem aclara que no es un libro para niños, sino que está dedicado a un público adulto que pueda apreciar la dedicación y el cuidado con el que fueron compuestos. Son, además, cuentos en los que aparecen representados sentimientos como la crueldad o la envidia, además de incluir elementos violentos y referencias sexuales. Sin embargo, debido al éxito que tuvo el libro entre los niños, pronto surgieron adaptaciones infantiles para que estos pudieran disfrutar de los cuentos en su totalidad:

"El niño romántico ya puede leer estos cuentos sin necesidad de escucharlos a escondidas, como hacía el niño clásico, al que solo se le daban lecciones pedagógicas y fábulas morales. El niño romántico va a tener una visión más amplia y más real de la vida, donde hay monstruos, terror, muertes y fantasía"⁶¹.

A lo largo de su vida, los hermanos Grimm vieron publicadas diecisiete ediciones de sus cuentos: siete en versión extensa y diez en versión corta. La versión extensa incluía, además de todas las historias recopiladas, anotaciones escritas por los autores. La versión corta, compuesta solamente de cincuenta historias, incluía ilustraciones realizadas por Emil Grimm, el hermano pequeño de Jacob y Wilhem, y estaba destinada a un público infantil. En la actualidad, existen traducciones de los cuentos en más de sesenta lenguas.

Su intensa labor recopilatoria ha servido como influencia a posteriores recopiladores y editores. Numerosas colecciones, similares en concepto y estilo a los cuentos de hadas de los hermanos Grimm, han aparecido desde entonces en todo el mundo. Sus cuentos han supuesto una fuente de aprendizaje y de preservación de los valores culturales, así como un modelo de creación literaria que se ha convertido en un referente cultural para niños y adultos en el mundo occidental.

El cuento, como género literario, puede definirse como una narración escrita en prosa que se caracteriza por su brevedad. Suele estar compuesto de un trama bastante clara y sin demasiadas digresiones que pretende concentrar la atención del lector para causarle un golpe de efecto inmediato. Frente a la posibilidad de desarrollar diversas subtramas que ofrecen géneros como la novela, en el cuento todo debe estar condensado, y aquello que no contribuya al avance de la trama debe eliminarse –apenas hay descripciones o diálogos–. El

61 Bravo-Villasante, C. y García, M. F. (1985). Op. cit., pág. 10

cuento, además, tiene carácter ficticio, ya que, "por mucho que se apoye en un suceso real, revela siempre la imaginación de un narrador individual"⁶².

La estructura del cuento se compone de tres partes fácilmente reconocibles: introducción, nudo y desenlace. La introducción es la parte inicial, en la cual se plantea la trama y tiene lugar la presentación de los personajes. El nudo nace cuando surge un conflicto que trastoca lo establecido anteriormente; es la parte de mayor extensión. El desenlace ofrece una solución al problema previamente planteado y supone el cierre de la historia, que suele acabar de forma satisfactoria.

El narrador puede contar la historia en primera o en tercera persona. Cuando lo hace en primera persona, este puede ser el protagonista o un personaje menor que es testigo de lo que le ocurre al personaje principal. En ambos casos, está dentro del cuento. Sin embargo, si el narrador cuenta el relato en tercera persona, este no participa de la acción. Así, puede ser omnisciente (si conoce todo lo que ocurre e incluso los pensamientos de los personajes) o cuasi omnisciente (cuando no puede adentrarse en la mente de los personajes).

Podemos distinguir dos clases de cuento: el cuento tradicional o popular y el cuento literario. El primero se refiere a aquellas historias que proceden de épocas remotas y que han sido transmitidas por tradición oral hasta que finalmente aparecieron por escrito gracias a recopilaciones como las de los hermanos Grimm. El lenguaje en el que fueron escritos es, por lo tanto, popular y de carácter impersonal. Suelen existir muchas variantes de estas historias y no se conoce la identidad de su autor. En cuanto al relato en sí, concluyen normalmente con un final feliz.

El cuento literario, por el contrario, tiene un origen más reciente —encontramos los primeros ejemplos en obras como *El Conde Lucanor*, de Don Juan Manuel o el *Decamerón*, de Boccaccio— y autor conocido. Al ser concebido como una forma escrita, se utiliza un lenguaje culto y no suelen existir diferentes versiones. La historia no tiene por qué concluir satisfactoriamente, es decir, condenando al malo y recompensando al bueno, y está narrado

62 Anderson Imbert, E. (1979). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Editorial Ariel, pág. 40

desde un punto de vista más personal. De él derivan los cuentos contemporáneos.

Dentro de los cuentos populares encontramos los cuentos de hadas, subgénero en el cual podemos incluir los cuentos de los hermanos Grimm y, más específicamente, el que nos ocupa, *Blancanieves*.

Los cuentos de hadas se desarrollan en lugares ficticios indefinidos y en un tiempo indeterminado. Presentan a personajes de carácter fantástico (hadas, ogros, gigantes, brujas, etc.) que son fundamentalmente arquetípicos y planos y pueden representar o el bien o el mal, pero nunca los dos al mismo tiempo: "*the figures in fairy tales are not ambivalent – not good and bad at the same time, as we are in reality [...] in fairy tales evil is as omnipresent as virtue [...] good and evil are given body in the form of some figures and their actions*"⁶³. El héroe puede ser buscador o víctima, y suele disponer de ayudantes a los que encuentra por casualidad que tienen, a su vez, poderes excepcionales (clarividencia, capacidad de predicción, etc.). La acción es lineal, y se desarrolla a través de una cronología de episodios aislados pero interrelacionados. En los cuentos de hadas no existen barreras sociales, económicas, temporales o geográficas –los personajes se trasladan de un lugar a otro sin ninguna restricción–. Finalmente, el héroe acaba venciendo el villano y restituyendo el orden que había sido perturbado, es decir, el bien triunfa sobre el mal.

Una figura fundamental en el estudio de los cuentos de hadas es el filólogo, folclorista y antropólogo ruso Vladimir Propp. La influencia de sus aportaciones al respecto se extendió a lo largo del mundo, convirtiéndose en una fuente recurrente para los investigadores en literatura. Su obra *Morfología del cuento (Morfologija skazki)*, publicada en 1928, revolucionaría el análisis de la estructura narrativa de los cuentos. En ella, Propp presenta una serie de personajes típicos y una lista de acciones narrativas a las que denomina funciones que aparecen en los cuentos de hadas de todo el mundo –estas funciones no tienen por qué aparecer en su totalidad en un mismo cuento, pero sí que siguen el orden cronológico establecido por Propp–.

63 Bettelheim, B. (1984). *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Vintage Books, pág. 9

7.4 *Blancanieves*

En la versión de 1812 de *Blancanieves*, la reina no muere ni es sustituida por otra mujer en el trono, sino que es la misma reina la que se vuelve en contra de la hija que tanto deseaba. En la segunda versión, publicada en 1819, los hermanos Grimm decidieron reemplazarla por una madrastra para mantener así el ideal de la familia intacto, que representa, a su vez, la protección y el afecto de la patria. Mientras la primera versión estaba destinada mayormente a un público adulto, en la segunda se introducen estos cambios pensando en los niños como posibles futuros lectores. La reina muere, entonces, al dar a luz a Blancanieves, algo que resulta muy natural en la época, pues "hasta el siglo XIX el parto era una de las principales causas de mortalidad para las mujeres"⁶⁴. La figura de la madrastra, por tanto, no conlleva esa cualidad afectiva y se le pueden atribuir connotaciones negativas como la envidia o el odio.

Por otra parte, Blancanieves tiene siete años cuando la madrastra decide matarla: "*Now, Snow-white was growing prettier and prettier, and when she was seven years old she was as beautiful as day, far more so than the queen herself*"⁶⁵. Todas sus acciones, además, nacen de su inocencia e ingenuidad. Esto se debe a que en ese momento se esperaba que los niños se comportaran como adultos a una edad muy temprana. Del mismo modo, se presenta a la princesa como si fuera una joven en edad casadera, lo que implica que en aquella época no era extraño que las muchachas se desposaran muy jóvenes. En versiones posteriores, sin embargo, sobre todo en las más actuales, se la presentará como una joven, pues el hecho de que al final se case con el príncipe siendo aún una niña no concuerda con la mentalidad de la sociedad contemporánea.

La madrastra manda al cazador matar a Blancanieves y traerle como muestra su corazón (el hígado y los pulmones en versiones anteriores). Como finalmente el cazador la deja escapar, este le lleva el corazón de un animal. La madrastra, creyendo que pertenece a Blancanieves, lo cocina y se lo come: "*was salted and cooked, and the wicked woman ate it*

64 Manzano Espinosa, C. (2008). *La adaptación como metamorfosis. Transferencias entre el cine y la literatura*. Madrid: Editorial Fragua, pág. 152

65 Grimm, J. y Grimm, W. (1922). *Household Stories from the Collection of the Bros. Grimm*. London: Macmillan & Co., pág. 214

up, thinking that there was an end of Snow-white"⁶⁶. Esta muestra de crueldad podría explicarse con la teoría de Bettelheim: "In primitive thought and custom, one acquires the powers of characteristics of what one eats. The Queen, jealous of Snow White's beauty, wanted to incorporate Snow White's attractiveness, as symbolized by her internal organs"⁶⁷.

El poco control que tiene Blancanieves de la situación se pone especialmente de manifiesto cuando llega a la casa de los enanos y estos establecen las condiciones que tiene que cumplir si quiere quedarse con ellos: "*If you will keep our house for us, and cook, and wash, and make the beds, and sew and knit, and keep everything tidy and clean, you may stay with us, and you shall lack nothing*", a lo que ella responde: "*With all my heart*"⁶⁸. El papel de la mujer queda totalmente anulado por la superioridad de la que el hombre disfrutaba durante esa época.

Cuando la madrastra se entera de que Blancanieves sigue viva, esta idea diferentes formas de acabar con ella. Primero, lo intenta con un lazo: "*Snow-white, suspecting nothing, stood up before her, and let her lace her with the new lace ; but the old woman laced so quick and tight that it took Snow-white's breath away, and she fell down as dead*"⁶⁹. Después, con un peine envenenado: "*Poor Snow-white, thinking no harm, let the old woman do as she would, but no sooner was the comb put in her hair than the poison began to work, and the poor girl fell down senseless*"⁷⁰. Entonces, cuando ambos intentos no resultan, es cuando prepara la manzana envenenada. En versiones posteriores, entre ellas la de Disney, únicamente aparece esta última tentativa.

Con respecto al despertar de la princesa, en una versión temprana que los hermanos Grimm no llegaron a publicar, es su padre, el rey, quien la encuentra. Tras ordenar a sus médicos que la aten con cuerdas a las cuatro esquinas de una habitación, Blancanieves despierta. En la primera versión publicada, el príncipe lleva el atúd consigo donde quiera que va, y su sirviente, cansado de tener que cargarlo, lo abre y le da una bofetada a Blancanieves,

66 Grimm, J. y Grimm, W. (1922). Op. cit., pág. 214

67 Bettelheim, B. (1984). Op. cit., pág. 207

68 Grimm, J. y Grimm, W. (1922). Op. cit., pág. 216

69 Ibid., pág. 217

70 Ibid., pág. 218

haciendo caer el trozo de manzana que había quedado en su garganta. Los hermanos Grimm cambiaron el final, convirtiéndolo en un accidente: "*Now it happened that as they were going along they stumbled over a bush, and with the shaking the bit of poisoned apple flew out of her throat*"⁷¹. En cada una de las versiones existentes la princesa es devuelta a la vida por un hombre, reiterando la primacía del hombre frente a la mujer.

Finalmente, durante la boda entre Blancanieves y el príncipe, la madrastra es obligada a bailar con zapatos de hierro ardiendo al rojo vivo hasta caer muerta: "*they had ready red-hot iron shoes, in which she had to dance until she fell down dead*"⁷². A pesar de tratarse de un final despiadado, el cuento complace al lector porque termina ofreciendo el triunfo del bien sobre el mal.

7.5 Versión de Disney

La versión más conocida de Blancanieves es la versión cinematográfica de 1937 –no llegó a los cines españoles hasta 1941–, la cual ostenta el título de ser una de las primeras películas de animación y la primera de la factoría Disney. *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow White and the Seven Dwarfs*) utiliza el cuento de los hermanos Grimm como texto base. Sin embargo, esta acusa aún mayores similitudes con la obra de teatro homónima estrenada en Broadway en 1912, así como con la película muda rodada en 1916 basada en esta. La obra de teatro, escrita por Winthrop Ames bajo seudónimo, fue calificada por su autor como "la primera obra de teatro escrita en su totalidad para el disfrute de los niños".

La película, destinada principalmente a un público infantil, no incluye la oscuridad del cuento de los hermanos Grimm. Los estudios Disney suavizaron el texto original convirtiéndolo en una cinta con canciones –la música, basada en la tradición de los musicales de Broadway, juega un papel fundamental, como sucedería en las posteriores películas de Disney–, personajes entrañables –los enanitos reciben una personalidad y nombres propios: Sabio, Gruñón, Mudito, Mocosito, Tímido, Dormilón y Feliz– y situaciones

71 Grimm, J. y Grimm, W. (1922). Op. cit., pág. 221

72 Ibid., pág. 221

cómicas que provienen fundamentalmente de las acciones de estos. Uno de los cambios más llamativos es la transformación de la madrastra en bruja. En el cuento de los hermanos Grimm, esta se disfraza de campesina cada vez que intenta matar a Blancanieves, pero no se convierte a través de un hechizo en bruja. La figura de la bruja en Europa cumplió el papel del "personaje al que poder señalar y en el que pudiera recaer el concepto pecaminoso de una sociedad"⁷³. En las historias de Disney, los antagonistas siempre están claramente identificados, y el mito de la bruja y su legendaria trayectoria como amenaza para los niños es un clásico en los cuentos infantiles. La casa de los enanitos, por otra parte, está hecha un desastre cuando Blancanieves la encuentra. Llama la atención que, en la versión original, los enanos tengan todo perfectamente limpio y ordenado, y sean más autosuficientes que unos hombrecitos ideados en el siglo XX. Lo que sí que aparece en ambas versiones es el hecho de que Blancanieves se dedica a limpiar y a cocinar para ellos.

Aunque se mantienen, entre otras cosas, la maldad de la madrastra y la sumisión de Blancanieves frente a la autoridad de los enanitos, el tono general de la película es mucho más ligero y alegre que el del cuento. Por ejemplo, en la película, la maldición de la madrastra queda anulada si la princesa recibe un "primer beso de amor". Finalmente, es lo que ocurre y así es como Blancanieves despierta.

Este largometraje es mucho más popular mundialmente que el cuento tradicional de los hermanos Grimm. De hecho, la historia que resulta más cercana al público general y aquella que identifican con el mito de Blancanieves es la de la película. Desde el momento de su estreno, esta tuvo una recepción muy positiva, convirtiéndose instantáneamente en un clásico infantil que, más de setenta años después, sigue entusiasmando a nuevas generaciones gracias a su frescura y amabilidad.

7.6 Argumento

El cuento comienza cuando la princesa Blancanieves queda huérfana de madre nada

73 Manzano Espinosa, C. (2008). Op. cit., pág. 152

más nacer. Su padre, el rey, vuelve a casarse con una mujer orgullosa y altiva. Así, cuando Blancanieves crece y la belleza de la niña supera a la suya, manda a un cazador a matarla. Pero este siente compasión por la pobre niña y la deja marchar. Sola en el bosque, huye y llega a una casita, a la que entra para descansar. Cuando llegan los enanitos, dueños del lugar, les cuenta su historia y estos le ofrecen protección a cambio de hacer las labores de la casa. Su madrastra pronto se entera de que sigue viva, y, tras varios intentos fallidos, finalmente logra envenenarla. Los enanitos, considerándola muerta, depositan su cuerpo en un ataúd de cristal. Pero un día, un príncipe queda prendado de su belleza y pregunta a los enanos si puede llevársela a su castillo. Estos acceden y, durante el traslado, el trozo de manzana que había quedado en su garganta cae y Blancanieves recupera la consciencia. Finalmente, se casa con el príncipe y la madrastra es castigada.

En la película, la pequeña Carmen, cuya madre muere al dar a luz, crece con su abuela mientras su padre, el famoso torero Antonio Villalta, que ha quedado minusválido, vuelve a casarse con Encarna, la enfermera que le ha cuidado durante su convalecencia después de una grave cogida. Tras la muerte de su abuela, la niña se muda con su padre y su madrastra, pero esta la trata como una criada y la mantiene apartada de Antonio. Un día, de manera fortuita, Carmen encuentra a su padre y comienzan a pasar tiempo juntos. Pero Encarna los descubre e impide que se vean. Carmen crece y, Encarna, después de tirar a Antonio por las escaleras, manda a su chófer a deshacerse de ella, pero esta es rescatada por unos enanitos toreros, que acaban introduciéndola en su espectáculo. Carmen, que no recuerda absolutamente nada de su pasado, es renombrada como Blancanieves, y su espectáculo taurino tiene un gran éxito en todo el país. Encarna, que la creía muerta, la ve en una revista y acude a verla torear en la misma plaza en la que Antonio Villalta sufrió su accidente. Allí, Carmen consigue terminar la corrida con éxito y recordar quién es, pero una manzana envenenada preparada por su envidiosa madrastra la deja inconsciente. Los enanitos, al comprobar que Carmen no se despierta, dejan a Encarna a merced del toro más bravo. El que era su apoderado taurino idea entonces otro espectáculo en el relaciona a Carmen con el mito de Blancanieves, que duerme hasta que un beso de amor la despierte de su letargo.

A pesar de los toques de comedia que introduce, la película mantiene el dramatismo

y la crueldad del cuento –algo que no hacía la versión de Disney–. Teniendo en cuenta que el contexto cambia, las diferencias entre ambas historias son sustanciales –por ejemplo, se añaden situaciones y personajes–. Sin embargo, se mantienen elementos fácilmente reconocibles del cuento. Pablo Berger, director y guionista de la película, declara al respecto: "Es mi versión libre del cuento, aunque están sus elementos característicos: la niña huérfana de madre, la madrastra, los enanos, la manzana y algo parecido al espejo".

El final de película, en el que intentan despertar a Carmen con un beso, encuentra inspiración en las adaptaciones que han surgido a partir del cuento de los hermanos Grimm (la de Disney entre ellas), así como en otro de sus cuentos, *La bella durmiente* (*The Sleeping Beauty*). En la versión original, Blancanieves no despierta de su letargo con un beso, como sí hace la princesa de *La bella durmiente*.

De nuevo, encontramos la imposibilidad de establecer una comparación real entre texto literario y adaptación cinematográfica, puesto que esta encuentra en el cuento de hadas una mera inspiración. Pablo Berger se vale del cuento conocido por todos para la creación de una obra que incluye continuas referencias a una sociedad contemporánea totalmente distinta a la descrita por los hermanos Grimm. Además, las pretensiones de la película se alejan bastante de la intención moralizante de los cuentos tradicionales: *Blancanieves* muestra una sociedad corrupta en la que la inocencia parece no tener cabida y los finales felices

7.7 Contexto

Como toda adaptación libre, uno de sus cambios más característicos es el cambio de contexto. Mientras el cuento de los hermanos Grimm se sitúa, siguiendo la estela de los cuentos de hadas, en un reino desconocido en el que actúan elementos fantásticos, la historia de *Blancanieves* tiene lugar en el sur de España durante los años 20.

En la película se incluyen, por lo tanto, costumbres españolas tan reconocibles como los toros o las celebraciones religiosas y personajes típicos de nuestra cultura como el torero.

Pablo Berger españoliza así los elementos del cuento, situándolos en un contexto nacional que resulta más reconocible tanto al público patrio como al extranjero, pues aparecen los tópicos españoles más reconocibles.

Los personajes de Antonio Villalta y Encarna representan al rey y la reina del cuento. Este paralelismo se da debido a que en el mundo contemporáneo las celebridades (aquellas personas que protagonizan las portadas de las revistas) son quienes parecen tener prestigio por el hecho de ser conocidos y tener muchos seguidores. Son la realeza del momento. La película comienza con la que será la última corrida toros de Antonio Villalta: las calles están vacías, puesto que supone tal acontecimiento que todo el mundo está pendiente de él. Blancanieves, por su parte, alcanza también el estatus de *princesa* en la película, convirtiéndose en una sensación allá donde va por su talento a la hora de torear.

Del mismo modo, aparecen representadas realidades de nuestra época que ponen en duda la humanidad de una sociedad que convierte absolutamente todo en un espectáculo público y que hace cualquier cosa –sin importar lo inmoral que sea– con el único fin de entretener.

7.8 Guión

Frente a la evidente dificultad que supone idear un guión de noventa páginas – aunque la película sea muda– partiendo de un cuento de ocho, Pablo Berger decidió realizar su propia versión de la historia. Cristina Manzano Espinosa, en su estudio sobre las diferentes versiones a las que ha dado lugar el cuento de *Blancanieves*, dice que "para poder presentarlo [el cuento tradicional] como un relato [...] para adultos, la transformación ha de ir más allá dejando el rastro de la historia original lo suficientemente evidente para que se reconozca, pero sin plantearlo como una adaptación fiel"⁷⁴. Esta versión, desde luego, se aleja bastante de una adaptación fiel. Así, mantiene la estructura narrativa del cuento pero responde a las convenciones de un guión cinematográfico, por lo que conlleva sus consecuentes alteraciones.

74 Manzano Espinosa, C. (2008). Op. cit., pág. 158

La historia conserva los personajes principales adaptados al nuevo contexto (Blancanieves, la madrastra, los enanitos), desarrolla ampliamente otros que ya figuraban en el cuento (el padre de Blancanieves), y crea nuevos personajes con un papel fundamental en la acción (la abuela de Blancanieves).

La película debe sostenerse en una serie de subtramas que el cuento, por su brevedad, no puede incluir. Para ello, hay que crear nuevas situaciones. Por ejemplo, la que incluye al apoderado taurino que intenta lucrarse a costa de Blancanieves es bastante significativa y crítica con el mundo empresarial en el que unos pretenden aprovecharse de otros. Por otra parte, el hecho de presentar a la protagonista como vegetariana –es incapaz de comer carne porque de pequeña tenía un gallo que hacía las veces de animal de compañía– hace referencia a un tema de actualidad que no se hubiera dado en otro tiempo. El contexto, por tanto, en el que nace y se urde la historia siempre influye en su elaboración.

El director y guionista ambicionaba con rodar una película muda en blanco y negro desde que vio *Avaricia*, de Erich von Stroheim, en una proyección durante el Festival internacional de cine de San Sebastián a mediados de los años 80. Una de las fotografías del libro *España oculta* –de la fotógrafa Cristina García Rodero sobre la España negra–, que mostraba a unos enanos toreros, inspiró a Berger a la hora de escribir el guión: "Enseguida vi una Blancanieves vestida de torero y pensé que tenía que mezclar todo". En cuanto a Carmen, la Blancanieves de la película, guarda a su vez similitudes con la protagonista de la ópera de Georges Bizet.

Con el guión terminado en 2005, Berger comenzó a buscar una financiación que no le fue nada sencillo encontrar. Finalmente, el rodaje de la película se puso en marcha en 2011, año en el que otra película muda y en blanco y negro, *The Artist*, había triunfado en el Festival de Cannes y estaba llamada a convertirse en uno de los éxitos de crítica y público del año, coincidencia de la que Pablo Berger dice: "Nos ha abierto puertas, ha sido algo así como el rompehielos".

7.9 Narrador

El narrador de *Blancanieves* cuenta la historia en tercera persona –característica propia de los cuentos de hadas– y es omnisciente y heterodiegético. Además, toma parte de lo que está ocurriendo a través de pequeñas observaciones: por ejemplo, acentuando la maldad de la madrastra, a la que la califica de *wicked woman*, o compadeciendo a Blancanieves, a quien llama *poor child*. Por tanto, el narrador establece claramente los roles de los personajes y cómo el lector debe percibirlos. Este no tiene la posibilidad de decidir por sí mismo: como hemos visto anteriormente, el papel que desempeña cada personaje dentro de la historia está predeterminado.

En la película no identificamos a ningún narrador: nadie nos cuenta la historia ni intercede por alguien en concreto, únicamente se nos muestran los hechos. Podemos decir, por consiguiente, que el único procedimiento a través del cual el espectador conoce la historia es, una vez más, el montaje.

7.10 Personajes

La princesa del cuento de los hermanos Grimm se llama Blancanieves por su aspecto: la niña, nace con una piel blanca como la nieve, unos labios rojos como la sangre y el cabello negro como el ébano. El cuento comienza cuando su madre, la reina, expresa su deseo de tener una niña con estas características, que representan la perfección:

"It was the middle of winter, and the snow-flakes were falling like feathers from the sky, and a queen sat at her window working, and her embroidery frame was of ebony. And as she worked, gazing at times out on the snow, she pricked her finger, and there fell from it three drops of blood on the snow. And when she saw how bright and red it looked, she said to herself, 'Oh that I had a child as white as snow, as red as blood, and as black as the wood of the embroidery frame!' Not very long after she had a daughter, with a skin as white as snow, lips as red as blood, and hair as black as ebony, and she was named Snow-white"⁷⁵.

75 Grimm, J. y Grimm, W. (1922). Op. cit., pág. 213

Carmen, tras despertar en el carro de los enanitos toreros, no recuerda nada de lo que ha ocurrido, ni siquiera su nombre. Entonces, después de demostrar sus dotes como torero y aceptar unirse al espectáculo taurino de los enanos, uno de ellos, estimando necesario darle un nombre, exclama: "*Te llamaremos Blancanieves, como la del cuento*"⁷⁶.

La característica principal del personaje de Blancanieves es su inocencia. Nunca piensa en lo malo que puede ocurrir. De hecho, los enanitos le advierten en varias ocasiones que se mantenga alerta y que no abra la puerta a extraños, pues la madrastra puede buscarla en cualquier momento. Sin embargo, son tres las veces que esta logra engañar a la niña.

Con respecto a su relación con los enanitos, aparece claramente subordinada a ellos. Mientras los enanos van a trabajar, ella se queda en casa realizando las labores del hogar y, a cambio, estos le ofrecen protección y le dejan quedarse en su casa: "*she stayed, and kept the house in good order. In the morning the dwarfs went to the mountain to dig for gold; in the evening they came home, and their supper had to be ready for them*"⁷⁷.

Desde un punto de vista actual, se la puede calificar de débil, servicial e incluso algo incompetente –siempre está obediendo mandatos de otros personajes–. Pero no debemos olvidar que es una niña de siete años que no puede actuar con la madurez de un adulto, y que los orígenes del cuento se remontan a un época en la que el papel de la mujer estaba subordinado al del hombre.

El personaje de Carmen, sin embargo, tiene más fuerza y profundidad. Sus vivencias personales le confieren un bagaje que la princesa del cuento no posee: de pequeña, Encarna la trataba como una criada, y la muerte de su padre le afecta de una manera especial, ya que habían forjado una estrecha relación. Cuando se une a los enanos, ya es una mujer. Sin embargo, no cocina ni trabaja para ellos. Al contrario, es Carmen quien gana notoriedad como mujer torero, y quien consigue un contrato para debutar en Sevilla. Hasta ese momento, los enanitos eran animadores ambulantes, y prosperan gracias a ella. Su profesión, por otra parte, le infunde valentía y decisión, dos facultades de las que carecía Blancanieves. La Carmen de

76 Berger, P. (2012). *Blancanieves*

77 Grimm, J. y Grimm, W. (1922). Op. cit., pág. 216

la película es una Blancanieves de nuestro tiempo.

La madrastra de Blancanieves aparece descrita desde el comienzo del cuento como: "*a beautiful woman, but proud and overbearing, and she could not bear to be surpassed in beauty by any one*"⁷⁸. El sentimiento que mueve todas sus acciones es la envidia. De hecho, a lo largo del cuento, se hace hincapié en este asunto continuamente. Así, el odio que siente hacia su hijastra nace de la envidia que siente porque la niña es la más bella del reino: "*she became yellow and green with envy, and from that hour her heart turned against Snow-white, and she hated her. And envy and pride like ill weeds grew in her heart higher every day, until she had no peace day or night*"⁷⁹.

Corrompida, de este modo, por la envidia: "*as long as she was not the fairest in the land, envy left her no rest*"⁸⁰, intenta matar a Blancanieves en numerosas ocasiones, idea las maneras que cree más eficaces para llevar a cabo su cometido y no pretende descansar hasta conseguir lo que quiere: "*'Snow-white shall die,' cried she, 'though it should cost me my own life!'*"⁸¹.

Finalmente, el carácter moralizante del cuento se pone de manifiesto condenando la actitud de la madrastra cuando por fin cree haber acabado con Blancanieves: "*Then her envious heart had peace, as much as an envious heart can have*"⁸².

Encarna, por su parte, deja ver desde el primer momento la gran ambición que la caracteriza: cuando trabaja de enfermera, se esmera en sus cuidados hacia el torero Antonio Villalta con el objetivo de llegar a casarse con él y convertirse así en una persona rica y famosa. Una vez alcanzada la reputación de celebridad, se convierte en el objetivo de los fotógrafos y realiza un reportaje para una famosa revista: "*Encarna enseña a la revista Lecturas su nueva casa en Sevilla*"⁸³.

78 Grimm, J. y Grimm, W. (1922). Op. cit., pág. 213

79 Ibid., pág. 214

80 Ibid., pág. 217

81 Ibid., pág. 219

82 Ibid., pág. 220

83 Berger, P. (2012). Op. cit.

Cuando Carmen va a vivir con ellos, Encarna le prohíbe a la niña tener contacto con su padre, siendo ella misma la única encargada del malogrado torero. Al día siguiente de tirarle por las escaleras, manda a Carmen a por flores para su tumba con la intención de deshacerse de ella. Sin embargo, su verdadera animadversión hacia Carmen nace cuando la ve en la portada de una revista que ella debía protagonizar. Ahora conocida como Blancanieves, la joven ha alcanzado gran fama gracias a su espectáculo taurino junto a los enanitos toreros, y Encarna ha sido relegada a una breve reseña en una página interior.

También cabe destacar la obsesión que ambas sienten por la belleza. La madrastra del cuento tiene como única preocupación ser la mujer más bella del reino. En la película, Encarna, conociendo la importancia del aspecto físico en el mundo en el que se mueve, parece preocuparse también de su apariencia ya que, mientras lee la revista en la que aparece, se está aplicando un tratamiento facial.

En el cuento, los siete enanos funcionan como grupo, no como personas individuales –ni siquiera tienen nombres–; es como si fueran un solo personaje.

Su actitud hacia Blancanieves es de protección y de superioridad al mismo tiempo. Cuando llegan a su casa y la encuentran dormida, se alegran de forma genuina: "*O goodness! O gracious!*" *cried they, 'what beautiful child is this?' and were so full of joy to see her that they did not wake her, but let her sleep on*"⁸⁴. Sin embargo, la dejan quedarse a condición de que limpie y cocine para ellos, como hemos visto antes.

A pesar de que pueda parecer singular que una niña viva con siete hombres, el hecho de que sean enanos implica que no representan ninguna amenaza sexual para ella. Esta imagen, sin embargo, choca con la representación de los enanos en la tradición medieval. En los romances artúricos, los enanos tenían un carácter ambivalente: por un lado, estaban los enanos malignos, violentos y crueles y, por otro, los bondadosos, corteses y positivos. Los primeros, según las creencias paganas, se asocian a la fecundidad y la fertilidad, así como a los muertos. Son, además, de bajo linaje y tienen carácter impersonal –no suelen tener

84 Grimm, J. y Grimm, W. (1922). Op. cit., pág. 216

nombre—. Los segundos, sin embargo, pertenecen al servicio de los nobles y se caracterizan por su caballerosidad. Tienen nombre propio e incluso epíteto. Por lo tanto, "la condición social, el armamento, la práctica o el rechazo de la cortesía y la posesión o carencia de un nombre permiten diferenciar [...] estos dos tipos de enanos"⁸⁵. Con respecto a su función en la narración, algunos enanos se encargan de advertir al héroe de posibles peligros o de ofrecerle refugio.

Las tentativas de asesinato de la madrastra hacia Blancanieves ocurren cuando estos están trabajando. Aunque le advierten de que no habra la puerta a nadie, continúan dejándola sola e indefensa hasta que, tras el tercer intento de la madrastra, no saben cómo despertarla. Tras la presunta muerte de la princesa, los enanos quedan muy apenados: "*Then they laid her on a bier, and sat all seven of them round it, and wept and lamented three whole days*"; tanto, que no son capaces de enterrarla y la despositan en un ataúd de cristal: "*We cannot hide her away in the black ground.' And they had made a coffin of clear glass, so as to be looked into from all sides*"⁸⁶.

Mientras los enanitos del cuento se dedican a buscar oro en las montañas, en la película forman parte del mundo del espectáculo y no son siete, sino seis —su nombre artístico es "Los enanitos toreros"—. Cuando ven que Carmen sabe torear, le preguntan si quiere quedarse con ellos. Tras su asentimiento, se dedican a torear juntos en pequeñas plazas por diferentes pueblos de España.

Estos enanitos tienen nombre (Manolín, Juanín, Victorino, Josefa, Jesusín y Rafita) y cada uno tiene una personalidad propiamente definida que se va descubriendo a lo largo de la película. En una interesante vuelta de tuerca, Pablo Berger sitúa entre los enanitos a un villano adicional (Jesusín) y a un posible pretendiente de Carmen (Rafita), que equivaldría al príncipe del cuento.

En la película, los enanitos son los responsables de la muerte de Encarna, al igual que en la versión de dibujos animados. En el cuento, sin embargo, los enanos nunca tienen

85 Alvar, C. (1991). *El rey Arturo y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial, pág. 144

86 Grimm, J. y Grimm, W. (1922). Op. cit., pág. 220

contacto con la madrastra ni la persiguen para vengar a Blancanieves.

7.11 Recursos cinematográficos

La gran característica a nivel técnico de *Blancanieves* es, sin duda, el hecho de está rodada en Super 16mm, es muda y en blanco y negro, y su montaje se inspira en las grandes películas de cine mudo europeas: "En el cine mudo, y sobretodo el de la década de los años 20, es donde para mí están todas las obras maestras con una lista interminable de cineastas que habían inventado el lenguaje cinematográfico moderno, todo estaba ahí: la cámara en movimiento, la cámara en mano, el montaje trepidante, las grúas", explica su director.

Sin embargo, para Pablo Berger, este elemento es solamente una "anécdota" que no debe distraer al espectador de lo verdaderamente importante: "Lo que espero es que el hecho del blanco y negro y del mudo sea simplemente una anécdota, porque lo importante de toda película es la historia, el guión, los actores, la emoción".

La película actúa como una especie de *poesía visual* que muestra una España exótica en la que destacan a partes iguales una trabajada recreación de la época y la decoración de carácter fantasioso y romántico que remite al ambiente de ensueño del cuento.

La música de *Blancanieves* se convierte en un personaje más de la historia. Puesto que es una película muda, es lo único que se escucha –no hay ni diálogos ni efectos sonoros, dentro o fuera de la imagen–. Las melodías acompañan cada emoción, estableciendo así una relación inseparable entre música e imagen. Para conseguir esta sincronización, la música fue modelada en función de lo que muestran las imágenes –la película se rodó y editó sin música–

Según Alfonso de Vilallonga, el compositor de la película, como consecuencia de que la música aparece casi sin interrupción, componer la banda sonora ha sido "como escribir una ópera".

La pretensión de las composiciones es alcanzar la atemporalidad musical. No incluye únicamente sonidos propios de los años 20, sino que también utiliza sonidos que se alejan de la música moderna y que podrían pertenecer perfectamente a la época en la que se sitúa la acción. Por ello, hay piezas de orquesta sinfónica, piezas de cámara, formaciones de cabaret, música circense y flamenco de la época en el que predomina el sonido de la guitarra española.

La banda sonora de la película cuenta, además, con una canción original con letra del propio Pablo Berger llamada "No te puedo encontrar", interpretada por Silvia Pérez Cruz.

Otros dos elementos fundamentales de la película son el vestuario y la labor que realiza el equipo de maquillaje y peluquería.

El vestuario remite, por supuesto, a la década de 1920. La cantaora Carmen de Triana, madre de Carmencita, representa con su vestimenta la elegancia del llamado "Hollywood ibérico" que era España en aquel momento. El vestuario de Encarna al final de la película, con peineta y mantilla incluidas, representa la típica imagen de la España negra. Según Paco Delgado, el figurinista, el reto consiste en encontrar un estilo "real pero irreal al mismo tiempo" al tratarse de una historia de cuento.

El departamento de maquillaje y peluquería se encarga, entre otras cosas, de rejuvenecer al personaje de Daniel Giménez Cacho para la escena que abre la película o adecuar la imagen de los actores a la moda de la época. En cuanto al maquillaje, teniendo en cuenta que el producto final es en blanco y negro, los colores se utilizan pensando en el matiz que van a proyectar sobre el blanco y negro. Una labor, por tanto, que requiere un trabajo adicional y un cuidado dignos de la producción ante la que nos encontramos.

7.12 Título

En los títulos de crédito iniciales de la película, aparece el título *Blancanieves* seguido de la siguiente anotación: "inspirada en un cuento de los hermanos Grimm". Se

establece así una conexión directa con el texto que viene dada ya no solamente por el título, sino por la acreditación del origen inspirador de la historia.

Además, como hemos visto, la escena en la que los enanitos dedican bautizar a la joven Carmen como Blancanieves, remite directamente al cuento.

Hemos visto anteriormente cómo una adaptación libre pretende distanciarse del texto en el que se basa. Sin embargo, con esta película ocurre lo contrario: aunque el cuento está reinterpretado a partir de un nuevo contexto y ofrece cambios significativos, la historia, especialmente, es la misma. Es probable que Pablo Berger no haya querido perder la conexión con el cuento para mostrar cómo algo conocido por todos puede contarse e interpretarse desde un punto de vista completamente distinto –del mismo modo que utiliza características del cine mudo para realizar una película en el siglo XXI, cuando las técnicas están cada vez más evolucionadas–. La película, así, representa una vuelta a los orígenes en todos los sentidos.

7.13 Conclusión

Blancanieves es una película pensada y gestada en el siglo XXI que recupera un cuento popular y rescata elementos del cine mudo para ofrecer un punto de originalidad al cine actual. En palabras de su director: "Yo he mirado al pasado para hacer algo nuevo. Es preferible partir de un estereotipo o de cosas que parecen antiguas para realizar algo novedoso". La película busca inspirar sensaciones que las películas contemporáneas de carácter convencional son incapaces de transmitir. Reivindica así la idea de que una mirada o una acción puede transmitir más que un diálogo más o menos extenso.

La película ofrece un retrato deplorable del mundo del famoso: lo único que le importa a Encarna es ser el centro de atención de los medios. Lo que le mueve desde un principio a actuar –desde casarse con Antonio Villalta hasta atentar contra la vida de Carmen– es su pretensión de convertirse en una celebridad. Esta ambición desmedida por lograr fama y riqueza acaba siendo su perdición.

Por otra parte, el modo en el que aparece representado el mundo del entretenimiento, donde parece que todo vale y que la única preocupación es lograr que el público se divierta, tiene tintes de crítica social. Esta alusión al morbo que producen determinados tipos de espectáculos se pone de manifiesto en dos escenas concretas: la primera, cuando vemos por primera vez torear a los enanitos; la segunda, la escena final, en la que la presunta muerte de Carmen se convierte en una especie de atracción.

En el primer ejemplo, uno de los enanos es alcanzado por la vaquilla que acaba de torear y los todos los espectadores comienzan a reírse. Carmen, atónita ante lo que está contemplando, exclama preocupada: "*¿No vais a hacer nada?!*", a lo que otro enanito responde: "*¡Esto le encanta a la gente!*"⁸⁷. Se hace lo que sea por entretener al público.

A pesar de que el contexto taurino es un elemento de la época que no podía faltar, se insinúa la idea de que ciertas formas de entretener al público resultan crueles e inhumanas. En muchos momentos, todo se convierte en un circo, y el público disfruta sin pararse a pensar en el sufrimiento que puede estar generando.

Con respecto al ambigüo final que cierra la película, el letargo de Carmen se convierte en una atracción llamada "El despertar de Blancanieves" como parte de la "Feria de lo increíble". Así, su antiguo apoderado taurino intenta hacer de su muerte otro negocio, cobrando a extraños por besarla: "*¿Despertará Blancanieves de su sueño eterno? Por solo 10 céntimos de más, podrán probar suerte y besar a la célebre... ¡¡¡Blancanieves!!!*"⁸⁸. Pero la joven no despierta. Finalmente, Rafita, el enanito que estaba enamorado de ella, prueba suerte y le da un beso, pero esta no revive. Sin embargo, una lágrima deslizándose por su mejilla da a entender que no está del todo muerta, que todavía existe esperanza.

En conclusión, esta inteligente versión recupera los tópicos españoles más conocidos y los sitúa en el marco de un cuento clásico. Son muchas las adaptaciones que el cuento de *Blancanieves* ha inspirado a lo largo de los años pero, sin duda, esta apropiación del mito es una de las más personales, ya que no solo bebe de la fuente original (el cuento de los

87 Berger, P. (2012). Op. cit.

88 Ibid.

hermanos Grimm), sino que se inspira también en adiciones posteriores que han convertido el cuento en mito. Por lo tanto, constituye una notable adaptación que da un nuevo giro a la historia introduciendo costumbres españolas y una película que se diferencia del resto por su estilo propio y su personalidad.

8. CONCLUSIONES

Tras este análisis comparativo, podemos concluir que la calidad de una adaptación literaria no depende en ningún momento del texto en el que se basa, y mucho menos de su grado de fidelidad hacia él. La traslación completamente fiel de un medio a otro es una tarea imposible, pues el lenguaje literario no encuentra semejantes exactos en el lenguaje cinematográfico. Como hemos visto, las adaptaciones literarias conllevan un proceso de creación y posterior desarrollo que da como resultado una obra completamente nueva e independiente. El cineasta no imita ni reproduce lo que el autor ha escrito, sino que realiza su propia creación. Por este motivo, hay que eliminar los prejuicios existentes hacia estas películas, pues merecen ser juzgadas como tales, no como obras deudoras de la novela que adaptan.

La utilización de un texto concreto tiene que tener un porqué y la adaptación debe justificar el motivo por el que se hace uso de esa obra determinada –en caso contrario no tendría sentido alguno llevarla a cabo–. Por eso, el cineasta, como autor, hará suyo el texto y volcará en él sus inquietudes, las cuales serán de algún modo relevantes al público contemporáneo. Si el director de la película no tiene nada que decir en relación al tema del libro que adapta, podrá hacer una buena adaptación, pero la película difícilmente tendrá algún valor cinematográfico. En este caso, podemos decir que sería inevitable separar la obra literaria de la obra cinematográfica, pues esta última carecería de autonomía y recordaría continuamente al texto. Pablo Berger convierte a su Blancanieves en una mujer torero a la que le suceden, a grandes rasgos, todos los acontecimientos que se narran en el cuento. Sin embargo, el cineasta ofrece un nuevo enfoque que proporciona frescura a una historia que ha sido contada en innumerables ocasiones y que dota a la película de un aura transgresora, convirtiéndola así en una creación única e inalienable.

Hemos comprobado que hay que diferenciar una buena adaptación de una buena película. Con respecto a las obras tratadas, encontramos dos ejemplos perfectos de buenas películas y, además, buenas adaptaciones. Una buena adaptación, como ya hemos indicado, mantendrá la esencia del libro y la transmitirá a través de un medio completamente distinto

que utiliza con una serie de recursos muy diferentes a los utilizados por la técnica literaria. *Apocalypse Now* constituye en sí misma un estudio sobre la conducta humana, el funcionamiento de nuestra mente y los límites del hombre. Y lo es de un modo sublime desde el punto de vista filmico –es visualmente espectacular y tiene una profundidad cautivadora–. Si comparamos esta resolución con *El corazón de las tinieblas*, comprobaremos que trata absolutamente los mismos temas pero desde otro punto de vista.

Es posible que no existan suficientes estudios comparativos en los que la adaptación libre tenga una importancia similar a la recibida por otro tipo de adaptaciones más fieles. Sin embargo, no cabe duda de que resulta un tema digno de más atención por parte de los investigadores. En definitiva, la adaptación libre constituye una opción dentro de las adaptaciones literarias no solamente igual de válida que las demás, sino incluso más apasionante y cautivadora.

————— (2001). “Las adaptaciones literarias al cine: Un debate permanente” *Comunicar. Revista científica iberoamericana de comunicación y educación* (17): 65-69

Tatar, M. (2004). *The Annotated Brothers Grimm*. New York: W.W. Norton and Company

Wellek, R. (1968). *Conceptos de crítica literaria*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela

Zecchi, B. (2012). *Teoría y práctica de la adaptación filmica*. Madrid: Editorial Complutense

Zipes, J. (2006). *Fairy Tales and the Art of Subversion*. New York: Taylor & Francis Group

————— (2002). *The Brothers Grim: From Enchanted Forests to the Modern World*. New York: Palgrave Macmillan

- Gubern, R. (1993). *Espejo de fantasmas*. Madrid: Escasa Calpe
- Gutiérrez Carbajo, F. (2012). *Literatura y cine*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia
- Haase, D. (2008). *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*. Westport, CT: Greenwood Press
- Hernández Les, J. A. (1993). *Cine y literatura. Una metáfora visual*. Madrid: Ediciones JC Rodríguez San Pedro
- López Tamés, R. (1990). *Introducción a la literatura infantil*. Murcia: Universidad de Murcia
- Manzano Espinosa, C. (2008). *La adaptación como metamorfosis. Transferencias entre el cine y la literatura*. Madrid: Editorial Fragua
- Monje, A. (2005). "Meditaciones sobre *Apocalypse Now* de F.F. Coppola" *A Parte Rei. Revista de Filosofía* (37)
- Moreno Cantero, R. (2003). *Guía para ver y analizar Apocalypse Now Redux*. Valencia: Nau Llibres, Barcelona: Octaedro
- Neira Piñeiro, M. del R. (2003). *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid: Arco/Libros
- Onieva Morales, J. L. (1992). *Introducción a los géneros literarios*. Madrid: Editorial Playor
- Orta Carrique, E. (2012). *Análisis comparativo entre literatura y cine. Estudio etnográfico en el aula. Propuestas didácticas*. Almería: Universidad de Almería
- Peña-Ardid, C. (1999). *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra
- Pérez Bowie, J. A. (2004). "La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes" *Signa* (13): 277-300
- (ed.) (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca
- (2010). *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca
- Pizarroso Quintero, A. (2005). *Nuevas guerras, vieja propaganda (de Vietnam a Irak)*. Madrid: Ediciones Cátedra
- Riambau, E. (2008). *Francis Ford Coppola*. Madrid: Cátedra
- Rodríguez Martín, M. E. (2007). "Teorías sobre adaptación cinematográfica" *Revista Casa del Tiempo IX* (100): 82-91
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Ediciones Paidós

Bibliografía

Fuentes primarias

Berger, P. (2012). *Blancanieves*

Conrad, J. (1994). *Heart of Darkness*. Salamanca: Ediciones Colegio de España

Coppola, F. F. (1979). *Apocalypse Now*

Coppola, F. F. (2001). *Apocalypse Now Redux*

Grimm, J. y Grimm, W. (1922). *Household Stories from the Collection of the Bros. Grimm*. London: Macmillan & Co.

Fuentes secundarias

Alvar, C. (1991). *El rey Arturo y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial

Anderson Imbert, E. (1979). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Editorial Ariel

Becerra, C. (2005). “La subjetividad del personaje en literatura y cine”. *Coloquio Internacional de Cine, Literatura y Adaptaciones*. Montpellier (Francia): Universidad de Vigo

Bettelheim, B. (1984). *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Vintage Books

Bravo-Villasante, C. y García, M. F. (1985). *II Centenario de los hermanos Grimm*. Madrid: Asociación Española de Amigos del IBBY

Brunetta, Gian P. (2012). *Historia mundial del cine I. II: Estados Unidos*. Madrid: Ediciones Akal

David, A. y David, M. E. (1964). *The Frog King and Other Tales of the Brothers Grimm*. New York: Signet Classics, New American Library of World Literature

Faro Forteza, A. (2006). *Películas de libros*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza

Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Ediciones Paidós

Gimferrer, P. (1985). *Cine y literatura*. Barcelona: Ediciones Planeta

————— (1999). *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral

Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, S. (2006). *Introducción a la literatura comparada*. Valladolid: Universidad de Valladolid

Gómez López, E. (2010). “De la literatura al cine: aproximación a una teoría de la adaptación” *Revista de Filología Alemana Anejo II*: 245-255