



UNIVERSIDAD DE JAÉN
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Trabajo Fin de Grado

En torno a la adaptación cinematográfica de *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez

Alumno/a: Cristina Roa Cabezas

Tutor/a: Prof. D. Eduardo A. Salas Romo
Dpto.: Lenguas y Culturas Mediterráneas

Junio, 2021

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN.....	5
2.	LAS RELACIONES ENTRE LITERATURA Y CINE.....	6
2.1.	Literatura comparada.....	6
2.2.	Literatura y cine.....	8
2.3.	La adaptación.....	13
3.	DE LA NOVELA AL FILME.....	16
3.1.	<i>Los girasoles ciegos</i> , de Alberto Méndez.....	16
3.2.	Aspectos fundamentales.....	21
3.3.	Análisis comparativo.....	22
3.3.1.	La producción de José Luis Cuerda.....	23
3.3.2.	Voz y narrador.....	32
3.3.3.	Personajes.....	36
3.3.4.	Tiempo y espacio.....	38
4.	CONCLUSIONES.....	40
5.	BIBLIOGRAFÍA.....	43
6.	ANEXOS.....	45

Si puede ser escrito o pensado, puede ser filmado.

— Stanley Kubrick (1928-1999).

RESUMEN

El propósito principal de este proyecto es realizar la confrontación de la única obra de Alberto Méndez (1941-2004), *Los girasoles ciegos*, y su moderna adaptación cinematográfica sobre la posguerra civil española, dirigida por José Luis Cuerda (1947-2020), estrenada en 2008. Para conseguir esto, en primer lugar, se expondrá una introducción con generalidades acerca del trabajo, se efectuará un análisis sobre la conexión entre literatura y cine a lo largo de la historia, que envuelve las principales conclusiones de la adaptación y se abordará la contextualización de ambas obras y su entorno histórico-cultural, todo ello dirigido a llevar a cabo un análisis de los puntos donde convergen y difieren novela y película. Finalmente, se expondrán las principales conclusiones derivadas del presente trabajo.

Palabras clave: literatura comparada, cine, guerra, análisis.

ABSTRACT

The main purpose of this project is to confront Alberto Méndez's only work, *Los girasoles ciegos*, and its modern film adaptation about the Spanish post-civil war, directed by José Luis Cuerda, premiered in 2008. To achieve this, first of all, an introduction with generalities about the work will be presented, an analysis will be made of the connection between literature and cinema throughout history, which involves the main conclusions of the adaptation, as well as a contextualization of both works and their historical-cultural environment, all aimed at carrying out an analysis of the points where novel and film converge and differ. Finally, the main conclusions derived from this work will be presented.

Key words: comparative literature, film, war period, analysis.

1. INTRODUCCIÓN

La literatura ha sido siempre objeto de análisis y de inspiración para otras artes como la pintura, la música o, más recientemente, el cine. Las adaptaciones cinematográficas de clásicos literarios llevan realizándose desde casi el principio del séptimo arte y son una buena manera no solo de transmitir historias, sino también de dar vida a la literatura, convirtiendo las sensaciones escritas en una representación «real» en la pantalla, labor que, salvando las obvias distancias entre ambos, ya desempeñaba el teatro ya desde la antigua Grecia¹. En una sociedad en la que la tecnología se ha convertido en una herramienta de uso imprescindible, y cuyos avances marcan las tendencias, también en las artes como la literatura y el cine, conviene señalar la aún más estrecha relación que existe, hoy en día, entre ambas. Es por ello que, a lo largo de los apartados siguientes, se llevará a cabo un análisis de las relaciones entre obras literarias y, concretamente, un análisis de la adaptación de *Los Girasoles ciegos*, objeto del presente trabajo.

Este propone examinar las conexiones entre la literatura y otras artes, particularmente, el cine. Dado el auge de las adaptaciones en los últimos años, este trabajo trae de vuelta una de las novelas recientes que fue llevada a la gran pantalla en 2008. Así pues, *Los girasoles ciegos* será objeto de revisión, dada su importancia en la literatura hispanoamericana de los últimos veinte años. Se pretende cotejar esta novela con el contemporáneo lanzamiento de su versión cinematográfica, de título homónimo y dirigido por uno de los directores más importantes del cine español, José Luis Cuerda. Por lo tanto, este estudio aspira, realmente, a contribuir a los estudios sobre las grandes adaptaciones literarias y, en coherencia con este propósito, también a la adaptación de la novela de Alberto Méndez.

Al contrario de otras novelas u obras como *La Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca o *Don Quijote de la Mancha*, que cuentan con multitud de representaciones en diversos formatos, *Los girasoles ciegos* solo cuenta con la ya mencionada adaptación a la gran pantalla del año 2008, que se estudiará en gran detalle más adelante. Por este motivo, los objetivos del presente trabajo radican en destacar la importancia de las obras tradicionales como esta y, además, en cómo la adaptación puede beneficiar a la obra original, incrementando el atractivo de esta misma. Se realizará una búsqueda y análisis de similitudes y convergencias establecidas entre el libro de relatos y la cinta para obtener una comparativa

¹ Es conveniente hablar de la antigua Grecia cuando nos referimos al “teatro”, donde se realizaban primitivas ceremonias rituales y estas acaban evolucionando hacia el teatro tal y como lo conocemos.

y dar visibilidad a los aspectos importantes que ambos autores han resaltado y al motivo por el que se ensalzan algunos relatos más que otros.

Para desarrollar estas ya mencionadas ideas, el trabajo estará estructurado desde los aspectos más generales a los más particulares, es decir, desde la fundamentación teórica hasta el análisis de las dos obras. Tras realizar un breve acercamiento teórico a la relación entre la literatura y el cine, se continuará con la indagación en la historia y los estudios dedicados al tema, es decir, la parte esencial y necesaria para realizar el posterior análisis comparativo de la novela y la película. Seguidamente, dará inicio el comentario comparativo a través de un método analítico e interpretativo donde se iniciará desde el contexto en el cual se desarrollan ambas obras y el punto de vista del autor y del cineasta, hasta las diferencias con el guion de la película. Por último, se efectuará el análisis de los personajes principales.

La densidad de la obra no permite un estudio de todos y cada uno de los aspectos que la abarcan, debido a la limitación de páginas; no obstante, sí que serán mencionados los puntos más importantes en el análisis comparativo. Finalmente, este trabajo concluirá con una valoración de los aspectos más destacables entre la literatura y el cine y con un apartado que recogerá las conclusiones obtenidas tras la comparación de las obras.

2. LAS RELACIONES ENTRE LITERATURA Y CINE

A través de este apartado, se presentarán las conexiones entre la literatura y el cine desde el inicio de este, ya que los directores y creadores de contenido se han nutrido de la literatura para realizar creaciones cinematográficas. En líneas generales, se podría decir que el cine ha bebido de la tradición literaria desde sus inicios y este hecho ha sido el punto de controversia más importante que se ha ido tratando a través de los estudios que abordan estas dos artes. Por lo tanto, este apartado respaldará el posterior análisis.

2.1. Literatura comparada

Las conexiones entre lo que ya se viene comentando, es decir, la relación entre literatura y cine, suponen una compleja trama. En primer lugar, conviene tener presente el concepto, inicios y alcance de la literatura comparada, y esto nos sitúa en la España del siglo XX, ya que fue en este momento cuando se dio el auge de este movimiento, que ya había comenzado un siglo antes. En España, el proceso fue considerablemente lento y tardío, debido a la

decadente situación del país en ese momento y a los escasos tratados que se desarrollaban en cuanto a la literatura de la época. Durante el franquismo, el análisis literario no fue una materia de gran importancia y la censura jugaba un papel clave. La literatura y la adaptación cinematográfica no fueron una prioridad en el campo de la cultura, excepto en lo que se refiere a la censura, puesto que gran parte del contenido de las obras, e incluso un gran número de obras completas, eran objeto de censura por el Régimen. En cambio, países extranjeros y desarrollados sí concedieron a la literatura la importancia que merecía. Las referidas cuestiones eran abordadas en el ámbito de la literatura comparada. En nuestro caso, estos temas no eran tratados por expertos en la materia, sino por historiadores que llegaban a resultados diferentes con algunas similitudes debido a que ambos tipos de estudios se constituían casi siempre desde el positivismo (Pulido Tirado, 2001).

En relación a los estudios comparativos, se puede destacar que, entre ellos, existe una gran cantidad de aportaciones a la literatura comparada en el ámbito nacional. Así pues, serán mencionadas las tratadas por Pulido Tirado en *Literatura comparada: fundamentación y aplicaciones* (2001), la cual se nutre de otras obras de interés mencionadas en estas líneas. Primeramente, establece las comparaciones y relaciones dentro del mundo literario de Dámaso Alonso, ya que trató la literatura en conexión con otras artes en su obra fundamental de 1950 *Poesía española: Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Además, este autor también influencia a otros del mismo ámbito con sus obras de madurez. Particularmente, una referencia básica sobre el tema que invita a su estudio y reflexión es, por ejemplo, la obra *Múltiples moradas. Ensayo de la literatura comparada* (1998) de Guillén, la cual recoge los intereses sobre el tema desde los años noventa hasta la actualidad. Similarmente, como otra obra destacable en la materia, se encuentra la recopilación de trabajos publicados por Alejandro Cionarescu en distintas revistas con un carácter diverso, bajo el nombre de *Estudios de literatura española y comparada* (1954).

Por último, conviene señalar el papel esencial que juegan proyectos como la Escuela Española de Filología, así como historiadores literarios y sus representantes, quienes elaboran una selección de las muestras más importantes de la literatura comparada europea (influencias, relaciones literarias o temas); y otros ejemplos como *Principios de literatura comparada* (1964), resultado de un curso de literatura comparada en la Universidad de la Laguna en 1963 con naturaleza pedagógica, el cual ofrece un panorama completo del ámbito, además de una breve historia sobre esta desde el siglo XVIII.

De esta manera, a partir del siglo XIX, la aparición de estudios comparativos ha incrementado notablemente y, por lo tanto, se ha ido mejorando su desarrollo y su método de análisis de textos literarios. Cabe destacar a uno de los pioneros en ampliar los horizontes de la disciplina, al centrar su objeto de estudio en la relación existente entre la literatura con otras disciplinas: Henry H.H. Remak. Su trabajo *La literatura comparada: definición y función* (1961), marca un antes y un después en el estudio que nos concierne, ya que, este autor, amplió los límites e impuso una reestructuración del campo literario donde ofreció distintas versiones de un mismo tema, pero con resultados diferentes. Junto a este, y representante por excelencia en España, Claudio Guillén, con solo tres obras, logró situarse en el punto de mira de muchos investigadores españoles, sobre todo gracias a *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada* (1985). Con esta obra, logró ser punto de referencia no solo en España, sino también en otros países como Italia (Pulido Tirado, 2001). Lo más remarcable sería que sus visiones se basan en una perspectiva histórica y en un conocimiento que niega los antecedentes del inmovilismo presente en algunos trabajos. De esta manera, estos no tratan de ver únicamente el punto de vista de la literatura, sino que lo relacionan con las demás artes desde distintas direcciones y, por lo tanto, como menciona Henry H.H Remak, la literatura comparada se define como la disciplina encargada de la comparación de una literatura con otras literaturas u otras artes, pero, además, se lleva a cabo la comparación de la literatura con otros ámbitos de la expresión humana (Pulido Tirado, 2001).

La literatura comparada abarca, hoy, un número considerable de directrices teóricas que hay que coordinar bajo algún criterio. Desde el impulso de los noventa, predominan los estudios aplicados a las relaciones entre la literatura española y la clásica, la francesa o la alemana, entre otros medios. En un principio, desde una perspectiva más general, los estudios alrededor de la literatura comparada no tenían como objeto de estudio las relaciones de esta con otras áreas nuevas, como lo es el séptimo arte, por lo que se puede inferir la necesidad de una fundamentación propia en los tiempos posteriores.

2.2. Literatura y cine

La literatura y el cine, desde una óptica temporal, distan mucho de ser consideradas coetáneas, puesto que el nacimiento de la literatura se remonta a tiempos que algunos investigadores y analistas sitúan en torno al siglo VIII a. C., y otros, algunos siglos más tarde, atendiendo a las primeras huellas que se conservan del nacimiento de la escritura o lengua

escrita. Por otra parte, en relación al cine, se puede deducir su mucho más reciente nacimiento en comparación con aquella, debiendo hacer una obligada referencia a la creación del cinematógrafo y al cine mudo de los hermanos Lumière, a finales del siglo XIX. Sin embargo, hoy en día, debido a las diversas adaptaciones cinematográficas que se han llevado a cabo a lo largo del tiempo y al estrecho vínculo que se ha establecido entre ambas artes, difícilmente consiguen entenderse de forma aislada la una de la otra.

En efecto, como ya se ha mencionado anteriormente en la introducción, desde su comienzo, el cine siempre ha compartido rasgos con la literatura, dado que ya existían técnicas y temáticas que formaron la base de los primeros trabajos cinematográficos. De esta manera, se creó un tipo de relación entre literatura y cine que ha continuado hasta la actualidad. En este camino, las dos artes han sido objeto de constante análisis por numerosos trabajos académicos. Si tenemos como referencia el período que abarca la Segunda Guerra Mundial, se puede constatar el retraso, a consecuencia de esta, de los primeros ensayos sobre la relación entre la literatura y el cine. Sin embargo, después de 1945, los estudios sobre el tema comenzaron a aflorar paulatinamente. Estos mismos se comenzaron a abordar desde un punto de vista negativo (Peña Ardid, 1999; Gimferrer, 1999; Sánchez Noriega, 2000; Jaime, 2000; Subouraud, 2010) ya que, como puntualizan numerosos expertos, en principio, el cine, a pesar de su indiscutible éxito, no tuvo una acogida demasiado cálida por la crítica y, por lo tanto, la mayoría de los estudios aportaban un análisis del tema desde un enfoque negativo y de inferioridad en cuanto a adaptaciones cinematográficas se refiere. El hecho de efectuar el análisis desde un aspecto peyorativo derivó en numerosas críticas a guionistas y cineastas, que tomaban las formas narrativas para sus propias creaciones.

Sea como fuere, estas relaciones entre el séptimo arte y la literatura, a menudo, han sido conflictivas y, casi siempre, se han apoyado sobre la teoría de que el cine actúa de manera invasiva sobre la literatura, de la que se sirve y nutre para sus propósitos. Peña Ardid califica este hecho como “una invasión arrolladora” (1999: 32) y con esta expresión pretende explicar la situación que se da cuando, en una confrontación entre la obra original y la película —y a causa de las críticas hacia la segunda—, esta quedaba en una posición inferior respecto a la idea del primer autor. Las quejas en cuanto al uso de las obras literarias en la gran pantalla son variadas. Una de las razones de estas quejas, según los escritores, sería el uso de técnicas e historias pertenecientes a la literatura, de las cuales se adueñó el cine sin tener en cuenta sus propias necesidades. Es decir, realizar y producir una película requiere unas particularidades que llevan a modificar, a su propio juicio, la obra original y, según la autora, esto significa

una pronunciada falta de talento por parte de los cineastas. Es por ello que, la mayoría de las críticas, encuentran su razón última en la incapacidad de aquellos a la hora de crear historias originales y en la cierta desvirtuación que se produce en la pantalla respecto de la obra original escrita, lo cual, a ojos de quienes articulaban, y articulan, estas críticas, supone una flagrante alteración de la naturaleza y de la esencia de la misma de las obras literarias (Peña Ardid, 1999).

Conviene tener presente que, según el punto de vista de Frago Pérez (2005), los creadores de cine condenan, en cierto modo, su posición, por el simple hecho de adaptar un clásico sin respetar estrictamente la naturaleza que pretende transmitir el autor del mismo. Se puede llegar a pensar que tienen algún punto de vista o algún mensaje en común que les haga proponerse realizar la adaptación, como ocurre con *Los girasoles ciegos*, puesto que el autor pretende dar voz a lo vivido en esta época; o, por otro lado, simplemente desean renovar la obra original con otra forma, intentando mantenerse fieles a la antigua; sin embargo, no siempre se consigue este objetivo.

Por lo cual, se debe entender la apropiación de argumentos literarios por parte del cine como algo propio de un estado inicial de este; dicho de otro modo, propio de un período donde este arte no ha llegado a crear unas pautas concretas y se limita a reproducir ideas literarias con el fin último de lograr una percepción positiva por parte del espectador; estos cineastas dirán que “el cine, en un futuro, tendrá que deshacer casi totalmente sus ligaduras con la literatura para crecer como arte” (2005: 52). Esta tarea, sin embargo, puede resultar realmente compleja, puesto que tanto cine como literatura pretenden, *grosso modo*, transmitir historias y en esto tiene mucho terreno ganado la literatura. Es decir, difícilmente podría desligarse este de aquella, al menos en el aspecto primigenio del mismo.

A pesar de las críticas, algunos académicos optaron por unirse a este nuevo arte y dejar atrás estos postulados, considerados puristas. Además, algunos de los autores no dudaron en ofrecer sus obras para hacer la versión cinematográfica, ya que no consideraban este nuevo arte como una amenaza; al contrario, lo veían como una oportunidad para hacer llegar sus obras a las nuevas generaciones. Por tanto, se puede decir que hay unos aspectos positivos y negativos a considerar en la adaptación cinematográfica. El cine era un estímulo, ya que fue un éxito rotundo desde su creación (Peña Ardid, 1999; Sánchez Noriega, 2001). Eso sí, cabe mencionar que se optó por esta postura a condición de no intentar copiar la literatura

íntegramente, sino que, por el contrario, se tratara de separar los conceptos literarios para afirmar unas bases específicas y un estudio autónomo.

A propósito, en este espacio, resulta interesante observar la manera en la que los estudios han ido cambiando, al mismo tiempo que la crítica también se ha ido renovando. En otras palabras, la visión negativa que se proyectaba hacia el cine en un primer momento, ha mejorado, hasta el punto de ser la literatura la que toma las formas y temáticas de aquel. Efectivamente, ambas formas buscan captar la atención del lector o espectador con una historia interesante. En este sentido “qué duda cabe de que escritores y cineastas se enfrentan a la común tarea de imaginar un mundo a través de profundos significantes” (Salas Romo, 2001: 135). De este modo, ambas artes han ofrecido recursos o motivos similares y, por ende, han surgido los paralelismos en su desarrollo. Aun así, hay que diferenciar la forma en la que se cuenta dicha historia, y eso mismo es lo que intentan alcanzar las nuevas investigaciones sobre la cuestión que nos concierne.

En el panorama español, los estudios entre literatura y cine están obteniendo una perspectiva cultural de prestigio; algunos de los trabajos más significativos en la materia, son los de Gimferrer (1999), Peña Ardid (1999), A. Jaime (2000) y Sánchez Noriega (2000), nombres que se pueden observar reiteradamente en las investigaciones sobre el tema. Cada uno de ellos, y de forma independiente, configuran un estudio explicativo en torno a esta cuestión y, como rasgo fundamental y común entre sus análisis, se pueden encontrar interrogantes que pretenden dar respuesta a cuándo se originó el cine y de qué manera, este, es un competidor con la literatura. Es decir, la influencia de la literatura en el cine, así como la influencia inversa, o conceptos como *intertextualidad* y *literatura artística*.

A diferencia de la mayor parte de las primeras fuentes bibliográficas sobre el cine y la literatura, se puede señalar que estos trabajos mencionados tratan tanto cuestiones del pasado, como temas de actualidad. En primer lugar, se centran en los orígenes del cine narrativo para constatar los caminos comunicantes que se establecen entre este y la literatura y, en segundo lugar, abordan el debate que existe sobre la relación del cine con los diversos géneros literarios; en este caso, la novela. Por lo tanto, G. Pulido (2001) declara que sus esfuerzos se guían hacia la preferencia de tomar las formas expresivas y enunciativas que ayudarán a valorar los rasgos cinematográficos de una película adaptada, sin dejar de lado su unión con el texto original.

Entre las visiones más significativas de este campo, se tratarán las que expone Frago Pérez (2005) dentro de la perspectiva formalista, las cuales tomaron una postura conciliadora en este debate, al mismo tiempo que se acentuaban las diferencias ya existentes. Esta autora señala que no hay necesidad de establecer una comparación entre la obra y la película basada en la obra, ya que, formalmente, son realidades distintas. En efecto, para la autora, la novela es solamente el material inspirador sobre el que se proyecta algo nuevo con características diferentes, aunque sí defiende la superioridad literaria. Tras estudiar a George Bluestone (1957), Frago Pérez determina que “una película barata destruye una novela superior, pero no llegan a reconocer que esa destrucción es inevitable” (2005: 54). Por consiguiente, el cine aparece como una narración menor sujeta a una limitación económica y adaptada a los gustos requeridos por la audiencia. A partir de figuras como Bluestone, los estudios de las adaptaciones se han centrado en observar el proceso antes que el resultado, por lo que el foco se ha dirigido esencialmente hacia la transmisión textual en el paso hacia la versión fílmica.

Por esta razón, los estudios dejaron de lado cuestiones como la fidelidad que se debe mantener hacia la obra original, tal como se observa en el caso de la propuesta estructuralista de Christian Metz², así como en la de otros en el ámbito de la adaptación, desde la semiótica, donde aparece el concepto de “lenguaje cinematográfico”. De la misma forma en que Bluestone había abierto un gran camino en torno a las diferencias entre la imagen y la palabra, estos, en sus estudios sobre la adaptación “analizan esta diferencia desde la semiótica, y argumentan profusamente para dejar claro que la versión fílmica de una obra literaria implica el nacimiento de un texto de naturaleza distinta, perfectamente distinguible” (Frago Pérez, 2005: 56).

Ante todo, estos autores parten de la idea de que la palabra es un signo simbólico, mientras que la imagen es un signo de carácter icónico (palabra vs imagen), y esta ya es razón suficiente para empezar a considerarlas creaciones independientes, aunque con puntos, elementos y temática similares. Si apelamos a un ejemplo, se puede decir que la imagen llega al individuo, directamente, por la representación de las imágenes junto al sonido; al contrario que la palabra, que llega al lector a través de un proceso cognitivo donde este configura la historia imaginativamente para completar el acto creativo, determinando detalles de los

² En *lenguaje y cine* (1973), Metz, uno de los principales teóricos del lenguaje cinematográfico, plantea diversas consideraciones: la idea de que ambas funcionan como *técnicas de grabación*, en tanto que graban procesos, aunque de diferente manera (unos visuales y sonoros, otros, escritura hablada); el concepto de *duplicación* y de *imprenta*; o las *composiciones* (Sánchez Noriega, 2001).

personajes o del paisaje. Varios son los autores de la década de los setenta que, apoyándose en la base de las diferencias entre textos, indicaron que “ninguna película se lee como la novela”, por lo que no se deben aplicar unos términos literarios en la adaptación (Frago Pérez, 2005: 58).

Ambas artes comparten el hecho de transmitir una historia, escrita o representada a través de una pantalla, pero, como producto final, no se obtendrá el mismo resultado. En el caso de la adaptación, el espectador no se encontrará con una simple copia del texto original, sino que deberá hacer una lectura interpretativa de la misma. De esta manera, el relato literario y el cinematográfico, prácticamente, casi nunca serán iguales, puesto que las formas de expresión son muy diferentes, además de considerar el hecho de que la literatura narra con palabras y el cine con imágenes, palabras y sonidos. Así pues, y como conclusión general, tanto cine como literatura coinciden en el objetivo de contar historias, pero difieren en la manera de llevarlo a cabo.

2.3. La adaptación

Es necesario despejar desde el principio las dudas sobre el concepto de adaptación. Según Sánchez Noriega, con frecuencia se utilizan los términos “adaptar”, “trasladar” o “transponer”, para referirnos “al hecho de experimentar de nuevo una obra en un lenguaje distinto a aquel en que fue creada originalmente” (Sánchez Noriega, 2000: 47). En este sentido, y para reducir al máximo el margen de indeterminación, afirma que, de una manera general, se puede definir como “adaptación” el proceso por el que un relato deviene en otro distinto, expresado en forma de texto fílmico y habiendo experimentado, previamente, una serie de transformaciones en cuanto a estructura, contenido narrativo y puesta en imágenes. Así, encontramos que las principales variaciones que se llevan a cabo, se ubican en el ámbito de la enunciación, organización y vertebración temporal, por un lado, y por otro, se trata, fundamentalmente, de supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, etcétera (Sánchez noriega, 2000: 47).

En consecuencia, según lo que se entiende, adaptar es modificar un objeto determinado para que sea válido en una situación nueva y con características distintas y, en este caso en particular, se trata de dar a una narración literaria una forma distinta a la original. Es decir, desde el punto inicial en el que se plantea adaptar la obra para ser difundida en un medio diferente, se debe tener en cuenta que habrá elementos desiguales respecto a la obra original. Por tal motivo, existirán numerosos cambios para acomodar el texto a las imágenes. Lo

anterior no se entiende como un inconveniente a la hora de afirmar que estos cambios sí se podrían atribuir al significado de “trasladar” o “transponer”, palabras que, como se señalaba anteriormente, encontramos a lo largo del estudio de Sánchez Noriega y que conllevan modificar y cambiar la obra literaria.

Por todo ello, el trabajo de adaptación se apoyará en complejos sistemas de transformación, por un lado, y de apropiación de la obra, por otro. En primer lugar, resulta conveniente analizar la obra de forma minuciosa para entender al autor y expresar la idea a la perfección, sin olvidar, en segundo lugar, el punto de vista de la propia adaptación. De este modo, se combina la perspectiva del autor con la visión del director y, por ello, este último no solo deberá usar aquellas herramientas que le son propias en el cine, sino que, también, deberá plasmar su propia lectura de la obra en lo que se refiere a los planteamientos estilísticos que le pertenecen (Sánchez Noriega, 2000; Subouraud, 2010).

Si bien es cierto, entonces, que los encargados de las transformaciones, guionista y director, se permiten ciertas licencias a la hora de llevar a cabo una adaptación literaria —y eso mismo vamos a observar—, cabría considerar aquel espacio en el que se puede, de alguna manera, eludir este concepto de “fidelidad”, sin que, necesariamente, esto interfiera en la creatividad por parte de aquellos, ya que el director y el guionista, normalmente, proyectan ciertos aspectos de su personalidad en la obra que realizan. En este sentido, se comprende que el dilema de la fidelidad —o traición— al texto literario original no se supera del todo y que el enfrentamiento se debe al comienzo de las relaciones, como hemos visto y, en cualquier caso, al concepto de la jerarquía de prestigio y a la capacidad artística de los nuevos promotores (Sánchez Noriega, 2000).

En concordancia, André Bazin, durante los años cincuenta, abrió el debate sobre las adaptaciones cinematográficas³, al afirmar que, estas, no podían dañar a las obras originales. En este sentido, al igual que el cine se nutre de las influencias recibidas de la literatura, también podría ocurrir al revés, por lo que asegura que:

Es absurdo indignarse por las degradaciones sufridas por las obras maestras en la pantalla, al menos en nombre de la literatura. Porque, por muy aproximativas que sean las adaptaciones, no pueden dañar al original en la estimación de la minoría que lo conoce y aprecia; en cuanto

³ Recomiendo para un profundo análisis de la adaptación, además de “A favor de un cine impuro” (1990, pp. 101-127), buscar la tesis “Defensa de la adaptación” (1966, pp. 165-186), en la cual expresa su defensa de esta y la creencia de que la adaptación va unida a la historia del arte.

a los ignorantes, una de dos: o bien se contentan con el film, que vale ciertamente lo que cualquier otro, o tendrán deseos de conocer el modelo, y eso se habrá ganado para la literatura. Este razonamiento está confirmado por todas las estadísticas editoriales, que acusan una subida vertiginosa en la venta de las obras literarias tras su adaptación al cine. No; realmente la cultura en general y la literatura en particular no tienen nada que perder en esta aventura. (1990, p. 113).

Este debate sigue abierto a día de hoy y, en consecuencia, el cine no goza de buenas críticas en la mayoría de las adaptaciones, ya que no llegan a lograr el resultado que se espera. La realidad es que, en un principio, sí se nutrió de las fuentes literarias para lograr cierto éxito, sirviéndose, sobre todo, de los argumentos y acciones ya planteados por ellos. Por su parte, Bazin también redunda sobre esta cuestión, al plantearse la convivencia o no de una supuesta fidelidad del cineasta para con el texto original.

Los autores que profundizan en el lenguaje fílmico y su creación, realizaron una breve incursión en el campo de las transposiciones códicas, intentando definir qué tipo de figuras significantes podrían pasar de un lenguaje a otro y hasta qué punto sufren distorsiones y transformaciones al cambiar las materias de la expresión. Con respecto a esto, los investigadores coinciden en que, tanto el director como el guionista han de tener un previo criterio literario.

En base a estas estimaciones y, en cuanto al objeto de estudio de este trabajo, se considera que el director, José Luis Cuerda, debe hacer su propio acercamiento a la obra literaria desde su argumento, la historia y los personajes. Estos aspectos se ven reflejados de forma clara en su película *Los girasoles ciegos*, pues se manifiestan significativamente estos elementos de la novela de Alberto Méndez. Como se viene indicando, no se debería dar por hecho que el resultado debe ser una fiel representación de la obra, sino que, por el contrario, el cine debe buscar la creación de nuevas expresiones.

Como explican estas aproximaciones, por lo general, los autores niegan la posibilidad de una adaptación completamente fiel a la obra original, puesto que no proyectan el tema de la misma manera (reducen y ajustan el texto a la función del cine). Sí reconocen, no obstante, la posibilidad y la conveniencia de conservar una fidelidad al espíritu general, en tanto que “consideran la adaptación como una actividad interpretativa y resimbolizadora” (Frago Pérez, 2005: 68). Pues, en rigor, ser fiel a las ideas, implica la creación de unas bases, por parte del

autor, que tienen como propósito no traicionar la esencia con la que se concibe la obra original.

A tenor de todas estas consideraciones, quedaría claro que la novela no deja de ser el inicio para la posterior película, y que la palabra literaria tiene preferencia frente a la imagen cinematográfica, dado que, en el proceso de adaptación, el film siempre será una segunda lectura de la obra.

Finalmente, cabe señalar que la mencionada fidelidad queda sujeta a este adaptador y a las fuentes de las que se sirva para realizar el proyecto. Según Jorge Urrutia, “un objeto no puede ser signo de sí mismo. [...] Entre signo y lo representado debe haber diferencia, por mínima que esta sea. Adaptar es transformar, cambiar, hacer un nuevo objeto. Otro objeto. No puede haber adaptación idéntica a lo adaptado” (apud Salas Romo, 2001: 146).

3. DE LA NOVELA AL FILM

3.1. Los girasoles ciegos de Alberto Méndez

Alberto Méndez (Madrid, 1941-2004) es considerado un gran escritor dentro del panorama de la literatura española, por su gran destreza en la redacción de su única novela. *Los girasoles ciegos* (2004) fue la primera y única novela de este autor. Se trata de una obra sencilla y realista, ambientada en el período de la posguerra civil española, tuvo un gran éxito como novela y cuyo argumento resultó especialmente atractivo a José Luis Cuerda, el cual la produjo en la gran pantalla. Con este sobresaliente escrito, logró un gran éxito entre los lectores y críticos, convirtiéndose en un clásico contemporáneo. La obra obtuvo una serie de reconocimientos, como, por ejemplo, el Premio de la Crítica de Narrativa Castellana y el Premio Nacional de Narrativa, en el año 2005, un año más tarde de su publicación.

El texto, de 155 páginas, narra cuatro historias que, en un principio, sin relación aparente, acaban trenzadas a medida que avanza la obra. Se compone, por tanto, de cuatro relatos individuales que se articulan con un mismo hilo conductor, ya que todos se basan en el mismo ambiente: el retrato de la España de la posguerra y, con circunstancias similares, el sentimiento de derrota, que lleva a los protagonistas a la misma situación desoladora en el final de sus días. Las historias son tratadas por el autor como “derrotas”, una por año que

pasa, tal y como reza el título de cada relato. De modo que quedan organizadas de la siguiente forma:

Primera derrota: 1939 o Si el corazón pensara dejaría de latir.

Segunda derrota: 1940 o Manuscrito encontrado en el olvido.

Tercera derrota: 1941 o El idioma de los muertos.

Cuarta derrota: 1942 o Los girasoles ciegos.

Asimismo, estos relatos no solo tienen en común el referido sentimiento de derrota, que lleva a los personajes a la desesperación y a preferir, incluso, la muerte, sino que, además, Méndez introduce personajes de un relato en otro, de manera que puede observarse una cierta interrelación entre las historias. De este hecho, cabe señalar algunas particularidades que se dan en base al mismo en la novela, como el final del capitán Alegría, que se descubre ya en el tercer relato, dado que compartió celda con el soldado republicano Juan Senra. Por otro lado, el segundo relato enlaza con el cuarto por el personaje de Elena, puesto que, el segundo, relata el exilio del joven poeta republicano, Lalo, junto a su amada (Elena); y, finalmente, en la última derrota, de la que se obtiene el título del libro, se narra la historia de la familia de la joven, permitiendo, así, obtener más información sobre ella. Se trata de la hija de un profesor republicano, Ricardo Mazo, también escondido por sus ideales.

En este caso, nos centraremos en la segunda y en la cuarta historia, como se ha mencionado anteriormente. La razón de centrar el análisis en estos dos relatos exclusivamente, es porque el director de la película solamente se concentra en el segundo y en el cuarto relato de la novela para la película. Solo cuenta con las dos partes mencionadas debido a la limitación del tiempo de un filme comercial estándar y, evidentemente, por cuestiones económicas. Por esta razón, en el análisis, se tendrán en cuenta, únicamente, ambas historias. Cabe señalar que el director y el guionista deciden abordar el relato más fácil de llevar a la pantalla, el cuarto relato, por tratar temas que resultan más atractivos al espectador, como la lujuria del diácono, y deja en un plano secundario el segundo relato. Esta segunda historia que conecta con la principal se presenta en forma de secuencia retrospectiva. Cuerda y Azcona hacen un minucioso y notorio trabajo en guion y diálogos, pero no consiguen plasmar, sobre todo en la historia de los jóvenes, el sentimiento que sí logra transmitir Méndez en la novela, como suele ocurrir en multitud de adaptaciones cinematográficas. Por esta razón, la película no llega a conseguir de la misma forma transmitir, por ejemplo, los sentimientos de tristeza de Lalo al igual que se exponen en el libro.

La segunda derrota, *1940 o Manuscrito encontrado en el olvido*, comienza con un manuscrito encontrado⁴ —como señala el título—, por un pastor en la montaña. Según las indicaciones proporcionadas al principio del relato, parece ser encontrado “en una braña de los altos de Somiedo, donde se enfrentan Asturias y León” (Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*: 39) y, junto a este texto, los cuerpos, sin vida, de un adulto y un niño. Así, localizamos la acción en base al testimonio escrito por el joven Lalo en el año 1940, quien planeaba escapar con su mujer embarazada hacia un lugar seguro, atravesando las montañas de Asturias y pasando por Valladolid, hasta llegar a Portugal.

La historia concluye con un desenlace trágico, puesto que la mujer de Lalo, Elena, da a luz a mitad de camino y muere poco tiempo después, a consecuencia de las complicaciones derivadas del parto. Esta sería una de las primeras diferencias entre la película y la novela, es decir, en la novela la joven ya aparece muerta y el joven Lalo comienza a escribir el diario después de su pérdida, relatando en su cuaderno los hechos que acontecen, junto al niño que logra sobrevivir al parto.

Así, la acción de la novela se conforma a medida que avanzan los pensamientos íntimos del poeta, cuya voz interior narra en primera persona, describiendo sus últimos días de vida; punto que se comentará posteriormente en el apartado del narrador ya en una comparación con la película. El joven Lalo, establece como destinatario de sus palabras a alguien que pueda llegar a encontrar el cuaderno y sus cuerpos, de manera que el relato se expone como una especie de testimonio que este desea hacer llegar al posible descubridor. Así se puede observar en algunos puntos de la historia: “Quiero dejar todo escrito para explicar a quién nos encuentre” (Méndez, 2004: 41) / “Siento placer morboso pensando en que alguien leerá lo que escribo cuando nos encuentren muertos al niño y a mí” (46) / “Quisiera escribir lo necesario para que quien nos encuentre en primavera sepa qué muertos ha encontrado” (47).

El texto pretende presentar los sentimientos de Lalo frente a la pérdida; se conforma así un derrotado en la vida. En cierto modo es un doble derrotado, puesto que, por un lado, es vencido en sus frentes ideológicos —y, de hecho, es consciente de ello cuando afirma: “Sí. Hemos perdido una guerra y dejarnos atrapar por los fascistas sería lo mismo que regalarles otra vez otra victoria” (Méndez, 2004: 42)— y, por otro, también es un fracasado a título personal. Son momentos duros para el narrador, ya que se suceden las pérdidas en torno a

⁴ Esta técnica ha sido un recurso utilizado en numerosas ocasiones a lo largo de toda la tradición literaria para dar mayor veracidad a la narración. Otro ejemplo representativo sería el conocido *Don Quijote de la Mancha*.

este concepto de “derrotado” y, de esta forma, su bando pierde la guerra —y, por tanto, también él mismo—, además de perder a su mujer y, próximamente, a su hijo.

De este trágico relato, se puede destacar el sentimiento confuso que experimenta el protagonista, al tener que afrontar la pérdida de su mujer y, por otra parte, la llegada del recién nacido. El mismo protagonista así lo escribe: “Debo confesar que no he soportado la comparación de la vida y la muerte” (Méndez, 2004: 44). Así, al comienzo del relato, el recuerdo de Elena en el diario es permanente y no es hasta pasado un tiempo, cuando decide enterrarla bajo un haya. A medida que avanza la historia, el joven experimenta cierta superación en cuanto a la muerte de Elena y comienza a establecer unos lazos más estrechos con la criatura. Esta transición se hace más visible en el hecho de que, en un principio, Lalo pretende dejar morir al recién nacido junto al cuerpo de su madre y, finalmente, termina por hacerse cargo del mismo. No obstante, no es hasta la mitad del relato, aproximadamente, cuando el padre le da un beso afirmando que “Debe de tener ya tres o cuatro meses y nadie le había besado hasta hoy” (Méndez, 2004: 55).

Otro aspecto a destacar, además de la tristeza, es el miedo que el joven siente con posterioridad, hecho que se manifiesta en determinadas circunstancias, como ocurre durante los siguientes días tras enterrar a su mujer, en los que se dedica a buscar comida para él y para el bebé por miedo a morir de hambre. Por suerte, encuentra unas vacas con las que se abastece de leche y carne durante un tiempo, incluso mata a un lobo, con el que también alimenta al retoño. Una vez se termina la leche, lo alimenta con sopas hechas a partir de trozos de carne y huesos hervidos.

Finalmente, en las últimas páginas, comunica la muerte del niño, que no ha logrado sobrevivir al duro invierno. No es hasta este momento cuando el niño recibe el nombre del padre de Lalo, “Rafael”, nombre que se repite en numerosas ocasiones hacia el final del diario. Junto a todo esto, conviene tener presente la nota final del editor, en la que se añaden datos obtenidos en un viaje a la aldea donde nació el joven poeta, llamada Caviedes, en Santander, en el año 1954. Tras preguntar a varias personas de la zona y recabar información acerca de la situación en aquellos tiempos, supo de la existencia de Don Servando, un profesor que fue ajusticiado por ser afín a la República, y de su mejor alumno, de tan solo dieciséis años, quien se vio obligado a escapar a zona republicana por miedo a las posibles represalias.

Con respecto a la cuarta derrota, *1942 o Los girasoles ciegos*, cuenta la historia de la familia Mazo, meses después de finalizar la Guerra Civil española. Se presenta como una familia que vive atemorizada por el secreto que oculta ya que el padre, Ricardo, profesor republicano, vive escondido en un armario por miedo de la represión franquista. El texto se dispone a modo de analepsis, dado que se trata de un salto hacia el pasado, una técnica utilizada, tanto en la literatura como en el cine, como una alteración en la secuencia cronológica de la historia y, en este caso, traslada la acción al pasado. Los dos protagonistas cuentan en primera persona su propia experiencia en torno al personaje de Ricardo Mazo, el republicano recluido en su propio hogar, padre de Lorenzo. Al igual que en el anterior relato, se comentará con más detalle en un apartado posterior.

El relato de la novela se ubica en la capital de España, Madrid, en un complicado contexto de posguerra. En la calle Ayala se presenta a la familia Mazo; Elena y su hijo esconden al padre, Ricardo, en su propia casa, por lo que, a cada paso que dan, deben tener cuidado y no dejar que nadie lo vea. Todo parece marchar bien hasta que el padre Salvador aparece en sus vidas. Tras conocer este a Lorenzo y su madre e interesarse por su vida, comienzan los problemas para la familia. Salvador conoce al muchacho en su nuevo puesto de trabajo. Tras regresar de la contienda militar, ahora da clase en una escuela. Una mañana, en el patio donde los niños cantan el “Cara al sol”, se fija en el chico porque no canta y, por tanto, es sermoneado para que cantase. De esta forma, el padre Salvador conoce a la madre de Lorenzo, Elena, y queda embelesado por su belleza. A partir de este primer encuentro, tienen lugar una serie de sucesos a causa de la obstinación de Salvador y este comienza a confesar que se siente atraído por Elena.

Así comienzan las preguntas, las persecuciones y los abusos por parte de este. Incluso llega a visitar el hogar de la familia Mazo, lo que incomoda cada vez más a Elena, aunque el padre también se siente más acorralado. Ricardo, que sigue escondido, va perdiendo el ánimo y comienza a sentir miedo por su situación y por la de su familia. Para ejemplificar lo expuesto, en una de las visitas a la casa con la recurrente excusa de introducir al joven en el ámbito eclesiástico entra al baño y encuentra una cuchilla. A pesar de que Elena disimula con éxito el momento de confusión del padre Salvador por tal descubrimiento, comentando que las mujeres también se depilan en verano, no obstante, van aumentando las sospechas por parte de este. Algo inquieta al padre Salvador, que percibe algo extraño en toda esta situación y algo turbio en torno a aquella mujer.

Son tantas las impertinencias y su acercamiento a la familia que, por parte de Salvador, comienzan las dudas sobre la verdad de lo que sabe acerca de la vida de la familia. Tales son las dudas, que el sacerdote recurre a un alférez provisional que desempeñaba el cargo de comisario en Gobernación para obtener información sobre la familia y conoce la verdadera identidad de Ricardo, de la misma manera que conoce la existencia de su hija Elena huida con el joven poeta republicano.

La familia opta por fugarse a Francia y planea reunir todo el dinero posible para ello vendiendo sus pertenencias. Además, la madre comunica en la escuela que su hijo está enfermo y estará ausente en clase. Esta situación era común en estos tiempos ya que los republicanos tenían dos opciones: la huida hacia otro país en el que no tuvieran que esconderse y sentir miedo (en este caso se representa la huida hacia los montes, supuestamente por las complicaciones que tenía salir del país) y la de esconderse hasta que cambiase la situación; ambas opciones son contempladas en la película. Esta situación era muy común en la época, puesto que numerosas personas huyeron al campo y se escondieron en las propias casas de familiares o simpatizantes con la causa para huir de las posibles represalias del bando franquista y de sus muchos militantes.

Paralelamente, Salvador ya reconoce su sentimiento hacia Elena como una obsesión, lo que le hace poner en cuestión su permanencia en el sacerdocio, abandonando en última instancia su puesto en el seno de la iglesia. Este, con la excusa de saber más acerca de Lorenzo, se dirige a la casa de la familia Mazo para confesar a Elena sus sentimientos. Al no obtener la respuesta esperada, comienza a forzarla e intenta sobrepasarse con ella y Ricardo, que permanece escondido en el armario, no logra contenerse y se descubre para socorrer a su mujer, que se encuentra envuelta en un forcejeo con Salvador. Finalmente —el ya ex sacerdote—, absorto por los nuevos acontecimientos, grita pidiendo auxilio y abre las ventanas del piso para alertar de la presencia de un republicano escondido. Ricardo, sin pronunciar palabra, termina lanzándose por la ventana, acabando con su vida.

3.2. Aspectos fundamentales

En primer lugar, no se debe confundir los términos tema, argumento y trama de la obra. El primero es una palabra más general y se refiere a aquello de lo que trata el texto, es decir, el asunto que se esconde detrás de la historia narrada que estará presente hasta el final. El segundo serían las acciones desarrolladas por los personajes en la historia, y, al final, el tercer término, derivado del argumento, sería la forma en la que se presentan dichas acciones y sus

relaciones en el texto. En este caso, se narra una historia que se encuentra entre la ficción y la realidad durante la posguerra civil española. Dichas narraciones, en forma de relatos, tienen como tema principal la derrota; no solo la derrota de un bando u otro en esta guerra, sino también la derrota a nivel individual con respecto a los personajes.

Cada una de estas historias se centra en la Guerra Civil y lo que se vivió posteriormente, tanto política como socialmente, no como una evocación al ámbito bélico, sino regresando a las historias reales que se vivieron en la época, de manera que estas no queden en el olvido. Atendiendo a lo expresado en la obra, se puede afirmar que, con estas cuatro desoladoras historias, se ahonda en la memoria histórica del país en la posguerra y se hace hincapié en la idea de que, en una guerra, todos son perdedores.

Además, hay dos variables que se repiten en los cuatro textos: el miedo y el encierro u ocultamiento. Por un lado, el miedo que todos los personajes experimentan, aunque de forma diferente por sus propias circunstancias y, por otra parte, el encierro al que se ven sometidos en diferentes situaciones como la cárcel, la cabaña de la montaña o el armario de una casa. De ahí que los personajes estén, en cierto modo, desorientados, como los “girasoles ciegos” del título. El propio Salvador confiesa en su carta que se siente “desorientado, como los girasoles ciegos” (Méndez, 2004: 105). Incluso lo recalca con otra metáfora final: “Seré uno más en el rebaño, porque en el futuro viviré como uno más entre los girasoles ciegos” (Méndez, 2004: 155). Así, expone su condición de desorientación, no solo la que vive él, sino todos los personajes de los relatos.

En síntesis, en la guerra, siempre hay un bando perdedor, pero en este caso, también pierden las personas en su vida personal. Así se presenta a los personajes, como doblemente vencidos, tal y como se puede observar en la cuarta derrota, donde se sintetizan la derrota, tanto de los vencedores de la guerra como de los vencidos, la familia Mazo y el padre Salvador, todos ellos destruidos por una guerra común. Si comparamos estos datos con la película, no existe gran diferencia, aunque sí es cierto que el filme parece tomarse sus propias licencias y decantarse más por otros temas, como la derrota moral por parte del religioso y la corrupción de la iglesia.

3.3. Análisis comparativo

Este apartado tiene como objetivo exponer las diferencias y similitudes entre la obra escrita y la película para comprender los procedimientos empleados en la adaptación, y con el

fin de transmitir de manera clara las indicaciones del texto escrito. Es decir, este análisis comparativo se centrará en los dos relatos mencionados en el punto anterior, que son los proyectados en la película. Para ello, en primer lugar, se hará un breve resumen del filme para, a su vez, ir puntualizando los cambios llamativos en la adaptación cinematográfica y los elementos que suponen un alejamiento respecto a la obra original.

3.3.1. La producción de José Luis Cuerda

Interesa ahora señalar el contexto de la producción cinematográfica, los datos sobre el proceso de elaboración de los textos y las condiciones de adaptación. Para comenzar, conviene dar respuesta a la pregunta ¿por qué esta novela en concreto? La respuesta es que, además de ser una elección subjetiva, resulta de especial interés por la historia, la ambientación y la época, además de haber sido una obra con cierto éxito, puesto que fue premiada en varias ocasiones con dos importantes galardones en el ámbito de la literatura. Otro motivo a destacar es el tema central de la obra, ya que la visión de los detractores del régimen franquista y de cómo vivió la sociedad española tras el fin de la Guerra Civil ha sido un argumento al que han recurrido frecuentemente distintos creadores de historias y del que se han nutrido numerosas obras a lo largo del tiempo, tanto en literatura como en el cine, debido a su indiscutible éxito entre los lectores y el público.

Cabe mencionar que esta obra no ha sido objeto de ninguna otra adaptación al medio audiovisual. Esto puede deberse a que, en cierto modo, se trata de una novela reciente y, también, a las complicaciones habituales a las que hay que hacer frente a la hora de llevar a la gran pantalla, no solo a nivel de adaptación de guion, actores, ambientación, material, etc., sino también a nivel económico. Por ello, la producción de José Luis Cuerda es la única adaptación que se ha realizado hasta la fecha de *Los girasoles ciegos* (2004). Este cineasta es conocido por haber obtenido gran éxito en otras adaptaciones, como *El bosque animado* (1987), de la obra homónima de Fernández Flórez; *La lengua de las mariposas* (1999), y otras que no llegarían a ser un taquillazo, como *Amanece que no es poco* (1988), *La marrana* (1992) o *Tocando fondo* (1993) (Barrenetxea Marañón, 2017).

Los girasoles ciegos se rodó en el año 2007 y se estrenó en la gran pantalla un año después, en el año 2008. Conviene tener presente que, tras un escaso presupuesto en el rodaje, la adaptación tuvo un gran éxito y, sin duda, un buen recibimiento por parte de los espectadores. Tal es así que se convirtió en una de las películas más taquilleras en España.

José Luis Cuerda, para esta adaptación cinematográfica, cuenta con el guion de un gran profesional como es Rafael Azcona⁵. La unión de ambos profesionales en el proceso de adaptación les hizo ganar en la categoría de mejor guion adaptado. A esta circunstancia hay que añadir que el director quiso reflejar el texto de Alberto Méndez de manera fiel en la película y, además, tuvo la oportunidad de dar visibilidad a las desigualdades e injusticias que habían vivido las víctimas de la guerra civil española, con el fin de conservar la memoria histórica. Hay que tener en cuenta que tanto el director como el guionista llevan a cabo un habitual proceso de reajuste en el que se efectúa una reducción del texto y se comprimen y sintetizan los puntos clave en los que se basa la historia principal.

“Ourense, 1940. Cada vez que Elena cierra la puerta de casa, echa la llave de sus secretos. Su marido, Ricardo, amenazado por una despiadada persecución ideológica, lleva años escondido en el piso donde conviven con sus hijos, Elenita y Lorenzo”; así se presenta la sinopsis de la película. Al comienzo del proyecto, ya encontramos los primeros cambios pues, como se lee en la sinopsis, el filme transcurre en los primeros años de la posguerra, en el año 1940, y en Ourense, mientras que en el libro la acción transcurre en Madrid en los años 1940 y 1942, que corresponden al relato segundo y cuarto. Aunque este hecho no modifica la acción de la historia, unifica ambas historias en el tiempo del segundo relato.

En el libro, en ambos relatos se comienza en la posterioridad de los hechos, por lo que se conoce el desenlace antes de terminar la historia y, por el contrario, la película da inicio en mitad de la acción y así el espectador no conoce el desenlace hasta las últimas escenas donde se describe el trágico final. Este es uno de los muchos ejemplos de las licencias, transformaciones y escenas añadidas o quitadas que, desde el comienzo, se pueden observar y, de esta manera, se advierte desde un comienzo que la película y el libro no coinciden en todo momento.

Antes de abordar el resumen de la película, hay que indicar los saltos constantes llevados a cabo por Alberto Méndez en la cuarta historia y que José Luis Cuerda intenta plasmar en su obra de manera similar. Así, la explicación de la película se hará siguiendo la cronología de las escenas. Las primeras imágenes de la película son unos retablos de una iglesia donde el diácono Salvador reza, presentando al primer personaje protagonista y, acto seguido, este se

⁵ Como curiosidad, cabe señalar que este fue el último trabajo del guionista Rafael Azcona, uno de los más relevantes del cine español, ya que su vida terminó meses después.

encuentra hablando con el superior del seminario. Al contrario, la novela comienza con la confesión por carta del diácono, hablando de cómo se siente tras lo ocurrido. Este hecho es importante, ya que en la película obtiene respuesta inmediata al presentar la forma epistolar como una plática cara a cara, mientras que en la novela no recibe una respuesta a sus pensamientos y pecados. Lo que sí tienen en común es el contenido con el que empiezan a hablar, tanto en el diálogo como en la carta, ya que cuenta sus sensaciones tras la guerra y las muertes que ha presenciado tras la pregunta de su superior.

Rector: “¿Sigue viva su vocación?”

Salvador: “Yo que sé, padre. [...] He matado (dejando la pistola sobre la mesa) he fusilado a gente y los he rematado contra el suelo...” (Cuerda, 2008; 0:05:49)⁶

Llama la atención que, por parte del padre, en el filme, esos pecados llevados a cabo en tiempo de guerra están sanados puesto que el perdón de los mismos son concedidos por el Todopoderoso, y, por otro lado, que el rector será el encargado de informar sobre los acontecimientos a sus superiores, reflejando que notificará lo que él considere necesario y, por consiguiente, que él tiene el poder de decidir sobre sus hechos. A continuación, el rector del seminario manda un tiempo a Salvador a ser profesor de parvulario para despejar las dudas que tiene. Cabe mencionar que toda esta parte en el texto ya ha ocurrido con anterioridad y sucede dentro de las explicaciones de Salvador hacia su superior en la carta, por lo que, aunque se intenta abarcar todo, no se explican en su plenitud los datos, las sensaciones y los sentimientos de Salvador al comienzo del relato.

Desde ahí cambia la escena sin ninguna aclaración, al igual que en el texto, a la presentación de la familia Mazo. Primero presenta a la joven embarazada, Elenita, doblando ropa junto a Lorenzo hablando de la razón de la marcha de esta:

Lorenzo: “¿Y por qué no se esconde con papá?” (Cuerda, 2008; 0:10:12)

La joven explica a su hermano la situación de Lalo, el cual es perseguido por escribir unos poemas mostrando su ideología en contra del régimen, de eclesiásticos y de la clase adinerada. Como se ha mencionado anteriormente, en la película se representan las dos opciones de escape de los republicanos por miedo a la represión, una vez se produjo la

⁶ El tiempo de la película expuesto en estas frases representa el inicio de la frase o una aproximación a esta, por lo que pueden variar algunos segundos.

ocupación del ejército en España; Lalo encarna a aquellos que elegían la huida hacia un lugar seguro donde no fuesen encontrados y que acabaron escondidos en zonas montañosas (en este caso, se queda en el monte en su camino hacia Portugal) y, por otro lado, Ricardo encarna la vida de los “topos” que permanecen ocultos gracias a su círculo cercano.

La siguiente escena presenta al resto de la familia: Elena, Ricardo y Lalo. El joven poeta, Lalo, explica el plan que llevarán a cabo él y la joven Elenita hacia Portugal cruzando por las montañas. Esta secuencia es una de las licencias tomadas por el director ya que en la novela estos hechos aparecen narrados en ambos relatos por las diferentes voces; basten como ejemplos los siguientes: “Debimos hacer caso a sus padres, a los que pido perdón por permitir que Elena me acompañase en mi huida” (Méndez, 2004: 42) / “Su hija mayor, Elena, había escapado con un poeta adolescente al terminar la guerra y nunca volvieron a tener noticias de ella. Ni siquiera se atrevían a preguntarse si vivía” (Méndez, 2004, p. 129). Mientras que en la novela la huida de los jóvenes ocurre con anterioridad a los hechos que narran los tres narradores del cuarto relato, además de tratarse de un relato independiente, en la película aparece de forma retrospectiva. Esta técnica es usada en el cine con bastante frecuencia para contar una historia paralela o algún hecho pasado respecto a la historia principal.

En esta primera secuencia hay otra escena que añade el director: se trata de la aparición de la sobrina de la casera, la cual no aparece en la novela, para cobrar el alquiler. De esta manera nos muestra cómo se esconden Ricardo y Lalo en el armario empotrado tras el tocador cuando llaman a la puerta. Tras este suceso se despiden de la joven pareja en un momento dramático de la película. En estas primeras imágenes cabe señalar, además de las licencias del director, la disposición de las representaciones de la casa, punto que tratará otro apartado más adelante.

La forma en la que se expresa la acción en la película, al igual que en el libro, es dinámica al producir los saltos en la escena de la misma manera que la novela cambia de voz en el juego de los tres narradores. De igual modo, en la siguiente escena hay otro escenario diferente: se presenta a un grupo de niños cantando el “Cara al sol” en el exterior de un colegio; y esta es la primera vez que Salvador ve a Elena. Estas imágenes exhiben el contexto de la época en la que se desarrollan los hechos; desde el comienzo de la película se cuelan en casi todas las escenas elementos franquistas. Alberto Méndez era de izquierdas y así lo pone de manifiesto en su libro, por lo que Rafael Azcona quiso potenciar ese pensamiento en el guion. De manera puntual me refiero a varios detalles que se pueden observar hasta el

momento: el inicio en la iglesia con la ostentación de los retablos, los niños cantando el Cara sol antes de entrar al clase, la foto del jefe de estado en clase junto a un crucifijo; estas son algunas de las referencias al tiempo de opresión durante la dictadura.

A continuación, la siguiente escena representa el momento en que Salvador, mientras da clase, pide al joven Lorenzo que salga a la pizarra a realizar una cuenta de dividir y, tras contestar correctamente, se interesa por este y le hace una serie de preguntas. Le pregunta sobre quien le ha enseñado a hacer estas operaciones y sobre su familia, a lo que él contesta que su padre murió y que no tiene hermanos.

En otra escena nos descubre las primeras imágenes de la aventura de los jóvenes en su huida por el monte. La chica se ve cansada a causa de los ocho meses de gestación y no puede continuar pero Lalo encuentra un cobertizo donde se detienen a pasar la noche. En la película sí que se representan las imágenes de los chicos en el monte a diferencia del libro ya que, una vez comienza la acción, ya se encuentran en la cabaña y la chica yace muerta.

El director añade, igualmente, la parte en la que Lorenzo va a cazar pájaros con sus amigos, como fuera del drama, para, así, reducir la tensión por un instante, con diálogos de cierto aspecto humorístico:

Elena: “Cuando vayáis a comer, les ofreces un poco de tortilla”.

Lorenzo: “¿Y si se la comen?” (Cuerda, 2008; 0:20:46).

Además, estas escenas van aportando datos que aparecen en la obra por parte de los narradores y van detallando algunos rasgos sobre la personalidad de los personajes. Por ejemplo, en estas escenas, en concreto, se puede observar la ingenuidad de Lorenzo o la amabilidad de Elena.

Tras la escena de los chicos en el campo, el niño se queda con un pájaro que canta, lo cual conectará con la escena de Lorenzo y Ricardo en la terraza, en el que se presenta una metáfora del pájaro enjaulado, puesto que es similar a lo que vive el padre: “Es la vida hijo, ¿qué le vas a hacer? ¿Crees que entre la sartén y la jaula, hubiera elegido la sartén?” (Cuerda, 2008; 0:26:12), lo que pretende reflejar los años de silencio, las persecuciones y la desesperación que vivían los españoles en un duro encarcelamiento. Después, aparece Elena entregando las traducciones que realizaba Ricardo para ganar algún dinero (donde se exponen

las relaciones entre Hitler y el franquismo), cuya información se menciona en el texto. Lo que sí se añade aquí es al personaje de la tía Lola, a la que llama, y cuyo detalle no aparece en el libro y será de especial relevancia en el final de la película.

Ya hemos observado algunas de las licencias por parte del director, pero, además, se produce cierto desorden respecto al texto original, ya que será la segunda vez que aparece el grupo de niños cantando el “Cara al sol” cuando el hermano Venancio percibe que Lorenzo, aunque sí toma postura, no canta y este increpa al chico para que la haga: “¡Canta! [...], ¡es el himno de los que quieren dar la vida por su Patria!”. Viendo lo ocurrido se acerca a la escena Elena para ayudar a su hijo y contesta al hermano, cuya respuesta es idéntica en el libro: “Mi hijo no quiere morir por nadie, quiere vivir para mí” (Cuerda, 2008; 0:28:44). En el texto original se narra en primera persona, al ser Salvador quien se da cuenta de que no canta y quien se fija en el niño por no compartir el espíritu de Flecha⁷ que sus compañeros demostraban; sin embargo, en la película es el rector de la escuela quien sermonea al niño por no cantar.

En cuanto a las interacciones del segundo relato, en unas breves escenas muestra cómo Lalo encuentra una vaca y, en las siguientes, cómo Lalo entierra a su mujer; pero, asimismo, se hace referencia a estos personajes con otros detalles; por ejemplo, en una de las escenas posteriores, se ve a Lorenzo poniendo la mesa y lo hace para cuatro, recordando que sigue presente en ese plano. Por otra parte, al comparar el segundo relato con la película, parece obvio señalar que las palabras escritas en el diario no son representadas en la adaptación y aparecen expuestas en imágenes. Pongamos por caso, el verso de Góngora: “INFAME TURBA DE NOCTURNAS AVES”, el cual aparece escrito en la pared; sin embargo, en el libro se puede observar cómo está escrito en el diario en una de las últimas páginas, tras haber muerto su mujer y su hijo. Este verso pertenece a la fábula mitológica *Polifemo*, de Góngora, y es tremendamente conocido por contar la historia de Polifemo y Galatea. Si analizamos el verso dentro del contexto de la obra de Góngora, este está describiendo la cueva oscura donde se esconde el cíclope. En este caso, da voz a los sentimientos del poeta que se encuentra solo, sin su amada, sin versos, escondido y perseguido por ser republicano.

⁷ Méndez utiliza términos específicos de la época de la dictadura franquista; por ejemplo, esta denominación de *Flechas* para la juventud falangista que se formaba en el espíritu nacional. Junto a este hay otros términos a lo largo del texto como “zona roja” o “manson”.

Después, aparece Salvador siguiendo con la confesión y contando al rector del seminario lo que le acontece. Rafael Azcona intenta plasmar toda la información relevante dicha por Salvador en la carta en la conversación de ambos. En toda la conversación mantenida a lo largo de las escenas con el padre superior, aparecen, de algún modo, los sentimientos y las palabras de las cartas, aunque, visiblemente, no aparecen las constantes alusiones al muerto, ya que, en el filme, aún no ha sucedido. De esta forma se pueden evidenciar las posibles respuestas de su superior, tras recibir dicha carta. Para ilustrar mejor lo dicho, baste el siguiente ejemplo: “A mí me da miedo —afirma Salvador— que esa mujer me gane la partida, padre”; y la respuesta, tal vez, ayuda a describir lo que el lector puede estar pensando al leer la carta: “A mí me da, Salvadorcito, que en esa partida tú eres el tablero, las fichas y los dados” (Cuerda, 2008; 40:30:02). Así, se da a entender que, a su parecer, al igual que ocurre con el lector, Elena, claramente, no se insinúa en sus encuentros.

En la película, desde el momento en el que Salvador conoce a Elena, el diácono comenzará a hostigarla y obsesionarse con la dama. A medida que se acerca a ella va obteniendo información sobre la familia Mazo. Son varias las escenas que lo demuestran y que se van a plantear; así, en la siguiente escena, una de las veces que Elena deja a su hijo en clase, esta va con prisa de camino a Modas Bujanda (donde hace algunos arreglos) y se encuentra a la salida del colegio a Salvador y, aunque le dice que no puede pararse y huye de él, el diácono informa rápidamente a su superior de una visita urgente al dentista y va tras ella.

Continuando con las licencias del director, encontramos el momento de la masturbación de Salvador que, a pesar de matizarnos los grandes deseos sexuales del personaje que el religioso no puede reprimir y van en aumento, no aporta más información a la historia que el simple morbo por parte del espectador.

A continuación, aparece el acontecimiento de la visita de la policía a la casa de la familia en la que hay variaciones respecto al libro. En la película, la familia ya está acostada en la cama y es el niño el encargado de avisar a sus padres de que alguien grita en la puerta desde la calle y avisa a sus padres. Los agentes, tras invocar al “Serenio” en varias ocasiones, entran en la casa y se disponen a registrarla mientras uno de ellos pregunta a Elena si tiene información sobre la localización de su marido. Para hacerla hablar, inventa que se encuentra en Francia, en Toulouse, y que ha conocido a una furcia; la realidad es que no saben nada y optan por mentir sobre el profesor para incomodar a la mujer. Por su parte, en la idea original,

Lorenzo recuerda la intervención de los policías en casa —un sábado, a altas horas de la noche— cuando la familia, aún despierta, se entretenía con un juego de mesa.

De estas situaciones se va desprendiendo cómo va en decadencia la figura de Ricardo Mazo y cómo se fustiga con sus propios pensamientos. Esto se nos presenta mediante una escena en la cual Ricardo ha bebido más de la cuenta y, desconsolado, dice: “me quieren matar por lo que pienso” (Cuerda, 2008; 1:03:01). Enseguida, en un ataque de rabia, abre la ventana y comienza a gritar totalmente derrotado, sin preocuparse de ser escuchado o descubierto. Elena, rápidamente, lo aparta de la ventana para que ningún vecino se percate de su presencia.

Sirva de ejemplo el siguiente fragmento:

Que alguien quiera matarme no por lo que he hecho, sino por lo que pienso... y, lo que es peor, si quiero pensar lo que pienso, tendré que desear que mueran otros por lo que piensan ellos. Yo no quiero que nuestros hijos tengan que matar o morir por lo que piensan. (Méndez, 2004: 129).

Estas palabras son dichas por Ricardo en la noche, sobre las diez, cuando Lorenzo ya dormía, y Ricardo, con unas copas en el cuerpo y tras hablar con su amada de su desánimo, se asoma a la ventana sin preocupación. Igual que en la película, en la novela Elena lo salva y, después, acontece un momento íntimo, con besos y caricias.

En la recta final de la película, al igual que se comenta en el texto, aparecen escenas que explican los pasos de Salvador al percatarse de las mentiras de la familia, tras ir a investigar sobre esta y confirmar la identidad del padre y la existencia de una hija llamada Elena. El padre Salvador consigue información real sobre la familia y sabe quién es el marido de Elena, un profesor de literatura, masón, republicano y desaparecido desde 1936. Después de esta escena, el diácono visita la casa de la familia, mostrando cómo se acerca cada vez más a la verdad. Esta escena es importante porque, además de que Salvador encuentra en el baño una cuchilla (como se mencionaba en el apartado 3.1. *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez), aparece la referencia al título de la obra, cuando afirma sentirse “desorientado como los girasoles ciegos, como diría la Biblia” (Cuerda, 2008; 1:11:40).

Ricardo y Elena creen no estar seguros, por lo que planean irse a Portugal, al igual que hizo anteriormente la pareja de jóvenes. De esta forma, Elena comunica en la escuela que su

hijo está enfermo con anginas y se disponen a vender sus pertenencias, entre las que se cuentan libros de autores prohibidos por el Régimen, como Antonio Machado, haciendo una referencia explícita a la censura de la época en la literatura.

Paralelamente, Salvador, que cada vez duda más sobre sus deberes, deja la escuela y se aposenta en una pensión; tras ello, se viste con el uniforme del ejército, mientras que en el final de la novela Alberto Méndez deja de lado el uniforme y prefiere presentarlo sin el traje militar.

Con miras al final, José Luis Cuerda nos informa de la muerte de Elena y Lalo por medio del periódico (“Muerte en la frontera portuguesa”) y, brevemente, describe el dolor del padre, quien prefiere no contar en un primer momento nada a la amada, encerrándose en el baño. El dolor que siente el padre es reflejado al mirarse en el espejo ya que Ricardo percibe la muerte de ese joven como si fuese la suya propia, pensando que es lo que a él le espera en algún momento. Si comparamos la muerte del joven con la del libro, se puede ver el cambio que experimenta la historia, puesto que en el filme muere una vez ha llegado a la frontera, a causa de los disparos de la guardia; en cambio, en la idea original de la novela muere en la cabaña donde es encontrado, sin ni siquiera haber emprendido el camino.

Como es frecuente, al final acontece la escena culminante. Salvador, vestido con uniforme del ejército, llega a la casa con furor y, acto seguido, persigue a Elena declarando, entre otras cosas, “sé que me desea, me lo está pidiendo a gritos” (Cuerda, 2008; 1:25:05). Ricardo, al presenciar en su escondrijo este acontecimiento, no logra contenerse y sale del armario a socorrer a su esposa, descubriéndose ante Salvador. El diácono comienza a gritar por la casa abriendo las ventanas: “¡Aquí hay un rojo! ¡Avisen a la policía!”. Ricardo, sin decir nada, tras despedirse con la mirada de Elena y Lorenzo a través del largo pasillo, acaba arrojándose por la ventana.

En las escenas finales de la película aparecen Elena y Lorenzo bajándose de un autobús y saludando a la tía del pueblo, dando por finalizado esta parte de la historia. La película acaba con la última conversación entre el padre superior del seminario y Salvador en la que este acaba por contar lo sucedido; según sus palabras, no se siente culpable de los sucesos, sino engañado, y que él no tiene la culpa de que ese hombre se lanzara por la ventana. También informa de que no cantará misa, que vivirá una vida religiosa fuera del sacerdocio y que no volverá al seminario.

El filme comienza y termina con las imágenes de los retablos de la iglesia, un posible mensaje para el espectador sobre el objetivo de la película. El guion refleja, en casi todas las escenas, el conflicto con la iglesia y la crítica a esta por la corrupción, al mismo tiempo que se filtran las ideas del autor sobre el ejército que apoyaba el franquismo. El director no pretende manifestar unos aspectos ideológicos dentro de los bandos, ya sea el vencedor o el vencido, sino que intenta plasmar los sentimientos de una España rota tras una guerra y un posterior tiempo de opresión donde no hay escapatoria. Por último, es conveniente hacer un breve comentario sobre la intromisión del director, José Luis Cuerda y el guionista, Rafael Azcona, en la obra original ya que, salvo algunos detalles, la distancia entre ambas obras es considerablemente escasa, como hemos ido anotando.

3.3.2. Voz y Narrador

Avanzando en nuestro razonamiento sobre la adaptación, se puede afirmar que el concepto de narrador, quizás, es el rasgo en el que más difieren el libro y la película. En este punto, trataremos de dar respuesta a quién cuenta la historia y, de este modo, la primera pregunta que debe plantearse es ¿existe narrador en el cine? La respuesta es complicada, considerando el papel que representa dicho narrador en la adaptación cinematográfica.

El narrador, o la voz narrativa, es lo que entendemos por la persona que narra el texto, con otras palabras, es el encargado de contar lo sucedido y es “quien produce la acción narrativa, las técnicas y estrategias por medio de las cuales se cuenta una ficción” (Sánchez Noriega, 2000: 86). Siguiendo las explicaciones de este autor, deben ponerse de relieve las ideas de Genette (1989), quien manifiesta que existen tres elementos que configuran la voz narrativa: el tiempo de la narración, el nivel narrativo y las relaciones entre el narrador y la historia. En el caso de la obra de Alberto Méndez, no nos hace falta ninguna técnica, dado que la narración está desarrollada visiblemente y se puede detectar a cada narrador fácilmente. Para ejemplificar esto, tenemos el caso del cuarto relato, donde tienen cabida tres voces narrativas y son diferenciadas en la versión escrita mediante cambios en la tipografía para marcar estos narradores interpolados. De esta manera, se diferencia a los narradores por la tipografía.

En cuanto al nivel narrativo, se representa en función de la presencia o ausencia del narrador en la diégesis; además, en el desarrollo narrativo de los hechos, hay dos planos que se deben tener en cuenta: el plano narrador (extradiegético) y el de los personajes (intradiegético). El primero es aquel que no participa de la historia y, por tanto, es exterior a

los hechos, “desprovisto de cualquier rasgo antropomórfico e identificable con un ser personal” (Sánchez Noriega, 2000: 89); y en el caso del segundo, suele ser un personaje de la historia que cuenta los sucesos. Así lo afirma el autor:

Se ha solido considerar que el narrador personaje es una figura diegética y extradiegética al mismo tiempo, pero parece más riguroso presuponer la existencia de un narrador extradiegético, que es quien otorga al narrador intradiegético su estatuto como personaje y autentifica su testimonio de la historia, que puede ser más o menos fiable (2000: 89).

En concordancia, en el plano intradiegético, se puede representar de dos formas diferentes: sería homodiegético cuando se trata de un personaje que está presente y participa en la acción, y heterodiegético cuando se trata de un personaje que cuenta la historia, pero no actúa en ella.

En este sentido, por un lado, en el segundo relato de la obra, encontramos un narrador en primera persona, el protagonista, Lalo, contando los hechos que acontecen en un diario. Este es un narrador intradiegético y, a su vez, al ser parte de la acción, es homodiegético. Además, hay otro narrador que matiza la historia, el editor que encuentra el manuscrito; este es narrador extradiegético ya que se encuentra en el plano narrador. El recurso al manuscrito nos introduce en lo que se ha vivido en esta narración, se inicia con las aportaciones del editor y nos cuenta lo que ha averiguado del protagonista.

Por otro lado, resulta curioso el modo de facilitar la identificación del narrador por parte del autor: ni siquiera nos ayudamos de lo dicho anteriormente; simplemente con recursos tipográficos comunes y sencillos, como la cursiva o la negrita, se facilita el trabajo al lector. En este caso, se utiliza la cursiva para la voz del editor y, para el segundo narrador, la redondilla o normal. El segundo narrador sería la voz del mismo protagonista: Eulalio, que cuenta a través del diario sus pensamientos.

En el caso del cuarto relato, resulta algo más complejo, puesto que hay que tener en cuenta tres voces que se combinan para contar una misma historia, y aquí, igual que en el relato anterior, se diferencian las voces mediante las características del texto. Encontramos al primer narrador, Salvador, quien cuenta en primera persona su propia experiencia a través de una carta detallada, tras el día en el que ocurre la muerte del republicano Ricardo (reproducida en cursiva); mediante esta carta intenta explicar a su superior eclesiástico la razón de sus actos, contando su versión de los hechos y su relación con la familia Mazo. Por

otro lado, encontramos la narración de Lorenzo, el segundo narrador —ya adulto— contando la historia desde cierta lejanía, ya que relata los recuerdos vividos en su niñez (en negrita). Y, por último, la narración que une ambas voces, cuyo narrador es omnisciente, ya que se infiltra en la historia sin ser un personaje, aporta objetividad y complementa lo que dicen otras voces, incluyendo información sobre lo vivido por Salvador y Lorenzo. En cuanto a este relato, encontramos dos narradores intradieгéticos y homodieгéticos que participan en la ficción como personajes/narradores, por lo que participan activamente en la acción, y un narrador extradieгético que no está en la historia como personaje, pero es el que conoce todos los detalles sobre la historia.

Llegados a este punto, se podría sustituir el concepto de “narrador” por el de “punto de vista”, ya que es más preciso para el ámbito del cine, “Teniendo en cuenta el hecho de que esta noción recoge una síntesis de enfoques que están al servicio de un objetivo común cuyos ejes esenciales están definidos por el director” (Subouraud, 2010, p. 11). En este sentido, se formula un fenómeno de progresión en el que desaparece el autor en las páginas hacia el concepto de punto de vista: “Parece tener más connotaciones, más amplias [...] más personal, más subjetiva” (Salas Romo, 2001: 155). Tanto en el cine como en la literatura, además, se entiende también en un sentido filosófico.

En este espacio se concentran las tres técnicas narrativas que revolucionaron la historia de la novela en España: el relato en primera persona, el monólogo interior y la narración objetiva. En consonancia con lo expuesto, según Sánchez Noriega (2000: 91),

se plantea la distancia o perspectiva que regula la información del mundo ficcional. Independientemente de quién adopte el papel de narrador, el modo narrativo relaciona al narrador con los personajes y es un mecanismo de construcción del relato por el que la historia es contada según una perspectiva determinada, privilegiando un punto de vista sobre los otros, restringiendo la información, omitiendo unos datos o sobrevalorados otros.

Cabe señalar que, aunque el anterior término encaje en las explicaciones, en el ámbito cinematográfico, algunos estudiosos prefieren cambiarlo por el de “focalización”⁸. En

⁸ Las categorías de focalización tratadas por Sánchez Noriega (2000: 91), siguiendo las explicaciones de Genette (1989: 244-245) son: La *focalización cero* o relato no focalizado, cuando no existe un punto de vista determinado en el relato; hay un narrador omnisciente (visión por detrás), por lo que sabe más que los demás; la *focalización interna* o subjetiva, cuando hay un personaje que percibe la acción narrativa, el narrador sabe tanto como un personaje (visión con); y, por último, la *focalización externa* u objetiva, que la desempeña un narrador extradieгético que sabe menos que el personaje (visión desde fuera).

algunos ámbitos, se prefiere este término por la tradición y por las ventajas que ofrece, al tratarse de un concepto que deriva del cine y de la fotografía, además de ser fácil de manipular. Desde esta perspectiva, se plantea el uso de la cámara, por lo que hay que tener en cuenta que este se basa en un proceso de selección previa y focalizadora, convirtiéndose, así, en una visión subjetiva de la obra.

Por esta razón, hay que tener en cuenta los distintos tipos de planos que se suceden y combinan. Según menciona E. Salas Romo (2001), tras estudiar a Herrero Quirós (1993), destacan, entre los movimientos de cámara, la cámara subjetiva donde se intenta antropologizar al máximo la cámara, el empleo del primer plano con un mayor carácter psicológico, la cámara del montaje que establece una línea entre personaje y espectador; y, también, la voz en off para explicar el trascurso de los pensamientos y la dimensión interior de los personajes. Se mencionan otros de menor relevancia como la explotación del paisaje como referencia a un estado mental, el uso de objetos o colores concretos para reflejar sentimientos o ideas, también la introducción de recuerdos mediante *flashbacks*, entre otros. De cualquier manera, el narrador toma un punto de vista de manera que condiciona la historia pero hay que considerar que los relatos, tanto los literarios como los fílmicos, no mantienen una única focalización a lo largo de la ficción, sino que cambian en función de la acción y de cómo esta se va desarrollando.

Tras lo dicho, la narración de Méndez sufre bastantes alteraciones en la adaptación al cine de José Luis Cuerda, ya que no encontramos un narrador que vaya uniendo la información, sino que son los mismos personajes quienes dan voz a la historia. Así, en la versión cinematográfica de los relatos segundo y cuarto, los datos son expuestos por los mismos protagonistas de dichas historias y, de esta manera, desaparecen las voces de Salvador, de Lorenzo y de Lalo como narradores de los cuentos en primera persona, limitándose, meramente, a actuar. El director no ha introducido al narrador omnisciente en la película en forma de voz en off, técnica usada en el cine para unir historias paralelas o aclarar detalles de la historia, de manera que va uniendo los datos al igual que en el libro; sin embargo ha dejado fuera a este narrador y no lo ha expresado de ninguna manera.

Por lo tanto, es importante subrayar la modificación de los narradores hasta su desaparición y el hecho de que sea en las propias voces de los personajes en donde recaiga la acción. De la misma manera que hay que señalar la transformación de la forma epistolar de la novela en la que Salvador explica lo sucedido a su superior eclesiástico en una conversación

en persona en forma de confesión, por lo que el rector del seminario pasa de ser un destinatario de la carta a un personaje e interlocutor en la película.

3.3.3. Los personajes

En todo análisis es necesario conocer, aun brevemente, algunos datos fundamentales de los personajes. En el segundo relato, *1940 o Manuscrito encontrado en el olvido*, nos encontramos con tres personajes principales. Por una parte, la joven Elena, personaje que une ambos relatos, ya que es la hija de Ricardo Mazo, del cuarto relato. En el texto original aparece ya muerta y no tenemos más que las explicaciones de Lalo, pero parece ser que fue una joven fuerte, valiente y decidida en la lucha por un mundo mejor, al igual que Lalo, dado que esta siguió a su novio en la fuga. En la novela juega un importante papel, del mismo modo que lo hace el personaje del hijo recién nacido, ya que, aunque de manera pasiva, participa y condiciona la acción del narrador. Por otra parte, Eulalio Ceballos Suárez, protagonista de la segunda derrota junto a Elena quien, por nota del editor, sabemos que es hijo de Rafael y Felisa; se trata de un joven poeta que es juzgado por sus versos, ya que expone sus ideales en contra del Régimen. Además, sabemos que se escapa con dieciséis años a la franja republicana y que en la huida, tras perder a su amada y encontrarse solo con el recién nacido, comienza a plasmar los acontecimientos de sus últimos días en un diario: sus sentimientos sobre la pérdida de Elena y su amor por ella, el estado de soledad que atraviesa o el miedo, presente de manera explícita en el texto. Lo que escribe en la página trece del diario: “tengo miedo de que el niño enferme, tengo miedo de que muera la vaca [...] Tengo miedo de enfermar. Tengo miedo de que alguien descubra que estamos aquí arriba en la montaña. Tengo miedo de tanto miedo” (Méndez, 2004: 49), nos presenta a un protagonista destruido por los sucesos que acontecen. Este personaje es un derrotado, otro vencido a consecuencia de la guerra, un joven con sueños que no merecía ese final; como reza la nota del editor, “creo que esa no es edad para tanto sufrimiento” (Méndez, 2004: 57).

Por su parte, la cuarta derrota, *1942 o Los girasoles ciegos*, se centra en los personajes del padre Salvador junto a la familia Mazo: Ricardo, Elena y Lorenzo. El padre Salvador representa una crítica a la iglesia, corrompida por el poder y la corrupción. Tiene un papel de poder dentro de la sociedad religiosa, pero, además, se convierte en la personificación de la guerra, al haber participado en el ejército y ser un diácono que aspira a puestos eclesiásticos mayores. Un ejemplo de lo expuesto lo encontramos al final del texto, al dejar de lado la sotana y aparecer con ropa de calle, expresando, así, el cambio que experimenta tras el

percance. Este hecho aparece diferente en la película, ya que se viste con el uniforme del ejército, seguramente para dar énfasis a su pasado. Por otro lado, aunque comienza haciendo una confesión para pedir perdón por sus pecados, realmente, en un principio, no se arrepiente de sus actos, puesto que se escuda en que han sido en nombre de su nación y de Dios. Por consiguiente, no se considera culpable de su forma de actuar y de pensar; muy al contrario, piensa que es Elena quien lo lleva a la tentación y a la lujuria. No será hasta el final cuando reconozca su culpa y pida perdón, pero ya tarde, una vez que ha destruido a la familia.

Ricardo Mazo, otro de los personajes clave de esta cuarta derrota, fue un profesor de lengua y literatura de tantos que se opusieron al franquismo y obtuvieron represalias por sus ideales.

Ricardo Mazo había sido profesor de Literatura en el Instituto Beatriz Galindo y constaba como huido. Fue uno de los organizadores, en 1937, del II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, donde hizo valer su pensamiento [...]. Formó parte también de la comisión enviada en septiembre de 1936 por el Gobierno rojo a Plymouth para alterar las resoluciones de No Intervención tomadas por las Trade-Unions inglesas. Pocos datos más existen sobre él, exceptuando que estaba efectivamente casado con Elena y que tenía os hijos, Elena, nacida en el veintidós, y Lorenzo, que ahora tenía siete años. (Méndez, 2004: 123-124).

Estuvo en contra del franquismo y así lo hizo saber. Ricardo es un ejemplo más de las personas que no se resignaron ante la opresión de la época, aunque, con el tiempo, se tuvo que esconder por miedo a morir y a dejar a su familia sola. Es, por tanto, otro de los personajes derrotados por la guerra, la misma que le ha quitado la libertad y encerrado en su propia casa.

Por último, Lorenzo Mazo, es un niño inocente de siete años perjudicado por crecer durante una guerra que le ha hecho perder sus años de infancia y que ha tenido que sacar valor para sobrevivir en un mundo cruel. Elena, su madre, aunque desde el punto de vista de Salvador se convierte en un objeto de deseo y de placer, convirtiéndola en la personificación de la mala mujer, a ojos del niño aparece de una manera bien diferente, como una mujer fuerte, con valentía ante las dificultades de la vida, víctima de los duros años de posguerra que, a pesar de estar sola, lucha por su supervivencia junto a su hijo Lorenzo.

Si se compara los personajes de la novela con los actores de la película se podría decir que, tanto el director como los actores, han realizado un buen trabajo de representación. El reparto principal es reconocido entre los espectadores con una buena valoración. Se trata de Javier

Cámara y Maribel Verdú (Ricardo y Elena), dos grandes actores con una gran carrera profesional, ambos galardonados con premios Goya, entre otros. De manera semejante, Raúl Arévalo (Salvador), cuenta con grandes éxitos en series y películas. Los jóvenes actores también son conocidos en la gran pantalla: Irene Escolar (Elenita), que arrasa en el teatro y Martín Rivas (Lalo), uno de los ídolos entre los adolescentes. Por último, el actor más pequeño, Roger Príncipe, con una carrera cinematográfica precoz, ha participado ya en numerosas películas.

A mi juicio, no todos los personajes destacan en su interpretación de la misma manera; unos sobresalen sobre otros, aunque a veces no sea error del actor o actriz sino de las indicaciones del director que así lo quiere. Si bien son buenos actores, destaca, sobre todo, la interpretación de Javier Cámara y de Raúl Arévalo; el primer actor que da vida a Ricardo se siente cómodo con el personaje y los sentimientos de Ricardo sobre el cansancio de la guerra que nunca acaba por lo que profundiza en su figura, y esto se transmite en su interpretación logrando representar convincentemente a una persona derrotada por la vida. En el caso del segundo actor, que da vida a Salvador, realiza una buena representación de este personaje desorientado y encarna el dolor, el miedo y la desesperación que hay en el libro.

3.3.4. Tiempo y espacio

Por último, adaptar también es una cuestión que concierne a los conceptos de tiempo y espacio. En cuanto al tiempo, hay que destacar la necesidad de reducir la enunciación del texto a la duración estándar de una película y que, a raíz de ello, surgen una serie de cambios que afectan a puntos concretos en el tiempo, ya que es necesario seleccionar, condensar, suprimir o unificar la primera idea (Sánchez Noriega, 2000).

Hay que distinguir entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso: el primero es aquel en el que ocurren los sucesos y el segundo cuánto duran. Con respecto al tiempo de narración “o la relación temporal entre la instancia narrativa y el tiempo de la historia” (Sánchez Noriega, 2000: 87), se pueden considerar cuatro posibilidades en este argumento: que la narración es posterior a los hechos narrados, donde el narrador cuenta una historia ya sucedida, que la narración es anterior a los hechos narrados, que la narración es simultánea o contemporánea a los hechos narrados, y que la narración está intercalada entre los momentos de acción, como en las novelas epistolares.

De esta manera, podemos exponer que Salvador narra en la carta lo ocurrido tras la muerte de Ricardo y se desahoga el mismo día de su muerte. El comienzo del relato da señales de lo que va a ocurrir al final de la obra. Salvador, desde un comienzo, cuenta que alguien ha muerto, nos explica quién y cuándo —“a pesar de que hoy he visto morir a un comunista...” (Méndez, 2004: 105) —, y el final será la muerte de este, relatado por los tres puntos de vista al final de la obra.

Lorenzo Mazo, por su lado, expone la historia desde una cierta lejanía. Ya adulto, intenta recordar con detalle lo que ocurrió en esos años de su vida y cómo se sintió en su infancia. De este modo, este personaje no conoce todo lo que ocurre en la obra, al igual que Salvador, razón por la cual tiene tanta importancia el tercer narrador, en tanto que intenta reunir los pensamientos de ambos en un tono subjetivo y reflexivo, contando la acción simultáneamente, en concordancia con la historia que sucede.

En el libro, el tiempo, tal y como indica el título, ocurre en el año 1942. Seguramente cuenta con un curso escolar, ya que, al final, se indica que llega el verano, igual que se hace saber por parte de Ricardo en la película tras el día de campo de Lorenzo con sus amigos: “ya está aquí el verano” (Cuerda, 2008; 0:27:13). En cambio, son varios los elementos ligeramente modificados en el filme. José Luis Cuerda sitúa la historia dos años antes del relato escrito en el año 1940, como se mencionó anteriormente, aunque, de manera complementaria, incorpora escenas del segundo relato que sí se ubican en ese mismo año. Con este cambio, manipula la cronología y convierte los dos relatos en hechos que suceden paralelamente.

En lo relativo al espacio, es significativa la representación de los escenarios de los textos en imágenes. A diferencia de la novela, el cine presenta a la vez las acciones que constituyen el relato y el contexto, es decir, en el cine, la narración y los elementos descriptivos se presentan siempre a la vez que se facilitan los retratos mentales.

La mayoría de las descripciones que encontramos de la casa son de Lorenzo:

El armario no había sido construido para la finalidad que ahora tenía. Antes de la guerra, aprovechando una irregularidad del dormitorio que ahora parecía cuadrado, habían creado un espacio triangular disimulado tras un tabique sobre el que se apoyaba un espejo, enmarcado en caoba oscura, que llegaba hasta el suelo y que era en realidad la puerta de un gran armario empotrado. (Méndez, 2004: 117).

Los interiores, como la casa situada en calle Alcalá, en el piso tercero, en el 177, con la letra C, tiene el aspecto logrado de una casa que cuenta con un largo pasillo que conecta con varias habitaciones con grandes ventanas, a pesar de que en ella continuara reinando la penuria.

También se encuentran algunas descripciones de la casa en el tercer narrador, como en este caso:

Y recorrió el pasillo hasta la cocina situada en el otro extremo de la casa. [...] Además del fogón de hierro, había una mesa de mármol sobre una estructura de hierro colado pintada de purpurina y un fregadero de piedra artificial que imitaba el granito. Una placa de zinc sobre la carbonera servía de repisa para un sinfín de cacerolas y sartenes perfectamente limpias, perfectamente ordenadas”. (Méndez, 2004: 109).

El espacio es uno de los elementos alterados por completo en la película. Méndez sitúa la acción en Madrid⁹ y sus alrededores, al contrario que José Luis Cuerda en el filme, que se aleja de la capital y presenta la acción en la ciudad de Ourense (Galicia). Las localizaciones no coinciden, pues, en el libro y el filme, pero sí el ambiente que se da en las calles. De esta manera, sí comparten la inclinación por la focalización de emociones a través del ambiente y del paisaje. Así, se evidencia en las dos obras la oscuridad y la luz con tonos grises y blancos, que ayudan a perfilar el carácter de los personajes, entre otros elementos.

4. CONCLUSIONES

En una valoración global, conviene determinar las conclusiones de la transformación del relato literario al medio audiovisual. Tras un breve estudio de la adaptación de la novela *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez, podemos afirmar sin duda que aunque el cine, en un primer momento no hubiera tomado como base elementos procedentes de la literatura, habría terminado sirviéndose de algunos de ellos en la pantalla, debido a la necesidad de contar historias y, si bien en un principio no hubiera tomado técnicas y recursos propios de la tradición literaria, con el tiempo habría tomado ejemplos de su amplia temática. No por casualidad, *grosso modo*, el hecho de contar historias es lo que une inicialmente a ambas

⁹ Menciona lugares que se ubican en Madrid, como algunas calles, entre las que se encuentran la calle Ayala, la calle Montesca, la calle Torrijos, la calle Goya o la calle Narváez.

artes y, aunque la literatura se presenta como todo un referente tradicional en la materia, es casi imposible desligarlos en este sentido.

Estas renovaciones de grandes obras literarias de siglos anteriores tienen el común objetivo de luchar contra el olvido de la memoria y de salir en defensa de los más desfavorecidos. Es importante apoyar este tipo de proyectos porque, además de ser un ejemplo a favor de la memoria histórica e intentar mostrar la oscura realidad que se ha vivido en la historia de nuestro país —especialmente en los años de posguerra civil española—, se puede utilizar con fines educativos para explicar el punto de vista del autor y las ideas que quiere arrojar Méndez, porque, aun sin ser completamente fiel a la original, sí que recoge perfectamente su espíritu.

Se puede percibir cómo los responsables de la dirección y del guion, José Luis Cuerda y Rafael Azcona, intentan en todo momento guardar una cierta fidelidad hacia Alberto Méndez, aun no llegando a conseguirlo plenamente pues, como se ha puesto de manifiesto, esta obra, al igual que otras obras literarias que se convierten en filmes, ha modificado, reducido o suprimido ciertos detalles, incluso personajes, para captar la atención del espectador o adecuar la historia a los términos del cine. Condensar una obra de ciento cincuenta y cinco páginas en una hora y treinta y ocho minutos, requiere, necesariamente, una considerable reducción de la historia. Además, hay que tener en cuenta que escribir no resulta tan costoso como representar unas imágenes, ya que no se necesita más que la imaginación para dar cabida a todas las escenas que queramos sin que suponga un excesivo incremento en el ámbito económico y ya sea, por ejemplo, por falta de presupuesto o por adecuación al tiempo, la adaptación no logra un resultado equivalente al de la novela.

Se puede afirmar que el director se auxilia de una buena interpretación para encontrar un equilibrio entre la fidelidad y la libre creación. En cuanto a los personajes, hay que destacar la figura de Salvador, cuya imagen se toma como central en la película y, así, adquiere mayor peso en la obra fílmica que en la novela ya que este personaje demuestra la manera en la que la iglesia abusa de su autoridad, al par que representa el precio que deben pagar los vencedores por su triunfo.

En síntesis, el director ha adecuado la adaptación cinematográfica al texto de la obra original con innegable éxito, ya que la reinterpretación de este es crucial en el resultado final, donde se observa el nivel de fidelidad de la adaptación; y considero que se puede afirmar, sin

temor a incurrir en grandes equivocaciones, que en este caso logra el espíritu de la novela *Los girasoles ciegos*. José Luis Cuerda aunque sí intenta reflejar de la manera más fiel el aspecto trágico, no logra transmitir las sensaciones que obtenemos como lectores del texto original, puesto que Méndez realiza un trabajo minucioso en cuanto a sensaciones se trata y el libro está lleno de sentimientos. Además, hay que tener en cuenta que al convertirnos en lectores de la historia somos nosotros mismos los que construimos, de nuestra imaginación, la materia prima de la acción. Al paso de estas ideas especulativas —subjetivas—, que formamos en nuestra cabeza, a unos retratos concretos; pasan de ser imágenes mentales a imágenes representadas con diálogos.

En el resultado final, hay elementos comunes con los relatos, pero son numerosos los cambios o escenas añadidas, como cuando se masturba Salvador, la llamada de Elena a su tía del pueblo desde la oficina de los alemanes, o la manera en la que se conoce la muerte de la hija cuando en el libro ya está muerta. En cuanto a las omisiones de fragmentos de la novela en la película, basta como ejemplo la invitación de Lorenzo a sus amigos para merendar en su casa donde se omite la escena del fantasma que tira de la cadena, cuya historia cuenta Elena a los niños que han escuchado ruidos. El hecho de reducir o eliminar escenas puede resultar un problema ya que puede omitir elementos transcendentales para la obra según el autor Alberto Méndez, aunque en general la valoración de la adaptación sería muy positiva, atendiendo a la situación que sufren las adaptaciones ante la crítica y la necesidad de contraer lo que acontece en la novela en una breve historia donde, por consiguiente, se resalta lo importante para el director con el fin de realizar un buen guion.

5. BIBLIOGRAFÍA

Ariza Canales, M. (2012). “Tres miradas sobre el exilio interior. Del espíritu de la colmena a Los girasoles ciegos.” En FILMHISTORIA Online, Vol. XXII, Núm. 2. Disponible en: [Tres miradas sobre el exilio interior. De El espíritu de la colmena a Los girasoles ciegos. | Ariza Canales | FILMHISTORIA Online](#)

Barrenetxea Marañon, I. (28-30 de junio de 2017). “*Los girasoles ciegos* (2008) de José Luis Cuerda, memoria y silencio en el primer franquismo”. En *IV Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués. Estudios y perspectivas*. Salamanca, (pp. 97-113). Centro de Estudios Brasileños. Disponible en: [IV Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués: estudios y perspectivas: Salamanca, 28-30 de junio de 2017](#)

Bazin, A. (1990). “A favor de un cine impuro”. En *¿Qué es el cine?* Trad. José Luis Muñoz. Madrid, Rialp, 2006, pp. 101-127. Disponible en: <https://lenguajecinematografico.files.wordpress.com/2013/08/bazin-andre-que-es-el-cine.pdf>

Cañuelo Sarrión, S. (sin fecha). Descripción detallada del Método de análisis de adaptaciones cinematográficas - Clásicos de la literatura española adaptados. Disponible en: [Método de análisis](#)

Crespo Vila, R. (2013). "La adaptación cinematográfica de 'Los girasoles ciegos': de la letra de Alberto Méndez a la imagen de José Luis Cuerda", en Emma Camarero Calandria y María Marcos Ramos (coords.), *II Congreso Internacional Historia, literatura y arte en el cine en español y portugués: De los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI*, Salamanca, Universidad, (pp. 273-281). Disponible en: [II Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en Español y Portugués. De los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI](#)

Frago Pérez, M. (2005). “Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica”. En *COMUNICACIÓN Y SOCIEDAD*, Vol. XVIII, Núm 2, pp. 49-82. Disponible en: [Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica](#)

Gimferrer, P. (1999). *Cine y literatura*, Barcelona, Seix Barral, pp. 50-87.

Jaime, A. (2000). *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra.

López García, G. (2004). “¿Un amor imposible? las complejas relaciones entre el cine y literatura”. En MURO MUNILLA, Miguel Ángel (Coord.) *Arte y nuevas tecnologías*, pp. 700-771. Universidad de la Rioja: Fundación San Millán de la Cogolla. Disponible en: [¿Un amor imposible?: Las complejas relaciones entre cine y literatura](#)

Peña Ardid, C. (1999). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra/ Signo e imagen.

Pulido Tirado, G. (2001). “La literatura comparada en España” y “Teorías sobre la relación entre literatura y arte en el siglo XX”. En *Literatura comparada: fundamentación y aplicaciones*. (pp. 11-30, 99-134). Universidad de Jaén.

Salas Romo, E. A. (2001). “El punto de vista objetivo en literatura y cine”. En G. Pulido Tirado (ed.), *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*. (pp. 135-175). Universidad de Jaén.

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

Subouraud, F. (2010). *La adaptación. El cine necesita historias*, Barcelona, Paidós, pp. 6-14.

- FILMOGRAFÍA

Cuerda, J. L. (director). (2008). *Los girasoles ciegos* [Película]. Sogecine, Produccions A Modíño, E.O.P.C, Producciones Labarouta. Disponible en: Amazon prime, <https://www.primevideo.com/region/eu/detail/Los-girasoles-ciegos/0ND8VEBWJNSRCH123520I4062C>

6. ANEXOS

Anexo 1. Ficha técnica.

Título original	Los girasoles ciegos
Año	2008
Duración	98 minutos
País	España
Dirección	José Luis Cuerda
Guion	José Luis cuerda Rafael Azcona
Reparto	Maribel Verdú (Elena) Javier Cámara (Ricardo) Roger Príncipe (Lorenzo) Irene Escolar (Elenita) Martín Rivas (Lalo) Raúl Arévalo (Salvador) José Ángel Egido (Rector)
Música	Lucio Godoy
Fotografía	Hans Burmann
Montaje	Nacho Ruiz Capillas
Vestuario	Sonia Grande
Productora	Sogecine, Producciones A Modiño, E. O. P. C. Producciones Labarouta
Estreno	29 Agosto 2008

Anexo 2. La 23 edición de los Premios Goya 2009

La película *Los girasoles ciegos* fue nominada hasta quince veces en las siguientes categorías: Mejor película (Sociedad de Cine, Producciones a Modiño, Estudios Organizativos y Proyectos Cinematográficos, Producciones Labarouta), mejor dirección (José Luis Cuerda), mejor guion adaptado (José Luis Cuerda y Rafael Azcona), mejor música original (Lucio Godoy), mejor montaje (Nacho Ruiz Capillas), mejor actor protagonista (Raúl

Arévalo), mejor actriz protagonista (Maribel Verdú), mejor actor de reparto (José Ángel Egido), mejor dirección de fotografía (Hans Burmann), mejor dirección artística (Balter Gallart), mejor actor revelación (Martíño Rivas), mejor dirección de producción (Emiliano Otegui), mejor diseño de vestuario (Sonia Grande), mejor maquillaje y peluquería (Fermín Galán y Sylvie Imbert) y mejor sonido (Alfonso Rapoo, María Sternberg y Ricardo Steinberg). Finalmente ganaron un Goya al mejor guion adaptado José Luis Cuerda y Rafael Azcona.

Anexo 3. Notas del director sobre la producción de esta novela en diferentes entrevistas.

Brevemente, sobre la razón de trasladar la acción de los hechos a Galicia dice ser por tres razones: la primera porque, en aquella época, a causa de la rápida revolución militar en esa provincia, no dejó la existencia de numerosos “topos” posibles y, además, fue dura la de aquellos pocos que lograron sobrevivir; la segunda estaría en las edificaciones de los antiguos núcleos de Madrid, los cuales no están conservados de la misma manera que lo hacen las ciudades gallegas, encontrando una cafetería o una tienda en cada esquina. Por último, añade que la escenificación en el norte, por sus bonitos paisajes en las escenificaciones de exteriores, puede ser motivo de éxito, como ocurriera en otras películas como “El bosque animado” y “La lengua de las mariposas”.

Anexo 4. Simbolismos.

Cabe señalar algunos simbolismos no mencionados anteriormente, junto a otros que sí aparecen, como el verso de Góngora (“Infame turna de nocturnas aves”) que, en este caso, significa el desgaste de la esperanza y el camino hacia la muerte sin vuelta atrás. En el segundo relato, el invierno y la nieve que sorprende al joven poseen connotaciones de soledad. Otro elemento que cobra un valor simbólico son las ventanas y el hecho de cómo cuando estas se abren o cierran limitan la libertad de Ricardo en su propia casa, incluso hasta el final de la obra, en el momento en que, sentado a horcajadas en el alféizar de una de ellas, se desprende de su vida. Más significativo parecen ser los espejos, en concreto, el espejo que custodia la entrada al armario y separa a Ricardo de la vida del exterior representando la doble vida del protagonista.