

Noelia Núñez Preza

# Estudio de las adaptaciones de obras literarias españolas en el cine mexicano: 1898-2015

Departamento  
Filología Española

Director/es  
Peña Ardid, Carmen

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>



Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

© Universidad de Zaragoza  
Servicio de Publicaciones

ISSN 2254-7606



**Universidad**  
Zaragoza

Tesis Doctoral

ESTUDIO DE LAS ADAPTACIONES DE OBRAS  
LITERARIAS ESPAÑOLAS EN EL CINE MEXICANO:  
1898-2015

Autor

Noelia Núñez Preza

Director/es

Peña Ardid, Carmen

**UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA**

Filología Española

2018



# *Estudio de las adaptaciones de obras literarias españolas en el cine mexicano: 1898-2015*



*La malquerida* (Emilio Fernández, 1949)

**Autora:**

**Noelia Nuñez Preza**

**TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR:**

DRA. CARMEN PEÑA ARDID  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

**2017**





**Universidad  
Zaragoza**



**TESIS DOCTORAL**

***Estudio de las adaptaciones de obras literarias  
españolas en el cine mexicano: 1898-2015***

**Noelia Nuñez Preza**

**Directora: Dra. Carmen Peña Ardid**

**Departamento de Filología Española  
(Literaturas Española e Hispánicas)**

**Facultad de Filosofía y Letras**

**Universidad de Zaragoza**

**2017**





## AGRADECIMIENTOS

La presente Tesis doctoral no habría sido posible sin el invaluable apoyo que he recibido de instituciones, organismos y personas, por ello me gustaría expresar mi más sincero agradecimiento. A la Dirección General del Sistema Estatal de Becas del Estado de Veracruz y al Programa de Ayudas para Latinoamericanos de la Universidad de Zaragoza en colaboración con el Banco Santander agradezco la concesión de becas para cursar el Máster Universitario en Estudios Hispánicos: lengua y literatura y el Doctorado en Literaturas Hispánicas de esta universidad, pues me han permitido culminar mis estudios de posgrado.

Al equipo de trabajo de los archivos y fondos documentales de ambas latitudes (México y España). Por la parte mexicana, al personal de la Filmoteca UNAM, de la Cineteca Nacional y de la Fundación Televisa, ya que sin su apoyo *in situ* y en los últimos años vía correo electrónico, mi trabajo de investigación hubiera sido bastante más arduo. Y, por el lado español, a los profesionales que trabajan en la Filmoteca Española y en la Filmoteca de Zaragoza, que me brindaron su ayuda en el visionado y búsqueda de información, y me facilitaron en todo momento mi labor de investigación.

Gracias, así mismo, al Dr. Francisco Martín Peredo Castro, profesor de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, por la inestimable ayuda brindada en cuestiones relacionadas con el cine mexicano; a los Dres. Daniel Mesa Gancedo y Amparo Martínez Herranz, profesores de la Universidad de Zaragoza, ya que sus comentarios y sugerencias enriquecieron considerablemente algunas partes de este trabajo, y también a la Dra. Begoña Gimeno Arlanzón por su puntual orientación en lo relativo a citación y referencias bibliográficas.

Especialmente agradezco a mi tutora y directora de Tesis, la Dra. Carmen Peña Ardid, profesora titular de la Facultad de Filología Española de la Universidad de Zaragoza, por haberme permitido trabajar con ella. Gracias a sus valiosos conocimientos, experiencia, buen juicio, dedicación, apoyo y sobre todo a su infinita paciencia pude lograr cada una de las fases que esta investigación ameritaba.

También he de agradecer al personal vinculado a la Universidad de Zaragoza: a los trabajadores del Vicerrectorado de Relaciones Internacionales y Cooperación al Desarrollo, quienes me apoyaron en todo momento con los trámites de la beca otorgada por esta casa de estudios para la realización de este doctorado; a la plantilla laboral de la Biblioteca María Moliner y al personal administrativo del Departamento de Filología Española.

No quiero dejar de recordar el apoyo de mis amistades, por su motivación tanto en lo personal como en aspectos relacionados con este trabajo de investigación. Mil gracias a todos mis amigos en Zaragoza, Xalapa, puerto de Veracruz y Taipei. Y por supuesto, a mi familia en Veracruz, México, por todo su aliento desde el otro lado del Atlántico, principalmente a mis padres Noelia y Miguel, y a mis hermanas Rocío, Vanessa y Doris. También, a mi familia en Zaragoza, muchas gracias por su respaldo inconmesurable, en especial a Germán, por su apoyo en todos los aspectos de mi vida; por haberme animado incansablemente durante el tiempo que duró este periodo de mi formación académica y, por todo su cariño.

Finalmente, dedico esta Tesis a mi madre, ya que sin su apoyo incondicional no hubiera podido llevar a cabo esta etapa.

Antes de cerrar este apartado, no quisiera dejar de agradecer a los miembros del Tribunal de evaluación, por el tiempo dedicado a la lectura y revisión de esta Tesis doctoral, y advertir que cualquier error u omisión detectados es solo responsabilidad mía.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	13
-------------------	----

## PRIMERA PARTE

### APROXIMACIÓN TEÓRICA AL FENÓMENO DE LA RECREACIÓN CINEMATOGRAFICA DE OBRAS LITERARIAS: SUPUESTOS METODOLÓGICOS

#### **CAPÍTULO I: El estudio de la adaptación cinematográfica: reflexiones teóricas**

1.1. La recreación filmica: diferentes perspectivas de análisis.....	27
1.2. Legitimidad, jerarquía y dependencia.....	29
1.3. Más allá de la dependencia: la adaptación desde otros enfoques.....	38
1.4. El problema terminológico.....	39
1.5. La conversión de textos literarios en filmicos: nuevas propuestas de análisis...	41
1.6. Aplicaciones teóricas y metodológicas a nuestro estudio.....	45

#### **CAPÍTULO II: Estudios sobre cine y literatura en México**

2.1. Publicaciones sobre el séptimo arte: 1920-2010.....	51
2.2. Investigaciones en torno al cine y literatura: 1990-2015.....	53

#### **CAPÍTULO III: Metodología de análisis**

3.1. Propuesta metodológica y corpus de estudio.....	61
--	----

**SEGUNDA PARTE**  
**LA RECREACIÓN DE OBRAS LITERARIAS ESPAÑOLAS**  
**EN EL CINE MEXICANO: UNA PERSPECTIVA HISTÓRICA**

**PRESENTACIÓN**

<b>El lugar de las adaptaciones en el cine azteca.....</b>	<b>75</b>
--	-----------

**CAPÍTULO I: La cinematografía mexicana en la etapa silente y en el primer periodo sonoro**

1.1. Los albores del séptimo arte.....	93
1.2. La adaptación en el cine mudo: Una primera aproximación.....	95
1.3. La presencia de la poesía en la pantalla grande.....	107
1.4. El nacionalismo cinematográfico en los años treinta.....	110
1.5. <i>Allá en el Rancho Grande</i> (Fernando de Fuentes, 1936): <i>Nobleza baturra</i> convertida en comedia ranchera.....	117
1.6. <i>Los mollarés de Aragón</i> (Augusto Martínez de Olmedilla): obra plagiada y adaptada .....	125
1.7. <i>Don Juan Tenorio</i> : una obra multiadaptada	
1.7.1. El arraigo de José Zorrilla en la cultura mexicana.....	129
1.7.2. <i>Don Juan Tenorio</i> en el cine mudo.....	132
1.7.2. <i>Don Juan Tenorio</i> en el cine sonoro .....	134

## **CAPÍTULO II: Recreaciones filmicas durante la edad de oro del cine mexicano: 1941-1958**

2.1. Breves notas sobre periodización y contexto histórico.....	145
2.2. Luces y sombras: la presencia de lo español en la industria filmica.....	150
2.3. Tendencias de la adaptación de obras literarias españolas en el marco del cine mexicano: 1941-1958.....	155
2.3.1. Periodos literarios, autores y obras preferidas para su adaptación.....	159
2.3.2. Buñuel en México.....	166
2.3.3. Rasgos especiales en las versiones cinematográficas en los años 50.....	171
2.4. Pedro Antonio de Alarcón en el cine mexicano (1934-1974).....	175
2.5. El humor español a la mexicana: la comedia basada en Jardiel Poncela, Miguel Mihura, Carlos Arniches y Adolfo Torrado.....	184
2.5.1. Carlos Arniches: el autor más recreado entre 1916-1969.....	190
2.5.2. El <i>torradismo</i> en la gran pantalla.....	196
2.6. Adaptaciones a medida de María Félix: <i>La monja Alférez</i> , <i>El monje blanco</i> y <i>Doña Diabla</i> .....	198
2.7. La comedia <i>bretoniana</i> en México: <i>Los tres García</i> y <i>Vuelven los García</i> , de Ismael Rodríguez.....	208
2.8. La novela erótica de los albores del siglo XX inspira al cine de rumberas.....	215
2.9. El drama rural español se traslada al campo mexicano.....	230
2.10. La obra teatral de Alejandro Casona en la cinematografía azteca.....	242
2.11. Benito Pérez Galdós: Más allá de Luis Buñuel.....	249

## **CAPÍTULO III: La huella de los españoles en el cine mexicano**

3.1. La imagen de lo español en la gran pantalla: una mirada histórica.....	261
3.1.1. Fuentes temáticas en el cine mexicano: guerra civil y exilio español.....	270
3.1.2. El exilio: del texto literario al texto fílmico.....	273
3.2. La presencia de exiliados en el cine mexicano: <i>La barraca</i> (Roberto Gavaldón, 1944) y <i>Pepita Jiménez</i> (Emilio Fernández, 1945).....	282
3.3. La literatura española escrita en el destierro llevada al cine.....	289
3.3.1 <i>La vida conyugal</i> (Max Aub) convertida en el thriller ciudadano <i>Distinto amanecer</i> (Julio Bracho, 1943).....	290

3.3.2. De la farsa teatral <i>El hombre que hizo el milagro</i> (Paulino Masip) a la comedia dramática <i>El barbero prodigioso</i> (Fernando Soler, 1941).....	294
3.4. Manuel Altolaguirre en la industria filmica nacional.....	297

#### **CAPÍTULO IV: Crisis y nuevas tendencias del cine mexicano: las adaptaciones de la literatura española en retroceso**

4.1. La situación de la industria fílmica azteca: 1961-1990.....	305
4.2. La literatura española llevada al cine: obras y autores.....	310
4.2.1. Del Renacimiento al siglo XIX.....	311
4.2.2. Escritores de la Edad de Plata.....	313
4.2.3. Escritores en el exilio.....	316
4.2.4. La literatura española de posguerra.....	321
4.3. El lugar de la literatura española en las coproducciones cinematográficas hispano-mexicanas.....	329
4.3.1. Antecedentes de la coproducción entre México y España.....	331
4.3.2. Films coproducidos durante la Transición política española (1975-1982) y los primeros años de la democracia.....	340
4.4. Algunas adaptaciones representativas	
4.4.1. <i>Que se callen</i> : La poesía de León Felipe en la pantalla grande.....	354
4.4.2. <i>Divinas palabras</i> (Juan Ibáñez, 1977).....	357
4.4.3. La vanguardia en las adaptaciones de Jodorowsky.....	361
4.4.4. <i>Redondo</i> (Raúl Busteros, 1984): experimentación cinematográfica a partir de una obra literaria.....	369

#### **CAPÍTULO V: Las adaptaciones en el Nuevo cine mexicano**

5.1. El resurgimiento: cine mexicano desde los años 90 hasta la actualidad.....	377
5.2. La adaptación en el nuevo cine mexicano: 1991-2015.....	380
5.3. Adolfo Torrado en los siglos XX y XXI: <i>El gran calavera</i> (Luis Buñuel, 1949) y <i>Nosotros los Nobles</i> (Gaz Alazraki, 2013).....	391
5.4. Las obras de Paco Ignacio Taibo II en el cine azteca.....	394

## TERCERA PARTE

### ESTUDIO DE CASO

#### **CAPÍTULO I: Miguel de Unamuno en el cine mexicano**

1.1. Las adaptaciones al cine de las obras <i>unamunianas</i> .....	405
1.2. <i>Tres novelas ejemplares y un prólogo</i> : la voluntad como protagonista.....	407
1.3. <i>Nada menos que todo un hombre</i> : la novela.....	410
1.3.1. Argumento.....	411
1.3.2. Novela de personajes.....	412
1.4. Recreaciones en México de la novela: <i>A lo macho, La entrega y Todo un hombre</i> .....	415
1.4.1. <i>La entrega</i> (Julián Soler, 1954) .....	417
a) Argumento.....	418
b) Cambios, adiciones y supresiones.....	419
c) Algunas anotaciones y recepción crítica.....	426
1.4.2. <i>Todo un hombre</i> (Rafael Villaseñor Kuri, 1982).....	428
a) Argumento.....	430
b) Cambios, adiciones y supresiones.....	431
c) Algunas anotaciones y recepción crítica.....	436
1.4.3. Resumen argumental de la novela y secuenciación de las recreaciones fílmicas.....	438
1.5. Un filme de “destape”: <i>Acto de posesión</i> adaptación de la novela <i>Dos madres</i> .....	456
<b>CONCLUSIONES</b> .....	463

<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	475
I. Estudios sobre cine y literatura.....	476
II. Estudios sobre cine (español y mexicano) .....	484
III. Estudios sobre literatura española.....	509
IV. Obras generales.....	517
V. Centros de información consultados: Archivos y bibliotecas.....	520
VI. Hemerografía referenciada.....	521

## **CORPUS DE ESTUDIO**

<b>Catálogo de adaptaciones de obras literarias españolas en el cine mexicano: 1898-2015.....</b>	525
---	-----

## **ANEXOS**

<b>I. Relación de escritores del corpus de estudio citado por época literaria.....</b>	591
<b>II. Relación alfabética de directores del corpus de estudio citado.....</b>	607
<b>III. Relación de películas del corpus de estudio citado por etapa:muda y sonora.....</b>	621
<b>IV. Gráficas y tablas comparativas.....</b>	639
<b>V. Adaptaciones de obras literarias españolas realizadas en coproducción.....</b>	655
<b>VI. La adaptación en el cine mexicano.....</b>	667



## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo -adscrito al marco de los estudios sobre las relaciones entre la literatura y el cine- ofrece un estudio histórico y una catalogación de las adaptaciones de obras literarias españolas (poesía, teatro y narrativa) realizadas en el cine mexicano desde 1898, en que se filma la primera recreación de Don Juan Tenorio, hasta el año 2015, en el que hemos cerrado nuestro cómputo. Es un periodo sin duda muy amplio, que se consideró necesario abarcar para iniciar una aproximación al tema y tener un mejor conocimiento del influjo de la literatura española en la cinematografía mexicana, en este caso, a través de la recreación fílmica. Este estudio no ha gozado de fortuna crítica en México –hasta la aparición del reciente repertorio de Vidrio (2013)<sup>1</sup>- y, en el caso de España, solo ha conocido aproximaciones indirectas, casi siempre desde la perspectiva prioritaria del interés por las adaptaciones practicadas en el cine español. La inexistencia de una investigación que revisara este fenómeno -ampliamente conocido pero escasamente estudiado-, el interés progresivo que ha empezado a tener el proceso de la adaptación en el país latinoamericano, así como la necesidad de reunir y catalogar las versiones cinematográficas que parten de un texto literario de nacionalidad española han sido las razones principales por la que nos hemos decantado para abordar esta empresa.

Nuestra investigación ha supuesto el planteamiento inicial de algunos problemas teóricos relacionados con el estudio de la recreación cinematográfica de obras literarias y las distintas formas de afrontar su análisis, teniendo en cuenta que no sólo nos hallamos ante un cambio de lenguajes y de sistemas artísticos –literatura-cine-, sino ante un cambio/diálogo de sistemas (inter)culturales –cultura española-cultura mexicana- sensiblemente distintos, a veces armónicos y otras llenos de prejuicios. La

<sup>1</sup> Martha Vidrio, *La adaptación de obra literaria en el cine mexicano*, Guadalajara, Jalisco, Rayuela, 2013

labor fundamental de este estudio ha consistido en la realización de un importante trabajo de campo para conformar el corpus de películas que se relacionan al final de la Tesis y elaborar la información complementaria (y comparativa) sobre diversos aspectos de la historia de las adaptaciones en el cine mexicano que ofrecemos en los distintos anexos. Nuestro propósito no era, sin embargo, confeccionar simplemente un catálogo de títulos y ofrecer unos datos cuantitativos, sino construir una historia o, mejor, inscribir en la historia del cine mexicano las 239 películas nacidas a partir de obras de la literatura española, realizadas tanto de manera independiente por México como en coproducción con España, o con otros países. De ahí que hayamos adoptado la periodización que la historiografía establece para el cine mexicano interrelacionándola con los momentos de mayor vínculo cultural ente España y México en el siglo XX – como el de la llegada de los exiliados de la guerra civil al país azteca- o prestando especial atención a las películas que ambos países realizaron en coproducción.

Aunque anticipemos nuestras conclusiones, hemos de tener muy en cuenta que la literatura española ha jugado un papel muy importante en el cine mexicano, ya que ésta ha sido casi tan adaptada como la mexicana. El número de películas inspiradas en literatura mexicana ha sido hasta 2015 de doscientas ochenta y siete, y de la española, se han filmado doscientas treinta y nueve. Como se puede observar, la diferencia es de poco más de cuarenta filmes, lo que demuestra el influjo que ha tenido la cultura española en el ámbito mexicano sobre todo en algunas décadas.

### **Metodología, fuentes para la elaboración del corpus y estructura del trabajo**

Como se ha señalado, la elección del tema de nuestra investigación se justifica por dos motivos: el interés de elaborar un repertorio de adaptaciones más completo que los existentes hasta ahora y el de analizar el lugar que ha ocupado –y ocupa- la literatura española en la cinematografía mexicana, como expresión de su impacto en la cultura del país norteamericano y del atractivo que ejerce sobre su sociedad. Se trata igualmente de ampliar el conocimiento de las tradiciones estéticas y culturales que han nutrido al cine

mexicano, profundizando en el conocimiento de las relaciones entre la literatura y el cine, y de manera concreta entre el cine mexicano y la literatura española.

Para sentar las bases de esta investigación, revisamos, en primer lugar, algunos de los estudios y catálogos de referencia en el ámbito español, sobre la literatura española en el cine -como los de Juan de Mata Moncho (1986 y 2012) o José Gómez Vilches (1998)-, que se refieren ya a las numerosas versiones cinematográficas producidas en México, pero contienen algunos errores u omisiones que pretendemos subsanar en este estudio.

En cuanto a bibliografía mexicana, es muy reciente el interés por el tema de la relación cine-literatura y, en concreto, por el de las recreaciones filmicas. Sin embargo, existen algunas fuentes tales como las publicaciones de Adriana Sandoval, que ha estudiado algunos títulos de la literatura mexicana<sup>2</sup>, y también el diccionario *Escritores del cine mexicano sonoro (1931-2000)*<sup>3</sup>, coordinado por Manuel González Casanova y Virginia Medina Ávila, en el que presentan una nómina de los escritores tanto nacionales como extranjeros que han trabajado en el cine sonoro mexicano.

Así mismo, tuvimos oportunidad de examinar *La adaptación de obra literaria en el cine mexicano* (2013), de Martha Vidrio, que nos presenta un inventario de las recreaciones filmicas realizadas en el país azteca entre 1897 y 2007. Ésta publicación representa el antecedente inmediato de esta Tesis. Gracias a su aparición se pudo hacer un primer cotejo con la información que ya se tenía recabada, completándola, aunque ahora aportamos nuevos títulos que no había incluido esta autora y justificamos la necesidad de excluir otros del cómputo cuando se puede demostrar que no se trata de adaptaciones. Junto a los catálogos y repertorios mencionados, han sido de gran utilidad la monografía publicada por John H. Sinnigen, *Benito Pérez Galdós en el cine*

<sup>2</sup>Cfr. Adriana Sandoval, *Tres santas cinematográficas y una literaria*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, y *De la literatura al cine. Versiones Filmicas de novelas mexicanas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

<sup>3</sup>Manuel González Casanova y Virginia Medina Ávila, *Escritores del cine mexicano sonoro*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, México, 2003. También se puede consultar en: *Escritores del cine mexicano sonoro* [en línea]: catálogo automatizado de la UNAM. Disponible en: <http://escritores.cinemexicano.unam.mx/>

*mexicano: literatura y cine*<sup>4</sup>, así como los estudios realizados por Agustín Sánchez Vidal (1984), Antonio Monegal (1993) o Víctor Fuentes (2003), en los que se analizan los filmes realizados por Luis Buñuel que tuvieron como base argumental alguna obra literaria española.

La investigación ha requerido, por otra parte, la consulta continuada de las bases de datos y los catálogos existentes en los archivos y fondos documentales de la Cineteca Nacional, Filmoteca de la UNAM y Fundación Televisa (organismos pertenecientes a México), que se han consultado *in situ* y /o a través de sus correspondientes páginas electrónicas, así como revisión de los documentos ubicados primordialmente en Filmoteca de Zaragoza y Filmoteca Española (Madrid). Con la información recabada, se elaboró nuestro Catálogo, que contiene una ficha técnico-artística, de cada una de las películas conteniendo los siguientes datos: título o títulos de la película, año, nacionalidad, dirección, argumento (título, género y año de la obra literaria recreada), guion, fotografía, montaje, música e intérpretes.

Para la fijación de los datos de producción, realización y estreno de las películas han sido esenciales también obras críticas, manuales historiográficos como la *Historia documental del cine mexicano*, de Emilio García Riera; *La aventura del cine mexicano*, de Jorge Ayala Blanco<sup>5</sup> y la *Cartelera cinematográfica 1940-1949*, realizada por este último autor mencionado y por María Luisa Amador. También, los diez volúmenes del *Diccionario de cine iberoamericano: España, Portugal y América*, coordinado por Emilio Cásares Rodicio; el *Diccionario de directores de cine mexicano*, de Perla Ciuk; la obra de Román Gubern *Cine español en el exilio*; la publicación de Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los cuarenta*; el *Diccionario de cine mexicano 1970-2000*, de Mario Alberto Quezada; las obras de Aurelio de los Reyes: *Medio siglo de cine mexicano, 1896-1947* y *Filmografía del cine mudo mexicano Vol. 1 y Vol. 2*; de Moisés Viñas, *Índice cronológico de cine mexicano 1896-1992*. Así mismo, se han consultado

<sup>4</sup> La obra fue editada por la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad de Maryland en el 2008.

<sup>5</sup> Publicada por la editorial Era en 1968.

otras obras españolas entre ellas: *La novela española y el cine*, de Luis Quesada y *Estudios sobre Carlos Arniches*, de Juan A. Ríos Carratalá.

De acuerdo con los objetivos de la Tesis, se ha estructurado el estudio en tres partes de desigual extensión. La primera, “Aproximación teórica al fenómeno de la recreación cinematográfica de obras literarias: supuestos Metodológicos”, está integrada por tres capítulos; el primero de ellos “El estudio de la adaptación cinematográfica: reflexiones teóricas”, dedicado a exponer los problemas teóricos y metodológicos que ha planteado el estudio de la adaptación de obras literarias al cine y a la revisión de las posturas de diferentes estudiosos, priorizando los análisis que podían ser más útiles para la visión diacrónica que íbamos a adoptar y que concedían especial atención, como hemos señalado, no solo a la comparación aislada de los textos (literario y filmico), sino al contexto cinematográfico (de llegada) que condicionaba la adaptación y a otras circunstancias –culturales, económicas, ideológicas, etc.- en que se produce el filme adaptado. Este planteamiento es imprescindible cuando nos hallamos no sólo ante un trasvase de lenguajes y discursos artísticos sino ante un trasvase cultural más amplio que pesa en las recreaciones cinematográficas que vamos a analizar: de ahí la necesidad de adecuar los argumentos literarios a las necesidades del público mexicano, a las de un actor, a los valores morales supuestamente nuevos de una sociedad o a la difusión de una idea o prototipo de lo español en México.

Dentro de este apartado teórico revisamos también –en el segundo capítulo “Estudios sobre cine y literatura en México” las investigaciones sobre cine y literatura en la nación azteca exponiendo el estado de la cuestión sobre el tema las primeras reflexiones teóricas sobre la recreación filmica en México, y, en el tercer capítulo “Metodología de análisis, se detalla la propuesta metodológica aplicada a esta investigación y el corpus de estudio.

La Segunda Parte, titulada “La recreación de obras literarias españolas: Una perspectiva histórica”, es la más extensa y comprende una “Presentación” -referida al papel que han jugado las adaptaciones de obras de diferentes nacionalidades en el cine mexicano- y cinco capítulos, establecidos de acuerdo con los distintos periodos del cine mexicano (periodo mudo e inicio de la etapa sonora, edad de oro, nuevo cine mexicano, etc.). En ellos se presta especial atención a la inscripción genérica de los filmes (cine de rumberas, comedia ranchera, melodrama de vecindad o cine experimental), al prestigio

o éxito en México de algunas de las obras adaptadas, la predilección por algunos autores, la importancia de las “estrellas” cinematográficas a cuyo servicio se ponía a veces el argumento y la recepción de público y de crítica (tanto en México como, a veces, en España).

En el primer capítulo -“La cinematografía mexicana en la etapa silente y en el primer periodo sonoro”, se hace un recorrido a través de la historia del cine mexicano desde sus inicios 1896 hasta finales de los años treinta. De este modo, damos a conocer las adaptaciones que se realizaron durante más de cuarenta años, revisando entre otras cuestiones la presencia de la poesía en el cine mudo; la influencia del nacionalismo en la industria filmica durante los años treinta, así como las versiones realizadas a partir de *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla.

En el segundo capítulo, “Recreaciones filmicas durante la edad de oro del cine mexicano: 1941-1958”, se revisa el periodo en el que el cine azteca adaptó el mayor número de obras literarias extranjeras, sobresaliendo las de autores españoles tales como Pedro Antonio de Alarcón, Vicente Blasco Ibáñez, Juan Valera y Benito Pérez Galdós; los representantes del humor español: Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura, Antonio de Lara “Tono”, Carlos Arniches y Adolfo Torrado, así como la preferencia por las obras teatrales de Alejandro Casona, o bien, el trasvase de novelas del género erótico a los ambientes mexicanos.

“La huella de los españoles en el cine mexicano”, es el tercer capítulo en el que se analiza la influencia que ha tenido lo español en el séptimo arte de la nación azteca, así como la repercusión que tuvo en esta industria la presencia masiva de exiliados a partir de los años cuarenta. Así mismo, se revisan algunos filmes que partieron de obras literarias españolas, cuyas temáticas son la guerra civil y el exilio. Además, se reflexiona sobre la presencia que tuvo en la cinematografía mexicana el poeta español Manuel Altolaguirre no solo como productor, sino también como director de adaptaciones filmicas.

El capítulo IV, “Crisis y nuevas tendencias del cine mexicano: las adaptaciones de la literatura española en retroceso”, da cuenta de la influencia que tuvieron un gran número de escritores hispanos (mexicanos y españoles) en el proceso de renovación del séptimo arte en México, así como también del tipo de adaptaciones realizadas durante este periodo, centrándonos en algunas de las más representativas, como por ejemplo

aquellas que partieron de textos literarios de escritores tales como Ramón del Valle Inclán, San Juan de la Cruz, León Felipe y Fernando Arrabal. Por otro lado, hemos dedicado un apartado, a las recreaciones filmicas de obras literarias españolas realizadas mediante el sistema de coproducción con España y otros países, ya que durante la Transición española se realizaron un gran número, por lo que nos ha interesado conocer cuáles son las constantes y hasta qué punto esta fórmula ha favorecido las producción de este tipo de filmes.

El capítulo V, “Las adaptaciones en el Nuevo cine mexicano”, además de aludir a este proceso en los últimos veinticinco años, se muestran la relectura que ha hecho el cine mexicano de obras de autores españoles que ya se habían trasvasado en el siglo pasado. Nos referimos concretamente a la pieza teatral *El gran calavera*, de Adolfo Torrado, que fue recreada por Luis Buñuel en 1949, y que en el presente fue readaptada bajo el título *Nosotros, los Nobles* (Gaz Alazraki, 2013). Dedicamos también un epígrafe al escritor Paco Ignacio Taibo II, que si bien ha producido la mayoría de su obra en México, su inclusión en nuestro corpus se justifica debido a que posee la nacionalidad española; se trata de un exiliado de segunda generación. Al no ser considerado como un autor español, hemos decidido adscribirlo al grupo de escritores extraterritoriales, pues Taibo II además de ocupar un lugar sobresaliente en la literatura mexicana –y también en la latinoamericana- ha estado vigente en España concretamente a partir de haber creado la Asociación Internacional de Escritores Policiacos y la Semana Negra de Gijón, festival literario que se lleva a cabo anualmente desde 1988, lo que también le ha permitido mantener una presencia a nivel internacional.

La Tercera Parte de la Tesis, presenta un estudio de caso: “Miguel de Unamuno en el cine mexicano”, donde se analizan con mayor profundidad tres de las recreaciones filmicas que han partido de los textos literarios este autor, prestando especial atención a las versiones realizadas sobre la novela *Nada menos que todo un hombre*. Y, en el último apartado aparecen las Conclusiones a las que hemos llegado tras el estudio histórico-crítico de la historia de las adaptaciones de obras literarias españolas en el cine mexicano, así como la Bibliografía.

A estos apartados sigue la presentación del corpus de estudio: el “Catálogo de Adaptaciones de obras literarias españolas en el cine mexicano: 1898-2015” –que contiene una ficha identificadora de cada una de las doscientas treinta y nueve películas

basadas en obras literarias españolas- y seis Anexos. El **Anexo I** presenta la relación de escritores del corpus de estudio citado por época literaria, y el **II**, es una relación alfabética de directores del corpus de estudio. El **Anexo III** muestra el número de adaptaciones realizadas en las etapas muda y sonora. En cambio, el **Anexo IV** incluye gráficas y tablas de las recreaciones filmicas basadas en textos literarios españoles; y el **Anexo V** da a conocer el número de adaptaciones realizadas en coproducción con España u otra nación. Finalmente, el **Anexo VI** incluye también gráficas y cuadros que muestran la práctica de la adaptación en México, es decir, de aquellos filmes basados en obras de la literatura de diversos países (incluidos México y España).



# **PRIMERA PARTE**

**APROXIMACIÓN TEÓRICA AL FENÓMENO  
DE LA RECREACIÓN CINEMATOGRAFICA  
DE OBRAS LITERARIAS. SUPUESTOS  
METODOLÓGICOS**



# CAPÍTULO I



*El monje blanco* (Julio Bracho, 1945)



## **El estudio de la adaptación cinematográfica: reflexiones teóricas**

En México, al igual que en otras latitudes, el séptimo arte ha sido uno de los medios a través del cual la literatura -nacional y extranjera, especialmente la española-, ha llegado a buena parte de su público, sobre todo en algunas décadas del siglo XX, como veremos a lo largo de esta Tesis<sup>6</sup>. Si bien es cierto que la industria filmica mexicana ha recreado un número considerable de textos literarios de diversas nacionalidades, también es una realidad que la influencia cultural que ha tenido España en el país latinoamericano desde hace varios siglos ha sido uno de los factores por los que su literatura ha sido tan recreada como la azteca. Por ello, nuestra investigación se ha centrado en el estudio de la recreación de obras de la literatura española en aquella cinematografía.

Para adentrarnos en este estudio, hemos revisado algunas consideraciones teóricas que se han hecho en torno a la literatura y al cine, pues, como se sabe desde el nacimiento de este último, establecieron una estrecha relación, en parte, debido al gran número de lazos de parentesco, interrelaciones y analogías entre ambas artes. Así mismo, los múltiples encuentros y desencuentros entre estos sistemas artísticos generaron una serie de posturas que tendían a considerar al séptimo arte en segundo plano, es decir, supeditado a la literatura. Afortunadamente, este tipo de reflexiones se han ido superando y en la actualidad, las diferentes investigaciones parten de considerar al cine y la literatura en la misma escala jerárquica.

Ahora bien, el binomio literatura y cine ha dado lugar a una serie de relaciones, que han sido abordadas desde diferentes perspectivas de análisis, tales como el estudio del guion cinematográfico, las relaciones que han mantenido los escritores con el séptimo arte, el impacto que el cine ha tenido en la literatura, la influencia que ha recibido el séptimo arte de la tradición teatral y literaria, las investigaciones en torno al desarrollo de una narratología comparada y el trasvase de textos literarios a la pantalla grande. Precisamente, de esta último nos ocuparemos en las siguientes líneas.

<sup>6</sup> Vid. Anexo III.

Una de las formas de relación más constante y estrecha entre la literatura y el cine adopta la forma de la adaptación, especialmente, como recreación de una obra literaria al cine, pero, también el proceso inverso que implica el paso del cine a la literatura<sup>7</sup>. El cine de ficción narrativa tuvo pronto una gran necesidad de inspirarse en las artes precedentes y especialmente en argumentos y temas de la tradición literaria. Desde los filmes *Viaje a la luna* (*Le voyage dans lune*, George Méliès, 1902) y *Gulliver en el país de los gigantes* (Segundo de Chomón, 1903)<sup>8</sup>, inspirados en cuentos de Julio Verne y Lemuel Gulliver, respectivamente, o bien, la primera versión de *Don Juan Tenorio* (1899), realizada por Salvador Toscano en México pasando por las producciones del llamado *Film d'Art -El asesinato del duque de Guisa* (*L'assassinat du duc de Guise*, André Calmettes y Charles Le Bargy, 1908) o *El retorno de Ulises* (*Le retour d'Ulysse*, León Gaumont, 1909)-, hasta el film mexicano *Ilusiones S.A.* (Roberto Girault, 2013) inspirado en la obra *Los árboles mueren de pie*, de Alejandro Casona, *Madame Bovary* (Sophie Barthes, 2014), o *Alicia a través del espejo* (*Alice through the looking glass*, Jame Bobin, 2016) realizadas en la actualidad, el cine ha recurrido y sigue recurriendo a la literatura.

No obstante, este es un fenómeno que trasciende al cine. La producción de obras *derivadas*, es decir, aquellas que parten de una obra precedente –denominadas también transposiciones, recreaciones o adaptaciones-, ha sido una práctica habitual desde hace varios siglos en nuestra cultura. Tadeusz Kowzan, en su obra *Literatura y espectáculo*, demuestra como más de la mitad de la producción dramática occidental desde la Antigüedad grecolatina hasta nuestros días tiene como punto de partida fuentes temáticas preexistentes, tanto orales como escritas<sup>9</sup>. Entre las orales encontramos: leyendas populares, fábulas y cantos épicos; y en cuanto a las escritas, estarían las

<sup>7</sup> La novelización de las películas y el fenómeno del ciné-roman ha sido estudiado por Jeanne-Marie Clerc y recientemente por Monique Carcaud-Macaire: “Écrire d’après, écrire après: la novellisation et le remake comme pratique et création culturelles”, en Jeanne-Marie Clerc (ed.), *Cinéma, littérature, adaptations*, Institut de Recherche Études Culturelles, Université Paul-Valéry/Montpellier III, 2005, pp. 313-341.

<sup>8</sup> El director turolense también fue el responsable de las primeras zarzuelas adaptadas al cine: *Los guapos* y *El pobre Valbuena*, ambas filmadas en 1910 y basadas en obras de Carlos Arniches. Hay que recordar que el género de la zarzuela tuvo también una importante presencia en el cine mudo mexicano.

<sup>9</sup> Tadeusz Kowzan, *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus Ediciones, 1992, pp. 81-140.

fuentes históricas (obras de historiadores, crónicas, memorias o biografías), y por el otro, las literarias (poesía épica, cuento, drama libresco y novela)<sup>10</sup>.

El estudio de Kowzan se centra en la producción de piezas teatrales, pero hay que hacer notar que todas las bellas artes tienen el común denominador de crear obras derivadas. Como recuerda José Luis Sánchez Noriega, hablamos de “trasvases” para referirnos a las “creaciones pictóricas, operísticas, fílmicas, novelísticas, teatrales o musicales que hunden sus raíces en textos previos”<sup>11</sup>. Este trasvase de temas, argumentos, arquetipos de unas artes a otras y de unos medios a otros ha sido una práctica característica del siglo XX, cuando se producen transposiciones del teatro, la ópera, la novela a la radio, al cine o la televisión; del comic y las primeras novelas gráficas al cine y a los videojuegos. Desde la generalización de internet y la digitalización de los medios, este fenómeno se ha multiplicado especialmente con la ampliación de soportes audiovisuales. Por ello, algunos estudiosos como José Antonio Pérez Bowie hablan de transcripciones audiovisuales para abarcar un proceso más amplio que el de la recreación de obras literarias al cine<sup>12</sup>.

### **1.1. La recreación fílmica: diferentes perspectivas de análisis**

El estudio de la adaptación cuenta en la actualidad con una bibliografía casi inabarcable. En los últimos años, no obstante, los estudios acerca del trasvase de las obras literarias al cine han sido planteados desde enfoques muy diferentes a los presentados en décadas anteriores. Así, quienes han hecho aportaciones recientes a este fenómeno – Patrick Cattrysse (1992), Peña Ardid (1999, 2014), L. M. Fernández (2000), Robert Stam (2000), James Naremore (2000), Pérez Bowie (2003, 2010), Jeanne-Marie Clerc / Monique Carcaud-Macaire (2004) o Bárbara Zecchi (2012)-

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>11</sup> José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 24.

<sup>12</sup> Vid. José Antonio Pérez Bowie y Pedro Javier Pardo García (eds), *Transcripciones audiovisuales*, Madrid, Sial Pigmalión, 2015.

toman en consideración, más allá del cotejo intertextual, los diversos factores que condicionan el proceso e intentan *describirlo* más que prescribir cómo debe ser una adaptación<sup>13</sup>. Dichas propuestas entienden además que las transformaciones realizadas en el filme -estéticamente valiosas, o no- son significativas y fruto de una labor creadora. Prestan cada vez más atención al papel que juega el contexto y las circunstancias de producción y recepción de la “obra adaptada”: el tipo de película que se quiere realizar, el público al que se destina, los intereses económicos, políticos o ideológicos que han prevalecido para la realización de la obra cinematográfica. En concreto, Bárbara Zecchi observa que:

[...] más fértil que hablar de fidelidad o que analizar los cambios de un código semiótico a otro, es indagar las razones que condicionan la elección del texto originario -o hipotexto- y el sentido de dichos cambios (formales, diegéticos, en el enunciado o en la fábula, etc.) entre película y referente (literario o no), y analizar el entramado de intertextualidades, teniendo en cuenta los condicionantes ideológicos y el contexto sociohistórico y político en que se produce la “cinematización”<sup>14</sup>.

Estas orientaciones, como iremos viendo, se nutren, por otra parte, de diversas corrientes teóricas, pues, como ha observado Pérez Bowie, el estudio de la adaptación solo resulta posible desde una perspectiva multidisciplinar: “desde la estética de la recepción y el dialogismo bajtiniano [...] al pensamiento de autores como Deleuze y Derrida o a las aportaciones de la teoría de los polisistemas; sin olvidar las teorías postcolonialistas, multiculturalistas o feministas<sup>15</sup>”, a lo que podemos añadir la narratología y la teoría de la traducción. Además, no se debe ignorar que la investigación en el campo de las relaciones entre cine y literatura interesa “tanto al semiólogo como al comparatista, al historiador del cine y al de la literatura”<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Antonio Monegal, *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética de objeto*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 2.

<sup>14</sup> Bárbara Zecchi (ed.), *Teoría y práctica de la adaptación filmica*, Madrid, Editorial Complutense, 2012, pp. 23-24. Esta investigadora propone, como otros teóricos, que la adaptación se considere “como un fascinante entretejido de intertextualidades y dialogismos, sin implicaciones jerárquicas, más allá de las simples correspondencias entre texto filmico y su anunciado referente literario”, *cit.*, p. 21.

<sup>15</sup> Vid. José Antonio Pérez Bowie, “Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión”, en *op. cit.*, p. 25.

<sup>16</sup> Carmen Peña Ardid, *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 30.



## 1.2. Legitimidad, jerarquía y dependencia

Con anterioridad a los estudios desarrollados desde mediados de los noventa, las investigaciones giraban en torno a un paradigma que subordinaba jerárquicamente la obra filmica a la literaria. En este sentido, siguiendo a otros autores, Carmen Peña habla de un verdadero “cambio de paradigma”, ya que las diferentes propuestas, más allá de su especificidad teórica y crítica, coinciden en puntos básicos que han permitido superar el *impasse* en el que se hallaban los estudios sobre el tema. Para esta autora, este cambio comienza con el abandono de tres presupuestos que habían limitado la investigación:

Tout d’abord, le dilemme (moral) de la légitimité de l’adaptation, appelée de façon péjorative «vol», «destruction» ou «pillage». Deux : l’abandon des positions prescriptives avancés par des critiques et des théoriciens sur ce qui «devait être» une bonne adaptation, négligeant l’étude sur la façon dont les adaptations concrètes ont été menées. Et puis trois: l’idée d’adaptation comme relation de *dépendance*, ce qui impliquait non seulement un lien non égalitaire entre «original» et «texte dérivé», mais la réduction des recherches à une analyse entre les textes et les langages, limitée à l’exploration formaliste des éléments qui pouvaient, ou non, être transférés d’un moyen à un autre aux niveaux narratif, discursif ou symbolique. On parlait, et on le sait bien, de «fidélité», «respect» ou «trahison» et on établit des typologies-«illustration»; «transposition»; «adaptation libre»- selon le plus ou moins grand degré d’adéquation du film avec le texte littéraire d’origine<sup>17</sup>.

La extensa cita se justifica para demostrar que el estudio de la adaptación se ha visto condicionado durante mucho tiempo por los problemas de la legitimidad, la orientación preceptiva y la dependencia. Todavía en 1996, François Vanoye señala que la adaptación se plantea “invariablemente en términos de moral –lo que se indica por el frecuente recurso a las palabras derecho, respeto, fidelidad”<sup>18</sup>.

Los debates sobre la “legitimidad” surgieron tanto en el ámbito literario como en el cinematográfico; el primero cuestionando el valor de unos films que con frecuencia reducían o simplificaban la obra de origen; el segundo denunciando que la

<sup>17</sup> Carmen Peña Ardid, “Défis culturels et théoriques du lien entre la littérature et le cinéma: l’adaptation d’oeuvres littéraires”, en Ali Louati, *Fiction littéraire et cinéma*, Carthage, Académie tunisienne des Sciences, des Lettres et des Arts Beït al-Hikma, 2014, pp. 204-205.

<sup>18</sup> François Vanoye, *Guiones modelo y modelos de guion: Argumentos clásicos y modernos en el cine* [1991], Barcelona, Paidós, 1996, pp. 125-126.

vieja literatura limitaba las posibilidades del cine. Desde esta perspectiva, las comparaciones establecidas tendían casi sistemáticamente a minusvalorar las películas basadas en obras literarias –sobre todo, si se trataba de las “grandes obras” de la literatura- y a demeritar el filme porque se le acusaba de no plasmar el espíritu y la literalidad de la obra. Al respecto, Peña Ardid señalaba que en la extensa bibliografía sobre la adaptación, “el objetivo no parece otro que el de *confirmar* la inferioridad divulgadora y reduccionista de los films creados a partir de textos literarios; inferioridad que se atribuye bien a las características expresivas del lenguaje cinematográfico, bien a sus condiciones de producción y de recepción (el heterogéneo, si no al ínfimo nivel cultura de un público de masas)”<sup>19</sup>.

El segundo problema que ha prevalecido en el estudio de las adaptaciones es la orientación preceptiva del análisis comparativo, es decir, cuando se buscaba la adaptación ideal señalando qué textos eran los idóneos para una mejor adaptación. Entre dichos textos se pueden mencionar la novela corta o el cuento, los cuales al ser llevados al cine ofrecían supuestamente mejores posibilidades de adaptación sin el inconveniente de tener que reducir, seleccionar o eliminar. Por citar algunos ejemplos, *La ventana indiscreta* (*Rear window*, Alfred Hitchcock, 1954) y *En terreno vedado* (*Brokeback Mountain*, Ang Lee, 2005) tuvieron como base argumental los respectivos cuentos de Cornell Woolrich y Annie Proulx, resultando dos grandes filmes, que fueron galardonados por la crítica de su época. En contraparte, *El padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972), basado en la novela homónima de Mario Puzo, aun cuando partió de un relato largo se convirtió en un excelente filme en un clásico del cine mundial. Así pues, la idoneidad de los textos, como se puede apreciar, no está en función de la extensión de las obras literarias.

A este propósito, Antonio Monegal recuerda que en el estudio de todas las relaciones interartísticas se tiende a mezclar la teoría analítica con la preceptiva. Añade que en esta orientación caben todas aquellas teorías que al hablar de las adaptaciones se preocupan de cómo se puede ser más fiel a la obra de origen, “si cambiando poco o cambiando mucho para que se diga lo mismo de otra manera, o hasta qué punto se

<sup>19</sup> Carmen Peña Ardid, *Literatura y cine...*, cit., p. 23.

puede decir lo mismo si se dice de otra manera”, todo lo cual pertenece “al ámbito de la preceptiva más que al del análisis”<sup>20</sup>.

La tercera cuestión es quizá la que ha perdurado en los estudios comparatistas durante más tiempo: el concepto de la dependencia, en el que frecuentemente el cine está subordinado la literatura. La adaptación de una obra literaria supone la transformación de un texto en otro *diferente*<sup>21</sup>, e implica profundos cambios de orden narrativo, semántico o estilístico. Además, hay que tener en cuenta que en el cine pesan mucho más los condicionantes económicos y de producción industrial, y, sobre todo, que se trata de una labor colectiva respecto al carácter más individual de la creación literaria. En definitiva, en dicho proceso se produce un texto *nuevo* a partir de uno inicial: “no puede ser de otro modo –señala Peña Ardid- cuando se trabaja con dos sistemas ‘deshomogéneos’ en sus materias significantes, en la forma de consumo de sus objetos –distinta para el espectador y el lector- e, incluso, en la extensión textual”<sup>22</sup>.

En los años cuarenta de la centuria pasada, ya Béla Bálazs, en una importante y temprana aportación, diferenció “materia o argumento” de una obra de “forma artística”. Ésta última sería la materia una vez modificada por la intervención del creador, mientras aquella puede ser coincidente en diversas artes y variará en función de las leyes específicas de cada una de ellas, lo que explica el alcance de la relación existente entre un argumento literario y su recreación fílmica<sup>23</sup>.

No obstante, durante mucho tiempo, el modelo de la traducción interlingüística, el prestigio del concepto de “original” y el de la literatura frente al cine llevaron a que este vínculo se abordara desde el punto de vista de la dependencia y subordinación de un texto a otro. A mediados del siglo XX, André Bazin publicó su

<sup>20</sup> Antonio Monegal, *op. cit.*, p. 21. Este problema enlaza además con el precedente. Para Monegal, “a menudo se entiende que la discusión sobre las condiciones de posibilidad de dichos intercambios tiene más que ver con si deben o no ocurrir, si es bueno o malo que ocurran, o si son en teoría posibles, que con *cómo* están de hecho teniendo lugar”, en Antonio Monegal, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998, p. 17.

<sup>21</sup> Como señala Iuri Lotman refiriéndose a las adaptaciones cinematográficas de textos narrativos, “la traducción no coincidente, convencionalmente equivalente, sirve a la creación de nuevos textos, es decir, es un *mecanismo de pensamiento creador*”, “Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (El aspecto semiótico)” [1983], *La Semiosfera*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 68.

<sup>22</sup> Carmen Peña Ardid, *Literatura y cine...*, *cit.*, p. 23

<sup>23</sup> Luis Miguel Fernández, *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica*, Universidad de Santiago de Compostela, 2000, p. 16.

célebre artículo “Pour un cinéma impur” (1958), en el que, como se sabe, defendió los beneficios que para el cine podía tener la “fidelidad” no solo al “espíritu” de la obra, sino a la propia forma literaria (a “la letra”), como un modo de enriquecer el lenguaje cinematográfico, sin menoscabo de la obra literaria, a la que siempre podría acudir el lector. Frente a la crítica que lamentaba los plagios que el cine hacía de la literatura, señalaba:

Considerar la adaptación de novelas como un ejercicio para perezosos en el que el verdadero cine, el “cine puro”, no tendría nada que ganar, es un contrasentido crítico desmentido por todas las adaptaciones valiosas. Son precisamente los que menos se preocupan de la fidelidad, en nombre de unas pretendidas exigencias de la pantalla, quienes traicionan a la vez a la literatura y al cine<sup>24</sup>.

Uno de los problemas que plantea el *paradigma de la dependencia* es el modo en que condiciona y limita el estudio concreto de las recreaciones fílmicas. Durante mucho tiempo perduró entre los estudiosos de la adaptación la tendencia a analizar y clasificar las tipologías de este fenómeno exclusivamente desde la perspectiva de subordinación del film al texto de origen. A pesar del interesante análisis comparatista entre los procedimientos de la novela y del film narrativo que realiza George Bluestone en su clásica obra *Novels into film* (1957) y de que concede autonomía a las películas inspiradas en obras literarias, Luis Miguel Fernández observa que a la hora de estudiar textos concretos “Bluestone no consigue desprenderse del dominio que la novela ejerce sobre el filme”<sup>25</sup>. En el ámbito anglosajón han tenido una gran influencia las tipologías establecidas por Geoffrey Wagner (*The novel and the cinema*, 1975), Morris Beja (*Film and Literature: an introduction*, 1979), Dudley Andrew (*Concepts in film Theory*, 1984), las cuales “van más allá del debate en torno a la fidelidad o infidelidad de la obra literaria”, pero tienen el inconveniente de su falta de precisión, pues, citando de nuevo a Luis Miguel Fernández, nos encontramos “ante una clasificación abstracta y ahistórica

<sup>24</sup> André Bazin, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1999, p. 118.

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p. 18.

que no tiene en cuenta el aspecto diacrónico de la recreación filmica ni su función en una época dada”<sup>26</sup>.

Como síntesis de estos planteamientos recordaremos la propuesta de Geoffrey Wagner, que distinguió tres tipos de adaptación en función del mayor o menor grado de correspondencia entre la versión filmica y el texto fuente<sup>27</sup>. Por un lado, la *transposición* –llamada también “pictorialisation of a novel” o “ilustration of a book”-, en la que apenas se apreciarían cambios en el filme, como ocurriría, según Purificación Fernández, en la versión que, en 1944, hizo Robert Stevenson de *Jane Eyre (Alma rebelde)*, partiendo de la célebre novela de Charlotte Brontë. El deseo de dar la impresión de “fidelidad” a la obra literaria y de presentar el filme como si fuera una *ilustración* se plasmó en algunas ocasiones al mostrar desde el inicio la imagen del libro abierto sobre el que se van imprimiendo los títulos de crédito<sup>28</sup>. El empleo de este procedimiento en las recreaciones filmicas fue muy frecuente en el cine clásico hollywoodense y de allí pasó a otras cinematografías como la española (recordemos *El clavo*, Rafael Gil, 1944, o *Pequeñeces*, de Juan de Orduña, 1950). Bastantes años antes, en el cine mexicano, la primera versión sonora de *Santa* (Antonio Moreno, 1931), basada en la novela homónima de Federico Gamboa, ya se inicia de manera similar, mostrando un volumen abierto de la obra literaria, cuyas páginas van pasando mientras aparecen los créditos, lo cual no era sino una convención, puesto que los guionistas solo centraban en algunos elementos de la obra literaria<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>27</sup> Dudley Andrew propuso, por su parte, una clasificación parecida a la de Wagner, aunque con otra nomenclatura. Habla de “fidelity of transformation”, de “intersection”, en el caso de la “reflexión creativa”, y de “borrowing”, que es aquel que se basa en el prestigio de unas fuentes muy conocidas, -que pueden ser de origen mítico-, y de fácil reconocimiento para el espectador aun cuando haya grandes transformaciones. Vid. Dudley Andrew, *Concepts in film Theory*, New York, Oxford University Press, 1984, pp. 98-104.

<sup>28</sup> Sobre los tipos básicos de la adaptación véase el análisis de Purificación Fernández Nistal en “Tipología de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias inglesas”, en José María Bravo Gozalo, *La literatura en la lengua inglesa y el cine*, Valladolid, Instituto de Ciencias de la Educación / Universidad de Valladolid, 1993, pp. 31-32.

<sup>29</sup> Recordemos a este propósito *Don Quichotte /Adventures of Don Quixote* (G.W. Pabst, 1933), cuyas primeras y últimas imágenes son un tomo abierto de esta obra de Miguel de Cervantes y de varios libros en la hoguera, respectivamente; no obstante, estamos ante una versión libre, “por la premeditada irreverencia respecto del texto literario que conforma, más que una adaptación estricta de las páginas de Cervantes, un libérrimo homenaje a las mismas, con una puesta en escena que en ocasiones se revela intencionalmente desastrosa, y que acentúa los extremos de la locura del caballero (de la ‘sublime’ y la superficialmente cómica) de la única manera que le permiten las limitaciones -tanto presupuestarias como

El segundo tipo de adaptación que distingue Wagner es el *comentario*: la “re-interpretación”, “paráfrasis”, “reestructuración” o “lectura crítica” de la obra de partida. Aquí se producen ya alteraciones, reteniendo lo fundamental de la estructura narrativa del texto literario. El objetivo, según Purificación Fernández, no es reproducir la obra en toda su extensión, sino buscar “la intensidad, la profundidad en el análisis y en la interpretación”<sup>30</sup>. Paradójicamente, esta autora cita como ejemplo de reinterpretación *Bram Stoker’s Dracula*, de Francis Ford Coppola (1992), un filme que ya en su mismo título pretende vincularse estrechamente a la novela<sup>31</sup>. Por fin, la tercera modalidad establecida por Wagner es la *analogía*, conocida también como “transformación”, “re-escritura”, “adaptación libre” o “variación libre”. La obra literaria es considerada “como ‘materia prima’ o como un ‘pretexto’, como fuente de inspiración para realizar una obra de arte cinematográfico por derecho propio”<sup>32</sup>. Serían tan numerosos los ejemplos de películas inspiradas en motivos o temas literarios<sup>33</sup> que apenas tiene pertinencia epistemológica esta variante tipológica<sup>34</sup>.

En los años ochenta, Gianfranco Bettetini, en su obra *La conversación audiovisual* (1984), se refiere al fenómeno de la adaptación desde planteamientos semióticos, relacionándolo con la traducción interlingüística. Insiste en las profundas transformaciones que se producen en la traducción de un sistema semiótico literario a un sistema audiovisual, se interesa especialmente por las equivalencias de los procesos enunciativos empleados por cada medio; esto es, incide en el domino más complejo, al estar más vinculado al discurso y a los procedimientos expresivos de la literatura y el cine. Pero también acaba estableciendo diversas tipologías, aunque en este caso sin poner ningún ejemplo concreto<sup>35</sup>. La novedad es que su clasificación tiene en cuenta las

de duración del film- a las que se enfrenta el narrador”, en Ferrán Herranz Roset, *El Quijote y el cine*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 133.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>31</sup> Quizá la autora habla de “reinterpretación” y lectura crítica porque el filme incorpora muchos motivos argumentales de la novela desechados en las versiones anteriores. *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>33</sup> Vid. Jordi Balló y Xavier Pérez, *La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine*, Barcelona, Anagrama, 1997.

<sup>34</sup> Purificación Fernández cita como ejemplos *Apocalipsis Now* (Francis Ford Coppola, 1979), inspirada en la novela *The Heart of Darkness*, de Joseph Conrad, véase en “Tipología de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias inglesas”, *cit.*, p. 39.

<sup>35</sup> El teórico italiano distingue varios tipos de traducciones y las adscribe a cinco categorías. La primera es fiel y tendencialmente respetuosa con la narración propuesta por el texto de partida original, aunque

transformaciones de orden pragmático, si bien atendiendo solamente a su inscripción en el texto: “es la propuesta de un sujeto enunciator lo más análogo al del texto originario –señala Bettetini- lo que garantiza la no-traición de una traducción”<sup>36</sup>.

Esta preocupación por establecer clasificaciones se ha prolongado en fechas más recientes en los trabajos de José Luis Sánchez Noriega (2000), Agustín Faro Forteza (2006)<sup>37</sup> y, en el campo exclusivamente del teatro, Juan de Mata Moncho Aguirre (2011). Sánchez Noriega ha distinguido varios tipos de adaptaciones novelísticas atendiendo a los siguientes criterios: la dialéctica fidelidad/creatividad, el tipo de relato, la extensión de las obras y la propuesta estético-cultural<sup>38</sup>. En lo que se refiere al segundo criterio -el tipo de relato-, se apoya en los planteamientos de François Vanoye (*Guiones modelo. Modelos de guion*, 1991) para diferenciar entre *coherencia estilística* y *divergencia estilística*. La primera es “la adaptación de una obra literaria clásica a un filme clásico, o de una moderna a una película moderna”<sup>39</sup>. Ejemplo de modernidad sería, para este autor, *La mujer del teniente francés* (*The French Lieutenant's Woman*, Karel Reisz, 1981), que incorpora algo de la reflexividad del relato de John Fowles e “intercala una historia del siglo XIX con comentarios del propio autor”<sup>40</sup>. En cuanto a la

sacrifica, a menudo, los aspectos comentativos para aportar una restitución lo más completa posible a la narración. La segunda es aquella que está “más atenta a la transposición de *la atmósfera ambiental* del texto de partida que el respeto de su trama: se trata [...] de las adaptaciones de novelas complejas y ricas en material, cargadas de intencionalidad sociológica en su enunciación...”. La tercera se refiere a las traducciones referidas a los *valores ideológicos* “sostenidos en el texto de partida, en perjuicio de una fiel reproducción de sus articulaciones superficiales”. La cuarta comprende aquellas traducciones cuya “elección de pertinencia no se ejercita sobre un único aspecto, bien definido, de la textura expresiva y de contenido de partida (como se ha verificado en casos precedentes: narración; atmósfera ambiental; ideología), sino que se manifiestan programáticamente *sobre todo su material*, de superficie y de profundidad...”, y la quinta y última es aquella que hace referencia a una matriz literaria sólo como un pretexto (generalmente narrativo), “que después se desordena y reelabora en un universo de escritura casi completamente autónomo respecto del original...”. Vid. Gianfranco Bettetini, *La conversación audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 98-100.

<sup>36</sup> *Ibid.*, cit., p. 101.

<sup>37</sup> En su obra establece dos tipos de adaptaciones en función de los puntos de contacto que tiene el film con el texto fuente: la *iteracional* y la libre. Si bien el autor afirma que la diferencia entre ambas radica “en la mayor o menor implicación personal del cineasta como creador”, lo cierto es que las definiciones propuestas para cada tipología coinciden más bien con el criterio de fidelidad. Vid. Agustín Faro Forteza, *Películas de libros*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006, pp. 47-49.

<sup>38</sup> Dentro del primer criterio encontramos: *la adaptación como ilustración*; *la adaptación como transposición* (aquella que “implica la búsqueda de medios específicamente cinematográficos en la construcción de un auténtico texto filmico que quiere ser fiel al fondo y a la forma de la obra literaria cuando el film se aparta “del relato literario debido a un nuevo punto de vista), *adaptación como interpretación y adaptación libre*. José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine... cit.*, pp. 63-67.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>40</sup> *Ibid.*

*divergencia estilística*, se trata de la transposición de una obra literaria clásica a un filme moderno y, viceversa, una obra moderna a un film clásico. Como ejemplo del primer caso estaría *Masculin-Féminin* (1966), de Jean-Luc Godard, basado en el relato *The Signal*, de Guy de Maupassant, y del segundo caso, *La insoportable levedad del ser* (*The Unbearable Lightness of Being*, Philip Kaufman, 1988). En el caso mexicano, se podría citar como ejemplo *La montaña sagrada* (Alejandro Jodorowsky, 1972), que transpone el clásico de la literatura mística escrita en verso y en prosa *Subida del Monte Carmelo*, del poeta español San Juan de la Cruz a un film moderno.

No nos detendremos ni en el criterio de la extensión<sup>41</sup> ni en el estético-cultural<sup>42</sup>, planteados por Noriega, pero sí en su propuesta en relación con el teatro, pues consideramos interesante el esfuerzo que hace este estudioso por recoger la casuística de vínculos que hasta el momento podría establecerse entre el medio teatral y el cinematográfico. Tras distinguir entre *adaptaciones de representaciones teatrales* y *adaptaciones de textos teatrales*, diferencia lo que sería la mera *grabación de una representación* (cuando el director no puede modificar para nada la puesta en escena de la obra y se limita a elegir los lugares donde ubicar las cámaras y a seleccionar los planos en el montaje) y lo que sería la *recreación de una representación*: la que se da cuando la puesta en escena se traslada a un plató en el que se puede adecuar el espacio teatral-escénico a las necesidades de la expresión fílmica<sup>43</sup>. Respecto a las *adaptaciones de textos teatrales* propiamente dichas se limita a establecer dos tipologías: la *adaptación integral*, cuando el conjunto del texto teatral ha sido plasmado en el fílmico, como de acuerdo con André Bazin, ocurriría en *Enrique V* (Laurence Olivier, 1944)<sup>44</sup>. Por otro lado estaría la *adaptación libre*, cuando solo se recrean los elementos esenciales del texto teatral, lo que sucede a su juicio en *Trono de sangre* (*Kumonosu-*

<sup>41</sup> Sánchez Noriega considera tres tipos: *Reducción*, que es aquella en la que se eligen los episodios más importantes, se eliminan acciones y personajes o se condensan capítulos; la segunda, *equivalencia*, se da cuando los dos relatos contengan la misma historia y la ampliación, que parte a partir de uno breve. *Ibid.* pp. 69-70.

<sup>42</sup> Según este criterio se clasifican en: *saqueo y modernización / actualización*. La primera supone una simplificación, vulgarización, edulcoración o amputación de aspectos innovadores del texto literario en aras de la comercialidad, y la segunda es aquella que “puede ser creativa y ofrecer equivalencias más ricas para los receptores actuales”. *Ibid.*, pp. 70-71.

<sup>43</sup> Hemos utilizado las cursivas de los tipos de adaptaciones propuestos por Sánchez Noriega, ya que así aparecen en su obra.

<sup>44</sup> José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine... cit.*, p. 74.



*Djo*, Akira Kurosawa, 1957), en la cual la obra *Macbeth*, de William Shakespeare fue trasladada al ambiente japonés.

Mucho más matizado, en el caso del teatro, es el enfoque de Juan de Mata Moncho Aguirre que se apoya en el estudio de todo el teatro español llevado a la pantalla desde los comienzos del cine. Sus clasificaciones pretenden abarcar una casuística muy amplia y están avaladas por múltiples ejemplos. Distingue, como otros autores, entre adaptación íntegra, simplificada y libre, a las que añade –como fruto de sus intereses documentalistas e historiográficos- la que llama “adaptación desconocida”. La *adaptación íntegra* comprende la *ilustrativa* -caso de *Locura de amor* (1909) y *Don Juan Tenorio* (1910), de Ricardo de Baños-; la *creativa* -*Nobleza baturra* (Florián Rey) y *Don Quintín, el amargao* (Eduardo Marquina), ambas de 1935-; la *metateatral* -*De carne somos* (Roberto Gavaldón, 1954) y *Bodas de sangre* (Carlos Saura, 1981)-, y, por último, la *representación adaptada*, donde incluye *Don Juan Tenorio* (Alejandro Perla, 1951). La que llama *adaptación simplificada* incluye a su vez la *versión reducida* (*Don Juan Tenorio*, Salvador Toscano, 1898) y la *representación filmada*, a la que pertenecerían, por ejemplo, los fragmentos de la adaptación teatral de la novela de Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario*, que dirigió Josefina Molina en 1979, y que aparecen en la película *Función de noche*, realizada por la misma directora en 1981<sup>45</sup>.

En nuestro caso, hemos prestado atención a la cuarta tipología: la *adaptación desconocida*, puesto que ha sido de gran utilidad para incluir o descartar algunas adaptaciones en nuestro corpus de estudio. Esta variable comprende aquellos filmes de difícil catalogación dada la escasez de datos que se tiene de ellos, bien sea porque se han perdido y sólo existen vagas referencias de los mismos, bien sea porque no revelen abiertamente su deuda con el texto literario al que parece remitirse su trama o sus

<sup>45</sup> El tercer tipo propuesto por Moncho Aguirre es la *adaptación libre*, que contiene las siguientes subclasificaciones: la *recreación* -*Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956)-, la *fusión*, aquella que se inspira en dos obras o más obras literarias tales como *Nobleza ranchera* (Alfredo del Diestro, 1938), basada en *Nobleza baturra* y *La parcela*, de Joaquín Dicenta y José López Portillo, respectivamente. También, aparece la *adaptación por traslación: de un medio geográfico a otro* (*La malquerida*, Emilio Fernández, 1949), *de una época a otra* (*Así es la vida*, Arturo Ripstein, 2000), *de un medio a otro* (del cine al teatro), como sucedió con *Nobleza baturra* (Juan Vilá Vilamila, 1925), y *de un género teatral a otro* (*El amor brujo*, Carlos Saura, 1985), así como la *subversión* (*La muralla*, Luis Lucía, 1958) y la *deformación* (*Sor Alegría*, Tito Davison, 1952). Juan de Mata Moncho Aguirre, *Teatro capturado por la cámara. Obras teatrales en el cine (1898-2009)*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura, 2011, pp. 71-98.

personajes. Juan de Mata Moncho cita, a este propósito, *El pobre Valbuena* (1916) película perdida de Manuel Noriega, y aquellas versiones desconocidas por su deterioro o destrucción técnica como *Nuestra Natacha* (Benito Perojo, 1936).

En relación a lo que hemos venido señalando, José Antonio Pérez Bowie considera que los numerosos intentos de distinguir entre los diversos grados de fidelidad que el filme guarda en relación al texto-fuente, así como la introducción de otras terminologías para referirse al proceso de adaptación (*traducción, traslación o transposición*) son todo un síntoma de la complejidad del fenómeno analizado. Finalmente, observa que las últimas propuestas tienden a rechazar aquellas tipologías vinculadas a criterios contenidistas y “sostienen que el problema de la adaptación ha de ser abordado desde niveles de mayor complejidad, atendiendo primordialmente a las diferencias de lenguaje”<sup>46</sup>, como podremos constatar en las líneas subsecuentes.

### **1.3. Más allá de la dependencia: la adaptación desde otros enfoques**

A partir de los años noventa, como ya hemos apuntado, el fenómeno de la recreación fílmica empieza a ser contemplado desde otros puntos de vista. Los nuevos enfoques parten del presupuesto de que no hay jerarquías entre los textos literario y fílmico y de que debe quedar atrás el concepto de dependencia. Se coincide además en la importancia de no limitarse a un análisis intratextual, y en que el objeto principal de estudio es el texto pero también el contexto de llegada, es decir, se deberán de tomar en cuenta las circunstancias económicas, políticas, culturales y artísticas en las que se produjo el film. Entre las primeras voces que mostraban ya cierta insatisfacción con los modelos dominantes (aquellos en los que la película estaba subordinada a la obra literaria), se pueden mencionar a Carmen Peña (1992 y 1999) y, sobre todo, a Antonio Monegal (1993), que entiende básicamente la adaptación como una operación transgresora, desde el instante en que se ejecuta un desplazamiento entre lenguajes y se

<sup>46</sup> José Antonio Pérez Bowie, *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*. Salamanca. Plaza Universitaria. 2003, p. 12.

somete el texto a un código distinto<sup>47</sup>. En esta misma línea, han aparecido diversos estudios que abordan el proceso de la adaptación desde una perspectiva multidisciplinar y partiendo de diferentes corrientes teóricas tales como la sociocrítica (Jeanne-Marie Clerc<sup>48</sup>), la transtextualidad (Robert Stam<sup>49</sup>) y la glosemática (Lauro Zavala<sup>50</sup>), así como la teoría de los Polisistemas (Patrick Cattrysse y Luis Miguel Fernández), o los estudios culturales (José Antonio Pérez Bowie y Bárbara Zecchi), como veremos más adelante.

#### 1.4. El problema terminológico

Antes de presentar el planteamiento de algunas de las propuestas teóricas mencionadas, merece la pena aludir a las diferentes terminologías que han surgido para designar el trasvase de un texto literario al filme: “recreación”, “traslación”, “traducción”, “transposición” y “reescritura”, ante lo poco apropiado que resulta –según algunos estudiosos– el concepto de *adaptación*. Sin embargo, este último término sigue siendo el más utilizado no sólo popularmente, sino todavía en medios profesionales y académicos, a veces por simple inercia. Darío Villanueva y Luis Miguel Fernández han insistido en que la palabra “adaptar” (con el sentido de “acomodar”, “ajustar algo a otra cosa”)<sup>51</sup> no es la más adecuada para describir un fenómeno que implica profundas transformaciones creativas<sup>52</sup>. Fernández se inclina por el término “recreación filmica”

<sup>47</sup> Luis Buñuel de la literatura al cine..., cit., p. 21.

<sup>48</sup> Jeanne-Marie Clerc y Monique Carcaud-Macaire, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004.

<sup>49</sup> Robert Stam, *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*, en James Naremore, *Film Adaptation*, New Jersey, Rutgers University, Press, 2000

<sup>50</sup> Lauro Zavala, *Cine y literatura. De la teoría literaria a la traducción intersemiótica* [en línea], México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013. Disponible en: [http://www.researchgate.net/publication/261760672\\_Cine\\_y\\_literatura.\\_De\\_la\\_teoría\\_literaria\\_a\\_la\\_traducción\\_intersemiótica](http://www.researchgate.net/publication/261760672_Cine_y_literatura._De_la_teoría_literaria_a_la_traducción_intersemiótica) [Consulta: 15/06/2014]

<sup>51</sup> Véase en Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* (23ª edición), 2015. Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=0hMBUwM> [Consulta: 20/05/2016].

<sup>52</sup> Darío Villanueva señala que “el concepto de “adaptación” es semiológica y artísticamente insostenible. Cuando una historia plasmada previamente en un discurso literario es transcrita con otro lenguaje en un discurso cinematográfico, por mucha fidelidad con que se haya resuelto la operación, y aunque la sustancia del contenido argumental haya experimentado mínimas alteraciones, el significado final de la segunda obra de arte (por caso) es inexorablemente distinto de la primera”. Véase en “Los marcos de la

antes que por el de adaptación, pues afirma que en el proceso de transposición de un texto anterior “no hay ninguna dependencia con respecto a éste, sino una igualdad entre lenguajes diversos, por lo que difícilmente el filme podrá “adaptarlo”, aunque sí lo recreará, lo volverá a producir partiendo de una situación diferente”<sup>53</sup>.

También, Antonio Monegal -en su análisis de las adaptaciones realizadas por Luis Buñuel- opta por sustituir el término adaptación por el de *traslación* con el fin de librarse de las connotaciones restrictivas que acompañan al primero, y por lo que dicho proceso “tiene de movimiento de traslado del texto, incluso entre soportes materiales, y por las implicaciones que aporta al concepto la palabra inglesa *translation*, que significa precisamente traducción”<sup>54</sup>.

Otros autores que se decantan por un cambio de denominación serían Pilar Couto Cantero –transposición-, para la que, en cualquier caso, lo más importante no es inclinarse por uno u otro término sino los resultados obtenidos gracias a la investigación. Transposición es también la preferida por Sergio Woolf, que, en su estudio, hace notar que la discusión, que simula ser terminológica, en realidad está centrada en la problemática existente para explicar este proceso, es decir, el esfuerzo por definir el vínculo que se ha dado entre literatura y cine desde el nacimiento este último.

Finalmente, *reescritura* es una de las denominaciones propuestas recientemente para referirse al trasvase de textos literarios al cine. Fue acuñada por Pérez Bowie, al considerar que la práctica adaptativa es un “intento de reescribir un “texto” preexistente desde unas nuevas coordenadas sociales, ideológicas o estéticas bajo las que afloran inexorablemente la subjetividad del nuevo autor y el latido de la

literatura española (1975-1990): Esbozo de un sistema”, en Darío Villanueva y otros, *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 9. *Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Editorial Crítica, 1992, p.28.

<sup>53</sup> L. M. Fernández agrega que la inconveniencia es mucho mayor al usar el término adaptación para señalar a los filmes que recrean programas de radio, noticias de prensa, informes policiales o memorias de carácter científico. Por ello justifica la búsqueda de otras fórmulas alternativas carentes de esa idea de dependencia de un texto en relación a otro. *Op. cit.*, pp. 13-14.

<sup>54</sup> Aunque el autor traduce de manera literal *translation* por traslación, advierte que lo hace para eludir una serie de limitaciones conceptuales, y considerando a la adaptación como un proceso en el que hay movimiento entre lenguajes: literario y cinematográfico, en *Luis Buñuel de la literatura al cine...*, *cit.*, p. 105.

época en que habita”<sup>55</sup>. Ahora bien, este concepto agrupa no sólo la relación del cine con obras literarias, sino también el vínculo entre el cine y otras fuentes modernas: comics, videojuegos, series televisivas y videoclips.

Este recorrido ha permitido ver la insatisfacción que produce la palabra adaptación, la búsqueda de otras denominaciones que intentan plasmar el concepto que cada autor o autora tienen del fenómeno y del proceso transformador. Sin que, como puede verse haya un acuerdo terminológico. En nuestro caso, aunque compartimos la idea de que esta práctica es una actividad creativa, autónoma que produce textos nuevos por lo que utilizamos el término recreación, pero, sin abandonar el más común: adaptación

### **1.5. La conversión de textos literarios en filmicos: nuevas propuestas de análisis**

Dejando a un lado la cuestión terminológica, nos adentraremos en algunas de las propuestas más sobresalientes que se han ofrecido en los últimos años y que hemos seguido en nuestro estudio. Un enfoque que ha dejado huella en los estudios hispánicos, presentado desde la teoría de los polisistemas, fue el de Luis Miguel Fernández (2000), que siguiendo la propuesta realizada por Patrick Cattrysse en su obra *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain* (1992), pone el acento en una cuestión fundamental, en el hecho de que:

el proceso transposicional no se orienta tanto al sistema de partida (la adaptación de algo previo) como hacia el de llegada (la creación de algo nuevo), hacia el funcionamiento del texto filmico no con respecto al texto literario del que parte sino como integrante de otro sistema que determina sus elecciones y su situación dentro del mismo<sup>56</sup>.

<sup>55</sup> *Reescrituras filmicas, cit.*, p. 11.

<sup>56</sup> *Op., cit.*, pp. 13-14.

En otras palabras, una película basada en un texto literario debe funcionar y ser aceptada en el sistema cinematográfico y en el contexto cultural, ideológico en el que se produce. Además, el guion adaptado y la realización pueden inspirarse en modelos que no se limitan a la literatura, sino que abarcan la pintura, la música y, por supuesto, el cine. Esta propuesta, como hemos advertido, nace de la aplicación al estudio de la adaptación de la teoría de los Polisistemas<sup>57</sup>, formulada a finales de la década de los años sesenta y principios de los setenta por el israelí, Itamar Even-Zohar. Así, L. M. Fernández, para quien la recreación fílmica sería “todo fenómeno que se presenta y/o es percibido como una recreación fílmica por los consumidores y/o la institución del sistema receptor en un contexto histórico particular, en donde se reconocen claramente los agentes de esa percepción y las posibles diferencias de la misma”.

Además parte de la idea fundamental de considerar la adaptación/recreación como un doble proceso: 1) la recreación como texto terminado (esto es, la película adaptada existe como cualquier otra, debe funcionar en el polisistema de llegada dentro de un contexto histórico-cultural determinado, y 2) la recreación como un proceso de transferencia de elementos de un sistema A a otro B. Esta diferenciación implica que, al examinar cómo el Texto B (fílmico) ha recreado el Texto A (literario), no sólo se deben comparar qué elementos se han conservado o cambiado, sino revisar también en qué medida la política de selección de elementos (lo que se mantiene y cambia) y el proceso de transferencia de un medio a otro se ha producido en función del papel que debe jugar el Texto B (la película, en este caso) en el nuevo polisistema (el polisistema B “de llegada”, digamos el “sistema de sistemas”: cinematográfico, cultural, ideológico en el que se produce el filme)<sup>58</sup>. Esto significa que deben considerarse las relaciones de comunicación entre grupos empresariales de editores y productores, los tipos de público a quien se destinan las obras, la relación que se mantiene con ellos, a través de la publicidad, los condicionantes ideológicos y estéticos que condicionan la recreación,

<sup>57</sup> Sobre la aceptación de ésta en ámbitos literarios, Monserrat Iglesias alude que se debe al replanteamiento de los vínculos entre “lengua”, “literatura” e “identidad cultural”, y porque “ningún marco teórico se ha planteado el mismo modo las interferencia entre sistemas literarios, de ahí la capacidad demostrada para dar cuenta funcionamiento dinámico de la literatura en la cultura y en la sociedad”. Monserrat Iglesias, “La teoría de los polisistemas como desafío a los estudios literarios”, en Monserrat Iglesias *et al.*, *Teoría de los polisistemas / M.V Dimic*, Madrid, Arco Libro, 1999, pp. 9 y 17.

<sup>58</sup> Luis Miguel Fernández, *op. cit.*, pp. 29-47.

etc. En el cine mexicano, se podría citar el caso ocurrido con *Fray Bartolomé de las Casas* (Sergio Olhovich, 1992), basada en *Las Casas, una hoguera al amanecer*, del dramaturgo Jaime Salom. Esta pieza teatral si bien fue publicada en España en 1986, se estrenó en México en 1990, antes de que se realizara la versión filmica. En este caso, al producirse en el marco del V centenario del descubrimiento de América por Cristobal Colón, había un genuino interés no solo porque la obra se representara primero en México, sino también en que el filme presentara sobre todo la etapa en la que el fraile se dedicó a evangelizar y a defender de los abusos de los conquistadores que sufría la población nativa, eludiendo su etapa como encomendero.

En cuanto al estudio de la recreación como proceso de transferencia de elementos de un sistema A (de partida) a un sistema B (de llegada), supone un análisis complejo apoyado en la narratología y en los principios del lenguaje cinematográfico. También considera que se deberán de tener en cuenta las normas de producción generales (estéticas, culturales o ideológicas que pesan sobre cualquier película en un determinado periodo y contexto histórico) y las normas transposicionales específicas del proceso de adaptación<sup>59</sup>.

Fernández ha aplicado esta teoría al análisis de la recreación filmica del mito de Don Juan, recorriendo las versiones dramáticas y cómicas más significativas del cine mudo y sonoro de este país. Dicha propuesta, sin duda, ha significado –desde el ámbito español- una gran aportación al estudio de la recreación, ya que se toman en cuenta los diferentes contextos, así como las normas de adecuación y transferencia para que el filme funcione según las convenciones de cada etapa histórica. Este enfoque ha resultado de gran utilidad en nuestro trabajo, ya que al ser llevadas obras de la literatura española a la pantalla de México, resulta imprescindible considerar el contexto (sistema B) en el cual se inserta la nueva obra (filme).

Por otro lado, en los últimos años, el proceso de transposición se ha abordado en España desde enfoques próximos a la Nueva Historia y a los estudios culturales, como sucede con los trabajos realizados por el Grupo de Estudios sobre Literatura y Cine (GELYC) de la Universidad de Salamanca, que son coordinados por José Antonio

<sup>59</sup> *Ibid.*, pp. 8 y 9.

Pérez Bowie: *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)* (2004) y *El mercado vigilado. La adaptación en el cine español de los 50* (2010). Estas obras recogen los análisis del conjunto de adaptaciones realizadas durante el franquismo –desde los primeros años de postguerra hasta la década de los 60-, revisando los factores socio-culturales, ideológicos y mercantiles que influyeron en su producción. Pérez Bowie, siguiendo a Michel Serceau<sup>60</sup>, subraya el hecho de que el proceso de trasvase de un texto literario al cine es el “producto de una dialéctica entre la obra literaria, el contexto socio-histórico y los códigos de una cultura”<sup>61</sup>, sin olvidar también su condición de transferencia histórico-cultural.

Apoyándose en la metodología que André Helbo aplica a la recreación de los textos teatrales, Bowie reconoce la pertinencia de tomar en consideración los paratextos relacionados con las adaptaciones cinematográficas; esto es, la publicidad, las declaraciones de intenciones, los comentarios “orientadores” de la crítica, los expedientes de censura, “las memorias presentadas por los productores a las comisiones evaluadoras” o las reflexiones vertidas por ciertos espectadores cualificados. Todos estos aspectos, que también tomará en consideración el estudio de Luis Miguel Fernández sobre las distintas recreaciones de Don Juan Tenorio, permite abordar el fenómeno de la adaptación desde una perspectiva *pragmática*, en la medida en que, como señala Bowie, contribuye “a superar el limitado marco de las relaciones intertextuales entre el texto originario y el texto de llegada”<sup>62</sup>. El propósito de los trabajos del GELYC, muy ambicioso, es, en última instancia, reconstruir el contexto de producción y el de recepción de las adaptaciones realizadas en un momento concreto de la historia de España. Este planteamiento, como daremos cuenta más adelante, ha sido de gran utilidad para la realización de esta Tesis.

Hasta cierto punto en relación con los presupuestos anteriores se encuentra la importancia que Bárbara Zecchi, en su obra *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*

<sup>60</sup> Vid. Michel Serceau, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*, Liège, Éditions du Céfal, 1999.

<sup>61</sup> José Antonio Pérez Bowie, *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo*, Salamanca, Librería Cervantes Salamanca, 2004, p. 13.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 15.



(2010) concede a las variables ideológicas. De acuerdo con Terry Eagleton, considera que la adaptación cinematográfica es necesariamente ideológica, ya que es la lectura de un texto que adopta la forma de la crítica, y que como toda crítica tiene una ideología. Las recreaciones fílmicas serían:

relecturas (y reescrituras) determinadas por toda la serie de valores que inconsciente o conscientemente el adaptador proyecta en un texto: desde la selección, desde la inclusión a la exclusión, desde la reducción a la ampliación, desde la repetición a la transformación, el adaptador está condicionado por la estructura y las relaciones de poder del contexto social y político en que se vive<sup>63</sup>.

## **1.6. Aplicaciones teóricas y metodológicas a nuestro estudio**

Las características de esta Tesis hacen que nuestro objetivo principal tenga un carácter empírico, ya que consiste en la localización, identificación y descripción de las adaptaciones existentes, partiendo de fuentes contrastadas y fidedignas que permitan elaborar un catálogo lo más fiable e incluyente posible. Los repertorios elaborados hasta este momento son incompletos, solo mencionan algunos filmes mexicanos que tuvieron como base argumental obras literarias españolas, presentando limitaciones, omisiones y/o equivocaciones que intentamos corregir en este trabajo.

Sin embargo, nos proponemos también ofrecer un panorama que sitúe estas adaptaciones en el contexto de los distintos periodos de la producción del cine mexicano con el fin de conocer mejor el lugar -cuantitativo y cualitativo- que ocuparon este tipo de películas en el (poli)sistema cinematográfico del país azteca, lo que significaron los escritores españoles en el ámbito cultural, cómo fueron leídas e interpretadas sus obras, cuándo tuvieron más aceptación, cuál fue su impacto, y si las recreaciones contribuyeron a la pervivencia de determinados textos literarios españoles en aquella nación. Por ello, nos interesan fundamentalmente los modelos de estudio de la

<sup>63</sup> *Op. cit.*, p. 49.

recreación filmica que atienden a aspectos contextuales e ideológicos, así como a la importancia del (poli)sistema de llegada, esto es, nos interesan los condicionantes del sistema cinematográfico, el nuevo contexto cultural, así como a los factores políticos, sociales, económicos e ideológicos que han podido influir en la realización de determinadas adaptaciones. Pensemos por ejemplo en la repercusión que ha tenido en la industria filmica azteca la situación socio-política y económica de México en las diferentes etapas de su historia: etapa postrevolucionario (repunte de la industria cinematográfica), la década de los sesenta (crisis y nuevas tendencias) o los años noventa (Nuevo Cine Mexicano); o bien, en la postura adoptada por el gobierno de Lázaro Cárdenas a finales de los años cuarenta, favorable a la acogida de miles de simpatizantes de la causa republicana, lo que permitió que –aún con dificultades- un gran número de exiliados se incorporaran a la industria cinematográfica, y que influyó considerablemente en el incremento de producción de películas basadas en obras literarias españolas, como veremos más adelante.

De hecho, hemos adoptado la metodología aplicada por José Antonio Pérez Bowie en los trabajos dedicados a la adaptación en el cine español de los años cuarenta y cincuenta, aunque de manera parcial dado que no podemos aplicarla con todo su rigor ante el corpus tan grande que estudiamos. Así pues, en algunas décadas han sido de gran utilidad los paratextos (críticas cinematográficas, entrevistas a directores o carteles) recopilados para reconocer el contexto en el que fueron producidas las recreaciones filmicas. Se ha tomado también en cuenta el rol otorgado al espectador, pues, en nuestro caso no solo se trata del trasvase del medio literario al filmico, sino que también se debían hacer los filmes en función de los valores culturales mexicanos, y por supuesto cambiar algunas voces del español peninsular a la variante lingüística mexicana

Quisiéramos mencionar, por otro lado, que nuestro trabajo prioriza el estudio de la adaptación desde el lado del cine; en este sentido, seguimos muy de cerca los trabajos de Juan de Mata Moncho (2011), porque, al igual que Daniel Sánchez Salas en su estudio sobre la recreación de obras narrativas en la cinematografía española de los años veinte -*Historias de luz y papel. El cine español de los años veinte a través de su adaptación narrativa literaria española* (2007)-, considera la adaptación de obras literarias como uno de los componentes que conforman la cinematografía española, es decir, “que las relaciones que dicha cinematografía establece con las fuentes literarias

que adapta, acaban formando parte de ella misma y de su contexto”<sup>64</sup>. En nuestro caso, el trasvase de obras de la literatura española en la filmografía mexicana se dio de manera continuada en determinados periodos (época de oro y década de los sesenta), por ello, nos interesa conocer si fue el éxito de determinadas obras literarias españolas en México lo que dio origen a un gran número de filmes a partir de ellas, o bien, si fueron las adaptaciones hechas primero en España lo que dio lugar a un sinnúmero de recreaciones filmicas en la gran pantalla mexicana<sup>65</sup>.

Así mismo, para abordar esta investigación, es especialmente importante tomar en consideración el doble proceso que, para Luis Miguel Fernández –siguiendo a P. Cattrysse y a G. Toury-, abarca el fenómeno de la transposición: como texto terminado y como proceso de transferencia, lo que significa analizar no solo de qué modo el filme mexicano ha adaptado el texto literario español, sino en qué medida la política de selección y el proceso de transferencia de un sistema a otro se ha producido en función del papel que debe jugar la obra adaptada, en nuestro caso, en el contexto sociocultural mexicano. Para ilustrar el papel que desempeña este último, se puede mencionar la versión cinematográfica de *La malquerida* (1949). El responsable de llevar a la pantalla grande esta pieza *benaventina* fue el reconocido director Emilio “Indio” Fernández, que al transplantar un drama rural español al contexto azteca, buscó elementos esencialmente afines a la idiosincrasia mexicana. Sustituyó la casa y los campos castellanos por una hacienda parecida a la de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936) e incluyó largas secuencias a caballo, tiroteos o pleitos caciquiles, elementos todos ellos propios del subgénero de “la Revolución mexicana”.

Antes de exponer los pormenores concretos de la propuesta metodológica que nos servirá para acercarnos a cada uno de los momentos históricos en que fueron producidas las adaptaciones que integran nuestro corpus, hemos considerado oportuno presentar el avance que han tenido los estudios sobre cine y literatura en México, ya que dicha revisión también nos ha servido para trazar la dirección en la que nos hemos conducido en esta investigación.

<sup>64</sup> Daniel Sánchez Salas, *Historias de luz y papel: el cine español de los años veinte, a través de su adaptación de narrativa literaria española*, Murcia, Conserjería de Educación y Cultura, 2007, p. 37.

<sup>65</sup> Vid. Juan de Mata Moncho Aguirre, *Teatro capturado por la cámara... cit.*, pp. 43-45.



# CAPÍTULO II



*La sobrina del señor cura* (Juan Bustillo Oro, 1954)



## Estudios sobre cine y literatura en México

### 2.1. Publicaciones sobre el séptimo arte: 1920-2010

En un reciente artículo titulado “Los estudios sobre cine en México: un terreno en construcción” (2010), Lauro Zavala<sup>66</sup> presenta un estado de la cuestión de las publicaciones que se han hecho en el periodo comprendido entre 1980 y 2010, también nos da conocer de manera panorámica las obras publicadas en las épocas precedentes. Zavala apunta que el ochenta por ciento de las investigaciones cinematográficas publicadas en nuestro país pertenecen al campo de la historia<sup>67</sup>. Lo que denota el escaso interés que ha habido por la realización de estudios sobre cine. Así pues, entre 1920 y 1960 apenas se publicaron diecisiete libros sobre cine. Entre éstos destacan el *Anuario 1945/1946*, de José María Sánchez García publicado en 1947 y la *Enciclopedia Cinematográfica Mexicana 1897-1955*, escrita por Rafael E. Portas y Ricardo Rangel, cuya primera y única edición se hizo en 1955<sup>68</sup>.

<sup>66</sup> Lauro Zavala ha realizado varios estudios en torno a la teoría literaria, la semiótica y el análisis cinematográfico. Entre sus obras figuran: *Material inflamable. Reseñas y crítica de cine*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1989; *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*, Xalapa, UV, 1994; *Elementos del discurso cinematográfico*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2003; *Ironías de la ficción y la metaficción en el cine y la literatura*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007 y *La seducción luminosa. Teoría y práctica del análisis cinematográfico*, México, Trillas, 2010.

<sup>67</sup> En este artículo, Zavala considera “estudios sobre cine” a todos aquellos trabajos sistemáticos de investigación, ya sea universitaria, oficial o independiente, que tienen como resultado diversos productos publicados, ya sea en forma de libros, discos digitales o números monográficos de revistas universitarias y de difusión cultura”. También, da a conocer el tipo de temáticas que han abordado las diferentes publicaciones, y presenta un informe de las actividades de investigación que se han realizado con más frecuencia en torno a esta área de estudio tales como congresos, seminarios, encuentros, tesis doctorales, etc, desde 1960 a 2010. Incluye una bibliografía muy completa publicada a partir de los años sesenta. Ésta presenta un listado de los números monográficos de revistas o discos digitales –editados por diferentes instituciones de educación superior-, que no han tenido buena difusión. Vid. Lauro Zavala, “Los estudios sobre cine en México: un terreno en construcción” *Teorías y prácticas audiovisuales*. Actas del primer Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, Buenos Aires, Editorial Teseo, 2010, pp. 49-77.

<sup>68</sup> Esta enciclopedia –de gran valía para estudiar los albores del cine mexicano- fue realizada a partir de todos los ficheros realizados por el periodista español José María Sánchez García, que arribó a México en 1910 procedente de Jaén, Andalucía. Desde su llegada tuvo un gran interés por el cine azteca, y al poco tiempo de radicar en territorio mexicano empezó a conformar su propio archivo. En 1919, marcha a Los Ángeles, sin embargo, continúa colaborando como crítico de cine en publicaciones mexicanas. A finales de la década de los treinta regresa a México, donde se establece definitivamente hasta su muerte. Vid. Miriam Pulido, “El cine mexicano según José María Sánchez García”, *Días de cine, La Jornada Jalisco*,

A partir de la década de los sesenta la bibliografía empieza a enriquecerse. Ejemplo de ello son las obras *La aventura del cine mexicano* (1968), de Jorge Ayala Blanco y la *Historia documental del cine mexicano* (1969-1978), de Emilio García Riera, imprescindibles para todo estudioso del cine azteca. Y, ya entre 1980 y 2005, Zavala observa que han proliferado cinco tipos de publicaciones: obras de referencia tales como el *Diccionario de directores del cine mexicano* (2009), de Perla Ciuk; estudios sobre directores y actores como por ejemplo: *La Doña* (1991), de Paco Ignacio Taibo I; estudios sobre cine mudo: *Filmografía del cine mudo mexicano*. Vols. I y II (1986) de Juan Felipe Leal; historias panorámicas del cine mexicano: *Una mirada insólita. Temas y género del cine mexicano* (2004), de Rafael Aviña, y, estudios con perspectiva de género: *Mujeres de luz y sombra* (1997), de Julia Tuñón. Pero, a juicio de Zavala, el interés de historiadores y otros científicos sociales mexicanos ha sido “de carácter exclusivamente contextual y documental, y han dejado de lado, incluso para sus propios fines, las herramientas del análisis teórico, ético, estético o filosófico para el estudio de las películas”<sup>69</sup>.

Por otro lado, Zavala señala que los estudios sobre cine en el terreno de las humanidades han tenido poco desarrollo, ya que, entre 1980 y 2009, apenas se han publicado quince trabajos, que él clasifica en tres categorías: estudios sobre la relación que han mantenido los escritores con el cine como *El nacimiento de una pasión. Luis G. Urbina: primer cronista mexicano de cine* (1991), de Ángel Miquel y *Los escritores mexicanos y el cine* (1995), de Manuel González Casanova; estudios sobre la historia de la crítica periodística, como por ejemplo *El cine mexicano a través de la crítica* (2001), de Gustavo García y David R. Maciel, y estudios cuyo objetivo ha sido la elaboración de manuales de análisis cinematográfico entre los que destaca *Cómo acercarse al cine* (1989), de Leonardo García Tsao.

24/03/2014. Disponible en: <http://www.diasdecine.com.mx/noticias/el-cine-mexicano-segun-jose-maria-sanchez-garcia/> [Consulta: 21/07/2014].

<sup>69</sup> Lauro Zavala, “Los estudios sobre cine en México: un terreno en construcción”, *art. cit.*, p. 51.



## 2.2. Investigaciones en torno al cine y literatura: 1990-2015

Como se puede observar, salvo las publicaciones que abordan el vínculo de los escritores con el cine como las realizadas por Ángel Miquel (1991) y Manuel González Casanova (1995), el interés por la relación entre el cine y literatura ha sido muy limitado en México, incluyendo el tema que nos compete, es decir, el del estudio de las adaptaciones de obras literarias en el cine mexicano. Solo en los últimos veinte años ha empezado a cambiar la situación, y diversos críticos y estudiosos mexicanos se han ocupado con rigor y desde diferentes perspectivas de alguno de los numerosos aspectos de la relación entre el medio filmico y el literario. Entre los trabajos realizados encontramos: *Disolvencias. Literatura, cine y radio en México (1900-1950)*, de Ángel Miquel publicado en 2005; *Sujetos transnacionales: la negociación entre cine y literatura* (2007), de Nayibe Bermúdez Barrios; *La Revolución mexicana en la literatura y el cine* (2010), Olivia Díaz y *La Revolución traicionada. Dos ensayos sobre literatura, cine y censura* (2012), de Eduardo de la Vega Alfaro (2012)<sup>70</sup>. Como se puede observar, en la última década ha habido un boom de publicaciones que versan sobre la relación entre estas dos artes (cine y literatura).

Centrándonos solo en el estudio de la adaptación, aparte de los trabajos fundamentales que dedica Adriana Sandoval a filmes muy significativos del cine azteca que han partido de obras literarias mexicanas<sup>71</sup>, en el año 2003 se publicó el diccionario *Escritores del cine mexicano sonoro (1931-2000)*, bajo la supervisión de Virginia Medina Ávila y Manuel González Casanova<sup>72</sup>. Esta obra, muy importante para nuestro

<sup>70</sup> También han aparecido algunas publicaciones en las que se analiza la influencia del cine en la literatura: *De la pantalla al texto: la influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte* (1996), de J. Patrick Duffey; *Influencia de los escritores en la renovación y búsqueda del cine mexicano de los años sesenta y setenta* (1996), de Virginia Medina Ávila y en el 2003, *El cine mexicano en la novela mexicana reciente (1967-1990)*, de Jorge Luis Galindo.

<sup>71</sup> Sandoval, en su investigación publicada en 1996, se centra en tres adaptaciones de la famosa novela mexicana *Santa*, del escritor Federico Gamboa en *Tres santas cinematográficas y una literaria...*, cit., y en 2005, la misma investigadora en su obra *De la literatura al cine: versiones filmicas de novelas mexicanas...* cit., hace un análisis de las siguientes recreaciones filmicas: *La Calandria* (Fernando de Fuentes, 1933), *Monja, casada, virgen y mártir* (Juan Bustillo Oro, 1935) y *Los bandidos de Río Frio* (Leonardo Westphal, 1938), basadas en las novelas homónimas respectivas de los escritores mexicanos Rafael Delgado, Vicente Riva Palacio y Manuel Payno.

<sup>72</sup> Manuel González Casanova (1934-2012) participó activamente en la promoción cultural de México desde los años cincuenta. Fundó el Cine Club Progreso (1952), la Filmoteca de la UNAM (1960) y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). Entre sus obras publicadas se encuentran:

estudio, hace un recuento de los autores literarios -de diversas nacionalidades- que, desde el comienzo del cine sonoro, habrían desempeñado algún tipo de actividad en el cine azteca: como guionistas (Vicente Leñero, Carlos Fuentes y Paulino Masip), argumentistas (Mauricio Magdaleno, José Revueltas y Max Aub), adaptadores (Carlos Velo) o dialoguistas (Xavier Villaurrutia y Juan Bustillo Oro), entre otros. La obra incluye también un listado de las películas en las que participa cada uno de los escritores e indica si la producción partió de un argumento original o de un texto literario preexistente. Los datos aportados en este trabajo han sido claves para la elaboración de nuestro “Catálogo de adaptaciones de obras literarias españolas en el cine mexicano: 1898-2015”.

En el año 2004<sup>73</sup>, Francisco Peredo Castro dedica a la adaptación cinematográfica en México el capítulo IV (“El cine que yo soñé”) de su libro *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los cuarenta*<sup>74</sup>. En él, hace una revisión del papel que jugó dicha práctica durante el periodo áureo de la cinematografía azteca y sostiene que las adaptaciones de obras literarias de autores extranjeros se utilizaron “para el lucimiento de los nuevos lujos del cine mexicano y a la vez como el conducto de los mensajes a favor de la libertad, la justicia, la democracia, etc.”<sup>75</sup>. La realización de este tipo de producciones fue posible, para este autor, gracias a las condiciones financieras y materiales que otorgaba la industria en aquella década. Fueron numerosos y se los consideraba:

*Crónica del cine silente* (1989), *Las vistas: Una época silente en México* (1992), *Por la pantalla: Génesis de la crítica cinematográfica en México* (2000) y *Luis Alcoriza: Soy un solitario que escribe* (2006).

<sup>73</sup>También en este año fue publicado el estudio monográfico sobre la transposición filmica de Isabel Lincoln Strange Reséndiz, *Literatura y cine mexicano. Doña Bárbara. La novela de Rómulo Gallegos. El filme de Fernando de Fuentes* México, Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2004.

<sup>74</sup> Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los cuarenta*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos / Centro de Investigaciones sobre América del Norte, 2004, pp. 187-197.

<sup>75</sup> Algunas de las películas –inspiradas en obras literarias de escritores de varias nacionalidades-, que tuvieron gran acogida por parte del público y de la crítica fueron: *El conde de Montecristo* (Chano Urueta, 1941), *Resurrección* (Gilberto Martínez Solares, 1943), *Los miserables* (Fernando A. Rivero, 1943), *La dama de las camelias* (Gabriel Soria, 1943), *El camino de los gatos* (Chano Urueta, 1943) y *El abanico de Lady Windermere* (Juan J. Ortega, 1944), basadas en las obras homónima de Alejandro Dumas, León Tolstoi; Víctor Hugo; Alejandro Dumas hijo, Hermann Sudermann Oscar Wilde, respectivamente. *Ibid.*, pp. 194-197.

filmes de alta calidad, con un nivel sin precedentes de inversión que reflejaba la prosperidad del cine mexicano. En 1943, los filmes de época o reconstrucción histórica o los situados en ambientes extranjeros, representaron 47% de la producción total de una industria que ahora podía darse el lujo de sufragar costosas escenografías y vestuarios<sup>76</sup>.

Francisco Peredo destaca las adaptaciones que se inspiraron en obras cumbre de la literatura iberoamericana, en la medida en que ayudaron a propugnar la unidad continental basándose en la afinidad cultural de los hispanohablantes<sup>77</sup>. Además, dedica un apartado a la presencia que ha tenido la literatura española en el cine azteca, sobre todo la realización de los filmes *La barraca* (Roberto Gavaldón, 1944) y *Pepita Jiménez* (Emilio Fernández, 1945), basados en las respectivas obras homónimas de Vicente Blasco Ibáñez y Juan Valera. Desde su punto de vista, estas recreaciones filmicas fueron de las mejor logradas del periodo y en ellas ahondaremos más adelante.

En el año 2013 –cuando ya habíamos iniciado nuestra investigación- se publicó el estudio de Martha Vidrio titulado *La adaptación de obra literaria en el cine mexicano*, que muestra por primera vez de forma panorámica la importancia que ha tenido este fenómeno en la historia del cine azteca. Ofrece ya un inventario de las recreaciones filmicas producidas en México entre 1897 y 2007<sup>78</sup>, utilizando el método descriptivo-exploratorio, en el cual se “buscan las variables significativas sin preocuparse por predecir las relaciones existentes”<sup>79</sup>. El objetivo de este trabajo –como lo expone la autora en la introducción- ha sido documentar la práctica de la adaptación en México de una forma tan completa como sea posible. También, en este mismo apartado plantea y da respuesta a los siguientes cuestionamientos: ¿Cuántas adaptaciones de obra literaria se han realizado en México? ¿En qué año se adaptaron

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>77</sup> Peredo Castro subraya la importancia que tuvieron los filmes que partieron de obras literarias del venezolano Rómulo Gallegos: *La trepadora* (Gilberto Martínez Solares, 1944), *Canaima* (Juan Bustillo Oro, 1945), *Cantaclaro* (Julio Bracho, 1945) y *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, 1943). Destaca ésta última, ya que fue un éxito rotundo en toda Latinoamérica, además de haber posicionado a María Félix - quien adoptó a partir de este filme el mote: La Doña-, en el plano cinematográfico internacional. *Ibid.*, pp. 188-192.

<sup>78</sup> Esta publicación contiene los siguientes datos de cada adaptación: año de la película, título de la obra cinematográfica, productor, director, guionista, autor de la obra literaria, título de la obra literaria y su género literario (novela, cuento, teatro o poesía). Vid. Martha Vidrio, *La adaptación de obra literaria en el cine mexicano*, cit., 2013.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 11.

más obras literarias? ¿Quiénes son los productores, directores, guionistas, que se interesaron en la adaptación? ¿Y quiénes los autores de obra literaria que se han adaptado en el cine mexicano? ¿Cuál es el género en la literatura que más se ha adaptado? ¿Cuáles son las obras en la literatura que más se ha adaptado?

Los resultados de dicha investigación han sido ordenados por periodos de diez años –a los que llama intervalos- y presentados de manera esquemática a través de gráficas. Éstas contienen las siguientes variantes: número de adaptaciones, nacionalidad de la literatura recreada en el cine, género de las obras literarias adaptadas, autores de la obra literaria, país y año en el que nació el escritor, así como los productores, directores y guionistas que trabajaron con frecuencia en las recreaciones fílmicas. Los resultados cuantitativos obtenidos en esta investigación son los siguientes: entre 1897 y 2007 afirma que se filmaron setecientas adaptaciones de obras literarias en el cine mexicano; los años en los que se realizaron más recreaciones fílmicas fueron de 1917 -1921 y de 1943-1945 y los escritores más adaptados han sido los españoles: Carlos Arniches, Pedro Antonio de Alarcón, Benito Pérez Galdós y José María Carretero Novillo, *El Caballero Audaz*, y los mexicanos: Federico Gamboa y Juan Rulfo. Así mismo, nos da a conocer que el género literario más adaptado en el cine mexicano ha sido el narrativo, y las obras más adaptadas han sido *Don Juan Tenorio* (1844), de José Zorrilla; *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo; (*Los tres mosqueteros* (*Les trois mousquetaires*, 1844), de Alejandro Dumas; *La dama de las camelias* (*La dame aux camélias*, 1848), de Alejandro Dumas (hijo) y (*Santa* (1903), de Federico Gamboa. Hay que hacer notar, que si bien han sido las obras narrativas las que se han adaptado más en la cinematografía azteca, en el caso de las obras literarias españolas, el género al que se ha recurrido es al teatral, como se podrá constatar en esta Tesis.

La investigación presenta también cuáles han sido los productores, directores y guionistas que han realizado el mayor número de recreaciones fílmicas en México. Entre los primeros destacan Germán Camus y los hermanos Stahl en el cine mudo, y en el sonoro, aparecen las productoras Cinematográfica Filmex y Clasa Films. En cuanto a los cineastas, han sido Juan Bustillo Oro, Roberto Gavaldón, Fernando de Fuentes, Alejandro Galindo, Luis Buñuel, y recientemente, Arturo Ripstein y Jorge Fons, quienes han dirigido más recreaciones fílmicas. Y, entre los guionistas que han adaptado el mayor número de textos literarios se encuentran: Vicente Leñero, Janet y Luis Alcoriza,

Emilio Carballido, Carlos Fuentes o Gabriel García Márquez. De éstos últimos, sugiere una investigación en profundidad, ya que gracias a su trabajo se produjeron un gran número de excelentes películas. Echa en falta, con razón, la existencia de estudios en torno a los guionistas mencionados anteriormente. Finalmente, para Vidrio su trabajo podría ayudar:

a despertar la curiosidad de los estudiosos del cine, comunicólogos y ramas afines a la materia, transitar en la indagación de la adaptación de la obra literaria en el cine mexicano y aportar conocimiento para reconocer los valores de la obras literarias en el cine y las técnicas que han seguido los grandes adaptadores<sup>80</sup>.

Los datos presentados en este estudio son útiles, ya que se trata de un primer acercamiento al estudio de la mayoría de filmes mexicanos inspirados en textos literarios. Cabe mencionar, que el trabajo realizado por Vidrio está en la línea del diccionario realizado por González Casanova y Medina Ávila (2003), es más, se puede considerar un complemento, ya que dicho catálogo incluye la producción de filmes mexicanos inspirados en la literatura de diversos países durante el periodo mudo.

Nuestra investigación, a diferencia de la realizada por Vidrio, difiere en primer lugar en el corpus de estudio, pues, nos hemos centrado solo en las adaptaciones de obras literarias españolas en el cine mexicano. El periodo elegido también ha variado ligeramente, ya que nosotros abarcamos desde 1898 hasta 2015. El objetivo ha sido también distinto. En nuestro caso, la conformación del catálogo ha sido parte medular de esta Tesis, sin embargo, no ha sido el fin en sí, puesto que hemos inscrito dichos filmes en el contexto socio-histórico y cinematográfico en el que fueron producidas y analizamos de forma comparada (texto literario-filme) algunos de títulos más significativos por su valor estético, repercusión social o el prestigio de autores y/o directores.

Por otro lado, no se pueden dejar de mencionar algunos estudios sectoriales y monográficos sobre el tema de las adaptaciones de la literatura española en México, como el publicado por John H. Sinnigen: *Benito Pérez Galdós en el cine mexicano: literatura y cine* (2008), en el que revisa tanto la producción y recepción de la obra del

<sup>80</sup> Martha Vidrio, *op. cit.*, p. 193.

escritor canario en la España de finales del siglo XIX, así como la realización y acogida de los textos filmicos basados en algunas novelas de Pérez Galdós en México entre 1943 y 1998. Tampoco se pueden dejar de aludir las publicaciones -como las de Agustín Sánchez Vidal (1984), Antonio Monegal (1993) o Víctor Fuentes (2003)- que analizan algunas de las adaptaciones cinematográficas –inspiradas en la literatura española- realizadas por el director aragonés Luis Buñuel en la nación azteca: *El gran calavera*<sup>81</sup> (1949), *La hija del engaño*<sup>82</sup> (1951), *Él*<sup>83</sup> (1953) y *Nazarín*<sup>84</sup> (1958).

Hemos dejado para el final la publicación en 2013 de Lauro Zavala: *Cine y literatura. De la teoría literaria a la traducción intersemiótica*<sup>85</sup>. Dicha obra sienta un precedente en México, ya que se trata de uno de los primeros estudios teóricos en torno al trasvase de textos literarios al cine, y a la que ya hemos hecho mención en el capítulo anterior, analiza el proceso de la adaptación al que denomina como traducción intersemiótica.

Haciendo un balance de los estudios sobre literatura y cine en México, y concretamente los relacionados con la recreación filmica, podemos concluir que se ha reflexionado menos que en otros países en torno a esta problemática<sup>86</sup>. Las investigaciones se iniciaron a finales de los años noventa, y en la actualidad, están cobran impulso como se ha visto en los estudios previamente citados. El camino para la indagación sobre este tema apenas ha comenzado. Consideramos que la presencia de este fenómeno en la filmografía mexicana amerita un estudio profundo, ya que –hasta el momento- no ha tenido la fortuna de ser analizado.

<sup>81</sup> Inspirada en la obra teatral homónima de Adolfo Torrado.

<sup>82</sup> Adaptación del sainete *Don Quintín, el amargo*, de Carlos Arniches.

<sup>83</sup> Basada en la novela homónima de la escritora canaria, Mercedes Pinto.

<sup>84</sup> Recreación filmica de la novela de Benito Pérez Galdós.

<sup>85</sup> Lauro Zavala, *Cine y literatura. De la teoría literaria a la traducción intersemiótica*, cit.

<sup>86</sup> En 1998, Gustavo García ya observaba el letargo de cuando menos 30 años que ha tenido la investigación realizada en México en torno al cine nacional, y el nulo fomento a la misma por parte de las instituciones dedicadas a este arte (Cineteca Nacional o Instituto Mexicano de la Cinematografía), en “Un invento sin pasado: los historiadores del cine mexicano”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, nº 8, (octubre / 1998), pp. 203-212.

# CAPÍTULO III



*Historia de un gran amor (Julio Bracho, 1942)*





## Metodología de análisis

### 3.1. Propuesta metodológica y corpus de estudio

Después de haber presentado el estado de la cuestión sobre algunas de las principales orientaciones en torno a la adaptación cinematográfica (Capítulo I), así como de los estudios sobre cine y literatura en México (Capítulo II), en las líneas subsiguientes describiremos el camino que hemos seguido para acercarnos a nuestro objeto de estudio: el trasvase de obras literarias españolas en el cine mexicano. Así, el proceso de la adaptación será abordado en esta Tesis desde un enfoque alejado del concepto de la dependencia del texto filmico del literario, tomando en cuenta –siempre que sea posible dada la amplitud de este estudio–, los diferentes contextos (artístico, social, económico, político e ideológico), sin olvidar el papel del espectador; y siguiendo a Pérez Bowie, nos proponemos:

ir más allá de la atención a las relaciones inmediatas y explícitas que la adaptación mantiene con la obra original e insertarla en la red de obras literarias y cinematográficas que la preceden y a la vez de aquellas que son producidas en el mismo campo histórico y cultural<sup>87</sup>.

La importancia de un acercamiento multidisciplinar radica en ponderar los múltiples y heterogéneos elementos que participan en el proceso de traslación de un texto literario a la gran pantalla, por ello siguiendo esta línea, el presente trabajo analizará la práctica de la adaptación cinematográfica de textos literarios españoles en el cine mexicano desde 1898 hasta el año 2015. La elección de un periodo tan amplio se justifica por la limitación de los estudios existentes sobre el tema y el interés de constatar la enorme importancia que han tenido las obras de la literatura española como fuente de inspiración en la producción de filmes en México.

Dado el objeto de estudio, hemos formulado los primeros cuestionamientos en relación con nuestro corpus de estudio: ¿Qué literatura ha sido la preferida del cine mexicano para ser adaptada? ¿Qué tipo de obras literarias y escritores han sido los más

<sup>87</sup> *El mercado vigilado: La adaptación en el cine español de los 50...*, cit., p. 9

adaptados? De dichas cuestiones derivan otras más específicas tales como: ¿Qué ha motivado el hecho de que las obras de la literatura española (teatro, narrativa y poesía) hayan sido las más adaptadas al cine mexicano después de las de la propia literatura nacional? ¿Qué obras y qué autores españoles han sido elegidos para su traslado a la pantalla? ¿Qué factores han propiciado la realización de múltiples recreaciones de obras de la literatura española en el cine azteca? ¿Cómo ha influido la literatura española en el cine mexicano? ¿Cómo son valoradas esas adaptaciones? ¿Cómo han sido recibidas? ¿Cuál ha sido el impacto temático, cultural y genérico de estas obras en la nación mexicana? ¿Se ha publicado más de una obra española después de la adaptación? ¿Ha aumentado la popularidad del texto literario?

Todas estas preguntas van a guiarnos en nuestro recorrido histórico, ya que nos interesa averiguar en qué medida la literatura española ha sido importante en el cine azteca, las razones que motivaron la selección de determinados textos literarios, la valoración que tuvieron el conjunto de adaptaciones tanto por el público como por la crítica, los diferentes contextos histórico, social y cultural e ideológico en el que se insertaron la películas (recreaciones), y, el papel que desempeña el idioma en este estudio, puesto que se ha adaptado en otro país con una variante del español diferente. En este sentido, hemos revisado –en algunos casos- el papel desempeñado por guionistas y dialoguistas para lograr que dichas producciones fueran del gusto del público, aunque durante la época de oro del cine azteca, hubo también una preocupación por satisfacer a los espectadores españoles (exiliados). Muestra de ello fue la necesidad de realizar el llamado por algunos investigadores “cine español en el exilio”, como ocurrió con *La barraca* (Roberto Gavaldón, 1944) o *Pepita Jiménez* (Emilio Fernández), basadas en las respectivas obras de Vicente Blasco Ibáñez y Juan Valera, que lograron reproducir el ambiente español en latitudes mexicanas, y además, utilizaron en sus diálogos el acento español peninsular.

Para poder llevar a cabo este trabajo, hemos desarrollado una metodología que presentaremos en las líneas siguientes a la vez que damos a conocer las pautas seguidas para la conformación de nuestro corpus. Para la elaboración de nuestro corpus de recreaciones fílmicas de obras literarias españolas (teatro, narrativa y poesía), hemos adoptado los siguientes criterios:

- Se han considerado obras de la literatura española todas aquellas escritas por autores de nacionalidad española, aun cuando hubiesen escrito su obra o parte de ella en otro país. En este caso nos referimos concretamente a los escritores exiliados, que publicaron muchos de sus textos literarios fuera de España.

- Solo se han tomado en cuenta los filmes de ficción, descartando los documentales. En este caso hemos excluido:

1) El docudrama *Mina, sueños de libertad / Xavier Mina* (Alberto Solé, 2008), coproducción México-España, basada en la obra *Xavier Mina: Guerrillero, liberal, insurgente*, de Manuel Ortuño Martínez. El filme narra la vida del guerrillero navarro, Javier Mina, quien fuera una figura clave de la Guerra de Independencia española, y también combatiente por la Independencia de México. En dicha cinta, se pueden observar escenas teatralizadas en los lugares donde Mina tuvo una participación importante: Pamplona, Zaragoza, París, Londres y algunas ciudades de México.

2) *Pax* (Wolf Rilla, 1968), inspirado en la obra *El hombre entre la guerra y la paz*, del antropólogo Santiago Genovés, definido por este último como un documental de ficción animado<sup>88</sup>. Este texto antropológico analiza los fenómenos de la guerra y la paz. Se hizo con el apoyo del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada (México, 1968), cuyo objetivo final fue la realización de una producción filmica. Así, el filme además de abordar las temáticas de la guerra y la paz, también se ocupó de cuestiones tales como la raza, la superioridad racial e intelectual, o la agresividad. El guion obtuvo el premio “Memorial Juan XXIII de la Paz” otorgado por la asociación francesa Pax Christi International.

- Del periodo comprendido entre 1898 y 1930 se han incluido todos los filmes que partieron de obras de la literatura española, sin tomar en cuenta su duración. En cambio, a partir de 1931 y hasta 2015, hemos seleccionado únicamente los largometrajes, excluyendo los cortometrajes y los medimetrajes, dado que su número es amplio para

<sup>88</sup> Santiago Genovés, *El hombre entre la guerra y la paz*, Barcelona, Editorial Labor, 1968, pp. 15-16.

poderlo abarcar en este estudio; con excepción de *Que se callen* (Felipe Cázals, 1965), basado en seis poemas de la obra *¡Oh ese viejo y roto violín!*, de León Felipe. Este cortometraje se ha incluido dada la trayectoria del poeta español, y porque se fue una producción considerada de corte experimental en el cine mexicano.

En una primera fase, se hizo un inventario de los filmes mexicanos que se han inspirado en obras literarias de diversas nacionalidades. Para realizar el inventario hemos partido del diccionario *Escritores del cine mexicano sonoro (1931-2000)*<sup>89</sup>, de los archivos y fondos documentales de la Filmoteca de la UNAM y de Cineteca Nacional, que se han consultado *in situ* y a través de sus correspondientes páginas electrónicas, así como revisión de los documentos ubicados primordialmente en Filmoteca de Zaragoza y Filmoteca Española (Madrid). Esta primera base de datos se hizo con el objetivo de tener una referencia general del papel que ha tenido la adaptación cinematográfica en México<sup>90</sup>. Además de las fuentes antes mencionadas, también nos apoyamos para la localización de adaptaciones realizadas durante el periodo mudo del cine mexicano en las obras de Aurelio de los Reyes (1986 y 1987), Juan Felipe Leal (1991, 1993, 2002-2007 y 2011) y Gabriel Ramírez (1980 y 1989). Y, para el cine sonoro las obras de Emilio García Riera (1969-1978), Mario Alberto Quezada (1986), Moisés Viñas (2002) y Perla Ciuk (2009).

Así mismo, fueron consultadas publicaciones españolas que han estudiado la adaptación de textos literarios españoles en otras cinematografías tales como los de Juan de Mata Moncho (1986 y 2011) y José Gómez Vilches (1998), así como los trabajos Agustín Sánchez Vidal (1984), Antonio Monegal (1993) o Víctor Fuentes (2003), que si bien no estudian concretamente el fenómeno de la adaptación en México, sí que analizan algunas de las películas inspiradas en la literatura española realizadas por el

<sup>89</sup> Manuel González Casanova y Virginia Medina Ávila, *Escritores del cine mexicano sonoro*, Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Filosofía y Letras / Dirección General de Asuntos del Personal Académico, México, 2003. También se puede consultar en: *Escritores del cine mexicano sonoro* [en línea]: catálogo automatizado de la UNAM. Disponible en: <http://escritores.cinemexicano.unam.mx/>

<sup>90</sup> Cuando habíamos concluido nuestra base de datos de adaptaciones de obras literarias de diversas nacionalidades en el cine azteca (1896-2015), pudimos conocer la publicación de Martha Vidrio: *La adaptación de obra literaria en el cine mexicano* (2013), que abarca el periodo comprendido entre 1897-2007. Si bien nuestra primera fase ya estaba terminada, dicha obra nos sirvió para confrontar los resultados obtenidos en nuestra investigación.

director aragonés Luis Buñuel en la nación azteca: *El gran calavera*<sup>91</sup> (1949), *La hija del engaño*<sup>92</sup> (1951), *Él*<sup>93</sup> (1953) y *Nazarín*<sup>94</sup> (1958).

Para configurar nuestro catálogo, hemos procedido también a la exclusión de algunos títulos que figuraban en otros repertorios aunque, como hemos comprobado, no eran realmente recreaciones de obras de la literatura española o no era posible identificar con certeza el título de la obra literaria o el autor/a al que se atribuía; otros no hemos podido comprobar si lo son o no, y algunas más aunque se menciona el nombre de la obra literaria española en la que se basaron, no hemos podido confirmar que haya sido escrita por el autor/a, a quien se le atribuye. Entre este tipo de casos encontramos:

1. *Sevillanas* o *Rosario Soler en Sevillanas* (Salvador Toscano, 1899).- De acuerdo con las investigaciones de Juan Felipe Leal (1993) y Martha Vidrio (2013), este filme se habría basado en una pieza teatral homónima de Rosario Soler. No obstante, se ha dejado fuera de este corpus porque no se ha encontrado referencia a texto literario alguno con ese título ni noticia de la autoría de Soler.
2. *El casado casa quiere* (Gilberto Martínez Solares, 1947). Según los datos que ofrece Emilio García Riera en su *Historia documental del cine mexicano*<sup>95</sup> y que se repiten en el catálogo de la Filmoteca de la UNAM se trataría de la adaptación de una supuesta obra de Pedro Calderón de la Barca. Sin embargo, como ya había dejado constancia Juan de Mata Moncho, no se ha podido comprobar si en realidad se trata de una recreación fílmica, ya que no existe ninguna obra de Calderón de la Barca titulada así<sup>96</sup>. Aun cuando podría estar inspirada en otra obra de este escritor, hemos decidido no incluirla en el corpus porque no tenemos la certeza de qué obra se trata.

<sup>91</sup> Inspirada en la obra teatral homónima de Adolfo Torrado.

<sup>92</sup> Adaptación del sainete *Don Quintín, el amargo*, de Carlos Arniches.

<sup>93</sup> Basada en la novela homónima de la escritora canaria, Mercedes Pinto.

<sup>94</sup> Recreación fílmica de la novela de Benito Pérez Galdós.

<sup>95</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Tomo III, 1945-1948, Era, México, 1971, p. 193.

<sup>96</sup> *Op. cit.*, p. 91.

3. *Charro a la fuerza* (Miguel Morayta, 1948).- José Gómez Vilches<sup>97</sup> afirma que este filme se inspiró en una obra de la escritora catalana, María dels Àngels Vayreda i Trullol, pero, en la base de datos de Filmoteca UNAM solo se menciona que nuestra autora fue la encargada del argumento. Tampoco pudimos localizar alguna obra de su autoría que tuviera este título, por lo que, no forma parte de nuestra investigación.

4. *Susana* (Luis Buñuel, 1950). Esta película, según García Riera en el año 1976 dijo que se habría basado en una novela de Manuel Reachi. Así mismo, Arantxa Aguirre Carballeira, en su obra *Buñuel, lector de Galdós* (2006)<sup>98</sup>, también señala que se trata de la adaptación de un cuento del mencionado productor y guionista. Sin embargo, no se ha podido localizar hasta el momento ninguna obra literaria con este título<sup>99</sup>. En la base de datos de Filmoteca UNAM solo se menciona que Reachi fue el artífice del argumento, por lo tanto, no hemos incluido este film en nuestro estudio.

5. *Nosotros dos* (Emilio Fernández, 1954).- Hipotéticamente, esta cinta habría partido de la novela *Tampico*, de María Luisa Algarrá y así lo indican Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro, para quienes el guion fue realizado por Enrique Llovet a partir de “una novela corta” de María Luisa Algarra<sup>100</sup>. Pero en los créditos del filme solo se especifica lo siguiente: “Argumento y adaptación cinematográfica de María Luisa Algarra, Enrique Llovet y Emilio Fernández”. Y así aparece en el catálogo virtual de la Filmoteca de la UNAM (“Filmografía Mexicana”) donde se indica que María Luisa Algarrá participó únicamente como argumentista en el filme<sup>101</sup>. Por lo anterior, consideramos

<sup>97</sup> José Gómez Vilches, *Cine y literatura. Diccionario de adaptaciones de la literatura española*, Málaga, Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga, 1998, p. 249.

<sup>98</sup> Arantxa Aguirre Carballeira, *Buñuel, lector de Galdós*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2006, p. 152

<sup>99</sup> Amparo Martínez Herranz también se refería a esta supuesta adaptación como un asunto poco claro, pues, según sus investigaciones, tampoco había localizado información sobre la actividad como novelista de Manuel Reachi. Vid. Amparo Martínez Herranz, “*Susana* de Luis Buñuel. Subversión y renovación del melodrama”, *Revista Latente*, n° 5 (2007), p. 121.

<sup>100</sup> Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro, *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1998, p. 357.

<sup>101</sup> Filmoteca UNAM (México). Dirección General de Actividades Cinematográficas. Filmografía Mexicana [en línea]: catálogo automatizado de la Filmoteca de la UNAM. Disponible en:

que la hipótesis más probable —como ya han señalado Heredero y Santamarina— es que se trate de un argumento escrito originalmente para la pantalla grande<sup>102</sup>.

6. *Después de la tormenta* (Roberto Gavaldón, 1955).- De acuerdo con la información que aparece en el diccionario electrónico *Escritores del cine mexicano sonoro (1931-2000)*, este filme se habría basado en la pieza teatral *El otro hermano*, de Julio Alejandro de Castro. Pero, no ha sido posible localizar una obra con ese título del que fuera guionista habitual de Luis Buñuel. Por su parte la Filmoteca de la UNAM asegura solamente que se trató de un filme cuyo argumento fue realizado por el escritor oscense.

7. *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962).-Durante mucho tiempo se dijo que este filme se había basado en la obra teatral *Los naufragos de la calle providencia*, de José Bergamín; sin embargo, como ya se ha aclarado en múltiples ocasiones, el autor español aportó únicamente el título<sup>103</sup>.

8. *Atrás de las nubes* (Gilberto Gazcón, 1961) y *El juicio de los hijos* (Alfredo B. Crevenna, 1970). En el artículo titulado “*Nazarín*: de Pérez Galdós a Buñuel”<sup>104</sup>, Ulises Iñiguez Mendoza asegura que fueron recreaciones de la novela *El abuelo*, de Benito Pérez Galdós, sin embargo, en ninguna fuente o base de datos se las considera como tal. Si bien no sería nada extraño que se trataran de versiones inconfesadas, en este caso, hemos podido comprobar que solamente tienen algunos ecos con la obra *galdosiana*. En el caso de la primera (*Atrás las nubes*), ambientada en la Revolución mexicana, narra la angustia que vive un coronel por saber cuál de las dos hijas de la mujer a quien ama es de él. La segunda, *El juicio de los hijos* partió del argumento original de la escritora mexicana Marissa Garrido, que ya había inspirado la telenovela *El juicio de nuestros hijos*, que fue emitida por la cadena Televisa en 1967. El film cuenta

<http://www.filmografiamexicana.unam.mx/index.html> [Consulta: 7/09/2015].

<sup>102</sup> Cfr. Carlos Heredero y Antonio Santamarina, *Biblioteca del cine español: fuentes literarias 1900-2005*, Madrid, Cátedra: Filmoteca Española, 2010, pp. 85-86.

<sup>103</sup> José Gómez Vilches, todavía en 1998 mencionaba que se trataba de una adaptación. *Op. cit.*, p. 66.

<sup>104</sup> Ulises Iñiguez Mendoza, “*Nazarín*: De Pérez Galdós a Buñuel”, en Eduardo de la Vega Alfaro y Alberto Elena, *Abismos de pasión. Una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*, Cuadernos de la Filmoteca Española, nº 13, Madrid, 2009, pp. 175-176.

las tribulaciones de sufre una madre, de tres hijos (dos varones y una mujer), cuando se ve obligada a confesar que uno de éstos solamente era vástago de su difunto marido, y no de ella, puesto que éste le había sido infiel. La madre confiesa a la chica que no es su hija, pero que la crio como si lo fuera al morir su verdadera madre (amante del finado padre). A la vista de los argumentos se puede constatar que el único rasgo en común que guardan ambos films con el texto literario es la duda por la paternidad -tema que, por otro lado, ha sido frecuente, en los melodramas mexicanos-, y, en el caso de la segunda película a la que hemos aludido, parte de un argumento hecho inicialmente para televisión. Por las razones antes mencionadas, hemos decidido no incluirlas en nuestro corpus.

Una vez descartados los filmes antes mencionados, el número de recreaciones confirmadas es de doscientas treinta y nueve, que se han basado en obras literarias de autores españoles, y que se han realizado en los siguientes periodos: 8 adaptaciones correspondientes al periodo mudo 1898-1930, 12 del periodo 1931-1940, 89 del periodo 1941-1950, 64 del periodo 1951-1960, 18 del periodo 1961-1970, 24 del periodo 1971-1980, 9 del periodo 1981-1990, 7 del periodo 1991-2000, 6 del periodo 2001-2010 y 2 del periodo 2011-2015. En cuanto a los géneros literarios, la distribución es la siguiente: 139 partieron de piezas teatrales (incluidos los géneros musicales teatrales: zarzuelas, óperas u operetas), 97 de obras narrativas (cuento y novela) y 3 de textos poéticos.

Como se puede apreciar, nuestro corpus de trabajo es muy extenso. Lo hemos cerrado a finales de 2015, aunque es susceptible de aumentar continuamente, dado que, por una parte, pueden hallarse adaptaciones inconfesadas de obras de la literatura española que hasta el momento no hubiéramos podido localizar; por otra parte, el interés por la literatura española no ha desaparecido del todo, aunque ya no ocupe un lugar central como en el pasado. Por lo tanto, nuestra labor de búsqueda continúa abierta.

A partir de la información recabada, se procedió a la elaboración de un catálogo-corpus y seis anexos, los cuales están incluidos al final de esta Tesis. El corpus se ha titulado: “Catálogo de daptaciones de obras de la literatura española en el cine mexicano: 1898-2015 e incluye una ficha técnico-artística de cada recreación filmica. En cuanto a los anexos, hemos considerado útil ofrecer datos por autores (Anexo I),



según del periodo de creación de los escritores: Pre-Renacimiento, Renacimiento, Barroco, Romanticismo, Realismo, Naturalismo, Modernismo; Novecentismo, Las Vanguardias, autores de pre y posguerra, así como los escritores en el exilio y los contemporáneos. Así mismo, para darnos una idea de la proclividad que han tenido los realizadores mexicanos en la adaptación de obras de la literatura española, se presenta en el Anexo II, un listado en el que se incluye el número de este tipo de films que han dirigido.

En el Anexo III, se presenta por década la producción de filmes mexicanos que han tenido como base argumental una obra española. Se ha organizado de esta manera con el objetivo de que se pueda observar la tendencia que ha tenido el cine mexicano en la realización de este tipo de películas Y, el Anexo V se organiza de la misma manera que el anterior, pero, solamente incluye aquellas recreaciones filmicas hechas en coproducción México-España. Los Anexos IV y VI, por otro lado, nos otorgan informaciones cuantitativas en relación con la presencia de la literatura española y las de otros países en el cine azteca.

Antes de continuar, quisiéramos hacer un par de precisiones en relación con nuestro corpus de estudio. Por una parte, mencionar que no hemos tenido oportunidad de visionar todos los filmes que forman parte de dicho corpus, ya que algunos no se han conservado (todos los del periodo mudo) y los realizados a partir de los años treinta algunos también ya no existen o bien, se encuentran extraviados. No obstante, los hemos incorporado en nuestra investigación, debido a que pudimos conocer a través de diversas fuentes datos fidedignos acerca de dichas producciones, así como de la recepción por parte del público y la crítica que tuvieron en el momento de su estreno. Y por otra, tampoco podemos dejar de comentar que durante los casi tres años dedicados a la conformación de este corpus, nos encontramos con otra situación un tanto problemática. En algunos casos, aunque se sabía de la conservación del filme, no siempre fue fácil acceder a ellos. Si bien es cierto que los archivos filmicos tanto mexicanos como españoles conservan algunas películas que integran nuestro corpus, la mayoría de éstas fueron vistas a través de otros medios: Internet o por las cadenas de pago de México: PROTELE y Canal de Cine Mexicano.

Aparte de la búsqueda y selección del corpus de películas, hemos procedido a recopilar, en la medida de lo posible, paratextos informativos sobre los filmes (carteles, entrevistas, reportajes...) –especialmente útiles cuando no era posible el visionado- y

algunas reseñas críticas que, a pesar de ser publicitarias en muchas ocasiones, dieran idea del éxito alcanzado y del grado de aceptación de las recreaciones literarias como tales. Las principales fuentes mexicanas consultadas fueron las revistas *Cinema Reporter*, *Somos* y los periódicos *El Universal*, *La Jornada*, *Unomásuno* y *Reforma*; y por la parte española, los diarios *ABC*, *El País*, *Informaciones* y *La Vanguardia*. Posteriormente, revisamos los paratextos encontrados, que ayudaron en buena medida a situar las adaptaciones de obras literarias españolas en su respectivo contexto histórico mexicano, prestando atención a las circunstancias de producción, a los géneros literarios, autores más apreciados en cada momento y etapa, a la obra de más éxito y su influencia en otras producciones de la misma época, que no son recreaciones fílmicas.

También, se analizaron algunas de las adaptaciones de nuestro corpus inspiradas en obras de Miguel de Unamuno: *La entrega* (Julián Soler, 1954) y *Todo un hombre* (Rafael Villaseñor Kuri, 1982), basadas en la novela *Nada menos que todo un hombre*, y *Acto de posesión* (Javier Aguirre, 1977), a partir de *Dos madres*, otra de sus novelas ejemplares. A través de dichos análisis se podrá comprobar que los diversos factores (económicos, culturales, ideológicos o artísticos) fueron determinantes en el trasvase de obras literarias españolas al cine mexicano, ya que el objetivo final era que dichas producciones fueran bien acogidas en el contexto de llegada, es decir, que fueran aceptadas por el público del país norteamericano.

Como hemos podido observar, pretendemos abordar la práctica de la adaptación de textos literarios españoles al cine mexicano desde presupuestos metodológicos que tienen en cuenta la condición de transferencia histórico-cultural<sup>105</sup>, ya que se involucran no solo dos artes distintas (literatura y cine), sino también dos culturas diferentes (mexicana y española). Por un lado, hay que considerar que se trata del trasvase de obras literarias españolas escritas -en su mayoría- en España, y por otro, hay que tener en cuenta que dichas obras han sido recreadas en la nación azteca, en la cual se han tenido que tomar en cuenta algunas condicionantes de tipo ideológico, estético, comercial o político a la hora de ser trasladadas a la pantalla grande mexicana.

<sup>105</sup> Seguimos la metodología aplicada por José Antonio Pérez Bowie en *Cine, literatura y poder...*, cit., y en *El mercado vigilado: La adaptación en el cine español de los 50...*, cit.

Finalmente, quisiéramos mencionar que ante el amplio periodo que abarca nuestro objeto de estudio, es decir, la recreación de obras literarias en el cine azteca: 1898-2015, hemos considerado pertinente organizar nuestra investigación por década, sexenio presidencial o bien por temas. Dicha estrategia nos ha permitido encontrar datos útiles para inscribir cada uno de ellas en su respectivo contexto socio-histórico, y posteriormente, aplicar las bases metodológicas que presentaremos en el apartado III de esta parte de nuestra Tesis.



# **SEGUNDA PARTE**

## **RECREACIONES FÍLMICAS EN EL CINE MEXICANO: UNA PERSPECTIVA HISTÓRICA**



## PRESENTACIÓN

### El lugar de las adaptaciones en el cine azteca

La adaptación en el cine mexicano no ha sido una práctica constante a lo largo de su historia, ya que de los aproximadamente seis mil filmes de ficción que se han rodado en México entre 1898 y 2015, tan solo setecientos ochenta y siete han sido recreaciones filmicas, es decir, alrededor de un 12%, y casi la mitad del total se localiza en las décadas de los años cuarenta y cincuenta (361), lo que representa un 19,9% del total de la producción. De este último porcentaje, ciento cincuenta y tres filmes se basaron en obras de la literatura española (42,4%), cifra que llama la atención, ya que es muy superior a los setenta y nueve títulos inspirados en obras literarias mexicanas realizados en el mismo periodo<sup>106</sup>.

Para adentrarnos en la práctica de la adaptación en la industria filmica mexicana, ha sido necesario, en primer lugar, hacer un balance cuantitativo del número de filmes que han partido de alguna obra literaria. Lo anterior, nos ha servido como base para llevar a buen puerto nuestra investigación, es decir, para conocer cómo han incidido determinadas circunstancias (económicas, artísticas, ideológicas o políticas) en esta práctica y la influencia que ha tenido la literatura, concretamente la española, en el contexto histórico-cultural de aquella nación desde el nacimiento del cine mexicano hasta nuestros días.

Desde 1898 hasta el 2015 (año en el que hemos cerrado nuestro corpus) se han recreado obras literarias de treinta y dos nacionalidades: México (287), España (239), Francia (64), Inglaterra (31), Estados Unidos de América (23), Italia (19), Argentina (17), Alemania (13), Rusia (12), Colombia (14), Chile (10), Cuba (8), Venezuela (7), Hungría (6), Uruguay (6), Austria (4), Bélgica (3), Portugal (3), Egipto (2), Grecia (2),

<sup>106</sup> Martha Vidrio señala que entre 1897 y 2007 el número obras literarias adaptadas en el cine mexicano es equivalente al 13,4% del total de la producción filmica. *Op. cit.*, p. 39. Como se aprecia, el porcentaje obtenido por esta investigadora es mayor que el nuestro, aun cuando revisa un periodo menor. Ello se debe a que en los últimos años (2008-2015), el número de adaptaciones se ha reducido al mínimo (56). De la ahí la diferencia porcentual de casi un punto y medio. Véase también Anexo IV: tabla D.

República Checa (2), Bolivia (1), Brasil (1), Canadá (1), China (1), Ecuador (1), Guatemala (1), Noruega (1), Perú (1), Polonia (1), República Dominicana (1) y Suecia (1)<sup>107</sup>.

Como se puede observar, las obras literarias mexicanas han sido las que más veces han sido llevadas a la pantalla grande (doscientas ochenta y siete). Durante la década de los treinta, se recurrió en repetidas ocasiones al grupo de novelistas del siglo XIX: Ignacio Manuel Altamirano (*Clemencia*, Chano Urueta, 1934), Federico Gamboa (*La llaga*, Ramón Peón, 1937), Rafael Delgado (*La calandria*, Fernando de Fuentes, 1933) y Vicente Riva Palacio (*Monja, casada, virgen y mártir*, 1935). Para Silvia Casillas, estas versiones tuvieron una importancia capital, por un lado, porque lograron conquistar al público que se encontraba cansado de los filmes documentales sobre la Revolución mexicana, y por el otro, porque representan el antecedente, de las telenovelas, género televisivo que sustituyó al melodrama cinematográfico a partir de finales de los años cincuenta, conservándose vigente hasta nuestros días<sup>108</sup>.

En otro orden de ideas, hay que hacer notar que el reputado escritor Juan Rulfo fue uno de los más recreados entre 1955 y 1987. A partir de su aclamada novela *Pedro Páramo* (1955) se rodaron tres filmes en 1966, 1976 y 1977, bajo la dirección del español Carlos Velo y de los mexicanos José Bolaños y Salvador Sánchez, respectivamente<sup>109</sup>. Además, se han llevado a la gran pantalla algunos de los cuentos que integran su obra *El llano en llamas: Talpa* (Alfredo B. Crevenna, 1955), *El rincón de la vírgenes* (Alberto Isaacs, 1972, basado en dos cuentos: *Anacleto Morones* y *El día del derrumbe*), *Diles que no me maten* (Antonio Jiménez Pons, 1973), *¿No oyes ladrar a los perros?* (Francois Reinchebach, 1974) y *Los confines* (Mítl Valdez, 1987). Por otro lado, del fundador del teatro mexicano moderno, Rodolfo Usigli (1905-1979) se

<sup>107</sup> Véase Anexo VI: gráfica A.

<sup>108</sup> Sobre las novelas decimonónicas adaptadas véase en Silvia Casillas Ledesma, “La novela mexicana del siglo XIX y su adaptación en el cine de los años 30. Una visión retrospectiva”, *Razón y palabra* [en línea], 1ª Edición Especial *Generación McLuhan*, (julio / 1997). Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/mcluhan/novela.htm> [Consulta: 15/02/2015].

<sup>109</sup> Vid. Martha Vidrio, *op. cit.*, pp. 191-192.



han trasvasado cinco obras, entre ellas *Ensayo de un crimen* (Luis Buñuel, 1953), adaptación que, por cierto, no fue del agrado del dramaturgo<sup>110</sup>.

En cuanto a las autoras mexicanas, se puede mencionar que las obras de la también periodista y actriz del cine mudo Catalina D'Erzell, una de las renovadoras del teatro social mexicano de los años veinte, inspiraron filmes de corte melodramático como sugieren su mismo título: *¡Esos hombres!* (Rolando Aguilar, 1936), *Lo que solo un hombre puede sufrir* (Juan José Ortega, 1942), *Como todas las madres* (Fernando Soler, 1944), que partió de la novela *Maternidad* e *Inmaculada* (Julio Bracho, 1950). Sobresale, por otro lado, la escritora y diplomática Rosario Castellanos, cuya obra gira en torno a cuestiones indigenistas y feministas, de quien se trasvasaron las novelas *Balún Canán* (Benito Alazraki, 1976), *Oficio de tinieblas* (Archibaldo Burns, 1978) y el relato *El viudo Román*, que inspiró el filme *El secreto de Romelia* (Busi Cortés, 1988). Y, a partir de los años noventa, se empieza a notar una mayor presencia en la pantalla grande de versiones que partían de obras de escritoras contemporáneas tales como Elena Poniatowska (Premio Cervantes, 2013); de la también guionista Paz Alicia Garciadiego, Guadalupe Loaeza y Ángeles Mastretta. Cabe mencionar que uno de los filmes más destacados del llamado Nuevo cine mexicano partió de la novela *Como agua para chocolate*, de la dramaturga, especialista en teatro infantil, Laura Esquivel. Esta película -dirigida por Alfonso Arau en 1992- ha sido uno de las más reconocidas a nivel nacional e internacional, así como uno de las más taquilleras en la historia del cine azteca.

Ahora bien, el segundo lugar de textos trasvasados al cine azteca lo ocupan los españoles con un total de doscientas cuarenta. La pequeña diferencia que se advierte -poco más de cuarenta filmes en relación con las obras literarias mexicanas- demuestra el grado de influencia que ha tenido la cultura española en México, y que se acentuó notablemente, como veremos, con la llegada de los exiliados en los años cuarenta, prolongándose hasta los cincuenta (décadas en la que realizaron el mayor número de recreaciones basadas en obras literarias españolas). Sobre las características de estos

<sup>110</sup> Otros de los filmes que se inspiraron en las obras de Usigli fueron: *Otra primavera* (Alfredo B. Crevenna, 1949), *El niño de la niebla* (Roberto Gavaldón, 1953), *El impostor* (Emilio Fernández) y *A dónde van nuestros hijos* (Benito Alazraki), ambas de 1956.

films no nos detendremos, pues, nos ocuparemos de ellos en esta segunda parte de nuestra investigación<sup>111</sup>.

Destaca, así mismo, el bloque de adaptaciones de obras literarias de países europeos sobre todo la de aquellos que han influido culturalmente, no solo en México, sino a nivel internacional. Así tenemos que la literatura francesa ha sido la tercera más adaptada con un total de sesenta y cuatro películas (ciento ochenta menos que las basadas en la española). Además del prestigio de esta literatura en el mundo occidental, según Wolfgang Vogt, su influencia en México ha sido notable por encima de las de Inglaterra y Alemania<sup>112</sup>. Este investigador -en su estudio sobre la huella que han dejado las literaturas extranjeras en la mexicana antes del periodo revolucionario- señala que uno de los literatos franceses que más impacto ha tenido en nuestro país fue el novelista romántico Víctor Hugo, de quien se adaptó su conocida novela *Los miserables*<sup>113</sup>. Así mismo, advierte que los escritores mexicanos Mariano Azuela y Federico Gamboa, en sus respectivas obras *María Luisa* (1907) y la popular *Santa* (1903), intentan emular el estilo del máximo representante del naturalismo, Émile Zola. De este último, el cine mexicano adaptó la novela *Nana* (1939), bajo la dirección del escritor Celestino Gorostiza.

Por otro lado, creemos que otro de los factores que influyó considerablemente en la producción de filmes mexicanos a partir de textos literarios franceses fue el plan estratégico ideado por el país galo en los años cuarenta, que consistió en desarrollar una política cultural en toda Latinoamérica a través de la creación del Instituto Francés de América Latina (IFAL) con sede en México<sup>114</sup>. Entre las tareas principales de esta institución destacaron:

la labor de traducción y edición de los clásicos franceses, la publicación de la *Revue de l'IFAL* y después de *Terres Latines*, las conferencias científicas y literarias, los cursos de lengua francesa y de formación pedagógica, teatro, música... Desde los años cuarenta, el gobierno francés considera a la

<sup>111</sup> Vid. Anexo III.

<sup>112</sup> Wolfgang Vogt, "Influencias extranjeras en la literatura mexicana anterior a la revolución de 1910", *Relaciones*, No. 42, 1990, p. 108. También disponible en <http://www.colmich.edu.mx/relaciones25/files/revistas/042/WolfgangVogt.pdf> [Consulta: 22/01/2017].

<sup>113</sup> El filme fue dirigido por Fernando Cortés en 1943.

<sup>114</sup> Jean Meyer, "Dos siglos, dos naciones: México y Francia, 1810-2010", *Historias*, No. 83, 2012, p. 69.

enseñanza del francés como uno de los pilares de la cooperación franco-mexicana en materia de educación<sup>115</sup>.

El IFAL, por otro lado, dio un gran impulso al séptimo arte en tierras mexicanas, pues, otorgó todas las facilidades para que el poeta y cineasta, Jomí García Ascot, exiliado español de segunda generación, fundara el primer cineclub de México. Así pues, tanto el influjo que ha tenido la literatura francesa como el conjunto de estrategias -arriba mencionadas- realizadas por Francia influyeron de alguna manera en la adaptación de obras de la literatura francesa en esos años. Como botón de muestra se puede citar el caso del escritor Alejandro Dumas (hijo) (1824-1895). Si en el periodo mudo se adaptó únicamente *La dama de las camelias* (Carlos Stahl, 1922), en la etapa sonora esta novela volvería a ser recreada cuatro veces. En 1943, Gabriel Soria dirigió una versión y los otros filmes se titularon *La mujer de todos* (Julio Bracho, 1946), *Camelia* (Roberto Gavaldón, 1953) y *Crónica de amor* (Toni Sbert, 1972).

Así mismo, Alejandro Dumas (padre) (1802-1870), como ha señalado Vidrio, fue uno de los literatos predilectos de la industria filmica mexicana. Sus novelas de aventuras fueron las que mayoritariamente fueron trasvasadas<sup>116</sup>. *El conde de Montecristo* conoció dos versiones en 1941 y 1943, bajo la dirección de Chano Urueta y Leon Klimowky, respectivamente. Y, *Los tres mosqueteros* fue la base argumental de seis películas. La primera fue dirigida por Miguel M. Delgado en 1942 y fue protagonizada por Mario Moreno *Cantinflas* y la segunda se tituló *Cuatro bajo el imperio*, bajo la dirección de Jaime Salvador en 1955. En la tercera, *Tres mosqueteros y medio* (Gilberto Martínez Solares), participó también otro destacado cómico mexicano Germán Valdés *Tin Tan*, interpretando a D'Artagnan y la cuarta, llevó por título *El fin de un imperio* (Jaime Salvador), ambas se filmaron en 1956<sup>117</sup>. Cabe mencionar que esta obra ha sido la segunda más adaptada en el cine mexicano (6), antecedida por el drama español *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, de la que existen hasta la fecha once

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>116</sup> También, de Dumas (padre) se recrearon *El hombre de la máscara de hierro* (Marco Aurelio Galindo, 1943) y *Alma de acero* (Miguel Morayta, 1956), a partir de la novela *Los hermanos corsos*. Vid. Martha Vidrio, *op. cit.*, p. 190.

<sup>117</sup> La quinta y la sexta fueron rodadas en 1966 (*Los tres mosqueteros de Dios* y *Patrulla de valientes*, bajo la dirección de Miguel Morayta y Sergio Véjar, respectivamente).

versiones<sup>118</sup>. Tampoco se puede dejar de mencionar que otros escritores tales como los naturalistas Guy de Maupassant y Alphonse Daudet; el reconocido autor de cuentos infantiles Charles Perrault y Julio Verne, célebre por sus obras de ciencia ficción, fueron también objeto de interés de los cineastas mexicanos.

El cuarto lugar lo ocupa Reino Unido, con treinta y una adaptaciones, poco menos de la mitad de las de nacionalidad francesa. Entre los autores más recreados, se encuentra a la cabeza el más importante en lengua inglesa, William Shakespeare. *Romeo y Julieta*, una de sus tragedias más famosas, ha sido dos veces llevada a la gran pantalla. La primera versión fue realizada por Miguel M. Delgado en 1943, y la segunda fue titulada *Jóvenes amantes* (Fernando Pérez Gavilán, 1993). También se filmaron, *El charro y la dama* (Fernando Cortés, 1949) *Los gemelos alborotados* (Mario Hernández, 1980) y *Huapango* (Iván Lipkies, 2001), a partir de sus obras *La fierecilla domada*, *La comedia de errores* y *Otelo*, respectivamente. De Daniel Defoe, cultivador de la novela de aventuras, se hicieron dos versiones de su conocida obra *Robinson Crusoe*. La primera estuvo a cargo de Luis Buñuel en 1952 y la segunda fue dirigida por René Cardona en 1968.

El quinto y sexto lugar lo ocupan Italia y Alemania, con diecinueve y doce adaptaciones, respectivamente. Del primer país, los escritores más recreados han sido Edmundo D'Amicis -dos versiones de su novela más conocida: *Corazón: diario de niño-*, Gabriele D'Annunzio (*Amar es vivir*, Juan J. Ortega, 1945 y *La estatua de carne*, Chano Urueta, 1951, a partir de *La Gioconda*) y Emilio Salgari, reconocido por su novelas de aventuras, de quien se trasvasaron las obras *El corsario negro*, *Los naufragios de Liguria* y *Los piratas*. Y, de Alemania, Bruno Traven conoció varias

<sup>118</sup> Las obras de Maupassant inspiraron: *Bel ami* (Antonio Momplet, 1946), *La fuga* (Norman Foster, 1943) y *Una mujer sin amor* (Luis Buñuel, 1951). La primera se basó en la novela homónima y las siguientes en *Bola de sebo* y *Pedro y Juan*, respectivamente. También, fueron recreados algunos de sus cuentos: *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933), *Las joyas del pecado* (Alfredo B. Crevenna, 1949), *El vestido de novia* (Benito Alazraki, 1958), *La mujer de a seis litros* (Rogelio A. González, 1956), *El idilio* (Jaime Humberto Hermosillo, 1978) y *Binaurus* (Armando Casas Pérez, 1990), a partir de "La horla". Del segundo, Daudet, las novelas *La razón social* y *Safo* fueron adaptadas como *La mujer sin alma* (Fernando de Fuentes, 1943) y *Amor y sexo* (Luis Alcoriza, 1963). De Perrault, se trasvasaron *Pulgarcito* (René Cardona, 1957) y tres veces *Caperucita roja*, bajo la dirección de Roberto Rodríguez (1957, 1960 y 1959). Finalmente, de Verne se hicieron las versiones de *Miguel Strogoff* (Miguel M. Delgado, 1943), *La jangada* (Emilio Gómez Muriel, 1958), *Dos años de vacaciones* (Emilio Gómez Muriel, 1961), así como *Aventura al centro de la tierra* (Alfredo B. Crevenna, 1964) y *Viaje fantástico en globo* (René Cardona Jr.), basadas en *Viaje al centro de la tierra* y *Cinco semanas en globo*.

versiones de sus novelas tales como *La rebelión de los colgados* (Emilio Fernández, 1954) y *Puente en la selva* (Francisco Kohner, 1970) y algunos de sus cuentos inspiraron un gran número de producciones: (*Canasta de cuentos mexicanos*, Julio Bracho, 1955, *Rosa blanca* (1961) y *Días de otoño* (1962), ambas dirigidas por Roberto Gavaldón. También, algunas novelas del escritor naturalista Hermann Sudermann fueron recreadas: *El camino de los gatos* (Chano Urueta, 1943) y *El deseo* (Chano Urueta, 1945). El grupo europeo lo cierra Rusia. De esta nación fueron adaptados sus clásicos, es decir, el importante grupo de autores de su siglo de oro (XIX): León Tolstoi (*Resurrección*, Gilberto Martínez Solares, 1943), Fiódor Dostoyevsky (*Crimen y castigo*, Fernando de Fuentes, 1950), Aleksandre Pushkin (*Pa'qué me sirve la vida* (Jaime Salvador, 1960, basado en la novela *Dubrovsky*), Iván Turguénev (*El primer amor* (José Díaz Morales, 1972) y Nikolái Gógol (*Calzonzín inspector*, Alfonso Arau, 1973).

El otro bloque de obras adaptadas en el cine mexicano, aunque en menor proporción, lo integran las de origen latinoamericano. La lista la encabeza Argentina, con diecinueve filmes. El escritor al que más se recurrió fue Carlos Santiago Damel. Su obra *Los chicos crecen* fue llevada a la gran pantalla en tres ocasiones bajo los siguientes títulos: *Mi esposa y la otra* (Alfredo B. Crevenna, 1951), *La otra mujer* (Julián Soler, 1971) y *El sinvergüenza* (Rafael Villaseñor Kuri, 1983). También, del escritor y guionista Sixto Pondal Ríos se adaptaron *Los maridos engañan de 7 a 9* (Fernando Cortés, 1946) y *Escuela para suegras* (Gilberto Martínez Solares, 1956). De Colombia destaca sobremanera el Premio Nobel de Literatura, Gabriel García Márquez. Hasta el momento se han realizado: *Los funerales de mamá Grande* (Miguel Littin, 1979), *Eréndira* (Ruy Guerra, 1982), *El coronel no tiene quien le escriba* (Arturo Ripstein, 1988), *Memorias de mis putas tristes* (Henning Carlsen, 2010) y *Del amor y otros demonios* (Hilda Hidalgo, 2008), así como *En este pueblo no hay ladrones* (Alberto Isaac, 1965), y *El verano de la señora Forbes* (Jaime Humberto Hermosillo, 1988), que partieron de los cuentos homónimos.

En menor proporción han sido adaptadas obras literarias de Chile, Cuba y Uruguay, sumando veinticuatro en total. Así pues, del primer país, se han trasvasado dos obras de una de las grandes figuras del *boom latinoamericano*, José Donoso: *Coronación* (Sergio Olhovich, 1975) y *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1977); y de

Vicente Huidobro, uno de los representantes del *Creacionismo*, fue recreado su poema *Altazor*. De Cuba y Uruguay, se hicieron algunas versiones basadas en las obras de sus escritores más connotados: *Concierto barroco*, de Alejo Carpentier, cuyo título cinematográfico fue *Barroco* (1989), bajo la dirección de uno de los cineastas más importante del llamado Nuevo Cine Latinoamericano, Paul Leduc, y en el presente siglo se hizo una versión de *La tregua* (2002), de Mario Benedetti, bajo la dirección de Alfonso Rosas Priego.

Por otra parte, podemos apreciar que la literatura estadounidense no ha sido una de las más recreadas, tan sólo se han producido veintitrés. Entre los autores recreados se pueden mencionar: Jack London (*El mexicano*, Agustín M. Delgado, 1944), Helen Hunt (*Ramona*, Víctor Urruchua, 1946), *La joven* (Luis Buñuel, 1960; realizada en coproducción con Estados Unidos), John Kenneth Turner (*México, bárbaro*, Oscar Menéndez, 1967) y Louisa May Alcott (*Mujercitas*, José Díaz Morales, 1972), por citar a algunos. Este hecho llama la atención por dos motivos, por un lado, la proximidad entre países -en ocasiones- influye para que se adapten obras literarias de la nación vecina, y, por el otro, porque Estados Unidos de América apoyó económicamente al cine azteca durante los primeros años cuarenta, después de que México declarara su postura a favor de los Aliados, un apoyo, por cierto, que no tenía nada que ver con las recepción de los valores culturales, sino más bien políticos.

A partir de 1942, ambos países firmaron varios convenios de colaboración con el objetivo de frenar de manera conjunta las acciones del Eje en América Latina durante la Segunda Guerra Mundial<sup>119</sup>. El cine formaba parte de dichas estrategias, pues, para Estados Unidos era necesaria la producción de propaganda cinematográfica en español a favor de su causa. Mediante estos acuerdos, México llegó a ser el productor de los filmes más importante en el mundo de habla hispana durante la década de los cuarenta. No obstante, dichas relaciones no incidieron en la producción de adaptaciones de obras estadounidenses en la nación azteca, por el contrario, la competitividad demostrada por

<sup>119</sup> Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo: 1897-1997*, México, Ediciones MAPA, 1998, pp. 120-122.

el cine mexicano no gustó a los directivos de Hollywood, razón por la cual emprendió varias tácticas para que perdiera dominio en los mercados latinoamericanos<sup>120</sup>.

Ahora bien, como anunciamos en líneas precedentes, si bien la época de oro del cine mexicano fue el periodo en el que más se trasvasaron obras literarias de diversos países, hay que matizar que entre 1941 y 1945 el promedio de este tipo de filmes aumentó casi un treinta por ciento en relación con el siguiente lustro<sup>121</sup>. Este hecho, según García Riera, en primer lugar, se debió a la pujante economía de la industria filmica de la época, que podía costear este tipo de producciones que, en la mayoría de los casos, necesitaban de grandes inversiones: reproducción de escenarios extranjeros, así como lujosos vestuarios. En este sentido también coincide Antonio Soto Silva, quien agrega que el apoyo gubernamental y la audacia de los productores y directores, pero sobre todo a la presencia de nuevos ídolos fueron factores determinantes para el florecimiento de esta industria<sup>122</sup>.

Y, en segundo lugar, por la confusión que provocaba la guerra con los de derechos de autor<sup>123</sup>, ya que la industria cinematográfica mexicana -en algunos casos- omitía el pago a los escritores<sup>124</sup>. Ésta acción ilícita era posible, debido a los problemas por los que atravesaban los países que participaban en la guerra, ya que no se tenía control de las obras que eran recreadas en México y en algunos casos se daban por muertos a los escritores. Un ejemplo -como ha documentado García Riera- fue el filme *Adiós mi juventud* (Joaquín Pardavé, 1943), basado en una obra de Stefan Zweig, que había muerto en 1942. El abuso se descubrió porque la esposa del escritor, Friderike

<sup>120</sup> Francisco Martín Peredo Castro, “La batalla por los Estudios Churubusco. El cine mexicano y Hollywood en las contiendas por el control de la producción filmica para Latinoamérica (1942-1953)”, *Archivos de la Filmoteca*, n.º, 48 (octubre/2004), pp. 136-139.

<sup>121</sup> Entre 1943 y 1945 se realizaron entre quince y veinte por año, cifra que descendió en los siguientes cinco años. Véase en Martha Vidrio, *op. cit.*, pp. 92-101.

<sup>122</sup> Antonio Soto, *La época de oro del cine mexicano en Maracaibo*, Maracaibo, Ediciones Astro, p. 127.

<sup>123</sup> Emilio García Riera, *op. cit.*, Tomo II, 1941-1944, p.113.

<sup>124</sup> El escritor Salvador Elizondo afirmaba que el sindicato exigía el pago de los derechos de autor, sin embargo, éste no era remitido a los autores literarios en el extranjero, en Ximena Sepúlveda, Salvador Elizondo, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda, *Archivo de la Palabra*, Proyecto de Historia Oral 2, México, 18 de junio de 1975, pp.32-33, *apud.* Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda... cit.*, p. 194-197. También véase en Juan A. Ríos Carratalá, *A la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte*, Universidad de Alicante, 1995, p.104.

Sweig (condesa Rina Alberti Brunetti), que radicaba en México, comprobó que se trataba de una obra de su esposo y le fueron pagados los correspondientes derechos<sup>125</sup>.

Peredo Castro, por su parte, observa que la proliferación de adaptaciones cinematográficas se debió a dos motivos fundamentalmente. En primer lugar, al éxito que este tipo de filmes obtenían entre las audiencias latinoamericanas (con algunos sectores iletrados), a las que se les podía proporcionar un cine “elegante” en español. En otras palabras, las versiones de obras cumbre de la literatura universal -mexicanizadas o no- sirvieron “como vehículo de lucimiento de los nuevos lujos del cine mexicano y a la vez como conducto de los mensajes en favor de la libertad, la justicia, la democracia, etc.”<sup>126</sup>. Y en segundo lugar, otro de los objetivos del cine mexicano de esa época era “propugnar por la unidad continental, con base en la afinidad cultural entre las audiencias hispanohablantes”<sup>127</sup>, adaptando obras cumbre de la literatura iberoamericana para lograr su cometido. Un ejemplo muy ilustrador fue la recreación de varias novelas del escritor venezolano, Rómulo Gallegos: *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, 1943), *Canaima* (Juan Bustillo Oro, 1945), *La trepadora* (1944) y *La señora de enfrente* (1945), ambas de Gilberto Martínez Solares. A través de dicha estrategia, la cinematografía mexicana se convertía en líder natural de la América hispana.

En otro orden de ideas, no se puede dejar de aludir que algunos escritores han reflexionado en torno al proceso de adaptación de obras literarias en el cine azteca, sin embargo, a diferencia de otros países en los que las polémicas empezaron durante el periodo mudo, en México se dio a partir de la época de oro. Así, entre los primeros partidarios de este proceso encontramos a uno de los máximos representantes de la novela revolucionaria mexicana, nos referimos a Mariano Azuela (1873-1952), de quien se adaptaron tres de sus obras: *Los de abajo* (Chano Urueta, 1939), *Mala yerba* (Gabriel Soria, 1940) y *La carne manda* (Chano Urueta, 1947).

En 1945, Azuela señalaba que a través de las recreaciones filmicas, los autores literarios tenían más recursos para comunicar el mensaje de su novela a un público

<sup>125</sup> *Breve historia del cine mexicano...*, cit., p. 127.

<sup>126</sup> Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda...* cit., pp. 195-196.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 187.



mayor. Así mismo, reflexionaba en torno al trasvase de textos literarios al cine<sup>128</sup>. Azuela sostenía que el adaptador debería estar dotado de imaginación plástica, lo que le permitiría “seleccionar los pasajes que se adapten al cine y eliminara los demás y si llegara el caso, crear nuevos, pero siempre atendiendo al espíritu que anima a la novela”<sup>129</sup>. Destacaba como buenos ejemplos de adaptaciones *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, 1943) y las versiones de *Santa* (Luis G. Peredo, 1918; Antonio Moreno, 1931 y Norman Foster, 1943), basadas en las respectivas obras de Rómulo Gallegos y Federico Gamboa.

Azuela apuntaba que de haber nacido en una época posterior, “todos mis afanes artísticos los habría encaminado al cine. No cabe duda que en él hay un tesoro para el arte”<sup>130</sup>. Aunque, en su caso, tampoco fueron de su agrado las versiones cinematográficas que se hicieron de sus obras. Por ejemplo, si bien quedó satisfecho con la versión fílmica de su novela más popular *Los de abajo*; no se puede dejar de mencionar que también se quejó, según investigaciones de J. Patrick Duffey, del trato que le dio el cine a su novela *Mala yerba* e incluso, llegó a afirmar que dicha obra no había sido adaptada. De esta forma manifestaba su descontento por la versión cinematográfica<sup>131</sup>. Finalmente, sobre el proceso mismo de la adaptación recomendaba algunas pautas para el paso de una novela al cine:

deben escogerse obras que tengan calidad artística; luego, es necesario atenerse a buenos escritores que realcen con el diálogo la belleza de la trama y, por último que el director sepa avalar la obra del novelista y adaptador. En este sentido [...] los mexicanos hemos incurrido en muchos errores por estimar que el valor literario de una obra debe engendrar por, este solo hecho, una buena película y estimar que por la popularización de una novela, la película ha de contar con la misma suerte<sup>132</sup>.

<sup>128</sup>J. Patrick Duffey, *De la pantalla al texto: la influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, p. 40.

<sup>129</sup>Bali, “La novela en el cine. Juicios del gran novelista Mariano Azuela”. *Novelas de la pantalla*, año V, n° 246, 15/12/1945, p. 11, *apud.* J. Patrick Duffey, *op. cit.*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, p. 40.

<sup>130</sup>*Ibid.*, p. 41.

<sup>131</sup>*Ibid.*

<sup>132</sup>*Ibid.*

A la vista de lo anteriormente expuesto, podemos advertir que Azuela, además de valorar los beneficios que pudiera tener el fenómeno de la adaptación para dar a conocer a un público mayor las obras literarias, también destaca la visión que tuvo al considerar que un texto fílmico no tendría que estar en función del valor del texto literario que lo precede, sino que dependería de todos los factores que intervinieran en el proceso de trasvase: obra recreada, así como del realizador y el adaptador.

Otro de los escritores que mostró interés en el cine fue Rómulo Gallegos. Hemos considerado oportuno dar a conocer las reflexiones de este autor venezolano, debido a que tuvo una importante participación en el cine mexicano. Gallegos había incursionado como guionista de la productora Ávila Films en Venezuela con el propósito de adaptar su novela *Doña Bárbara* (1929), sin embargo, solo fue posible realizar el argumento para la película *Juan de la calle* (Rafael Rivero Oramas, 1941)<sup>133</sup>.

En cambio, el cine mexicano no solo otorgó facilidades para llevar a la gran pantalla *Doña Bárbara*, sino que también contrató al escritor venezolano como asesor. Anteriormente, el cine *hollywoodense* tenía intención de adaptar esta novela, pero, Gallegos no aceptó debido a que no se le permitiría participar en el trasvase de la misma. La versión mexicana de esta obra fue protagonizada por la internacional María Félix y dirigida por Fernando de Fuentes en 1943. Aun cuando don Rómulo cuidó cada uno de los detalles en la adaptación de *Doña Bárbara*, también es cierto que se mostró crítico con el resultado final. En una entrevista sin firmar publicada en *Tiempo* (03/12/1943), apuntaba que:

La adaptación del ambiente y el tipismo venezolanos al cine mexicano es un problema que requiere la máxima atención. Cuando una industria cinematográfica como la mexicana, ya mayor de edad, realiza un tema de otro país, ha de hacerlo con absoluta fidelidad hasta en los mínimos detalles [...]. En la realización de *Doña Bárbara* se deslizaron muchas inexactitudes

<sup>133</sup> Rodolfo Izaguirre, “Las novelas de Rómulo Gallegos en el cine mexicano”, *Unomásuno*, México, sección de espectáculos, 09/11/1988, *apud*. *Escritores del cine mexicano sonoro* [en línea]: catálogo automatizado de la UNAM. Disponible en: [http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/G/GALLEGOS\\_romulo/biografia.html](http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/G/GALLEGOS_romulo/biografia.html) [Consulta: 7/09/2016]

que chocaron al público de Venezuela. Allí no se utiliza el verbo platicar [...] Hay que evitar a toda costa que se repitan estas inexactitudes...<sup>134</sup>

Pese a que Rómulo Gallegos no quedó del todo convencido con la adaptación de *Doña Bárbara*, en los años siguientes, volvió a trabajar como asesor en filmes que partían de otras novelas de su autoría: *La trepadora* (Gilberto Martínez Solares, 1944), y en 1945, *Canaima* (Juan Bustillo Oro) y *Cantaclaro* (Julio Bracho). Sin embargo, en estos casos mostró una actitud diferente, aceptando sin reparo “mexicanizar” algunos aspectos de su obra tales como el cambio de nacionalidad de personajes (de venezolanos a mexicanos) o de ambientación (ubicando la historia en la geografía azteca), aspectos que había cuestionado en la adaptación de *Doña Bárbara*.

Ahora bien, la abundancia de recreaciones filmicas basadas en obras literarias extranjeras provocó también cierto rechazo por parte de algunos críticos, que pugnaban por la presencia de un nacionalismo en todas las bellas artes. Una reseña anónima, publicada en el *Diario Fílmico Mexicano* (10/03/1944), cuestionaba el hecho de que se eligieran textos literarios de otros países, planteando si era debido a un complejo de debilidad o cretinidad, y consideraba que dichas producciones eran un sinsentido, pues, carecían de identidad. Dicha crítica, definía a las adaptaciones realizadas durante estos años de la siguiente manera:

Como si tomásemos un traje de impecable corte inglés, español o francés, lo descosiéramos, lo desplazáramos o tratáramos de hacer de él un traje de charro, poniéndole unas filigranas y una botonadura de plana o si escogiéramos la maravillosa música de la novena sinfonía y la marcha guerrera de Aída para fundirlas y sacar un corrido o alguna otra canción ranchera, ambas cosas serían el más ridículo de los absurdos<sup>135</sup>.

Por su parte, el dramaturgo y guionista Edmundo Báez, en su artículo publicado en *Cinema Reporter* (10 / 1943), criticaba también el exceso de literatura

<sup>134</sup> “Rómulo Gallegos en el cine mexicano”, *Tiempo*, vol. IV, n° 83, p. 45, *apud. Escritores del cine mexicano sonoro* [en línea]: catálogo automatizado de la UNAM. Disponible en: [http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/G/GALLEGOS\\_romulo/biografia.html](http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/G/GALLEGOS_romulo/biografia.html) [Consulta: 7/09/2016]

<sup>135</sup> *Diario Fílmico Mexicano*, 10/03/1944, *apud*, Emilio García Riera, *op.cit.*, Tomo II, 1941-1944, p.113.

foránea en la gran pantalla, afirmando que “el gusto por lo exótico es el peligro más serio para la industria. Se va a abandonar un camino abierto, franco, noble, para aventurarse por uno que aparece, desde luego, como un abandono de lo mexicano”<sup>136</sup>. Los detractores de este tipo de producciones empezarían rápidamente a secundar al cine “mexicano” realizado por Emilio “Indio” Fernández que promovía valores nacionalistas y patrióticos y además, era bien recibido en el extranjero sobre todo en Europa, aunque en realidad mostrara una imagen estereotipada de la mexicanidad.

Por lo que se refiere a las siguientes décadas, las adaptaciones de obras literarias disminuyeron considerablemente en los años sesenta, si se compara con un década anterior (un 40% menos). Cabe señalar, por otra parte, que a diferencia que en la época de oro, las obras literarias que más se adaptaron fueron las mexicanas<sup>137</sup>. Uno de los factores que influyó para que se adaptaran más textos literarios de autores mexicanos, se debió a la incursión de jóvenes escritores de aquel país –aunque también había algunos españoles-, quienes formaron el grupo Nuevo Cine Mexicano<sup>138</sup>. Este grupo buscaba renovar al cine mexicano “al tiempo de imprimirle un aire renovador a los temas y su tratamiento. Rompieron estructuras, formas y cultivaban alegremente estilos que desafiaban las normas”<sup>139</sup>. Así mismo, impulsaron la adaptación de obras de escritores de la llamada generación de medio siglo como Alfonso Anaya (*Despedida de soltera*, Julián Soler, 1965), Inés Arredondo (*Mariana*, Juan Guerrero, 1966), Emilio Carballido (*Las visitas del diablo*, Alberto Isaac, 1967), Carlos Fuentes (*La cabeza de hidra*, Paul Leduc, 1981), Juan García Ponce (*Amelia*, Juan Guerrero, 1964), Elena

<sup>136</sup> Edmundo Báez, “El extranjerismo, un peligro del cine nacional”, *Cinema Reporter*, 10 / 1943, *apud*, Emilio García Riera, *Historia documental... cit.*, Tomo II, 1941-1944, p.113

<sup>137</sup> Vid. Anexo VI: tabla B.

<sup>138</sup> Durante los años sesenta se realizaron un buen número de recreaciones filmicas a partir de obras literarias de reconocidos escritores mexicanos como Hugo Argüelles -*El tejedor de milagros* (Francisco del Villar, 1961) y *Los cuervos están de luto* (Francisco del Villar, 1965)-, Carlos Fuentes -*Un alma pura* (Juan Ibañez, 1964) y *Amor, amor, amor* (Benito Alazraki, 1965)-, Juan García Ponce -*Me dicen el consentido* (Carlos Toussaint, 1961), *Tajijara* (Juan José Gurrola) y *Amelia* (Juan Guerrero) de 1964-, y Elena Garro -*Juego de mentiras* (Archibaldo Burns, 1967) y *Recuerdos del porvenir* (Arturo Ripstein, 1968)-, por citar algunos ejemplos.

<sup>139</sup> Virginia Medina Ávila, “Influencia de los escritores en la renovación y búsqueda del cine mexicano de los años sesenta y setenta”, *Multidisciplina, Revista electrónica de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán*, nº. 5, (2010), p. 6.

Garro (*Los recuerdos del porvenir*, Arturo Ripstein, 1968) y Sergio Magaña (*Los signos del Zodiaco*, Sergio Vejar, 1962)<sup>140</sup>.

La tendencia en la década de los setenta fue la misma que en la precedente, pues, en la nómina de escritores adaptados predominan los de nacionalidad mexicana tales como Emilio Carballido (*El infierno de todos tan temido*, Sergio Olhovich, 1978), Sergio Galindo (*El hombre de los hongos* (Roberto Gavaldón, 1975), Jorge Ibargüengoitia (*Maten al león* (José Estrada, 1975), Vicente Leñero (Jorge Fons, 1976) y José Revueltas (*El apando*, Felipe Cazals). También, esta década se caracteriza, como veremos, por el aumento de recreaciones de obras literarias españolas realizadas en coproducción México-España tales como *Las tres perfectas casadas* (Benito Alazraki, 1971), *La playa vacía* (Roberto Gavaldón, 1976) y *Manaos, la fiebre del caucho* (Alberto Vázquez Figueroa, 1979), por citar algunas, que tuvieron como punto de partida las respectivas obras de Alejandro Casona, Jaime Salom y Alberto Vázquez Figueroa.

A partir de los años ochenta, la producción de adaptaciones cinematográficas empieza a descender, sin embargo, se puede destacar que en esta década fue la primera vez en la historia del cine mexicano en la que se adapta más de la mitad de obras literarias mexicana y solamente cinco textos literarios españoles<sup>141</sup>. En las siguientes décadas hasta nuestros días se repite la misma tendencia, pues, el porcentaje de textos literarios va decreciendo cada vez más. Dentro de este largo periodo de veinticinco años (1990-2015), merece la pena destacar que se dio a finales de siglo y los primeros años del presente una nueva etapa en la que se produjeron varias adaptaciones en coproducción México-España, situación que fue posible, como veremos, gracias al programa Ibermedia.

El recorrido panorámico que hemos presentado nos ha ayudado a conocer someramente el papel que ha tenido la adaptación cinematográfica en México, sin

<sup>140</sup> Se refiere al grupo de artistas mexicanos, incluidos los escritores, cuya obra reflejó un “carácter urbano y cosmopolita, en la que sus búsquedas inquirían más por el sujeto individual, por su vida íntima y secreta, por la razones existenciales que le permitían vivir día con día”, dejando atrás el “interés que había despertado la gesta revolucionaria y los temas de índole social”, véase en Armando Pereira, Enciclopedia de la literatura mexicana, Fundación para las Letras Mexicanas, 2016. Disponible en: <http://www.elem.mx/estgrp/datos/14> [Consulta: 22 /11/2016].

<sup>141</sup> Vid. Anexo III.

embargo, nuestro objetivo es más específico, por ello, en el presente apartado de esta Tesis (Segunda Parte) presentamos de forma cronológica las tendencias predominantes del trasvase únicamente de obras literarias españolas en el cine azteca.

# CAPÍTULO I



*Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936)





## La cinematografía en el periodo silente y en el primer cine sonoro

### 1.1. Los albores del séptimo arte

En 1896, año de la llegada del cinematógrafo a México, las opciones de espectáculos que había en la capital mexicana eran relativamente variadas: funciones de circo y teatro, bailes, toros o peleas de gallos<sup>142</sup>. La asistencia a este tipo de actividades, según Ricardo Pérez Montfort, “formaba parte de una cotidianidad construida a lo largo de la historia colonial e independiente, que desembocaba en un afán cosmopolita finisecular”<sup>143</sup>. Sin embargo, la oferta de ocio se amplió cuando el público empezó a asistir a las exposiciones de imágenes en movimiento proyectadas por los inventos de Thomas Alva Edison: el kinetoscopio y el vitascopio<sup>144</sup>. Más tarde, llegó el cinematógrafo de los hermanos Lumière, invento que, al igual que en el resto del mundo, tuvo un gran éxito, convirtiéndose en el entretenimiento favorito de la sociedad de la época. Gabriel Veyre y Claude Ferdinand Bon Bernard fueron los enviados por la casa Lumière a México, y realizaron la primera exhibición privada de vistas cinematográficas en el castillo de Chapultepec de la ciudad de México. El acto estuvo presidido por el primer mandatario Porfirio Díaz Mori acompañado de su familia y de algunos de sus colaboradores más cercanos. Tan sólo una semana después se realizó la primera exhibición pública. La cita fue en la Droguería Plateros, ubicada en la céntrica calle del mismo nombre que actualmente se llama Francisco I. Madero.

<sup>142</sup> Cuando arribó el invento de los hermanos Lumière a tierras aztecas (6 de agosto de 1896), la nación mexicana vivía un periodo dictatorial conocido como “Porfiriato”, término referido al nombre del presidente Porfirio Díaz Mori, que gobernó más de treinta años (1876-1911), con un breve paréntesis entre 1880-1884, cuando Manuel González ganó las elecciones como primer mandatario. Esta dictadura se caracterizó por otorgar a los inversores extranjeros concesiones muy ventajosas en varios sectores productivos. También, buscó renovar y fortalecer relaciones con algunos países de Europa, ya que su objetivo era contrarrestar la influencia estadounidense, y finalmente mantener la estabilidad política del país a cualquier precio. Además, se distinguió por imitar modelos europeos, particularmente adoptó el arquetipo francés en los diferentes sectores. Vid. Anna Timothy *et al.*, *Historia de México*. Barcelona, Crítica, 2001, pp. 102 y 103, y Brian Hamnett, *Historia de México*, Cambridge, University Press, 1999. Traducción española, Carmen Martínez Gimeno, Cambridge, University Press, Madrid, 2001, p. 205

<sup>143</sup> Ricardo Pérez Montfort, “Circo, teatro y variedades. Diversiones en la Ciudad de México a fines del Porfiriato”, *Alteridades* [en línea] n° 26, vol. 13, (julio-diciembre / 2003), p. 57.

<sup>144</sup> Ambos artefactos fueron presentados entre 1895-1896. Vid. Ángel Miquel, *Salvador Toscano*, México, Universidad de Guadalajara / Gobierno del Estado de Puebla / Universidad Veracruzana, 1997, p. 13 y Juan Felipe Leal, Carlos Arturo Flores y Eduardo Barraza, *Anales del cine en México, 1895-1911*. Vol. 2: 1896: *El vitascopio y el cinematógrafo en México*, México, Eón-Voyeur, 2002, pp. 27-35.

En un primer momento, los agentes franceses Veyre y Bon Bernard exhibieron solo las primeras vistas francesas captadas por los Lumière, pero pronto, como ocurrió en otros países, mostrarían las filmadas por ellos mismos en la ciudad de México<sup>145</sup>. Una de las primeras realizadas en territorio azteca por este equipo fue *Baile de la romería española en el Tívoli del Eliseo* (1896), que mostraba a un grupo de personas ejecutando un baile popular de España (al parecer una jota)<sup>146</sup>. Llama la atención que dicha vista -tomada en los primeros meses de la llegada del cinematógrafo a territorio azteca- tuviera que ver con la cultura ibérica, y como bien apunta Eduardo de la Vega Alfaro, la realización de este cuadro costumbrista español demostraba “la importancia y el peso de la tradición hispana arraigada a la Colonia como consecuencia de la incesante inmigración”<sup>147</sup>.

También en 1896 se hizo la primera vista de ficción: *Un duelo a pistola en el Bosque de Chapultepec* (Claude Ferdinand Bon Bernard y Gabriel Veyre) que simulaba una pelea de honor entre dos diputados -Francisco Pomero y Fernando Verástegui-, representados por actores profesionales. Como en los programas de mano no se aclaró que se trataba de una actuación, el diario *El Globo* publicó un escrito de airada protesta con el argumento de que no se podía engañar a los espectadores. Pese a la indignación pública, los directores no hicieron ninguna aclaración sobre la naturaleza de su película, lo cual suscitó el primer intento de censura en el cine mexicano, poniendo de relieve, por otra parte, la convencionalidad de las fronteras entre lo documental y lo ficcional en un medio cuyos códigos y lenguaje estaban todavía por conformar<sup>148</sup>.

La mayor parte de las vistas que se filmaron en el año 1896 recogen imágenes del primer mandatario del país y de su familia. Porfirio Díaz utilizó el cinematógrafo

<sup>145</sup> Desde el mes agosto de 1896 a enero de 1897 filmaron casi cuarenta vistas. Algunos de los títulos fueron: *Alumnas del Colegio de la Paz en traje de gimnastas*, *Grupo de indios al pie del Árbol de la Noche Triste* o *Lazamiento de un novillo*, todas éstas del año 1896. Véase Juan Felipe Leal, Alejandra Jablonska Zaborowska y Eduardo Barraza, *Vistas que no se ven. Filmografía mexicana 1896-1910*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, pp. 12-13.

<sup>146</sup> Otras vistas de raigambre española que se filmaron a principios del siglo pasado en México fueron: *Fiestas de la Covadonga en el Tívoli del Eliseo* (Salvador Toscano, 1906), *Fiestas de la Covadonga* (1908), y *Fiestas del Centro Vasco* (1913), ambas de Julio Kemenydy. Vid. Eduardo de la Vega Alfaro, “La inmigración española en el cine mexicano o el viaje perpetuo (1896-1978)”, *Secuencias. Revista de historia del cine*, n° 22, Madrid, 2005, p. 49.

<sup>147</sup> *Ibid.*

<sup>148</sup> Sobre este episodio véase la información recogida en Juan Felipe Leal y otros, *Anales del cine en México., Vol. 1: 1895: El cine antes del cine*, México, Eón-Voyeur, 2002, pp. 139-141.

con fines políticos y publicitarios hasta el punto de que lo consideran uno de los primeros actores del cine nacional. El dictador fue filmado repetidas veces realizando diferentes actividades tanto públicas como privadas. Su primer filme se tituló *Grupo en movimiento del general Díaz y de su familia*, realizado por Ferdinand Bon Bernard y Gabriel Veyre, aunque el de mayor éxito en cartelera fue *El general Díaz y su esposa paseando a caballo en el bosque de Chapultepec*, vista exhibida por Carlos Mongrand entre 1902-1903<sup>149</sup>. Aparte de esta directa vinculación del cinematógrafo con el poder, que ha estudiado Ángel Quintana en el caso de otras cinematografías (española, inglesa y estadounidense)<sup>150</sup>, otras vistas plasmadas en este primer cine “documental” fueron las actividades de los alumnos en el Colegio Militar de Chapultepec, escenas de toros, peleas de gallos, bailes, danzas mexicanas o el aniversario de la Independencia de México, celebración popular que se conmemora el 16 de septiembre de cada año<sup>151</sup>.

## 1.2. La adaptación en el cine mudo: Una primera aproximación

A diferencia de la cinematografía española -o de otras europeas-, la adaptación no fue en el cine mexicano una práctica constante durante el periodo silente. De los seiscientos sesenta y nueve filmes realizados entre 1898 y 1930, solo veintiocho -es decir, un 4,2%- tienen una fuente argumental literaria (de teatro, zarzuela, narrativa, o poesía)<sup>152</sup>. Se trata de un porcentaje muy bajo si lo comparamos con el papel que tuvo la

<sup>149</sup> Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano. Vol. I: 1896-1920*, Colección Filmográfica Nacional, México, Filmoteca UNAM, 1986, pp. 26 y 27.

<sup>150</sup> Ángel Quintana y Ramón Girona, “Representaciones del poder político en las actualidades de los orígenes del cinematógrafo”, en *Imagen y verdad en el mundo hispánico. Construcción/Deconstrucción/Reconstrucción*, Villeurbane, Editions Orbis Tertius, 2015, pp. 173-191.

<sup>151</sup> Algunas de estas vistas se titularon: *Corrida de toros por la cuadrilla de Ponciano Díaz* (1897), *Pelea de gallos* (Salvador Toscano, 1898), *5 maniobras militares en San Lázaro el 4 de abril* (1899), *La bailarina Rosita* (1900) y *El paseo cívico en las fiestas del 16 de septiembre, con bandas populares y entusiasmo popular* (1901). *Ibid.*, pp. 19-35, y también Vid. Juan Felipe Leal, Eduardo Barraza y Alejandra Jablonska Zaborowska, *Vistas que no se ven. Filmografía mexicana 1896-1910*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993., pp. 12-19.

<sup>152</sup> Martha Vidrio aumenta el número de adaptaciones de este periodo hasta 36 pero no hemos podido comprobar que estuvieran basados en obras literarias los siguientes títulos: *El periquillo sarniento* (1919),

adaptación en el cine español. Como han estudiado -de forma independiente- Daniel Sánchez Salas y Carlos Heredero, entre 1921 y 1930, la cinematografía española produjo doscientas treinta películas de ficción, de las cuales ciento treinta estuvieron inspiradas en textos literarios (56,5%)<sup>153</sup>.

En esta comparación con el panorama español, vale la pena señalar también que, a diferencia de lo que ocurre en la cinematografía española, el cine mexicano silente adaptó más obras narrativas que teatrales. De las veintiocho recreaciones mencionadas, quince partían de novelas y cuentos (un 53,6% del total), en tanto que solo se adaptan ocho piezas teatrales (28,6%), una zarzuela (3,6%) y, lo que es más significativo, cuatro obras poéticas (14,3%). En cuanto a la nacionalidad de las obras literarias, se puede afirmar que fueron llevadas a la pantalla un mayor número de obras de la literatura nacional, seguidas de las francesas, y en menor medida de otros países: España, Portugal o Colombia<sup>154</sup>.

De todos modos, como ya hemos señalado, la historia de las recreaciones fílmicas en México se inicia en 1898 con *Don Juan Tenorio*, que tiene el honor de ser la primera película de *argumento* literario en esta cinematografía. El ingeniero Salvador Toscano Barragán, pionero del cine mexicano y uno de los realizadores más prolíficos del periodo mudo<sup>155</sup> fue el responsable de esta “ilustración” de la famosa obra de Zorrilla que duraba aproximadamente cinco minutos –lo que era mucho para la época- y que tuvo muy buena acogida de público, aunque no podemos comprobar su calidad

*El conde de Montecristo* (1919), *Viaje redondo* (José Manuel Ramos, 1919), *Partida ganada* (Enrique Castilla, 1920), *Cuando la patria lo mande* (Luis G. Peredo, 1920), *Honor militar* (Fernando Orozco, 1920), *El señor alcalde* (Enrique Castilla, 1922) y *No matarás* (José S. Ortiz). Vid. Martha Vidrio, *La adaptación de obra literaria... cit.*, pp. 30-32.

<sup>153</sup> Cfr. Daniel Sánchez Salas, *op. cit.*, pp. 48-53 y en Carlos F. Heredero, “Las fuentes literarias del cine silente,” *Literatura. IV. España. 1. Narrativa*”, en Emilio Cásares Rodicio, (ed.), *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América/directores de España*, Vol. V, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE): Fundación Autor, 2011, p. 181.

<sup>154</sup> Véase el análisis de Martha Vidrio, *op. cit.*, pp. 17-26.

<sup>155</sup> Fue uno de los realizadores más prolíficos durante el periodo mudo del cine mexicano. Empezó siendo exhibidor, y muy se convirtió en propietario de la sala Cinematógrafo Lumière. Dicho espacio ofrecía funciones de media hora llamadas tandas. Los asistentes podían ver breves documentales realizados en Francia por los hermanos Lumière y por los enviados de éstos a varias ciudades alrededor del mundo, en Emilio Cásares Rodicio, *op. cit.*, Vol. VIII, p. 661, y también en Fundación Toscano IAP. Disponible en: <http://www.fundaciontoscano.org/> [Consulta: 27/02/2012].

porque desgraciadamente el filme no se ha conservado<sup>156</sup>. También está desaparecida la segunda adaptación de la que se tiene registro, realizada en 1899 por el mismo Salvador Toscano. Se tituló *Canarios de café* y se inspirada en la pieza teatral *Dos canarios de café* (1888), del prolífico dramaturgo valenciano, Rafael María Liern y Cirac<sup>157</sup>. En ella intervenían la famosa tiple Luisa Obregón y su esposo, figuras que servían de reclamo en el programa de mano que anunciaba el filme en estos términos: *La pareja Obregón, artistas del Teatro Principal, en uno de sus mejores bailes*<sup>158</sup>.

En su estudio sobre la adaptación en el cine mexicano, Martha Vidrio atribuye a Salvador Toscano Barragán una tercera adaptación de otra obra literaria española. Se trataría del filme conocido como *Sevillanas* o *Rosario Soler en Sevillanas* (1899), inspirado en una supuesta pieza teatral de la actriz y cantante malagueña Rosario Soler<sup>159</sup>. También, el historiador Juan Felipe Leal afirmó en 1993 que “con toda probabilidad se trata de fragmentos de esa obra que el espectador completaba mentalmente con su conocimiento previo de la pieza, [...]”<sup>160</sup>. Sin embargo, diez años después, el mismo Leal desmentía esta idea, observando que Toscano Barragán había filmado simplemente a la diva Rosario Soler “bailando sevillanas”<sup>161</sup>. No hay pruebas de que exista una obra literaria que sirva de base al filme cuya autoría pueda atribuirse a Rosario Soler, por lo que preferimos concluir que esta película -también perdida- recogía la ejecución de piezas folclóricas del sur de España.

En 1909 se realiza una segunda versión de *Don Juan Tenorio*, dirigida por Enrique Rosas, de la que hablaremos más adelante, y, ya en 1916, se lleva a la pantalla

<sup>156</sup> El filme se estrenó a finales de octubre de 1899, como testimonia la cartelera cinematográfica de ese año que reproducen Juan Felipe Leal, Carlos Flores y Eduardo Barraza en su libro *1899: ¡A los barrios bajos y a la provincia!, Anales del cine en México, 1895-1911*. Vol. 5., México, Ediciones y Gráficos Eón, 2003, pp. 131-154. También véase en Juan de Mata Moncho, *Teatro capturado por la cámara... cit.*, p. 19.

<sup>157</sup> El también director teatral, periodista y crítico taurino fue un autor bilingüe. Escribió más de una centena de obras en español y valenciano, destacando sobre todo en el ámbito de teatro breve cómico. Su pieza más famosa fue *La almoneda del diablo*, la cual fue estrenada en 1862. Vid. Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: [http://bib.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=2724&idGrupo=Facsimil#1\\_Facsimil](http://bib.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=2724&idGrupo=Facsimil#1_Facsimil) [Consulta: 04/11/2014].

<sup>158</sup> Juan Felipe Leal, *Cartelera del cine en México, 1904*. Vol. 1., Colección Cartelera del Cine en México, 1904-1911, México, Voyeur, 2007, p.154.

<sup>159</sup> Martha Vidrio, *op. cit.*, pp. 30 y 31.

<sup>160</sup> Véase en Juan Felipe Leal, Eduardo Barraza y Alejandra Jablonska, *op. cit.*, p. 18.

<sup>161</sup> *Cfr.* Juan Felipe Leal, Carlos Flores y Eduardo Barraza, *op. cit.*, p. 121. Por otro lado, Ángel Miquel asegura también que Toscano filmó a Rosario Soler bailando unas sevillanas, en Ángel Miquel, *op. cit.*, p. 18.

*El pobre Valbuena*, inspirada en la pieza teatral homónima de Carlos Arniches, el autor más adaptado en el cine azteca<sup>162</sup>, junto a los también españoles Pedro Antonio de Alarcón y José María Carretero Novillo (El Caballero Audaz) y al mexicano Juan Rulfo. Este sainete sobre las argucias de un hombre apocado con las mujeres que intenta vencer su timidez fue producido y dirigido por el actor y director asturiano Manuel Noriega, que también interpretó el papel de Valbuena junto a la actriz española María Conesa<sup>163</sup>. En el cine español del periodo mudo, esta pieza se adaptaría tres veces: por Ignacio Coyne en 1909; por Segundo de Chomón, en 1910, y finalmente, por José Buchs, responsable de la última de 1923<sup>164</sup>. Aun cuando el cine silente azteca solo recreó la pieza antes mencionada, las obras de Carlos Arniches han sido -al igual que en España- las preferidas por los productores cinematográficos mexicanos durante varias décadas del siglo XX. Como veremos, entre 1939-1969, se adaptaron en México nada menos que dieciséis obras de este autor, convertidas, en la mayoría de los casos, en melodramas y comedias rancheras.

Por otro lado, es pertinente mencionar que la producción de films (incluidas las adaptaciones cinematográficas) durante la Revolución mexicana (1910-1920) fue muy escasa<sup>165</sup>. Lo anterior, se debió, en parte, a que los acontecimientos que generaba esta guerra civil eran el foco de interés de los cinematografistas, cuyas producciones se convertían rápidamente en las favoritas de la población. Así pues, entre 1910 y 1916, el cine azteca se caracterizó por la producción de un gran número de documentales<sup>166</sup>, y a partir de 1917, se incrementó la producción de filmes de ficción, y es entonces cuando

<sup>162</sup> Juan de Mata Moncho afirma que se realizó en 1920, *op. cit.*, p.164. Sin embargo, en el catálogo en línea de la Filmoteca de la UNAM aparece que dicha producción se realizó en 1916. Vid. Filmoteca UNAM (México). Dirección General de Actividades Cinematográficas. Filmografía Mexicana [en línea]: catálogo automatizado de la Filmoteca de la UNAM. Disponible en: <http://www.filmografiamexicana.unam.mx/index.html> [Consulta: 15/04/2013].

<sup>163</sup> A principios del siglo XX, Manuel Noriega trabaja en México como actor teatral. En 1916, marcha a Estados Unidos de América, y en Nueva York funda Noriega Film Co. En 1923, regresa a España para continuar con su carrera cinematográfica. Ahí, realiza tres adaptaciones más de Carlos Arniches, *Los guapos* o *Gente brava* y *Alma de Dios*, ambas de 1923, y *Don Quintín, el amargao* (1925). En 1934, trabaja nuevamente en el cine mexicano, y en 1947, es nominado al premio Ariel como mejor papel masculino por *Pepita Jiménez* (Emilio Fernández, 1945). *Macario* (Roberto Gavaldón, 1959), fue su última película. *Cfr.* Emilio Cásares Rodicio, *op. cit.*, Vol. I, p. 472, y, en Vol. VI, pp. 304-305.

<sup>164</sup> Juan de Mata Moncho, *op. cit.*, pp. 163-164.

<sup>165</sup> Vid. Anexo III: tablas y gráficas A y B.

<sup>166</sup> Vid. Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, Vol. I 1896-1920, pp. 14-16.

se realizan varias recreaciones filmicas sobre todo basadas en obras de la literatura mexicana.

En el periodo de consolidación del cine silente –entre 1917 y 1921- aumentó el número de recreaciones de obras literarias llegando a los 20 títulos, de los cuáles tres estuvieron basados en obras españolas, sin duda porque este quinquenio, como han señalado algunos investigadores mexicanos, puede considerarse la “primera época de oro” del cine nacional, con un gran número de filmes producidos. Para García Riera y Martha Vidrio, las dos guerras mundiales pudieron haber sido un detonante para que el cine mexicano produjera un mayor número de películas, ya que disminuyó la importación de filmes producidos por los países involucrados en el conflicto disminuyó<sup>167</sup>. Dicha situación, consideran Federico Dávalos y Perla Ciuk, propició la aparición de algunas empresas cinematográficas mexicanas con un alto sentido industrial: Azteca Film, Germán Camus y Cía o Rosas y Cía, que junto a otras productoras independientes lograron cubrir la ausencia de filmes extranjeros, y producir más de cien filmes durante este este corto periodo<sup>168</sup>.

Así, en 1917, a la vez que asomaban a la pantalla otros filmes basados en obras literarias de distintas nacionalidades<sup>169</sup>, se estrenó la película *El amor que triunfa* o *El amor que huye*, codirigida por Manuel Cirerol Sansores y Carlos Martínez de Arredondo. Lo contradictorio de los títulos se explicaría porque pudo estar inspirada, aunque no hay seguridad, en dos obras literarias españolas<sup>170</sup>. Una de ellas era *El amor que huye* (1917), del comediógrafo Julio Pardo, y la otra, *La dicha ajena*<sup>171</sup> (1902), pieza teatral de los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero<sup>172</sup>. Fue una

<sup>167</sup> Martha Vidrio, *op. cit.*, pp. 17 y 179.

<sup>168</sup> Vid. Federico Dávalos Orozco y Perla Ciuk, “México. I. Periodo Mudo (1896-1931)”, en Emilio Cásares Rodicio, *op. cit.*, Vol. V, pp. 701-702.

<sup>169</sup> En este año, se rodaron también otras películas basadas en obras literarias de diversos países: *La obsesión* (Manuel de la Bandera), basada en la novela homónima de la escritora mexicana María Luisa Ross; *El primo Basilio* (Carlos de Najera), inspirada en la novela portuguesa homónima, de José María Eça de Queiroz, y *La muerte civil* (Domingo de Mezzi), basada en la obra teatral de Paolo Giacometti.

<sup>170</sup> Vid. Moisés Viñas, *Índice general de cine mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía, 2005, p. 38.

<sup>171</sup> En España se hizo una adaptación de esta obra titulada: *La dicha ajena*, bajo la dirección de Julio Roesset en 1918. *Cfr.* Carlos Heredero y Antonio Santamarina, *Biblioteca del cine español... cit.*, p. 91.

<sup>172</sup> Ambas obras fueron representadas en la escena teatral madrileña y coincidieron en cartelera en 1919. *El amor que huye*, en el Teatro Martín, y la de los hermanos Álvarez Quintero, en el Teatro Imperial. Vid. Dru Dougherty y Ma. Francisca Vilches de Frutos, *La escena madrileña entre 1918 y 1926: análisis y documentación*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1990, p. 182- 256.

producción de seis rollos que asumió la compañía Cirmar Films –con sede en Yucatán– y cuenta la historia de Reinaldo, un hombre infeliz en su matrimonio que mantiene una relación extramarital con la tiple Lucerito. La primera noche que pasa con su amante recuerda que tiene esposa y un hijo, Ángel, que padece un tipo de melancolía que no ha podido ser curada ni por médicos ni por frailes, lo que le hace regresar al hogar, preservando así la moral burguesa. Cierta día piden hospedaje en su casa dos damas: Lucerito y una vedette de la que se enamorará perdidamente el hijo, y con la que llega a casarse a pesar de la oposición de la madre, de los frailes y de la sociedad en general, que juzgan absolutamente inapropiado el que un hijo de familia contraiga nupcias con una mujer de la vida galante<sup>173</sup>. A la luz de este argumento podemos entender la duplicidad de títulos en distintos sentidos. Por un lado, *El amor que triunfa*, se refiere a la pareja joven que, pese a los impedimentos de la madre, logran consumir su amor; por otro, *El amor que huye*, hace alusión al fracaso como pareja de los protagonistas mayores, nos referimos al hombre burgués y a su amante la tiple Lucerito.

Este melodrama evidentemente aleccionador, que juzga negativamente la relación amorosa entre dos personas de diferente condición económica y social (un joven de familia y una vedete), tampoco se ha conservado, aunque hemos podido conocer algunas de sus características gracias a las obras de Gabriel Ramírez<sup>174</sup>. La cinta se estrenó en la ciudad de Mérida con un gran éxito, lo que llevó a Cirerol Sansores a exhibirla en la capital mexicana. El periódico yucateco *La voz de la Revolución* –en su edición del 16 de abril de 1917– decía que se trataba de un esfuerzo digno del mayor elogio, y que este filme había sido una grata sorpresa entre quienes acudieron al estreno. Destacaba especialmente el trabajo técnico y artístico de los dos jóvenes directores por haber logrado escenas magistrales –como la que transcurría en el interior de “El Cabaret Vienés”, la panorámica de la terraza del Castillo de San Carlos y la entrada a éste– que “nos hicieron olvidar por unos instantes que la película era

<sup>173</sup> Vid. Rafael Pérez Taylor, “Por la pantalla”, *El Universal*, 10/05/1917, *apud*, Manuel González Casanova, *Por la Pantalla. Génesis de la crítica cinematográfica en México, 1917-1919*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 215-216.

<sup>174</sup> Esta película fue la primera gran producción realizada en provincia, por tanto, cuando fue estrenada en la capital mexicana no tuvo la misma difusión que las realizadas ahí. Véase en ambas obras de Gabriel Ramírez: *El cine yucateco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, pp. 39-46 y en *Crónica del cine mudo yucateco*, México, Cineteca Nacional, 1989, p. 56.



filmada en nuestro terruño, tantas veces acusado de ausencia de bellezas”<sup>175</sup>. No dejó de elogiarse la labor de uno de los principales intérpretes, Romaldo Tirado, ni de la actriz argentina María Caballé, aunque son los encuadres y la plasticidad fotogénica que adquiriría el paisaje, lo más destacado:

Pasajes hubo en los que Tirado sustrajo a la memoria al ya famoso Max Linder pues hay escenas que éste no hubiera desdeñado producir. Y así todos los demás artistas que demostraron propiedad tal que, a pesar de ser la primera vez que se encontraban frente a un objetivo, tenían gestos y actitudes de comediantes acostumbrados al cinematógrafo. Y los marcos que encuadraban las escenas ofrecieron perspectivas preciosas tomadas aquí, en las áridas tierras yucatecas y efectos de luz bellísimos<sup>176</sup>.

No hubo más títulos basados en autores españoles hasta que José Manuel Ramos adapta en 1919 *Confesión trágica* -de la que nos ocuparemos en el apartado siguiente-, pero, se produjeron entonces un gran número de adaptaciones inspiradas en obras de la literatura mexicana, siendo *Santa* (Luis G. Urbina, 1918) la que más destacaría porque sirvió a la creación de estereotipos y modelos de larga pervivencia<sup>177</sup>. Financiada por Germán Camus, un productor de origen español afincado en México, su argumento se inspira en la novela homónima escrita por Federico Gamboa en 1903, que narra la historia ya bastante convencional entonces –influenciada por *La dama de las camelias* (Alejandro Dumas, 1848) y *Nana* (Émile Zola, 1880)- de una mujer (Santa) que ejerce la prostitución y será castigada con la muerte por dedicarse a una actividad “amoral”<sup>178</sup>. Curiosamente, la intérprete que encarnó por primera vez a este estereotipo

<sup>175</sup> Gabriel Ramírez: *El cine yucateco... cit.*, p. 41.

<sup>176</sup> “*El amor que triunfa o El amor que huye*, apud. Gabriel Ramírez, *El cine yucateco... cit.*, p. 41.

<sup>177</sup> En 1918, también se produjeron las siguientes recreaciones filmicas: *María* (Rafael Bermúdez Zataráin) y *Cuauhtémoc* (Manuel de la Bandera), inspiradas en las obras homónimas del escritor colombiano Jorge Isaacs, y en la del mexicano, Tomás Domínguez Yañez, respectivamente. Y, en 1919: *Juan Soldado* (Enrique Castilla) y *Dos corazones* (Francisco de Lavillete), basadas en las obras homónimas de Francisco L. Urquiza y Francisco de Lavillete, respectivamente. Vid. Martha Vidrio, *op. cit.*, pp. 30-33.

<sup>178</sup> La historia es la de una mujer llamada Santa que se enamora y entrega a un militar de alto rango. Su familia la echa de casa y, al quedarse sin hogar, empieza a trabajar en un burdel. Allí traba gran amistad con Hipólito, un pianista ciego que anima las veladas nocturnas, que se enamora de ella, aunque también cautiva al cliente más asiduo del lugar -*El Jarameño*- que se la lleva a su casa para alejarla de la prostitución. Sin embargo, Santa empieza a sentirse sola y busca otro amante. *El Jarameño* los descubre, y ella regresa al burdel. Al llegar, enferma gravemente, por lo que es obligada a dejar el lugar para no contagiar a la demás mujeres. El médico le diagnostica un cáncer muy avanzado. Santa es llevada a un

de mujer-víctima fue Elena Sánchez Valenzuela, figura poco convencional que, además de actriz, fue crítica cinematográfica e impulsó la primera cinemateca mexicana<sup>179</sup>.

*Santa*, la novela de Gamboa, ha sido una de las obras más adaptadas al teatro, cine, radio y televisión en México<sup>180</sup>, y esta primera recreación filmica inspiró también toda una serie de filmes en los que la prostituta es la protagonista, considerada casi siempre como una figura negativa, la mujerzuela o mujer perdida que despierta deseos pecaminosos en el hombre que cede ante sus encantos. En las décadas siguientes, sobre todo a finales de los años cuarenta y setenta, la meretriz en el cine mexicano fue adoptando diferentes matices. No siempre se dedicaba explícitamente a la prostitución, también podía ser rumbera, fichera<sup>181</sup> o cabaretera, consolidándose así la versión mexicana de la *femme fatal*<sup>182</sup>. Dicha figura tuvo su apogeo durante el gobierno de Miguel Alemán Valdés (1946-1952), y dio lugar al nacimiento del “cine de rumberas”, género cinematográfico que sustituyó por primera vez en número y popularidad a las comedias rancheras<sup>183</sup>. Sin duda, el papel de la mujer caída en la cinematografía azteca tuvo una gran importancia -al igual que en otras- como por ejemplo en la alemana, que tuvo en Marlene Dietrich a su mejor representante, pues su caracterización de Lola-Lola

hospital para ser operada, pero no resiste a la intervención quirúrgica y muere. Véase el excelente análisis de Adriana Sandoval, *Tres santas cinematográficas...*, *cit.*, pp. 1-28.

<sup>179</sup> En 1920, Sánchez Valenzuela obtuvo una beca del gobierno mexicano para estudiar cine en Los Ángeles, y en 1923 fue nombrada supervisora de películas en el Departamento Cinematográfico de la Secretaría de Educación Pública, encargándose de recopilar materiales cinematográficos hasta que, en 1942, fundó la primera filmoteca mexicana. Gracias a dicha labor, esta actriz es considerada pieza fundamental en la conservación de la memoria del cine mexicano. Vid. Patricia Torres San Martín, “Crónica del cine silente mexicano: Elena Sánchez Valenzuela (1919-1929)”, *Dixit*, n° 24 (enero-junio / 2016), pp. 70-90. También en Fernando Muñoz Castillo, “Elena Sánchez Valenzuela: Me llamé Santa (1918)”, *Replicante*, vol. III, n° 12 (verano / 2007), pp. 1-3.

<sup>180</sup> Las otras adaptaciones se han hecho en el cine sonoro: *Santa* (Antonio Moreno, 1931), *Santa* (Norman Foster, 1943), *Hipólito, el de Santa* (Fernando de Fuentes, 1950) y *Santa* (Emilio Gómez Muriel, 1968). La telenovela también se llamó *Santa*, bajo la dirección de Miguel Sabido. Se transmitió en 1978.

<sup>181</sup> Son mujeres que laboran en los bares de copas. Su trabajo es dar conversación a los hombres e incitar al consumo de licores. Por cada consumición que haga su cliente, ellas reciben una ficha y al final de la jornada cobran un porcentaje por cada ficha obtenida durante su jornada laboral.

<sup>182</sup> Títulos de algunas películas de cabareteras durante la época de oro: *Salón México* (Emilio Fernández, 1948), *Una mujer sin destino* (Jaime Salvador, 1950) y *Trotacalles* (Matilde Landeta, 1951).

<sup>183</sup> Vid. Lilia Bertha Abarca Laredo, *La prostitución en la historia del cine mexicano (1931-1982)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, pp. 33-38.

en *El ángel azul* (*Der blaue Engel*, Josef von Sternberg, 1930), la convertiría en un mito erótico no solo en su país sino a nivel internacional<sup>184</sup>.

Entre 1921 y 1930, periodo posrevolucionario, la producción del cine mexicano descendió considerablemente en comparación con las décadas anteriores, pues, tan solo se realizaron ciento treinta películas –cifra que representa el 17% de las filmadas en todo el periodo mudo-, de las cuáles doce fueron recreaciones fílmicas; diez partían de obras de la literatura mexicana y las otras dos de textos españoles<sup>185</sup>. La escasa producción durante buena parte de esta década fue consecuencia, en parte, de los profundos problemas económicos, políticos y sociales por los que atravesaba la nación después de la Revolución, cuando la prioridad era su refundación como un nuevo Estado<sup>186</sup>. Pero también influyó el comienzo de la agresiva política de expansión cinematográfica llevada a cabo por Hollywood, que, en palabras de Adriana Campos:

implicaba el establecimiento de sucursales de sus casas distribuidoras en el mundo entero a cargo de grandes gerentes estadounidense, el apoyo a exhibidores nacionales para que promovieran las cintas norteamericanas y la fundación de órganos de prensa que exaltaran las virtudes de la cinematografía hollywoodense<sup>187</sup>.

Por otro lado, merece la pena destacar la figura de uno de los mayores impulsores de la adaptación en esta década: nos referimos al productor español Germán Camus, quien, después del notable éxito económico obtenido con el filme *Santa* (1918), sufragó, entre 1920 y 1921, cinco filmes inspirados en obras literarias, todos ellos dirigidos por Ernesto Vollrath: *Hasta después de la muerte* (1920), una historia de amores desdichados que partía de la novela homónima de Manuel José Othón; *Carmen*, basada en la novela sentimental *Carmen. Memorias del corazón*, de Pedro Castera; *Alas abiertas*, novela de la Revolución mexicana, de Alfonso Teja Zabre; *En la hacienda*,

<sup>184</sup> Sobre la significación que ha tenido Marlene Dietrich como símbolo sexual a partir de los años treinta del pasado siglo véase en Hilaria Loyo, “Los avatares de Lorelei: La identidad nacional de Marlene Dietrich desde Weimar hasta la Segunda Guerra Mundial”, *Archivos de la Filmoteca*, n° 40, (febrero/2002), pp. 109-125.

<sup>185</sup> Vid. Anexo IV.

<sup>186</sup> En el cine, la vertiente nacionalista se vio reflejado en filmes tales como *De raza azteca* (Guillermo Calles / Miguel Contreras Torres, 1921) y *El hombre sin patria* (Miguel Contreras Torres, 1922).

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 49.

drama rural inspirado en una zarzuela de Karlos Federico Kegel y, finalmente, *La parcela* basada en la novela homónima de José López Portillo<sup>188</sup>.

En cuanto a la literatura española, encontramos una nueva versión de *Don Juan Tenorio* (1927), bajo la dirección de Pedro Centurión, de la que nos ocuparemos más adelante, y una película de especial interés, *Malditas sean las mujeres* (1921), que dirigió Carlos Stahl partiendo de una novela del escritor e historiador riojano Manuel Ibo<sup>189</sup>, publicada en España en 1858 y al año siguiente en México. Obra ya muy misógina desde el título, nos da idea de su popularidad la existencia de una versión teatral, a cargo del dramaturgo Luis G. Iza<sup>190</sup>, en la que, según Aurelio de los Reyes, se basó realmente el filme de Stahl<sup>191</sup>. Tampoco se ha conservado esta película y solo gracias a los registros de la prensa de la época hemos podido conocer algunos detalles, como como el argumento del filme, que una reseña de la época resumía extensamente. La folletinesca historia comienza cuando un modesto profesor de educación básica, Gilberto, que vive con su padre minusválido, asiste a una fiesta burguesa a la que le ha invitado su amigo Alejandro. Conoce a Julia, la hija de los ricos anfitriones y se enamora de ella perdidamente. La visita todos los días y es despedido de su trabajo, por ello, a la vez que Julia le anuncia que va a casarse –obligada por los padres- con un militar, lo que le lleva al suicidio. Cuando, tiempo después, Alejandro escucha cómo el militar prometido de Julia habla mal de su difundo amigo lo reta a duelo y lo mata. Julia acaba metiéndose monja –no sin antes pedir perdón al padre de Gilberto- y se dedica a ayudar a los heridos de la guerra de Crimea hasta que muere cuando una bomba estalla a su lado.

<sup>188</sup> Los otros títulos adaptados en este periodo fueron: *Clemencia* (Luis G. Peredo, 1921) y *Amnesia* (Ernesto Vollrath, 1922), inspiradas en las obras homónimas mexicanas de Ignacio Manuel Altamirano y Amado Nervo, respectivamente. Las otras dos adaptaciones realizadas durante la década de los veinte se inspiraron en obras extranjeras: *El escándalo* (Alfredo B. Cuellar, 1921), estuvo basada en la obra homónima del escritor inglés, Cosmo Hamilton, y *Yo soy tu padre* (Juan Bustillo Oro, 1927), inspirara en novela francesa de la autoría de Maurice Leblanc

<sup>189</sup> Aunque la mayoría de las obras de este autor aparecieron por entregas en el *Seminario pintoresco español*, no hay constancia de que se publicará en este medio *Malditas sean las mujeres*. Vid. Inmaculada Benito Argáiz, “Una aclaración necesaria en la bibliografía del escritor ceriverano Manuel Ibo Alfaro (1828-1885)”, *Berceo. Revista Riojana de Ciencias Sociales y Humanidades*, [en línea], nº 132,1997, pp. 11-13. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=61880> [Consulta: 14/05/2013].

<sup>190</sup> Trabajó también como periodista (faceta profesional en la que se distinguiría por luchar con la pluma en contra del Imperio de Maximiliano y la Intervención francesa en México.

<sup>191</sup> Aurelio de los Reyes, *op.cit.*, Vol. II: 1920-1924, p. 131.

Si bien la protagonista de este filme tuvo un final trágico, como su enamorado, al menos su labor altruista fue reconocida de manera póstuma, pues, como indica el crítico Aurelio de los Reyes, “su cuerpo, colocado en la cureña de un cañón y arrollado [sic] por el pabellón nacional, fue objeto de los honores militares”<sup>192</sup>.

Este filme quizá estaba planteando las dificultades de los amores interclasistas por un lado, la “perversidad” de Julia, que jugó con los sentimientos de Gilberto, y posteriormente aceptó un matrimonio con un hombre de su misma clase social, de quien se enamoró a primera vista, y por el otro, un posible homoerotismo oculto, pues, es el propio amigo del protagonista quien decide vengarlo, matando al prometido de Julia, por haber hecho comentarios inapropiados del difunto profesor. Como hemos podido constatar, según el argumento, este drama trágico de amor imposible e interclasista, en el que se aprecia una tendencia moralista, es resuelto con la muerte de “la maldita mujer” y por consiguiente, su redención. De acuerdo a los testimonios recopilados por Guillermo Vaidovits, la crítica de esa época, empleando el tono elogioso y propagandístico habitual, afirmó que había sido la mejor película de ese año y agregaba lo siguiente:

El paisaje y la decoración son espléndidos; y los “exteriores” de una belleza fílmica difícil de igualar. Aquel rincón de la parroquia de Coyoacán, especialmente, es una maravilla de arte fotográfico, y lo mismo las escenas en la Alameda y en Chapultepec; y son de un “verismo” poco usado, los detalles del hospital Juárez y del anfiteatro de cadáveres<sup>193</sup>.

En 1936, se realizó otra versión de la novela de Manuel Ibo Alfaro, con el mismo título *Malditas sean las mujeres* (Juan Bustillo Oro, 1936) y un tratamiento argumental similar al de la versión muda, aunque se acentúa más si cabe la perspectiva misógina<sup>194</sup>. En esta adaptación, al igual que en el texto literario de Manuel Ibo Alfaro,

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>193</sup> “Malditas sean las mujeres”, *El Universal*, 20/11/1921, *apud.* Guillermo Vaidovits, *El cine mudo en Guadalajara*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1989. p. 41.

<sup>194</sup> En Chile, se realizó otra versión titulada también *Malditas sean las mujeres* (Rosario Rodríguez de la Serna, 1925). El periódico *El Mercurio* -en su edición del 8 de octubre de 1925-, se refería a ella como la gran obra nacional. Según la información del archivo *Memoria Chilena*, de la Biblioteca Nacional de Chile, la adaptación de la novela de Ibo Alfaro fue propuesta por la misma directora. Lo anterior, sin duda es sorprendente, ya que dadas las características del argumento de la novela, llama la atención que el filme haya sido realizado por una mujer. No hemos tenido oportunidad de visionarlo, por lo que

Julia no solo es castigada con la muerte sino también con la pérdida de un hijo que esperaba del militar con quien iba a casarse. Además, hay otra mujer “mala” en la historia: la madre de Gilberto que abandonó a su padre por otro hombre. Como se puede observar, el protagonista ha sufrido la traición femenina por partida doble. Emilio García Riera, en su crítica, analiza dos cuestiones del film, por un lado, señala que “pueden formarse dos grandes bloques de melodramas, el feminista y el masculinista, según la responsabilidad que se arroje al sexo contrario de las desgracias que ocurren en la cinta”<sup>195</sup>, y por el otro, en tono un tanto irónico, agrega que en este filme correspondió a las mujeres ser las “malas”, haciendo alusión a la constante que ha predominado en el cine mexicano sobre todo entre 1930-1960, en el que los hombres casi siempre causaban la desgracia de sus parejas.

Así mismo, el crítico español observa que esta adaptación no fue coherente, por no haberse adecuado a la realidad mexicana pre y posrevolucionaria, pues, resulta raro el hecho de que un noble (Alejandro) mate a otro de su misma clase (El conde Valdermar) y después tenga recursos para convertirse en legionario -en la novela de Ibo Alfaro, Alejandro huía a París, para evitar la cárcel-, y agrega que es posible porque al “cine mexicano esas cosas se le ocurren en la medida en que siente la imperiosa necesidad de refugiar sus temas melodramáticos en un medio aséptico e improbable

Cabe agregar, además, que las dos versiones de la novela ofrecen una evidente lección clasista ya que el amor solo es posible entre personas del mismo nivel económico. Por ejemplo, en la versión de 1936, destaca la participación de dos empleados del hogar. La primera, María trabaja para el cuidado del señor Velasco, el inválido padre de Gilberto, y el segundo, es Francisco, el mayordomo de Alejandro. Después de conocerse, forman una pareja estable y su amor triunfa en medio de las calamidades de los protagonistas, quienes pertenecían mundos totalmente opuestos<sup>196</sup>.

desconocemos qué elementos se destacaron en esta recreación. Vid. Memoria Chilena. (Chile). Portal de la Cultura de Chile [en línea]. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-100682.html#links> [Consulta: 29/07/2016]

<sup>195</sup> *Historia documental del cine... cit.*, Tomo I, 1926-1940, p. 121.

<sup>196</sup> Cabe señalar que en la novela, si bien no se consuma el amor entre dos personas de la misma condición social, si tiene importancia el papel de Emilia, la fiel criada del padre de Gilberto, que es premiada por sus servicios gracias al capital que Julia heredó a este hombre para resarcir –de alguna manera- el haber provocado la muerte de su hijo.

### 1.3. La presencia de la poesía en la pantalla grande

La poesía no ha sido nunca el género más adaptado al arte filmico. Sin embargo, en los comienzos del cine, cuando todavía estaban de moda los poemas narrativos, no fue infrecuente que éste se inspirara en ellos, como hizo Griffith con el famoso *Enoch Arden* (1864) de Lord Tennyson en 1911, o las versiones posteriores de Percy Nash (1914) y Christy Cabanne (1915) o en el caso de España, los filmes como *Fridolín* (Adrián Gual, 1914) y *La jaca de Lucera* (Luis Baleriola, 1926), se basaron en *Der Gang nach dem Eisemhammer / La marcha del martillo de hierro* (1797) y en un poema modernista de Pedro Jara Carrillo, por citar algunos ejemplos. Si en el cine español, según ha estudiado Carmen Peña Ardid, el número de filmes que tienen como punto de partida asuntos de la poesía es de poco más de una veintena, en el cine mexicano fueron verdaderamente muy escasos. Sólo tres títulos proceden de obras poéticas hasta la llegada del sonoro<sup>197</sup>.

El primero del que se tiene noticia es *Tabaré* (Luis Lezama, 1918), basado en el poema homónimo del escritor uruguayo Juan Zorrilla de San Martín. La cinta, que abordó el tema de la Conquista de manera edulcorada, tuvo como escenario el Estado de Veracruz y cuenta la historia de amor entre Tabaré, joven aborigen de la tribu de los Charrúas, y una española llamada Blanca<sup>198</sup>. Esta adaptación –en opinión de Emilio García Riera– es la más importante del cine nacional en la época muda, pues fue la primera película mexicana que “acertó en recrear una época pretérita, a pesar de que en una de sus escenas apareció por descuido un anacrónico paraguas”<sup>199</sup>. En 1946, aprovechando el tirón que tenían las adaptaciones de obras literarias en lengua española, Luis Lezama volvió a dirigir una nueva versión del poema contando con más recursos para su producción, aunque no logró el mismo éxito. Sin embargo, como señala Peredo Castro, se trata de un filme valioso porque constituye el “último ejemplo de los

<sup>197</sup> Sobre la adaptación de obras poéticas en el cine español. Véase en Carmen Peña Ardid, “La adaptación de obras poéticas en el cine español”, *Literatura*. IV. España. 3. Poesía. Adaptaciones, en Emilio Cásares Rodicio, *op. cit.*, vol. V, pp. 192-194.

<sup>198</sup> La reseña publicada en la revista *Cine Mundial*, nº 6, vol. III, 06/1918, p. 343, aseguraba que el poeta Juan Zorrilla de San Martín desconocía la adaptación que habían hecho de su obra en México, ya que él había cedido los derechos de su texto literario a la empresa cinematográfica argentina Barreiro.

<sup>199</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine... cit.*, Tomo III, 1945-1948, p.161.

esfuerzos de acercamiento panamericano y propagandístico mediante la literatura”<sup>200</sup>, pues, se buscaba la cohesión entre las diferentes naciones latinoamericanas a través de sus afinidades culturales, entre ellas la lengua. El segundo título –que Martha Vidrio incorpora en su catálogo- fue *El divino Narciso* (Ignacio Rodríguez, 1924), basado en el auto sacramental de la escritora novohispana, Sor Juana Inés de la Cruz, pero no tenemos constancia cierta de su existencia<sup>201</sup>.

Y, por fin, en la obra de un poeta español se basó *Confesión trágica* (1919), un filme dirigido por el también periodista José Manuel Ramos que tomaba como fuente inspiradora el poema “Fray Juan” (1880), del andaluz José Velarde Yusti (1849-1892), poeta de cierta celebridad entonces, contemporáneo de José Zorrilla, Campoamor y Juan Valera. En cuanto a su obra, la crítica de su época decía que los aspectos más sugestivos de la composición se hallaban en la brillantez de las descripciones debidas a un poeta al que se llamó “fotógrafo literario” y al que se elogia, por su uso del color, como uno de los precursores del Modernismo”<sup>202</sup>.

Ahora bien, en relación con poema adaptado, el argumento es el siguiente: un hombre se convierte en fraile después de haber sufrido un desengaño amoroso; la mujer que él amaba contrajo matrimonio con su padre. Tiempo después, ella acude a la iglesia en la que se encuentra él; ahí se confiesa -sin saber que el que la escucha es el hombre a quien ama-, que fue obligada a casarse y que jamás engañó al amor de su vida. El fraile cae muerto de la impresión y ella en ese momento lo reconoce. La película de Manuel Ramos, protagonizada por el propio director, expresó “cinematográficamente las ideas del poema y eso explica que los versos y las estrofas del mismo constituyeran las leyendas de la película”<sup>203</sup>.

La crítica acogió favorablemente la película. Epifanio Soto, en una reseña de *Cine Mundial*, aunque observaba que era un filme con un argumento esencialmente

<sup>200</sup> Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda... cit.*, p. 187.

<sup>201</sup> Vidrio, *op. cit.*, pp. 32-33. En las bases de datos de la Filmoteca de la UNAM y de la Cineteca Nacional tampoco aparece ningún registro.

<sup>202</sup> Colaboradores de Wikipedia. José Velarde Yusti [en línea]. Wikipedia, La enciclopedia libre, 2012. Disponible en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9\\_Velarde](http://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Velarde) [Consulta: 12/07/2016].

<sup>203</sup> Vid. Filmoteca UNAM (México). Dirección General de Actividades Cinematográficas. Filmografía Mexicana [en línea]: catálogo automatizado de la Filmoteca de la UNAM. Disponible en: <http://www.filmografiamexicana.unam.mx/index.html> [Consulta: 7/08/2014].



descriptivo que ni admiraba ni aburría, destacaba las escenas filmadas en el convento de Tepozotlán, y sobre todo el hecho de que el director no hubiera recurrido “a las interminables series de paisajes que en algunas ocasiones, y escudándose con la palabra arte, que tantos significados tiene, nos regalan ciertos productores... especialmente mejicanos”<sup>204</sup>. Por su parte, el crítico Silvestre Bonnard alabó la fotografía: “es espléndida en este film –señalaba- y ha revelado en México al señor Lamadrid como un experto cinefotógrafo; hay escenas de Tepozotlán que parecen arrancadas de un cuadro de Greco; domina el claroscuro, y todos los primeros churriguerescos de los altares como joyas extraídas de empolvado arcón”<sup>205</sup>.

En el periodo mudo, destacó más bien el interés del cine mexicano por la adaptación de teatro en verso, como se plasmará en las distintas versiones de *Don Juan Tenorio* (1844), drama de José Zorrilla, a partir del cual se hicieron tres versiones. Por otro lado, en el cine sonoro, la tendencia siguió siendo la misma, ya que tan solo se filmaron *El cantar de los cantares* (Manuel Altolaguirre, 1959) y *Que se callen* (Felipe Cazals, 1965), inspirado en las obras poéticas de Fray Luis de León y León Felipe, respectivamente, y también se filmarían piezas teatrales en verso tales como *El monje blanco* (Julio Bracho, 1945) y *Deseada* (Roberto Galvaldón, 1950), a partir de obras de Eduardo Marquina Ángulo y ocho versiones del Tenorio, como veremos más adelante.

<sup>204</sup> Epifanio Soto, “Trágica confesión o Confesión Trágica”, *Cine Mundial*, nº 1, vol. 5, (enero / 1920), p. 125.

<sup>205</sup> Silvestre Bonnard, “Vanidad de vanidades”, *El Universal*, 18/11/1919, *apud*, Ángel Miquel, *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México 1896-1929*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992, p. 176.

#### 1.4. Nacionalismo y guerra de acentos en el primer cine sonoro

En los años 30, el gobierno mexicano estableció un modelo de desarrollo nacionalista cuyo objetivo era lograr la modernización del país mediante una serie de medidas proteccionistas en los diferentes sectores de la economía y de la cultura. Dicho modelo se vio inmediatamente plasmado en todas las artes y medios, incluido el cinematográfico. Era la segunda etapa de un nacionalismo cultural, en la que el cine, según Carlos Monsiváis, “se colma de exaltación y se deja corromper, desciende hasta el límite de la comedia ranchera y se extenua en los modales latifundistas de Jorge Negrete”<sup>206</sup>. La primera etapa nacionalista, promovida por el escritor José Vasconcelos, se vio reflejada sobre todo en la pintura y la música, no así en el cine, menos desarrollado que, según Adriana Campos Lara, solo se esforzó por enfatizar los “rasgos superficiales sin permitirse el más leve asomo a las diferencias regionales del país o a nuestro pasado histórico”<sup>207</sup>. Se caía – añade Campos Lara- “en una exaltación abstracta, hecha en el vacío, de todo lo patriótico, lo indígena y lo folclórico”<sup>208</sup>. En cambio, la segunda etapa nacionalista, en los años treinta y cuarenta, buscaba, entre otras cosas, el establecimiento de una corriente ideológica unificadora y la posibilidad de proyectar una imagen en el extranjero a través de la construcción de la identidad nacional en la pantalla grande, ya que la Revolución mexicana demandaba el establecimiento de un patrimonio cultural y psicológico en el país. Como señala Carlos Monsiváis, para lograrlo se disponía ya de influencia y acicates, entre ellos:

el impulso del régimen cardenista, la lección y la leyenda del muralismo, el paso de Eisenstein por México, la urgencia de productos nacionales que colmen o satisfagan el orgullo de la clase media, el aplauso paternalista de la crítica extranjera<sup>209</sup>.

<sup>206</sup> Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia General de México IV*, México, El Colegio de México, 1976, p.443.

<sup>207</sup> Adriana Campos *et al.*, “El cine mudo de México”, en Gustavo García y David R. Maciel, *El cine mexicano a través de la crítica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto Mexicano de Cinematografía / Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001, p. 50

<sup>208</sup> *Ibid.*

<sup>209</sup> Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”... *cit.*, p. 443.

En los años treinta, la industria cinematográfica azteca repuntó gracias a la política proteccionista impulsada por los gobiernos respectivos de Emilio Portes Gil (1928-1930) y Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) que exigieron, entre otras cosas, que las películas sonoras en lengua extranjera exhibidas en territorio mexicano fueran dobladas al español, pues, como observa Silvia Casillas, la lengua “empezó a considerarse como un elemento de cohesión cinematográfica y cultural, ya que el primer motivo de conflicto con el cine importado era el idioma”<sup>210</sup>. Así mismo, se inició una campaña en contra de los filmes en inglés subtitulados, y se intentó gravarlos con dobles impuestos<sup>211</sup>.

Este tipo de medidas fueron adoptadas también por algunas otras naciones de Latinoamérica. En Cuba, por ejemplo, se había prohibido la proyección de películas en inglés, y en Argentina, se había impedido la entrada de películas en idioma extranjero, incrementando además los impuestos a las películas importadas. Dichas medidas fueron bien vistas desde el otro lado del Atlántico<sup>212</sup>. De hecho, en un artículo sin firmar publicado en el diario *ABC de Sevilla* el 31 de enero de 1930, se afirmaba que lo mejor que podría hacer España sería imitar la actitud adoptada por México y Cuba.

Ahora es Méjico el que secunda aquella actitud, imponiendo un recargo considerable en los derechos de Aduanas a las películas cuyos diálogos se desarrollan en inglés, y prometiendo, en cambio, proteger decididamente todos aquellos *films* cuyos actores se expresen en castellano [...] Creemos que España debiera imitar el ejemplo de sus hijas Cuba y Méjico, tomando medidas encaminadas a evitar que la lengua inglesa continúe imperando en nuestras salas de exhibición<sup>213</sup>.

<sup>210</sup> Silvia Casillas Ledesma, “La novela mexicana del siglo XIX y su adaptación en el cine de los años 30. Una visión retrospectiva”, *art. cit.*

<sup>211</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine... cit.*, Tomo I, 1926-1940, p. 9.

<sup>212</sup> En 1931, se llevó a cabo el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía. En dicho foro, Tomás Navarro Tomás se pronunciaba, por un lado, a favor de los filmes mudos y, por otro, en contra de los hablados en lenguas extranjeras. El lingüista consideraba que la palabra hablada, en el caso de las cintas sonoras, se convertía en un estorbo, y agregaba que: “Los sonidos extraños y las palabras desconocidas, de prosodia más o menos chocante, no sirven sino para distraer la atención y hasta provocar efectos cómicos”. Vid. “Vida cinematográfica. Congreso Hispanoamericano de Cinematografía. Clausura y Conclusiones”, *La Vanguardia*, 14/10/1931, p.10.

<sup>213</sup> “Temas del momento. Los diálogos en inglés”, *ABC de Sevilla*, 31/01/1930, p.10.

Ante el panorama de rechazo antes expuesto, la nación yanqui inició la producción de películas multilingües y, para satisfacer en concreto la demanda del mercado iberoamericano, los directivos de Hollywood empezaron a producir versiones en español, contratando a personal técnico y artístico procedente tanto de España como de los países hispanoamericanos. Así, se intentaba construir:

un hipotético imaginario colectivo “hispano”, con presuntas tradiciones y raíces comunes, que diluyesen las obvias diferencias culturales o geográficas para garantizar su difusión por el gigantesco mercado que suponía la comunidad idiomática<sup>214</sup>.

Sin embargo, estas producciones –como sucedió en España y el resto de Europa- no fueron bien acogidas ni por el público ni por la crítica debido a las evidentes diferencias culturales y lingüísticas existentes entre los distintos países, pues, los filmes que podían funcionar en México eran a su vez rechazadas en Chile o España, ya que los diálogos no se comprendían debido a la presencia de múltiples variantes de español. Entre los principales inconvenientes que, en materia de lengua, presentaban estas películas se encontraban además la falta de unidad en la dicción y la saturación de expresiones regionalistas que no eran comprendidas en todos los países iberoamericanos<sup>215</sup>.

En poco tiempo, esta problemática daría origen a la “guerra de acentos”, definida por Luis Fernández Colorado como “una agria polémica alrededor del empleo simultáneo en un mismo largometraje, sin elementos narrativos que lo justificaran necesariamente, de distintas variables dialectales de la lengua castellana”. España, por ejemplo, solicitaba el uso del español peninsular en este tipo de producciones, pero esta propuesta no gustaba el otro lado del Atlántico, por considerarla una estrategia

<sup>214</sup> Luis Fernando Colorado, “Voces y sombras en una república de las letras. Escritores y cinema en España (1931-1939)”, en Carlos Heredero (coord.), *La imprenta dinámica. La literatura española en el cine español. Cuadernos de la Academia*, nº 11 / 12, 2002, p. 46.

<sup>215</sup> Sobre la guerra de lenguas y acentos en el primer cine sonoro véase la tesis doctoral de María Luisa Coronado González, *Las lenguas extranjeras y sus hablantes nativos en el cine español (1929-1960)*, dirigida por José Pórtoles Lázaro en Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2015, pp. 111-123. Disponible en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/669482> [Consulta: 10/04/2016].

neocolonialista, y por el rechazo de los diferentes acentos, a los que ya hemos aludido<sup>216</sup>.

Así, un grupo de intelectuales -profesores de lengua española en universidades estadounidenses y latinoamericanas y cónsules de varias repúblicas hispanoamericanas en Los Ángeles-, encabezados por el escritor mexicano José Vasconcelos dirigieron una carta a productoras filmicas de Hollywood en la que solicitaban que el español hablado en esos países era el que debía usarse en los filmes en lengua española. En dicha misiva, de la que se publicó un extracto, en un artículo sin firmar, en el periódico *ABC* con el título “El idioma español en las películas habladas”, entre otras cosas, se pedía respeto a los pueblos hispanoamericanos, y en cuanto al idioma que debían adoptar las películas en español, señalaban que debería ser:

un lenguaje claro y correcto de acuerdo a las normas principales que lo rigen, y que todos por igual, españoles de Europa e hispanoamericanos acatamos, y que no se dé la importancia que se ha pretendido dar a esa diferencia de pronunciación de algunas letras y a una ligerísima entonación que acusa la diferencia regional, lo mismo en América que en la propia España<sup>217</sup>

La polémica sostenida entre intelectuales españoles y latinoamericanos en torno a cuál debería ser el español normativo para su uso en la pantalla grande, así como el rechazo por parte del público a las versiones hispanas, provocaron una crisis en Hollywood, ya que los filmes en español empezaban a ser un fracaso comercial. Esta coyuntura fue aprovechada por algunos países de habla hispana -México, España o Argentina- para impulsar sus respectivas cinematografías.

En México, por ejemplo, el gobierno apoyó las iniciativas de algunos empresarios que invirtieron sus capitales en la creación de las primeras productoras nacionales intentando frenar el expansionismo cinematográfico del país vecino que, como indica Rosario Vidal, por aquellos años había adquirido “una hegemonía comercial en muchas parte del mundo, incluido México, al que ya consideraba parte de

<sup>216</sup> *Ibid.*, pp. 116-120.

<sup>217</sup> “El idioma español en las películas habladas”, *ABC*, 2/02/1930, p. 10.

los mercados ‘naturales’ ”<sup>218</sup>. Así, las nuevas productoras mexicanas –vía protección arancelaria estatal- lograron posicionarse, contribuyendo a la fundación de la industria filmica nacional de corte nacionalista<sup>219</sup>. Por otro lado, como bien apunta Monsiváis, al ver reflejadas sus costumbres y manifestaciones populares, el público empezó a sentirse cada vez más identificado con el séptimo arte, dado que:

casi todas las películas mexicanas le resultan a su audiencia vastamente significativas [...] El modelo de realidad social y psicológica propuesto por el cine se va trasmutando y, de pronto a su manera, es ya la realidad misma: los ídolos se tornan los arquetipos que una avidez masiva absorberá y reproducirá: se inventan y petrifican lenguajes y “reacciones instintivas”.<sup>220</sup>

A lo largo de los años 30, los temas más abordados en la pantalla grande fueron el indigenismo<sup>221</sup>, la prostitución y la Revolución mexicana. Surgieron también entonces los géneros por excelencia del cine sonoro azteca: la comedia musical y el melodrama, que durante décadas transmitirán con sello propio la identidad nacional al estar presentes en numerosas producciones y ser los preferidos del público.

Para Carlos Monsiváis, el melodrama tiene como fin declarado “la insurrección de los ‘nobles sentimientos’ del espectador, que deberá conmoverse, ante la dosificación

<sup>218</sup> Rosario Vidal Bonifaz, “Los inicios del cine sonoro y la creación de nuevas empresas filmicas en México (1928-1931)”, *Revista del Centro de Investigación*. Universidad La Salle, [en línea], nº 29, vol. 8, (enero-junio/2008), p. 20. Disponible en: <http://www.redalyc.org/html/342/34282903/index.html> [Consulta: 17/11/2015].

<sup>219</sup> Entre las productoras fundadas durante este periodo que tuvieron un gran auge encontramos las siguientes: Compañía Productora de Películas Nacionales, Industrial Cinematográfica, Clasa Films, Eurindia Films, Producciones Artísticas y Águila Films. Sin embargo, la industria de Hollywood reaccionó de manera inmediata en contra de ellas, pues al ver minados sus esfuerzos en la producción de cintas en español, optó por el establecimiento de la RKO Radio Pictures en México. Su objetivo era producir películas estadounidenses en territorio azteca. Pese a todos los esfuerzos, esta empresa logró solamente producir tres filmes en 1939: *Perfidia* y *Odio*, ambos dirigidos por William Rowland, y *La canción del milagro* (Rolando Aguilar), realizada en coproducción con México. También, se establecieron algunas empresas de distribución en México, acción que por sí sola tampoco logró el apoderamiento del mercado mexicano. Vid. Antonio Soto, *La época de oro del cine mexicano en Maracaibo*, Maracaibo, Ediciones Astro, 2005, pp. 86-87.

<sup>220</sup> Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, *cit.*, p.435.

<sup>221</sup> El nacionalismo indigenista fue el resultado del impulso que dio el gobierno de Lázaro Cárdenas a los gremios obrero y campesino. Durante su gobierno se creó el Instituto Nacional Indigenista (INI) y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Vid. Alma Delia Zamorano Rojas, *Una década de temáticas en el cine mexicano 1930-1940*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994. Tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, pp. 138-144.

del suspense amatorio, las situaciones límites y el chantaje efectivo”<sup>222</sup>. Gastón Lillo, por su parte, observará que ha sido un género muchas veces despreciado al considerarse del gusto de las clases poco refinadas, lo que significa identificarlo con el “mal gusto” o con la llamada “subcultura de lo cursi”. No obstante, el melodrama fue –y posiblemente sigue siendo- el favorito de diferentes públicos y no solamente en México, sino también del resto de América Latina<sup>223</sup>. Una prueba de ello es la variedad de subgéneros en los que se ha diversificado a lo largo del tiempo: ranchero, de suspenso, de terror psicológico, infantil, familiar, erótico, de lucha libre, urbano y arrabalero<sup>224</sup>.

También en esta etapa -clave en la conformación del cine mexicano- es cuando las películas empezaron a recoger el discurso y los estereotipos nacionales que se habían forjado en la etapa revolucionaria y posrevolucionaria, y que alcanzaron todas las manifestaciones culturales mexicanas, en especial la fotografía, la escultura, la literatura y también el cine<sup>225</sup>. En este último, veremos aparecer los estereotipos cinematográficos como el de la madre abnegada -*Madre querida* (Juan Orol, 1935) y *Mi madrecita* (Francisco Elías, 1940)-, el del macho mexicano, que emerge en las adaptaciones *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936) y *A lo macho* (Martín de Lucenay, 1938), y el de la perversa prostituta *Santa* (Antonio Moreno, 1931) y *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933).

Dichos estereotipos pervivieron en la cinematografía azteca hasta 1960 y estarán presentes sobre todo en los filmes de la época de oro que repetirían hasta la saciedad lo típicamente “mexicano”: “hombres machos y viriles yuxtapuestos a mujeres vírgenes y prostitutas cuyo valor para el proyecto de construcción nacional estaba proporcionalmente relacionado con su capacidad de sufrimiento y sacrificio”.<sup>226</sup> El

<sup>222</sup> Carlos Monsiváis, “Se sufre, pero se aprende. (El melodrama y las reglas de la falta de límites)”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 16, *El melodrama mexicano* (febrero / 1994), p. 7.

<sup>223</sup> Vid. Gastón Lillo, “El reciclaje del melodrama y sus repercusiones en la estratificación de la cultura”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 16, *El melodrama mexicano* (febrero / 1994), pp. 65-73.

<sup>224</sup> Rafael Aviña, *Una mirada insólita. Temas y género del cine mexicano*, México, Océano, 2004, p.133.

<sup>225</sup> Sobre el origen de los estereotipos mexicanos y su representación en la iconografía nacional: grabados, fotografías y cine, véase en Ricardo Pérez Montfort, “Un nacionalismo sin nación aparente (la fabricación de lo ‘típico mexicano’ 1920-1950)”, *Política y cultura*, nº 12, 1999, pp. 177-193.

<sup>226</sup>Rosa Campos Brito, “Prostitutas, locas y vestidas: un coqueteo subversivo en *Danzón* de María Novaro”, en Susanne Iglér y Thomas Stauder, *Negociando identidades, traspasando fronteras. Tendencias en la literatura y el cine mexicanos en torno al nuevo milenio*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1998, p. 125.

papel de la mujer en el cine mexicano tenía solo estos dos caminos: el de la mujer *buena* (madre, esposa o hija abnegada) y el de la mujer *perdida*.

La política nacionalista que hemos descrito va a condicionar también la práctica de las adaptaciones que se realizan en estos años. Entre 1931 y 1940, de los doscientos sesenta y seis largometrajes realizados, cuarenta y cuatro partían de obras literarias (el 16.5 % del total); una cifra no demasiado elevada pero que suponía un importante incremento en relación con la década anterior<sup>227</sup>. De este conjunto, casi la mitad recrea textos literarios mexicanos, lo que confirma ese sentir nacionalista de la época, que busca en el cine la exaltación de lo propio, de “lo nacional”<sup>228</sup>.

Ello no impidió, en cualquier caso, que los productores buscaran argumentos de obras literarias de autores extranjeros –doce títulos se inspiraron en obras españolas, y los restantes en literatura de otros países- lo que iba a contribuir al enriquecimiento de esta incipiente industria cinematográfica. En cuanto a la recreación de obras de la literatura española en el cine mexicano podemos observar lo siguiente: se empezaría a perfilar la preferencia por el escritor Carlos Arniches, pues casi al finalizar esta década se producirían *La locura de don Juan* (Gilberto Martínez Solares) y *¡Qué viene mi marido!* (Chano Urueta), así como *El jefe Máximo* (Fernando de Fuentes, 1940), que partieron de tres de sus piezas teatrales. Se filmaría también *Don Juan Tenorio* (René Cardona, 1937), cuyos diálogos fueron en verso al igual que la pieza teatral, y finalmente, se harían dos filmes en los que se empieza a imponer el modelo del macho mexicano: *A lo macho* (Martín de Lucenay, 1938), primera de las tres adaptaciones que se han hecho en el cine mexicano de la novela *Nada menos que todo un hombre*, de Miguel de Unamuno, y *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), inspirada en *Nobleza baturra*, de Joaquín Dicenta, primer fenómeno en taquilla a nivel

<sup>227</sup> Véase Anexo V, Gráfica C.

<sup>228</sup> *Suprema ley* (Rafael E. Portas, 1936), *La llaga* (Ramón Peón, 1937), *La calandria* (Fernando de Fuentes, 1933), *Clemencia* (Chano Urueta, 1934), *Martín Garatuza* (Gabriel Soria, 1935), *Monja, casada, virgen y mártir* (Juan Bustillo Oro, 1935) y *Los bandidos de Río Frío* (Leonardo Westphal, 1938), partieron de las novelas homónimas de los escritores mexicanos Federico Gamboa, Rafael Delgado, Ignacio Manuel Altamirano, Vicente Riva Palacio y Manuel Payno, respectivamente. Estos escritores participaron activamente no sólo en la educación y cultura, sino también en la política, su ejercicio literario “configuró en gran medida el proceso de la identidad nacional que dominó en la centuria pasada y se convirtió en un compromiso con la patria”. Vid. Silvia Casillas Ledesma, “La novela mexicana del siglo XIX y su adaptación en el cine de los años 30. Una visión retrospectiva”, *art. cit.*



internacional que consolidaría a la comedia ranchera como género cinematográfico mexicano, y del que nos ocuparemos a continuación.

### **1.5. *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936): *Nobleza baturra* convertida en comedia ranchera**

Aunque no se trate de la adaptación directa de una obra literaria, no podemos dejar de mencionar un filme que contribuyó de manera significativa al repunte de la industria cinematográfica mexicana de los años treinta. Se trata de *Allá en el Rancho Grande*, la versión “libre y chusca”, según Ayala Blanco, de *Nobleza baturra* que dirigió en 1936 el aclamado Fernando de Fuentes<sup>229</sup>. *Nobleza baturra* es, como se sabe, un caso particular en la historia de la adaptación, puesto que fue en sus orígenes un argumento que escribió para el cine el dramaturgo español Joaquín Dicenta Badillo, responsable también de la producción de la película que dirigió en 1925, con ayuda del realizador Juan Vilá Vilamala. El éxito obtenido llevó a Dicenta a adaptarla al teatro -se estrenó bajo su dirección en el Teatro Circo de Zaragoza el 21 de diciembre de 1927-, presentándola como “película de costumbres aragonesas, adaptada por su autor a la escena, en tres actos y cuadros, en prosa”. Según cuenta Agustín Sánchez Vidal, la puesta en escena incluyó la incorporación de procedimientos cinematográficos como el uso de un telón que simulaba una pantalla de cine en la que se proyectaban textos explicativos, como si fueran los rótulos del cine mudo<sup>230</sup>. Esta obra tan filmica en su concepción se publicó en la editorial Prensa Moderna de Madrid en 1929 y en ella también se inspira Florián Rey en 1935 para realizar la versión más famosa de la obra<sup>231</sup>.

<sup>229</sup> Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1968, p. 64.

<sup>230</sup> Agustín Sánchez Vidal, *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2008, p. 195.

<sup>231</sup> La última versión –hasta el momento– de esta obra de Dicenta se hizo en 1965 y titulada también *Nobleza Baturra*, bajo la dirección de Juan de Orduña.

No tenemos noticia de que en México se hubiera llevado al teatro la obra de Joaquín Dicenta y no hemos podido comprobar si el filme mudo de *Nobleza baturra* (1925) fue exhibido en cines mexicanos. Sí se estrenó, en cambio, la versión cinematográfica de Florián Rey, de la que derivaría el filme mexicano. En abril de 1936, en una entrevista sin firmar publicada en *Noticiero Cifesa*, nº 15, el cinematografista mexicano Francisco de F. Cabrera aseguraba que después de *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934), la película española que había conseguido más éxito en México era *Nobleza Baturra* (Florián Rey, 1935), gracias a la popularidad que en poco tiempo habían conseguido los actores hispanos Imperio Argentina y Miguel Ligeró. Además, agregaba que en México, “la cinematografía española se va abriendo paso, poco a poco, ayudada sobre todo por el carácter y el trazo psicológico de sus cintas y sus personajes, que se compenetran mejor – por la identidad racial que los une- con el íntimo sentir del pueblo mexicano”<sup>232</sup>. Dicho testimonio nos permite comprobar el eco que tuvo el filme de Florián Rey en territorio mexicano.

El argumento del filme dirigido por Florián Rey -que tomamos como referencia principal de *Allá en el Rancho Grande*- se sitúa, como es sabido, en un pueblo de Aragón y narra la historia de María del Pilar (Imperio Argentina), la honesta hija de un rico labrador, cuyo nombre es puesto en entredicho por las malas lenguas. Pilar ama a Sebastián, un modesto peón que trabaja en la hacienda de su padre y es pretendida, a su vez, por Marco, otro rico campesino al que su padre considera un buen partido. Durante una fiesta, Pilar rechaza a Marco y éste, por despecho, planea vengarse saltando una noche desde el balcón de la alcoba de la joven, justo cuando pasa por delante de su puerta la ronda de mozos. La copla calumniosa que inspira este hecho (“A eso de la medianoche / dicen que han visto saltar / a un hombre por la ventana / de María del Pilar”) pronto se difunde por toda la comarca y hace dudar incluso a Sebastián. Con la intervención del cura de la aldea, Sebastián recurre, sin embargo, a una treta para salvar el honor de la muchacha. Todo se arregla cuando Marco se arrepiente del mal causado y cede al joven unas tierras para que tenga recursos propios al casarse con Pilar. La pareja de enamorados se reconcilia y se jura amor ante la Virgen del Pilar, en la capilla de la basílica zaragozana.

<sup>232</sup> “Nuestras películas en el extranjero. Cifesa en Méjico”, *Noticiero Cifesa*, nº 15, (abril de 1936), p. 5.

Esta historia fue modificada considerablemente al adaptarse al ambiente mexicano. La acción de *Allá en el Rancho Grande* que dirigió Fernando de Fuentes y cuyos intérpretes principales fueron Tito Guízar y Esther Fernández, transcurre en el Estado de Michoacán, México, y se centra en los equívocos que amenazan la amistad entre Felipe, heredero de Rancho Grande, y su capataz José Francisco, a causa del honor de la campesina Crucita, de la que el capataz está enamorado. Crucita es huérfana y la mujer que la ha cuidado desde la muerte de sus padres, Ángela, vende su virginidad a Felipe, que tiene sobre ella derecho de pernada, aunque no llega a ejercerlo al enterarse de que la joven es la novia de su mejor amigo. No obstante, la honra de Crucita queda en entredicho, y se extiende el rumor en la cantina del pueblo de que la novia del capataz pasó la noche con el patrón. José Francisco se entera de lo ocurrido a través de una copla que es interpretada por un enamorado de Crucita (“Con la mujer que uno quiere / no hay que hacer combinación / si pierdo revancha asomo / y a la cruz de mi pasión /por un caballo palomo/no se la cambio al patrón”), e inmediatamente se dirige a Rancho Grande para matar a Felipe. Éste le explica que no ocurrió nada entre él y Crucita, y la película finaliza con una boda múltiple: José Francisco y Crucita, Felipe y su novia Margarita, Eulalia (hermana de José Francisco) y don Nabor, así como la madrina Ángela y Florentino.

En las versiones españolas, no hay una amistad previa entre los hombres que desean a M<sup>a</sup> del Pilar, centrándose el conflicto en el problema de la diferencia de clases y en la fragilidad del honor femenino; en el filme mexicano –y en las versiones posteriores- la camaradería, la traición y las relaciones masculinas son lo prioritario. Dichas diferencias se deben a la forma en que fue concebida *Allá en el Rancho Grande* (1936). En un primer momento, según ha estudiado Marina Díaz López, el director Fernando de Fuentes quería realizar una comedia musical, partiendo de la novela *Cruz*, de Antonio Guzmán Águila (Guz Águila), que contaba la historia de Crucita, una rancherita asmática, y cuyo argumento “bebía de la narrativa de los dramas rurales que bien se puede ejemplificar con la novelas *Astucia* de Luis G. Inclán o *El charro acambareño* de Alejo Delgado”<sup>233</sup>. Díaz López, siguiendo a Jorge Ayala Blanco, señala

<sup>233</sup> Marina Díaz López, “*Allá en el Rancho Grande*. La configuración de un género nacional en el cine mexicano”, en *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n° 5, 1996, pp. 10-14.

que los posibles ecos que pudiera tener *Allá en el Rancho* de otras fuentes –y no solo de *Nobleza Baturra*-, no debe sorprender, y recuerda la huella de la película *En la hacienda*, “basada a su vez en una comedia musical –de Federico Carlos Kegel- titulada precisamente *Rancho Grande* que relata la historia del asesinato de un caporal por intentar violar a una joven india”<sup>234</sup>. Como se puede observar, el argumento de los filmes antes mencionados es coincidente en el sentido de poner en entredicho la honra de una mujer.

*Allá en el Rancho Grande* es una película clave en la historia del cine mexicano, pues inauguró el género de la comedia ranchera, al que se acogieron muchas otras películas durante los cinco años siguientes<sup>235</sup>. El personaje central de este género es el charro, a quien, como señala Moisés Viñas, se atribuyen virtudes como “la valentía, el respeto a las tradiciones y la fidelidad a las raíces, así como el dominio de las actividades más nobles de la vida campirana, domar y jinetear caballos, cuidar y negociar con caballos”<sup>236</sup>. En el caso de este filme, se destaca la destreza como jinete del capataz José Francisco, que gana precisamente en una carrera de caballos celebrada en Rancho Chico el dinero que necesita para casarse con Cruz. Para el crítico Jorge Ayala Blanco, este género está muy influido por el drama español de principios de siglo, aunque también por otras formas teatrales:

La influencia española es también perceptible por lo que respecta al sainete madrileño y la zarzuela. A través del primero, la comedia ranchera incorpora el gusto por el asunto jocoso, por la compilación fútil, por las temperaturas de superficie, por los enredos a base de malentendidos, por la resolución arbitraria de los conflictos sentimentales [...] De la zarzuela, la comedia ranchera tomará tres de sus elementos fundamentales: la desenvoltura de personajes celosos de su intimidad, los intermedios cantados como incentivo de la acción y la explosión anímica proyectada en la música alegre<sup>237</sup>.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>235</sup> La comedia ranchera se explotó abundantemente en los siguientes años. En 1937 destacan *Bajo el cielo de México* (Fernando de Fuentes), *Adiós Nicanor* (Rafael E. Portas), *Amapola en el camino* (Juan Bustillo Oro), *¡Así es mi tierra!* (Arcady Boytler), *Canción del alma* (Chano Urueta), *Las cuatro milpas* (Ramón Pereda), *Jalisco, nunca pierde* (Chano Urueta), *Ave sin rumbo* (Roberto O’Quigley), *La mujer de nadie* (Adela Sequeiro), *Abnegación* (Rafael E. Portas) y *Ojos tapatíos* (Boris Maicon); y, en 1938, *Canto a mi tierra* (José Bohr), *La tierra del mariachi* (Raúl de Anda) y *La Zandunga* (Fernando de Fuentes). Cfr. Moisés Viñas, *Historia del cine mexicano*, México, Filmoteca UNAM, 1987, p. 93. También véase: Antonio Soto, *op. cit.*, pp. 121-126.

<sup>236</sup> Moisés Viñas, *Historia del cine mexicano... cit.*, p. 157.

<sup>237</sup> Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 65.

Temática y argumentalmente *Nobleza Baturra* (1935) y *Allá en el Rancho Grande* (1936) coinciden en que tienen como escenario el ambiente campesino y el conflicto gira en torno a la honra de la protagonista que es calumniada por un pretendiente. Así mismo, la música y las canciones son elementos esenciales, ya que, a través de jotas, en la versión española, y de las canciones rancheras, en la versión mexicana, se desarrolla parte de la trama, se expresan sentimientos amorosos y se resuelven incluso los problemas de los personajes. *Allá en el Rancho Grande*, sin embargo, incorporó –además de la figura del charro, a la que ya hemos aludido- los principales elementos del folclor mexicano, tales como las peleas de gallos y las coplas y serenatas -canciones rancheras- que, en esta ocasión, fueron interpretadas por el tenor Tito Guízar y el compositor Lorenzo Barcelata, vestidos de charros en la mayoría de las escenas del filme, mientras que las mujeres que los acompañaban iban vestidas con la indumentaria de china poblana<sup>238</sup>. El espacio en el que se desarrolla toda la acción es la hacienda, en la que se concentró la riqueza folclórica del país como microcosmos de la armonía de la nación mexicana; una armonía lograda mediante la diferenciación nítida de los roles femeninos y masculinos, como ocurría en la película de Fernando de Fuentes. Las mujeres se dedican a las labores domésticas, y su lugar de socialización es la cocina. En contraparte, los hombres arreglan sus asuntos en la cantina al calor del tequila o el aguardiente, y su trabajo consiste en realizar actividades rudas con las que prueban su virilidad.

En concreto, *Allá en el Rancho Grande* ensalza la vida rural de las haciendas de la época de la dictadura de Porfirio Díaz y exhibe un conjunto de ideales muy diferentes a los propuestos por el gobierno de Lázaro Cárdenas que en 1936 había promulgado la Ley de la Reforma Agraria. En ese mismo año se había iniciado el fraccionamiento de los latifundios y se creó la Confederación de Trabajadores Mexicanos (CTM) para las condiciones de trabajo y medios de subsistencia de los campesinos. La película hace, en cambio, una apología de la tenencia de la tierra y de la prosperidad que aparentemente se había tenido a finales del siglo diecinueve, pese a lo

<sup>238</sup> Traje de gala femenino del estado de Puebla, México. Se suele usar en las charrerías o en las fiestas típicas de la región o en las nacionales. Se compone esencialmente de cuatro piezas: Falda bordada con lentejuela (generalmente con los colores de la bandera mexicana: verde, blanco y rojo); blusa blanca, rebozo (fular) y zapatos de tacón.

cual, el régimen cardenista no censuró esta película ni todas las demás pertenecientes al género de la comedia ranchera que se realizaron en los años posteriores, pues, como observa Alma Delia Zamorano “de inmediato se constituyó en el género más socorrido por el cine al convertirse en un afirmación de la nacionalidad o localidad que se manifestaba en la alabanza del nacionalismo cultural con sus fiestas, tradiciones y costumbres”<sup>239</sup>.

*Allá en el Rancho Grande* tuvo una impresionante acogida, no solo en México sino en todo el continente americano. Marina Díaz López considera que este filme fue muy significativo en el cine latinoamericano, ya que no solo se trató del nacimiento de un nuevo género cinematográfico musical y popular mexicano, sino que logró posicionarse en el gusto de todo el público de habla hispana por décadas<sup>240</sup>. Por su parte, Federico Dávalos observa que el éxito de esta comedia costumbrista se debió a que se convirtió en un mecanismo de identificación de la población rural y analfabeta de América Latina<sup>241</sup>.

En Bogotá, se estrenó simultáneamente en cuatro salas a la vez en septiembre de 1937, manteniéndose en las pantallas durante todo el resto de ese año. En Venezuela, se estrenó en 1938, pero, seguía atrayendo grandes audiencias y se volvió a reprogramar en 1941. Este éxito sin parangón en las repúblicas latinoamericanas confirmaba que el cine mexicano se había convertido en “una máquina de propaganda [...] en todos los rincones del continente, en países que en su mayoría, no contaban con mecanismos propios de difusión”<sup>242</sup>. También fue notable el éxito obtenido por la película en Estados Unidos, lo que permitió a varias distribuidoras mexicanas establecer sucursales en las ciudades de San Antonio, El Paso, Nueva York y Los Ángeles. En cuanto a España, el estreno de *Allá en el Rancho Grande* se produjo un año después de finalizada

<sup>239</sup> Cfr. Alma Delia Zamorano Rojas, tesis de licenciatura citada, p.114, y también en Édgar Santoyo Samperio, *La visión del cambio mexicano en la cinematografía nacional en el sexenio cardenista. 1934-1940*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007. Tesis de Licenciatura, pp. 163-167.

<sup>240</sup> Marina Díaz López, “*Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936)”, en Alberto Elena y Marina Díaz López, *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p.39.

<sup>241</sup> Véase el comentario del filme escrito por Federico Dávalos, en Emilio Cásares Rodicio, *op. cit.*, Vol. IX, pp. 53 y 54.

<sup>242</sup> Maricruz Castro Ricalde y Robert Mckee, *El cine mexicano se impone. Mercados internacionales y penetración cultural de la época dorada*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, p. 31.

la Guerra Civil, permaneciendo diecisiete semanas en la cartelera madrileña y seis meses más en varias ciudades españolas<sup>243</sup>. Esta buena acogida favoreció sin duda la llegada de otras producciones mexicanas a las pantallas españolas.

Doce años después, en 1948, se realizó otra versión de *Allá en el Rancho Grande* que conservó el mismo título de la anterior y fue dirigida de nuevo por Fernando de Fuentes. Manteniendo el argumento y el nombre de los personajes, varió el reparto y equipo técnico, aunque el filme no tuvo la misma acogida que la película de 1936, pues, como bien observa García Riera, “la forma misma de la segunda versión - sus encuadres, su *tempo*, el movimiento de sus personajes, etc.- parecía limitada y coaccionada por los propósitos de copia literal”<sup>244</sup>. El público mexicano estaba además saturado, por un lado, de las mismas temáticas, y por el otro, de la repetición de escenarios, ya que ranchos grandes y chicos se veían frecuentemente en la pantalla grande desde finales de los años treinta, prolongándose la repetitiva moda hasta la década de los cincuenta en títulos como *Soy charro de Rancho Grande* (Joaquín Pardavé, 1947) y *Los hijos de Rancho Grande* (Juan Bustillo Oro, 1956) que dan una idea de la repetición de argumentos que había en el cine mexicano.

Entre las dos versiones de *Allá en el Rancho Grande*, se hizo otra adaptación basada en *Nobleza baturra* y en la novela decimonónica mexicana *La parcela* (1898), de José López Portillo. Nos referimos a *Nobleza ranchera* (1938), bajo la dirección de Alfredo del Diestro. En relación con esta producción, el crítico de cine Jorge Ayala Blanco considera que ha tenido como fuente de inspiración principal la película *Nobleza baturra*, de Florián Rey, y en menor medida la obra literaria mexicana<sup>245</sup>. Por su parte, Juan de Mata Moncho afirma que el filme de Del Diestro es una fusión entre “la obra *Nobleza baturra*, a partir del film español de Florián Rey” y de la obra literaria azteca<sup>246</sup>. No hemos podido visionar esta recreación, ya que la Filmoteca UNAM no tiene ninguna copia y tampoco ha sido posible conseguirla en otros archivos, por lo que la vinculación con las fuentes literarias nos ha sido imposible comprobarla.

<sup>243</sup> Ángel Miquel, *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España, 1933-1948*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, p. 90.

<sup>244</sup> *Historia documental del cine... cit.*, Tomo III, 1945-1948, p. 252.

<sup>245</sup> Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 65.

<sup>246</sup> Juan de Mata Moncho Aguirre, *op. cit.*, p. 76.

Finalmente, la cuarta recreación filmica basada en la obra de Dicenta se tituló, como la anterior, *Nobleza ranchera*, y fue dirigida por Arturo Martínez en 1975. La acción del filme se ubica en el medio rural mexicano de los años setenta, ya mucho más modernizado. La hacienda es más modesta y con menos servidumbre que la de Rancho Grande. Y, en contraste con las versiones anteriores, se observan cambios interesantes. La figura del capataz es sustituida por la de una mujer mayor encargada de la hacienda – papel que interpretó Sara García, “la abuela del cine mexicano”–, cuyo nieto es un charro sensible y afeminado al que asedian las dos hijas de don Fernando, dueño del rancho. La sustitución del arquetípico del charro mexicano -macho y viril- resulta sorprendente solo en apariencia. El filme transgrede los cánones de la comedia ranchera, pero su ideología sigue siendo profundamente conservadora, pues aunque el amor del protagonista (Luis Alberto) es disputado ahora por las hermanas Lucía y Sonia, que asumen los roles de los personajes masculinos de *Allá en el Rancho Grande*, el honor del varón nunca queda en entredicho. Lucía ha hecho correr el rumor de que se ha entregado a Luis Alberto y de que está embarazada, esperando poner fin a la relación que aquél mantiene con su hermana. Pero la mentira se descubre, a la vez que el chantajista Sidronio confiesa haber dado muerte al padre de Luis Alberto por orden de don Fernando que quería quedarse con la hacienda cuya propiedad no le correspondía. El asesino es detenido por la policía y todos se van del lugar, incluida Sonia, excepto la embustera Lucía. El filme concluye con la partida del protagonista acompañado de uno de los antiguos empleados del rancho.

Cabe señalar que es una cinta técnicamente de mala calidad, en la que solo interesó el lucimiento del protagonista; nos referimos al cantante de música vernácula mexicana Juan Gabriel -conocido en España por haber compuesto varias canciones para Rocío Durcal-, que interpretó varios de sus éxitos a lo largo del filme. En cuanto a su personaje, consideramos que la abrupta transformación del típico charro mexicano: valiente y dominante, se debió al evidente amaneramiento del popular artista, aunque nunca declaró ser homosexual. También, nos ha llamado la atención que en el mismo filme haya un par de escenas en las que se alude a su presunta inclinación sexual. En la primera, dos empleados de la hacienda se travisten (en la RAE aparece travestir) de mujeres (usan pelucas y vestidos), apareciendo en las ventanas cuando Lorenzo, hijo del enemigo del dueño lleva serenata a Lucía y Sonia. Su acción apoya al joven charro, ya que una de las chicas es su novia pero es insólito que estos trabajadores no salgan con



sus pistolas para expulsar al enemigo del lugar, sino vestidos de mujer. Y, en la segunda, Luis Alberto confiesa a Sonia que hizo bien al no haberse enfrentado con Lorenzo ya que éste le hubiera ganado por su experiencia en peleas de cantina. El hecho de que el protagonista se considere inferior a su rival no coincide con el carácter del charro que casi siempre se envalentona en situaciones similares. Sin embargo, esta debilidad solo es supuesta pues en una escena posterior vence al rival sin mayor dificultad. Víctor Altamirano piensa que Luis Alberto humilla la masculinidad agresiva de su contrincante y que sus palabras son “un momento sorprendentemente progresista en una película conservadora, sensiblera y francamente mala...”<sup>247</sup>. Como podemos notar, se presentan una serie de ambigüedades en relación con la inclinación sexual del protagonista, y el desenlace del filme tampoco nos aclara nada; concluye con la partida del rancho del protagonista acompañado de uno de sus antiguos empleados, y no así de Sonia, la mujer a quien él dice amar.

#### **1.6. *Los mollarés de Aragón* (Augusto Martínez de Olmedilla): obra plagiada y adaptada**

El primer plagio –reconocido– de una obra literaria española adaptada en el cine sonoro mexicano fue el filme basado en la comedia *Los mollarés de Aragón* del prolífico escritor madrileño Augusto Martínez de Olmedilla. En 1930, la compañía teatral del actor Fernando Soler había estrenado la obra en México con el título *De sangre azul*, mientras que, un año después, la representaba en España con su título original (*Los mollarés de Aragón*) en el Teatro Principal de Valencia, el 4 de mayo de 1931<sup>248</sup>. Ante el éxito que obtuvo en ambas latitudes, Soler, que había interpretado al protagonista en la puesta en escena, ofreció dicha obra como si fuera de su autoría a los productores cinematográficos y, al ser adaptada al cine, con el título *Al son de la*

<sup>247</sup> Víctor Altamirano, “Juan Gabriel: Una escuela de la marginalidad”, *Horizontal* [en línea], 03/11/2015. Disponible en: <http://horizontal.mx/juan-gabriel-una-escuela-de-la-marginalidad/> [Consulta: 18/11/2015].

<sup>248</sup> Vid. Emilio García Riera, *Los hermanos Soler*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1990, p. 33 y en *ABC* (Edición de la mañana), 05/05/1931, p. 55.

*marimba* (1940) y bajo la dirección de Juan Bustillo Oro<sup>249</sup>, el nombre de Martínez Olmedilla había desaparecido.

En 1942, cuando se estrena en España la película de Bustillo Oro, se descubrió el plagio que había hecho el actor mexicano de la obra del escritor español y los productores mexicanos -Jesús y Adolfo Grovas-, así como los distribuidores españoles “tuvieron que indemnizar debidamente al indignado autor, Augusto Martínez Olmedilla, al comprobar que aquella historia era suya<sup>250</sup>”.

La acción de esta comedia se desarrolla en Madrid y en Guanamajate, un país imaginario de Hispanoamérica, y gira en torno a una familia –de apellido Mollares de Aragón<sup>251</sup>- muy bribona, integrada por el padre, un embaucador al que no le gusta trabajar y que presume de tener sangre azul en sus venas (de ahí el título que diera Fernando Soler a esta obra en México); la madre, que secundaba las tropelías de su marido, y tres hijos (un varón y dos mujeres). Todos buscaban vivir a costa de alguien, lo que logran cuando aparece un joven acaudalado que se casa con una de las hijas. Después de los abusos de familiares, el millonario decide marchar a Sudamérica, adonde es seguido por todos ellos.

Esta obra teatral, definida por el propio autor como “una comedia de fondo humano y envoltura un poco asainetada”<sup>252</sup>, se caracteriza por utilizar un buen número de americanismos en los actos que se ubican en un lugar imaginario de Hispanoamérica que bien podría ser un rancho argentino. No obstante, al ser representada en el teatro por la compañía Soler, la crítica observó que el efecto que se les dio a dichos vocablos fue deplorable, pues, el sonsonete que “los actores dan a sus palabras, en triste parodia de

<sup>249</sup> En 1954, este director trasvasó otra obra de Martínez Olmedilla: *Mi vida es mía*, convirtiéndola en un melodrama titulado *Las engañadas*.

<sup>250</sup> Francisco Martín Peredo Castro, “*Al son de la marimba: entre la memoria cultural, la cultura popular y la historia*”, *Veredas*, Vol.5, No. 9 (julio-diciembre/2004), p. 269.

<sup>251</sup> Según Díez Crespo, el escritor Augusto Martínez Olmedilla había conseguido con el juego de palabras que forman *Los Mollares de Aragón*, “el doble significado de ‘mollar’ en lo que se refiere a madurez y superior calidad de las exquisitas frutas de esta región española, para sacar la otra acepción de la palabra en lo que tiene de apellido combinado”. Vid. Díez Crespo, “Teatro. Zarzuela: Estreno de ‘Los Mollares de Aragón’, comedia de don Augusto Martínez Olmedilla, *Informaciones*, 22/07/1944, p. 6.

<sup>252</sup> Augusto Martínez Olmedilla, “Informaciones y noticias teatrales. Autocrítica”, *ABC*, 21/07/1944.

las graciosas cadencias criollas, ridiculiza de un modo lamentable lo que nunca tuvo precisamente nada de ridículo”<sup>253</sup>.

*Los Mollares de Aragón* al ser recreada en el cine mexicano se tituló –como ya hemos indicado- *Al son de la marimba* (Juan Bustillo Oro, 1940) y conservó el argumento de la pieza teatral con algunas pequeñas variantes y cambiando los nombres de los personajes<sup>254</sup>. A diferencia del texto literario, la acción se desarrolló en el Distrito Federal y en Chiapas, al suroeste de México, lo que resultó determinante para aclimatar la historia y realizar un filme representativo de identidad regional mexicana. El uso de americanismos, tan criticado en la representación teatral de *Los Mollares de Aragón* por la entonación que dieron los actores al pronunciarlos, se sustituyó en la recreación fílmica por el uso de algunos vocablos de la lengua indígena chiapaneca -el tzotzil-, lo que fue muy valorado por la crítica especializada<sup>255</sup>.

*Al son de la marimba*, por otro lado, fue el primer filme ficcional que ubicaba su acción en el estado sureño mexicano. Según Peredo Castro, este cambio de escenario se debía al interés del cine mexicano por mostrar las expresiones culturales de otros puntos del país -y no solo aquellas referidas al estado de Jalisco- que “habían sido desplazadas relativamente del espectro de los medios de comunicación, ante la entronización del Bajío como sinónimo de lo auténticamente nacional y mexicano”<sup>256</sup>. Por ello, la película estuvo plagada de elementos folclóricos del Estado de Chiapas: vestimenta, danzas, música y cantos regionales<sup>257</sup>. Citando nuevamente a Peredo Castro,

<sup>253</sup> G.E., “Los Teatros. Crónica de Estrenos. En la Zarzuela: ‘Los Mollares de Aragón’”, *Arriba*, 22/07/1944, p. 2.

<sup>254</sup> La película cuenta la historia los Escobar, una familia venida a menos. El padre, don Palemón y su esposa doña Cornelia, buscan recuperar su posición económica casando a una de sus hijas (Margarita) con Felipe del Río, un hombre ingenuo oriundo de Chiapas y dueño de la hacienda La esperanza. Después de la boda, las intenciones de esta aprovechada familia son descubiertas por el mayordomo del millonario joven. Ambos fraguan un plan para dar una lección a los Escobar. Felipe del Río les informa que está arruinado económicamente y por ello, deberá trasladarse toda la familia a la hacienda para trabajar y pagar el dinero que debe al ahora dueño de su propiedad. Al final, la familia se reforma y entienden el valor del trabajo.

<sup>255</sup> La lengua mayense tzotzil o tsotsil es hablada especialmente en la región conocida como los Altos de Chiapas. Según el Instituto Nacional de Geografía, Estadística e Informática (2010) es la quinta lengua indígena más hablada en México antecedida por el náhuatl, maya, mixteco y zapoteco.

<sup>256</sup> Francisco Martín Peredo Castro, “*Al son de la marimba*: entre la memoria cultural, la cultura popular y la historia”, *art. cit.*, p. 271.

<sup>257</sup> Sobre la presencia de elementos regionales chiapanecos en el filme *Al son de la marimba* (Juan Bustillo Oro, 1949), véase el minucioso análisis realizado por Francisco Peredo Castro en *Ibid.*, pp. 267-285.

*Al son de la marimba* establecía una continuidad en las búsquedas del cine mexicano para “tratar de repetir el éxito clamoroso de una cultura e idiosincrasia regionales, como el que había significado en 1936 el filme *Allá en el Rancho Grande*”<sup>258</sup>.

La cinta tuvo una buena acogida por el público tanto en México como en el extranjero y en España. En 1944, la obra *Los Mollares de Aragón* volvió a representarse en el teatro de la Zarzuela de Madrid y aunque la crítica de la época apreció algunos de sus valores, también mencionaba que habían resultado más atractivos en *Al son de la marimba*. Así, Díez Crespo, que en su crónica del diario *Arriba* observaba que una comedia como la de Martínez Olmedilla, “ligera e intrascendente”, funcionaba mejor en el cine que en el teatro:

Allí, ora la canción, ora el paisaje, sustituyen con sus atracciones de ritmo y de imágenes exóticas “en su jugo” a las que en el simple marco de la escena sólo quedan “en juego. Y he aquí que “Los Mollares de Aragón” queda mermada en cuanto a ciertas sugerencias de tipo popular, que, naturalmente, en simple comedia escénica, no pueden rebasar las lindes de la fantástica y dinámica expresión del cine<sup>259</sup>.

Igualmente, en una reseña anónima publicada en el diario *Madrid*, se advertía el asombro del público al descubrir que *Los Mollares de Aragón* –comedia desconocida en la capital española- había servido de base argumental para la conocida película azteca *Al son de la marimba*, subrayando que tal descubrimiento había sido en detrimento obra teatral:

la película en ella calcada tiene visualidad, color, animación y, sobre todo, canciones y coros mejicanos, que ha presenciado y aplaudido todo Madrid. Reducida pues, al canto llano de las escenas, sin las sugerencias de la pantalla, ‘Los Mollares de Aragón’ queda en una comedia corriente de tipos, situaciones y enredos al uso aunque no exenta de destreza y comicidad merced a un diálogo ‘bien traído’<sup>260</sup>.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>259</sup> Díez Crespo, “Teatro. Zarzuela: Estreno de ‘Los Mollares de Aragón’”, comedia de don Augusto Martínez Olmedilla, *art. cit.*

<sup>260</sup> “En la Zarzuela. Estreno de ‘Los Mollares de Aragón’, comedia de A. Martínez Olmedilla, *Madrid*, 22/07/1944.

## 1.7. *Don Juan Tenorio*: una obra multiadaptada

### 1.7.1. El arraigo de José Zorrilla en la cultura mexicana

En México, *Don Juan Tenorio* es una de las obras que más veces se ha puesto en escena desde que se estrenó por primera vez el 7 de diciembre en 1844 -el mismo año que en España- en el Teatro Nacional (antes Santa Anna) de la ciudad de México<sup>261</sup>. Siguió teniendo adeptos durante toda la década siguiente y, a partir de 1861, los directivos del Teatro Iturbide—el recinto teatral más importante de la capital mexicana en ese momento- establecieron como tradición, al igual que en España, la representación de la obra durante los días que anteceden y preceden a la fiesta de *Todos los santos*. *Don Juan Tenorio* ha sido la única pieza teatral que se ha representado en México -por lo menos en la capital- durante más de ciento setenta años de manera ininterrumpida, siendo la puesta en escena más popular la que tiene lugar en el Museo Panteón de San Fernando, en el Distrito Federal<sup>262</sup>.

En el siglo XIX, el éxito de *Don Juan Tenorio* en el territorio mexicano llegó hasta la corte y el emperador Maximiliano de Habsburgo quiso conocer a José Zorrilla aprovechando que vivía en México desde 1854<sup>263</sup>. Lo invitó incluso a hacer una representación de su obra en el palacio imperial -la única dirigida por el poeta español-, que tuvo lugar el 4 de noviembre de 1865 como parte de los festejos de la celebración del cumpleaños de la emperatriz Carlota<sup>264</sup> y a la que asistieron unas doscientas personas, según cifras aportadas por el propio escritor español<sup>265</sup>. Al poco tiempo, el emperador lo nombró director del Teatro Nacional y, en particular, de la compañía de

<sup>261</sup> En España, el estreno fue el 28 de marzo de 1844 en el Teatro de la Cruz en Madrid. *Vid.* Ana Sofía Pérez Bustamante, *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX, Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 32.

<sup>262</sup> Sobre la presencia de esta obra teatral española de José Zorrilla en México véase en José Alfonso Suárez del Real y Aguilera, “En defensa del Tenorio”, *Revista Siempre!* 2/11/2013. Disponible en: <http://www.siempre.com.mx/2013/11/en-defensa-del-tenorio/> [Consulta: 8/04/2016].

<sup>263</sup> Zorrilla narra el primer encuentro con los Emperadores en el Castillo de Chapultepec. Comenta que Maximiliano le pareció una persona simpática, pero la Emperatriz no. Y agrega que desde la llegada de esta pareja a México comprendió que “jamás el imperio echaría raíces en aquel país, porque ni Maximiliano podía llegar a comprenderlo nunca, ni Méjico a Maximiliano”, en José Zorrilla, *Recuerdos del tiempo viejo (1880-1882)*, Tomo II, Madrid, Tipografía Gutenberg, 1882, pp. 334-341.

<sup>264</sup> El escritor español aseguraba que los emperadores habían aprendido castellano en algunas de sus obras, y agrega que la emperatriz se sabía *Don Juan Tenorio* de memoria. *Ibid.*, 341

<sup>265</sup> José Zorrilla, *Álbum de un loco*, Madrid, Alonso Gullón Editor, 1867, p. 404.

teatro de su palacio, proyectos a los que se refirió el escritor en sus *Recuerdos del tiempo viejo*:

Quería levantar aquél desde sus cimientos é instalar éste en el primitivo salón del Congreso, que dentro del alcázar de los Vireyes existía. Para construir el primero me dio sus planos, dibujados por él mismo, y me habló de un presupuesto de una suma fabulosa de duros. Escúchele tranquilamente exponerme sus planes, y déjele darme sobre ellos sus instrucciones, comprendiendo sin dificultad su intento de ponerme en situación de aprovechar el lucro que podía proporcionar semejante empresa al que de ella se encargara; pero me había juzgado mal, y no había contado con mi completa ineptitud para labrarme una fortuna con negocios de administración, ni recta ni torcida, y en cuatro palabras le convencí de la inconveniencia de gastar el dinero, que para sostenerse en el trono necesitaba, en fundar un teatro que no serviría más que para abrir un sitio donde manifestarse á la oposición política, so pretexto de crítica artística y para dar pávulo á que la maledicencia supusiera que él me apadrinaba y yo me disponía á enriquecer-me en la irresponsable administración de otea tan larga y tan costosa<sup>266</sup>.

La propuesta para que Zorrilla fuera director del Teatro Nacional no prosperó aun cuando el dramaturgo ya tenía asignado un sueldo de tres mil duros por desempeñar un cargo en un recinto que todavía no existía. Por ello, tres meses después de la función de *Don Juan Tenorio* en el castillo de Chapultepec, el poeta vallisoletano solicitó permiso al emperador para volver a España, viaje que fue autorizado con algunas condiciones. Los gastos correrían a cargo de la corte y se le seguiría pagando su sueldo mensual, pero, a cambio, se comprometía a regresar a México entre junio y septiembre de 1867, un año después de haberse marchado<sup>267</sup>. Ese viaje de retorno nunca se llevó a cabo, ya que Maximiliano fue fusilado el 19 de junio de 1867. Y la aventura de Zorrilla en México había concluido tras vivir en el país once años -con el intervalo de su estancia en Cuba en 1858-, en los que fue testigo de la popularidad de que gozaba su obra teatral más célebre.

La permanencia de este drama de Zorrilla en el repertorio de diversas compañías teatrales mexicanas y en el gusto del público se debe, sin duda, al conjunto

<sup>266</sup> José Zorrilla, *Recuerdos del tiempo viejo (1880-1882)... cit.*, pp. 339-340.

<sup>267</sup> *Ibid.*, pp. 346-353

de elementos que son afines entre la obra teatral y la cultura del país norteamericano. En México, como se sabe, el culto a la muerte es uno de los rituales más importantes desde la época precolombina cuya cultura se fusionó con las tradiciones católicas y dio lugar a la celebración del *Día de Muertos*. En esta celebración tienen lugar varias costumbres como la asistencia a los cementerios durante el día y la noche, a los que se suele llevar flores y comida, la interpretación de canciones en las tumbas de los muertos, así como la puesta de escena de obras teatrales (casi siempre la obra *Don Juan Tenorio*) o la instalación en las casas de altares de muertos en los que se colocan ofrendas consistentes en las comidas y bebidas favoritas de los familiares difuntos, y la composición de calaveritas -versos satíricos en los que los autores se ríen de la muerte-, que son recitadas en los panteones o bien en lugares públicos (escuelas, recintos culturales o plazas públicas).

Estas costumbres guardan cierto paralelismo con la obra *Don Juan Tenorio*, sobre todo con los tres actos de la segunda parte de la obra. En concreto, la presencia de don Juan en el cementerio, el diálogo con seres de ultratumba y la cena con don Rafael de Avellaneda y el capitán Centellas acompañados por el espíritu del Comendador, nos remiten claramente a los rituales enunciados anteriormente. Y el hecho de que este drama romántico español esté escrito en verso y las calaveritas también, hace que el público mexicano se sienta identificado y doblemente atraído por ambas manifestaciones culturales. Así mismo, consideramos que esta pieza teatral sigue teniendo vigencia en México debido a los valores paganos y religiosos que posee el protagonista<sup>268</sup>. Entre los primeros encontramos la osadía de Don Juan Tenorio frente a la muerte, similar a la de la cultura de aquel país, que se burla de ella y hasta se la puede “comer” en dulces y panes en forma de calavera; y entre los segundos, encontramos la culpa y el acto de contrición, este último con el objetivo de lograr su salvación y evitar su paso por el infierno, que finalmente consigue gracias al sacrificio e intervención de doña Inés.

La popularidad de *Don Juan Tenorio* continuó en México, al igual que en España, durante todo el siglo XX y se ha extendido hasta nuestros días. Prueba de ello

<sup>268</sup> Roberto E. Moreno, “*Don Juan Tenorio*, 140 años de representaciones en México”, *La crónica de hoy*, 30/10/2004. Disponible en: <http://www.cronica.com.mx/notas/2004/150681.html> [Consulta: 8/04/2015].

es el musical basado en esta obra que fue estrenado en el mes de octubre de 2016 en el teatro de la Luz Philips Gran Vía de Madrid bajo el título: *Don Juan, un musical a sangre y fuego*. El espectáculo fue dirigido por Ignacio García y la música estuvo a cargo del compositor mexicano, Antonio Calvo.

### **1.7.2. *Don Juan Tenorio* en el cine mudo**

Este drama religioso–fantástico tuvo también una presencia importante en la filmografía silente mexicana. De 1898 a 1927 se hicieron tres adaptaciones cinematográficas que, conservando el título homónimo de la obra, dirigieron Salvador Toscano Barragán, en 1898, Enrique Rosas, en 1909, y Pedro Centurión, en 1927. Todos estos filmes están perdidos, por lo que solo podemos valorar sus características y posible relación con alguna de las versiones españolas por las escasas informaciones de prensa que se han conservado y que recogen los estudiosos del cine mudo mexicano. La primera de éstas, la realizada por Toscano fue estrenada en 1898, y se adelantó casi diez años a la primera versión realizada en España por Ricardo Baños y Alberto Marro (*Don Juan Tenorio*, 1908). Esta breve película -de aproximadamente cinco minutos- es, como ya hemos indicado, la primera obra española que se recreó en el cine mexicano<sup>269</sup>. Según el cronista Gabriel Ramírez, es muy probable que, en el mes de noviembre de 1898, cuando se representó la pieza en el Teatro Principal de la Ciudad de México, el drama español “[fuera] expresamente actuado para ser filmado (algunos fragmentos cuando menos)...”<sup>270</sup>.

Sobre esta primera recreación, Ángel Miquel observa que “rompía con el modelo documentalista de Lumière y abrazaba el del “teatro filmado” propuesto por

<sup>269</sup> El estreno fue en una sala cinematográfica administrada por el propio Toscano y por Carlos Mongrand. Se ubicaba en los bajos del Hotel Gillow, en la calle 5 de mayo número 9 del centro histórico de la ciudad de México. Juan Felipe Leal, Carlos Flores y Eduardo Barraza, *op. cit.*, pp. 121.

<sup>270</sup> Gabriel Ramírez, *Crónica del cine...*, *cit.*, p. 23.



Méliès”<sup>271</sup>. El filme contaba una historia dividida en dos partes. La primera estaba conformada por dos cuadros: el rapto de doña Inés y el desafío a don Luis Mejía; la segunda se componía de tres: la estatua de don Gonzalo, la sombra de Doña Inés y la apoteosis<sup>272</sup>. Para Gustavo García esta película se podría considerar como el primer caso de *Film d’Art* local, anticipándose a la corriente cinematográfica que nacería en Francia en 1908<sup>273</sup>. Este autor, como se observa, hace este paralelismo en cuanto a estética de este film y a su vinculación con la alta cultura, ya que en rigor no se puede hablar de que se trate de un *Film d’Art* antes de que exista la compañía (Sociedad Productora de *Film d’Art*) que lo creó este modelo.

Juan de Mata Moncho considera que este filme encabeza la lista de adaptaciones *reducidas*, ya que el director incluyó algunas imágenes del drama de Zorrilla con los que el espectador estaba familiarizado, erigiéndose como “un documental por ofrecer una síntesis fotográfica del espectáculo teatral en el que se basaba”<sup>274</sup>. La película siguió exhibiéndose por lo menos cuatro años más después de su estreno y en uno de los carteles en 1902 se anunciaba con otros títulos: *Don Juan que llora* y *Don Juan que ríe*, *Don Juan Tenorio 1ª y 2ª partes* y *Don Juan Tenorio en el otro mundo*<sup>275</sup>.

La segunda versión cinematográfica realizada en México fue el *Don Juan Tenorio* que dirigió en 1909 Enrique Rosas, hombre conocedor del tema porque había trabajado ya en la primera adaptación de Toscano Barragán<sup>276</sup>. Era un ejemplo de teatro filmado, según Aurelio de los Reyes<sup>277</sup>, que pasó casi inadvertido al triunfar en estos años las vistas basadas en hechos de la vida real y no las que se apoyaban en argumentos literarios. En cuanto a la tercera versión -*Don Juan Tenorio* (Pedro Centurión, 1927)-, de la que da noticia Moisés Viñas, era al parecer la mera filmación

<sup>271</sup> Ángel Miquel, *Salvador Toscano... cit.*, p. 18.

<sup>272</sup> *Ibid.*, pp. 99-100.

<sup>273</sup> Gustavo García, *El cine mudo mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública, 1982, p.18.

<sup>274</sup> Juan de Mata Moncho, *Teatro capturado por la cámara... cit.*, p. 68 y 124.

<sup>275</sup> Juan Felipe Leal, *La magia del cine. Anales del cine de México 1895-1911*. Vol. 8: 1902, Tercera parte, México, Voyeur y Juan Pablos Editores, 2011, p. 137.

<sup>276</sup> R. Cabrera, firmaba con el pseudónimo de Solfa, en su crónica publicada en el diario *El Pueblo*, del 15 de julio de 1917, recuerda esta adaptación de Enrique Rosas, *apud*. Gabriel Ramírez, *El cine yucateco... cit.*, p. 44.

<sup>277</sup> Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano 1896-1947*, México, Trillas, 1997, p. 25.

de una representación de *Don Juan Tenorio* en el teatro Esperanza Iris de la Ciudad de México.

### **1.7.2. *Don Juan Tenorio* en el cine sonoro**

Aunque no es nuestro propósito hacer un estudio profundo de las versiones conservadas del drama de Zorrilla, ni establecer las constantes *sistémicas* o las variaciones más sobresalientes que pueden ofrecer este conjunto de filmes<sup>278</sup>, sí queremos mencionar al menos los títulos que se han filmado desde el comienzo del sonoro incorporando ya –con mayor o menor fidelidad- la dicción de los versos de Zorrilla.

Así ocurrió con la primera adaptación en el cine sonoro, realizada en 1937 por René Cardona, realizador de origen cubano que había iniciado su carrera como figurante en el cine hollywoodense y en 1929 escribió, produjo, dirigió y protagonizó *Sombras habaneras*, uno de los primeros largometrajes hablados en español que se rodaron en Estados Unidos. Después emigró a México y ahí inició una prolífica carrera cinematográfica, destacando como actor en *Sobre las olas* (Miguel Zacarías, 1932) y en la ya mencionada y exitosa producción de De Fuentes (*Allá en el Rancho Grande*). El Tenorio de Cardona, primera recreación del cine sonoro mexicano, fue protagonizado por el mismo cineasta y producido por Cinematográfica Excélsior, así como por Pezet y Calderón.

El film se inicia con el regreso, una noche de carnaval, de don Juan y don Luis a Sevilla, pues desean saber quién de los dos ha sido el ganador de una apuesta doble que habían hecho un año atrás. Esta apuesta consistía en seducir a más mujeres y batirse en duelo el mayor número de veces, resultando ganador don Juan. Don Luis vuelve a lanzar el reto proponiendo la conquista de una novicia a punto de profesar en el

<sup>278</sup> En España, un estudio pormenorizado en torno a la recreación filmica del mito español fue realizado por Luis Miguel Fernández (*Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación, 2000*), el cual ha sido un referente en nuestra investigación.

convento y Don Juan acepta el desafío añadiendo además que enamorará a Doña Ana, la prometida de Don Luis. La trama de la cinta sigue casi literalmente esta parte de la obra de Zorrilla, recreando el trato que hace Don Juan con Lucía para poder entrar en casa de Doña Ana y seducirla; el rapto de Doña Inés y la declaración de amor por parte del protagonista, sin olvidar el asesinato del Comendador y de Don Luis por Don Juan, y la huida de éste hacia Italia. El regreso de Don Juan a Sevilla es anunciado al espectador mediante la siguiente leyenda:

Cinco años después: el buen Don Diego dejó entera su hacienda al que la empleara en un panteón que asombrara a la gente venidera. Más con la condición de que se enterrara en él a los que a la mano cruel sucumbieran de su hijo. Y ya quisieran, ¡*Pardiez!* Todos los ricos que mueren que su voluntad cumplieren los vivos como esta vez.

Al intentar alejarse lo menos posible de la obra de la que parte el film, el director inserta el texto anterior para anunciar las últimas secuencias que, a su vez, se corresponden con la segunda parte del drama español. En el cementerio, Don Juan sostiene el primer encuentro con una figura fantasmal -la de Doña Inés- y, ya en la cena con el capitán Centellas y Don Rafael de Avellaneda, aparece el espíritu de don Gonzalo el “convidado de piedra” que le anuncia su muerte. A partir de ahí se introduce una de las diferencias más significativas con el texto literario. Nos referimos a la escena del duelo que sostiene Don Juan con el Capitán y con Avellaneda, donde será herido mortalmente. Inexistente en la pieza teatral, este episodio ya había aparecido también en las versiones españolas que se conservan -las de 1910 y 1922- y, como bien apunta Luis Miguel Fernández, era “una escena de acción requerida no solo por el posible placer del público ante una escena de esas características, sino también para aclarar las causas del delirio y muerte posteriores de Don Juan”<sup>279</sup>. Es muy probable que Cardona conociera las versiones españolas o por lo menos alguna de ella, de ahí su inclusión en la adaptación mexicana.

<sup>279</sup> Luis Miguel Fernández *Don Juan en el cine español...*, cit., p. 95. También véase en Daniel Sánchez Salas, “Las adaptaciones de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla en el cine mudo español”, en Carlos J. Gómez Blanco (ed.), *Literatura y cine: perspectivas semióticas: actas del I Simposio de la Asociación Galega de Semiótica*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1997, p. 119-126.

Otra diferencia con la obra se encuentra en el desenlace, ya que Don Juan muere en el exterior de su casa y creyendo hallarse, en su delirio, en el panteón donde se enfrenta a varios fantasmas de su pasado mientras Doña Inés lo reconforta al posarse junto a él. Aunque la adaptación de Cardona sigue muy de cerca al drama español, no deja de llamar la atención el inicio del film en el que se anuncia al público que se trata de una reinterpretación del autor:

En esta película el espectador podrá apreciar la forma fantástica con que el autor revistió una farsa que no tiene conexión con dogma alguno. Es una simple crítica de la liviandad y frivolidad de las costumbres de aquella época. El argumento pone de manifiesto una falta de moralidad de tiempos pretéritos y su finalidad no tiene resonancia en la vida moderna.

Con esta leyenda, como se observa, tanto el director como los productores se cubren las espaldas, por un lado, de cara a cualquier crítica de las autoridades eclesiásticas (por la actitud osada de Don Juan) y por el otro, al chocar con los modelos de masculinidad mexicanos, que no coinciden demasiado con la figura de Don Juan. En el caso del estereotipo del macho mexicano se le admira por ser “dominador” con las mujeres, pero no necesariamente se aprecia al coleccionista de amantes. En cuanto a su valoración por parte de la crítica, García Riera observaba que el director solo se había limitado “a descubrir el guion técnico implícito en el célebre drama”, pues este *Tenorio* cinematográfico era, en esencia, “el mismo que año tras año el público mexicano ve el Día de Muertos en los teatros con decorados y vestuario parecidísimos”<sup>280</sup>. Esta producción, filmada en blanco y negro y ambientada en la Sevilla de siglo XVI, no se convirtió en un gran éxito de taquilla, aunque sí tuvo una buena recepción por parte de la crítica, que, en general, destacó el esmero de los decorados, el vestuario y las interpretaciones de Cardona, de Gloria Morel (doña Inés) y de Jesús Graña (Ciutti)<sup>281</sup>.

A partir de los años 40, las películas que parten de *Don Juan Tenorio* realizadas en México se inspiran libremente en la obra o son versiones “burlescas”, es decir, siguiendo el estudio de Luis Miguel Fernández, son producciones “que toman

<sup>280</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine... cit.*, Tomo I, 1926-1940, p. 154.

<sup>281</sup> *Ibid.*, y en Colaboradores de Wikipedia. René Cardona [en línea]. Wikipedia, La enciclopedia libre, 2017. [https://es.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9\\_Cardona](https://es.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_Cardona) [Consulta: 12/07/2017].

como tema a Don Juan para darnos una visión ridiculizadora o degradada del mismo, sea del propio personaje o del universo en el que éste se desenvuelve”<sup>282</sup>. Fernández utiliza esta denominación para abarcar dentro de ella “toda una serie de configuraciones de lo ridículo que van desde la parodia a la sátira pasando por pastiche y lo burlesco propiamente dicho”<sup>283</sup>.

Así, en 1941, se filmó una versión paródica de la obra de Zorrilla titulada *El capitán Centellas* que, como su mismo título anuncia, tenía como protagonista a uno de los personajes de la obra teatral española. Fue realizada por el director español Ramón Pereda, que debutó en el cine mexicano en su periodo mudo y, en la época de oro destacaría por la realización de un gran número de films adscritos al género conocido como cine de rumberas –del que hablaremos después - tales como *El ciclón del Caribe* o *La reina del mambo*, ambas de 1950.

Este filme de aventuras, ambientado en el siglo XVI, se inicia cuando el capitán Centellas y sus escuderos -Bertoldo y Bertoldino- llegan a la Hostería del Candil, en la que se encuentra Don Nuño, enemigo de Centellas, a quien éste último derrota, conquistando además a su prometida, la marquesa Juana. Para vengarse, Don Nuño mantiene encerrada en un castillo a Sol, sobrina del Capitán, así como a su novio Blas, aunque Centellas rescatará a ambos sin demasiados problemas. En este caso, el director opta por un final feliz, pues después del rescate, se celebran las bodas dobles de Juana y Nuño, y la de Sol y Blas, mientras el Capitán decide huir pues no le agrada el hecho de ser asediado por varias mujeres del pueblo. Se aprecia así como solo es un rasgo del mito de Don Juan el que interesa en esta película –el de seductor- y no el destino condenatorio implacable que se le impone en el drama de Zorrilla: Centellas no solo no muere sino que opta por conservar su libertad antes que entregar su vida a una mujer. En relación con esta versión, Emilio García Riera señala que se trató de una “astracanada en verso ripioso que empieza como parodia del Tenorio y termina como homenaje (quizá involuntario) a Muñoz Seca, el autor teatral español que se hiciera muy popular en los 30 por su *Venganza de Don Mendo*”<sup>284</sup>. En cuanto a la puesta en

<sup>282</sup> Luis Miguel Fernández, *Don Juan en el cine español...*, cit., p. 187.

<sup>283</sup> *Ibid.*

<sup>284</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine... cit.*, Tomo II, 1941-1944, p. 17.

escena, también este crítico cinematográfico observaba que el director incurrió en anacronismos (automóviles y teléfonos) en pleno siglo XVI.

Tres años después, fue producida *Me he de comer esa tuna* (1944), a cargo del director de ascendencia libanesa y pionero del cine sonoro mexicano, Miguel Zacarías. Fue la primera versión libérrima de la obra de Zorrilla adscrita al género de la comedia ranchera, centrada en la rivalidad de dos charros, Rafael Landero (Jorge Negrete) y Ernesto Solana (Antonio Badú), que aspiraban ganar, mediante una apuesta, el corazón de una bella dama (apodada “la tuna”), que estudiaba en un colegio de monjas<sup>285</sup>. En México, la tuna es un fruto que en España es conocido con el nombre de higo chumbo. En este caso, el título -profundamente sexista y grosero, que convierte a la mujer en un fruto comestible-hace un símil entre la dificultad para comer este fruto, cuya cáscara tiene espinas, y la serie de obstáculos que tendrán que superar los protagonistas para ganar el amor de la mujer en disputa. Si bien esta cinta retoma algunos elementos de la obra literaria tales como la rivalidad entre los personajes principales -inspirados en Don Juan y en Don Luis Mejía-, así como la apuesta, cuyos resultados exponen al principio de la obra, resulta interesante observar el protagonismo que se le dio a un personaje nuevo: el sacerdote llamado Becerro, que mediaba entre ambos amigos en su lucha para conseguir el amor de Carmen, la colegiala en cuestión. El filme se abre de hecho con la siguiente leyenda:

El padre Becerro no es un personaje imaginario. En el ambiente rural mexicano abundan los sacerdotes como él -dignos sucesores de los misioneros- que ejercen su santo ministerio de acuerdo con las circunstancias que el medio les impone. Varones humildes, valientes y llenos de cristiana alegría, tienen por divisa, las palabras que ponemos en labios de nuestro personaje: Salvar un alma, aliviar una pena, consolar un dolor. Sea por ellos esta película homenaje cariñoso y de veneración.

Como se puede observar en este mensaje introductorio, uno de los propósitos del film era rendir homenaje no solo a la figura sacerdotal contemporánea, sino también

<sup>285</sup> En 1970, se realizó una nueva versión de este filme, y también se tituló *Me he de comer esa tuna* (Alfredo Zacarías).

a la de antaño, concretamente, a la de los primeros evangelizadores que llegaron a México durante el periodo colonial. En esta adaptación, el cura del pueblo es el encargado de calmar los ánimos de los bragados charros cuando Carmen decide quedarse con Rafael, en lugar de con Ernesto, su prometido, dando cierta capacidad de decisión al personaje femenino en el terreno amoroso, lo que no dejará de ser problemático a la hora de mantener la armonía homosocial masculina.

Ambientada en el México de los 40, la película tuvo una buena acogida por parte del público y también de la crítica. Por ejemplo, Moisés Viñas opinaba que el director mostró sus virtudes técnicas y narrativas y, a propósito de la transgenerización que convierte el drama romántico en una comedia ranchera, observa que en ello se descubren:

sus líneas de fuerza más sutiles: el desdén machista por las mujeres, los celos entre varones disfrazados de rivalidad, que no hacen sino disimular el homosexualismo latente de los protagonistas. La ‘tuna’ apetecida, representada por María Elena Marqués, es en realidad una manzana de discordias porque rompe la armonía del dúo Negrete-Antonio Badú, cuyo donjuanismo se basa en la fidelidad entre ellos mismos<sup>286</sup>.

Coincidimos con Viñas en este punto ya que en esta comedia ranchera, como en la mayoría de las producciones pertenecientes a este género, lo verdaderamente importante es salvaguardar la lealtad entre los protagonistas masculinos. En el film existe un conflicto de amor entre éstos, aunque antes de quebrantar su amistad por el amor de una mujer, uno de ellos acepta la derrota después de un duelo irrisorio, y no de honor como sucede en el drama de Zorrilla, que tuvo lugar en la parroquia del pueblo. Los lazos entre los charros se estrechan aún más, pues Rafael, que ha conseguido conquistar a “la tuna”, resulta tener una hermana llamada Rosario, de la que se enamora Ernesto. El filme concluye con el anuncio de la doble boda entre Rafael y Carmen, por un lado, la de Ernesto y Rosario, por otro<sup>287</sup>, un final feliz que nada tiene que ver ya con el drama de Zorrilla.

<sup>286</sup> Moisés Viñas, *Historia del cine mexicano...*, cit., 1987, p. 114.

<sup>287</sup> También, fue rodada *Ya viene Vidal Tenorio* (René Cardona, 1949), se trató de una libre adaptación Sabemos por las informaciones de la prensa que estuvo ambientada en tiempos de la Revolución mexicana, teniendo como protagonista a Vidal Tenorio, que sostenía una añeja rivalidad con el alcalde del

En la década de los años 50 se hizo otra versión adscrita al género de la comedia ranchera; nos referimos a *Tan bueno el giro como el colorado* (1957), bajo la dirección del español Jaime Salvador<sup>288</sup>. Esta adaptación, ambientada en el México rural de la época, cuenta la historia de dos charros oriundos de diferentes municipios, uno de San Miguel el Alto y el otro, de San Miguel, el Bajo, que mantienen una rivalidad por ser el mejor jinete, el mejor intérprete de música vernácula y el más seductor de esa zona. Durante las fiestas patronales de sus respectivos pueblos, celebradas de manera conjunta, se enfrentan en la plaza del pueblo. Finalmente, optan por mantener una relación cordial, ya que cada uno de ellos se ha enamorado de la hermana de su rival. Y, nuevamente como en las adaptaciones antes mencionadas, el film terminó con la boda de ambos protagonistas. Se trató de una libre versión de calidad artística discutible; muestra de ello fueron los decorados, pues se usaron de forma excesiva en éstos los colores rojo y dorado, lo que provocó una saturación de dichos tonos en la pantalla, ya que la fotografía fue en color. También llama la atención el empleo de un lenguaje soez con diálogos de doble sentido, no sabemos si pretendiendo hacer un film chusco, aunque no se logró. A fin de cuentas, la película guarda cierta resonancia con el argumento de *Me he de comer esa tuna*, y una relación muy lejana con el texto literario del que conserva poco más que la hostilidad entre los protagonistas, aunque en este caso es por ser el más popular de su pueblo y no por ganar el amor de una mujer.

Todavía se hizo en estos años un film de suspense *-Retorno a la juventud* (Juan Bustillo Oro, 1953)- basado en la obra de Zorrilla y, sobre todo, en *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, y en *Fausto*, de Goethe. Nos encontraríamos ante lo que Juan de Mata Moncho ha denominado fusión, es decir, una adaptación cuyo argumento refunde dos o más textos “para obtener una historia nueva y ampliada que suele guardar una ligera relación con el texto base”<sup>289</sup>. El filme recrea la vida de un viejo psicólogo, llamado Juan (Enrique Rambal), que hace un pacto con el diablo para recuperar su juventud, ya que desea conquistar a Inés, una de sus alumnas, que lo había rechazado

pueblo, a quien asesina en un cementerio después de la muerte de su amada Julia. Vid. *Cinema Reporter*, nº 580, 1949, pp. 3-4.

<sup>288</sup> Juan de Mata Moncho Aguirre, *Teatro capturado... cit.*, p. 77.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 74.



por su edad. Tendrá derecho a conquistar a cuantas mujeres quiera, sin embargo, si se enamora dicho pacto fenecerá. Sin importar las consecuencias, Juan se enamora de Inés y le propone matrimonio, pese a la oposición del padre de ésta. Antes de llevarse a cabo el enlace, Juan y su futuro suegro se enfrentan, resultando muerto éste último. La muerte de su progenitor impresiona a Inés y muere al día siguiente. Al final de la cinta, Juan visita la tumba de Inés; pasa la noche con ella y fallece también víctima de una hipotermia. Bustillo Oro consiguió recrear una atmósfera onírica, pues se entrelaza a lo largo de todo el film la realidad y los sueños del profesor en sus etapas de hombre maduro y joven. La fotografía, la música y los decorados enriquecieron considerablemente a la puesta en escena, ya que lograron transmitir al público la angustia del protagonista en su afán de conseguir placeres mundanos a costa de sacrificar al amor de su vida.

Como podemos observar, desde el nacimiento del séptimo arte y durante todo el siglo XX, la obra romántica de José Zorrilla ha sido multiadaptada empleando su trama y sus personajes con los propósitos más diversos. De hecho, en el presente siglo se volvió a realizar una versión en el año 2007. Nos referimos a *Casi Don Juan Tenorio* (Carlos Eduardo Rico, 2007). Se trata de una versión cómica de este drama español. El director, productor y protagonista, quien había hecho el montaje de esta pieza teatral, señala que el primer proyecto se trataba de filmar la obra, sin embargo, decidieron finalmente hacer una producción cinematográfica<sup>290</sup>.

En relación con la adaptación, Rico comenta que los diálogos de su película “están llenos de comicidad pues hacen referencia a los acontecimientos, tanto políticos como del medio artístico, más relevantes en la sociedad mexicana”<sup>291</sup>. El filme fue estrenado en el teatro Ramiro Jiménez de la Ciudad de México, y previamente a la proyección del filme los actores realizaron un espectáculo en vivo.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 407.

<sup>291</sup> “Apoyará a tabasqueños con proyección de filme. Carlos Eduardo Rico presentará ‘Casi Don Juan Tenorio...Una historia de é...poca’”, *El Universal*, 25/11/2007.



# CAPÍTULO II



*Doña Perfecta* (Alejandro Galindo, 1951)



## **Recreaciones filmicas durante la edad de oro del cine mexicano: 1941-1958**

### **2.1. Breves notas sobre periodización y contexto histórico**

Durante la época dorada del cine azteca, esta industria se convirtió en una de las más fecundas a nivel mundial y contribuyó, dada su larga duración, a la construcción de la identidad nacional mexicana. Los filmes rodados durante este periodo tuvieron además un gran poder de penetración en todos los países de habla hispana, ya que procuraron incorporar valores comunes -de cultura y costumbres- que estaban vigentes en muchas naciones de Latinoamérica, sintonizando con amplios sectores sociales que integraban un vasto público. Se creó un sólido *star system*, a imitación del cine de Hollywood, que favoreció el nacimiento grandes figuras que, a través del tiempo, se convirtieron en auténticos ídolos del público mexicano. Entre los actores que lograron consolidar sus carreras mediante esta estrategia se pueden citar a Dolores del Río, Pedro Armendáriz, María Félix, Jorge Negrete, Mario Moreno *Cantinflas*, Pedro Infante, Sara García, Fernando Soler, Arturo de Córdoba y Joaquín Pardavé. Así mismo, se adoptaron también unos eficaces métodos de distribución y comercialización de las películas que catapultaron internacionalmente la producción mexicana durante los años que duró esta etapa.

Los criterios para la periodización de la llamada “edad de oro” del cine mexicano han sido diversos, como variables son los límites de comienzo y finalización de esta etapa próspera de la cinematografía azteca<sup>292</sup>. En nuestro caso, adoptaremos el criterio más amplio, entre 1941-1958, no sólo por haber sido la etapa en la que el cine

<sup>292</sup> Algunos estudiosos fechan su comienzo en 1941 –año en el que nacieron algunas de las principales compañías productoras como Posa Films, Rodríguez Hermanos, Cinematográfica Filmex, Films Mundiales, Grovas, entre otras– y su punto final en 1945. Otros afirman que duró seis años (1939-1945), coincidiendo con la duración de la Segunda Guerra Mundial y algunos más adelantan la fecha de inicio a 1936, año de *Allá en el Rancho Grande* y prolongan su duración hasta 1957, muerte del popular actor Pedro Infante. Por último, cabe mencionar a quienes ubican el periodo dorado entre 1941 y 1958, por ser el tiempo en el que la producción filmica mexicana era una de las más importantes en el cine de habla hispana. Sobre los diferentes criterios adoptados véase en Maricruz Castro Ricalde, “El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional”, *La colmena*, n° 82, (abril-junio / 2014), pp. 9-16. Vid. también en Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano... cit.*, pp. 120-134.

mexicano logró consolidarse a nivel internacional sino porque corresponde con el momento en que son adaptadas el mayor número de obras de la literatura española<sup>293</sup>.

En el florecimiento de la industria fílmica mexicana no se debe obviar el grado de influencia que tuvo la Segunda Guerra Mundial, decisiva en la expansión del cine mexicano en los mercados internacionales, especialmente en los latinoamericanos que, como bien apunta Maricruz Castro Ricalde, “dependían de los filmes mexicanos para tener un modelo cinematográfico más suyo que el de Hollywood”<sup>294</sup>. Paradójicamente, este conflicto bélico -lejos de afectar a la nación azteca como a otros países- representó una oportunidad para su desarrollo industrial, sobre todo a partir de 1942 cuando le declaró la guerra a los países del Eje<sup>295</sup>. La participación de México en el conflicto bélico fue mínima<sup>296</sup>, pero Estados Unidos apoyó significativamente a los principales sectores económicos de nuestro país, entre ellos a la industria cinematográfica, que recibió una ayuda financiera sin precedentes<sup>297</sup>. No fue por supuesto un respaldo desinteresado, puesto que el cine azteca debía producir filmes de propaganda -en español- a favor de los aliados y contrarrestar al bloque opositor, que tenía planes similares en México y en algunos países del Cono Sur, concretamente, Argentina y Brasil.

Para Estados Unidos, la nación mexicana representaba la única alternativa para llevar a cabo su proyecto proselitista en Latinoamérica, ya que España y Argentina -cuyas cinematografías ocupaban un lugar también importante en el cine de habla hispana-, mostraban simpatías por Alemania, aun cuando mantenían una postura

<sup>293</sup> Conviene apuntar que también incluiremos en este apartado las producciones realizadas en 1959 y 1960, ya que hemos organizado el corpus de investigación por décadas. Vid. Anexo III.

<sup>294</sup> Maricruz Castro Ricalde y Robert Mckee, *El cine mexicano se impone. Mercados internacionales y penetración cultural de la época dorada*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, p. 9.

<sup>295</sup> También en 1942 se crea el Banco Cinematográfico de México, institución crediticia fundada por el estado para desarrollar e impulsar dicha industria.

<sup>296</sup> Entre los convenios que realizó México con Estados Unidos durante el periodo de guerra se pueden mencionar: el tránsito recíproco de aeronaves militares, el tratado para desarrollar fuentes de hule crudo, el convenio para la compra de artículos estratégicos producidos en la nación mexicana, así como la participación simbólica de México en el frente, concretamente, en Filipinas junto a la fuerza aérea estadounidense. Vid. Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda... cit.*, p.89.

<sup>297</sup> La Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCAIA) apoyó al cine mexicano en los siguientes rubros: suministro total de película virgen, refacción de maquinaria para los estudios, apoyo económico a los productores y asesoramiento por instructores de Hollywood a los trabajadores de los estudios. Vid. Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano...*, *cit.*, pp. 120-121.

oficialmente neutral<sup>298</sup>. Ante dicho panorama, el presidente Franklin D. Roosevelt creó en 1940 la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCAIA), a cargo de Nelson Rockefeller<sup>299</sup>, con el objetivo de evitar la entrada al continente de toda la propaganda fascista emitida por los países del Eje<sup>300</sup>. Además, intentaba lograr la unidad del continente americano, así como fortalecer la “política de buena vecindad” que estaba vigente desde 1933<sup>301</sup>. Y, a través de la unidad de producción cinematográfica se buscó “fomentar el intercambio cultural, educativo y comercial y el entendimiento entre las Repúblicas de América”<sup>302</sup>, pues el séptimo arte resultaba un instrumento idóneo para realizar proselitismo en las naciones latinoamericanas.

Pese a las condiciones impuestas por el gobierno yanqui, el cine mexicano cumplió su compromiso de manera parcial, pues, como ha estudiado De la Vega Alfaro, no se llegaron a realizar ni siquiera una decena de películas mexicanas de retórica propagandística<sup>303</sup>. En cambio, los apoyos económicos que recibió la industria fílmica azteca del país vecino sí repercutieron positivamente, aunque sufrieron un bache con el fin de la Segunda Guerra Mundial, al cambiar la política de Estados Unidos, deseoso de recuperar los mercados que habían sido absorbidos parcialmente por México durante la

<sup>298</sup> Peredo Castro observa que, tanto Estados Unidos como México se beneficiaron ampliamente, y no solamente el cine mexicano como se decía frecuentemente. La nación azteca, antes de la firma del acuerdo del 15 de junio de 1942 (respecto al cine en castellano y la propaganda), ya había dado “probadas muestras de progresismo y determinación para robustecer su industria fílmica, pues le era necesaria para su discurso nacionalista y en términos de imagen hacia el exterior”, en Francisco Peredo Castro, “Las cinematografías iberoamericanas en la encrucijada (1930-1942)”, *Archivos de la Filmoteca*, n° 40, (febrero / 2002), p. 141.

<sup>299</sup> Esta unidad estaba ubicada en el Museum of Modern Art (MOMA). En dicho organismo, trabajó durante dos años Luis Buñuel, que se incorporó a partir de 1941 al equipo que se encargaba de remontar y doblar filmes en 16mm al español y portugués. Sobre el trabajo del director español en este organismo véase Fernando Gabriel Martín, “El artista aislado: Buñuel en/y Estados Unidos”, *Turia*, n° 56, 1999, pp. 168-175.

<sup>300</sup> En México, por otro lado, también se llevaron a cabo algunas acciones. Por ejemplo, para fortalecer aún más la unidad con todo el continente, el Senado propuso en 1941 la creación de la Unidad Parlamentaria Interamericana, iniciativa que fue aplaudida por los Estados Unidos y que le daría una posición ventajosa a la nación, por encima de las demás repúblicas latinoamericanas que respaldaban el proyecto de unificación del continente mejor conocido como panamericanismo. Vid. Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda... cit.*, p. 80

<sup>301</sup> Mediante dicha ley, la OCAIA buscaba “mejorar las relaciones políticas, comerciales y culturales de Estados Unidos con Latinoamérica sobre una supuesta base de reciprocidad”, en Antonio Soto, *La época de oro... cit.*, pp. 80, 82 y 104.

<sup>302</sup> Fernando Gabriel Martín, “El artista aislado: Buñuel en / y Estados Unidos”, *art. cit.*, p.170.

<sup>303</sup> Vid. Eduardo de la Vega Alfaro, *La industria cinematográfica mexicana. Perfil histórico-social*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1991, p. 35 y en Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano...*, *cit.*, pp. 120-121.

contienda. Aun cuando los filmes estadounidenses seguían siendo los más exhibidos en el resto de la América hispana, desde 1943 las cintas mexicanas eran ya las preferidas en toda esta región e incluso en los estados sureños del vecino país del norte. Por ello, la primera acción emprendida para contrarrestar la influencia del cine mexicano fue la negativa a proveer al país de película virgen, lo que provocó una disminución gradual en la producción de cintas a partir de 1945. En la batalla por permanecer a la cabeza en los mercados de aquel continente, la segunda estrategia orquestada desde el país vecino, en detrimento de la industria nacional, fue obtener el 51% de las acciones de los Estudios Churubusco (los más importantes de América Latina), a través de la empresa RKO, en un intento, por parte de los directivos estadounidenses de adueñarse -aunque sin éxito- de la producción del cine azteca<sup>304</sup>.

Lo que más afectó, sin embargo, a la industria filmica nacional fue el crecimiento acelerado de la red de distribuidoras estadounidenses que, en muy poco tiempo, creó circuitos de exhibición de carácter exclusivo para su cine. Como consecuencia de todo ello, entre 1945 y 1947 hubo un descenso en la producción de cintas mexicanas. Si en 1945 se habían producido ochenta y dos filmes, en 1946 se realizaron setenta y dos, y en 1947 tan solo cincuenta y ocho. Como es lógico, ello repercutió en el descenso de adaptaciones de obras literarias españolas. Por ejemplo, en 1946 se produjeron únicamente ocho, casi la mitad si se comparan con las trece del año anterior<sup>305</sup>. El cine mexicano logró recuperarse un año después alcanzando una cifra de películas idéntica a la de 1945.

Considerada en su conjunto, la década de los años 40 no sólo se caracteriza por un considerable aumento en la producción de películas sino por la diversificación temática del cine azteca que imitó en ocasiones los géneros más exitosos del cine *hollywoodense*, ya que este último no producía al mismo ritmo que en años anteriores. Así, a partir de los años cuarenta se hizo evidente un cambio en el tipo de filmes que

<sup>304</sup> La sociedad no pudo constituirse como pretendían los directivos de Hollywood, puesto que el gobierno mexicano impuso como medida proteccionista un decreto, que consistía en limitar a un 49% la participación extranjera en todas las industrias nacionales, incluyendo desde el luego al séptimo arte Véanse los pormenores que surgieron para la construcción de estos estudios en Francisco Peredo Castro, “La batalla por los Estudios Churubusco. El cine mexicano y Hollywood en las contiendas por el control de la producción filmica para Latinoamérica (1942-1953)”, *art. cit.*, pp. 135-153.

<sup>305</sup> Vid. Anexo IV: tabla F.



eran producidos en México. La comedia ranchera dejaría de ser el género predominante, iniciándose un ciclo que comprende la realización de filmes melodramáticos del subgénero familiar- *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro, 1941)-, que intentaban ser agentes moralizadores de la sociedad mexicana; comedias ligeras –*Aquí está el detalle* (Juan Bustillo Oro, 1940)- y, sobre todo, filmes históricos que abordaron especialmente dos periodos históricos: el de la Independencia de México, como en el caso de *El rayo del sur* y *El padre Morelos* (Miguel Contreras Torres, 1943), y el Porfiriato, con títulos como *En tiempos de don Porfirio* (1941) y *México de mis recuerdos* (1943), ambas de Juan Bustillo Oro, que mostraban una añoranza por la “supuesta” bonanza que hubo en tiempos de esta dictadura.

Con el aumento de la producción y de los recursos económicos aportados a la industria cinematográfica, también aumentaron las adaptaciones, que suman casi un centenar durante los años de la contienda bélica, una tercera parte de los cuales tenían su origen en obras de la literatura española<sup>306</sup>. Este predominio tuvo mucha relación con la política de asilo que adoptó México en aquellos años y con la acogida de exiliados españoles durante o al finalizar la Guerra Civil. Aunque a México llegó gente de muchos otros países (alemanes, polacos, austriacos, checos e italianos)<sup>307</sup>, aparte de sus conocimientos y trabajo en muchos sectores industriales, apenas fue significativa su impacto en el cine<sup>308</sup>.

La presencia de la comunidad española sí marcó la diferencia en el séptimo arte. Por un lado, la integración de técnicos y artistas procedentes de España a las filas de la industria fílmica azteca contribuyó a que su producción tuviera una mejor factura,

<sup>306</sup> Véase Anexo IV: tabla E.

<sup>307</sup> Entre 1938 y 1945, México modificó su política de asilo ante la oleada de huidos de la guerra que empezaron a llegar. Las autoridades acordaron limitar la entrada de extranjeros –sobre todo a judíos de nacionalidad alemana, polaca o austriaca-, con excepción de los españoles, que tuvieron todo el apoyo no solo para obtener el refugio político, sino también para trabajar y obtener la nacionalidad de manera inmediata. Vid. Manuel Ángel Castillo y Fabienne Venet Rebiffé, “El asilo y los refugiados: una visión histórica y crítica hasta nuestros días”, en Francisco Alba, Manuel Ángel Castillo y Gustavo Verduzco, *Los grandes problemas de México. Migraciones internacionales*, vol. III., México, El Colegio de México, 2010, pp. 197.198.

<sup>308</sup> Pocos fueron los refugiados de la Segunda Guerra que lograron forjar su carrera en el cine mexicano. Entre los que destacaron encontramos a los actores Estanislao Shilinsky (Lituania), Medea de Novara (Austria), Fernanda Wagner (Alemania), Miroslava Stern (República Checa) y Wolf Ruvinskis (Letonia), así como el productor ruso Óscar Dancigers. Vid. Marieruz Castro Ricalde, “El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional”, *art. cit.*, pp. 11-12.

ya que muchos de ellos habían trabajado en el cine, por lo que contaban con una amplia experiencia en este campo. Entre ellos se pueden citar a los escritores Max Aub, Manuel Altolaguirre y Paulino Masip, que trabajaron como guionistas; a los músicos Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga y Antonio Díaz Conde; a los escenógrafos Manuel Fontanals y Vicente Petit Murat, a los diseñadores Josep y Juan Renau y los caricaturistas Germán Horacio, Ernesto Guasp, Francisco Rivero Gil y José Espert<sup>309</sup>. En cuanto a los directores, aparte del célebre Luis Buñuel, se integraron un número considerable: Carlos Vela, Juan Orol, Ramón Pereda, Eduardo Ugarte y Luis Alcoriza, así como Jaime Salvador, José Díaz Morales y Miguel Morayta, éstos últimos destacaron por haber realizado un gran número de films que partían de textos literarios españoles<sup>310</sup>. Y, por el otro, influyeron, como veremos más adelante, en el incremento de adaptaciones de obras literarias de su país e incentivó imágenes, eso sí, muy estereotipadas de los españoles tales como la del torero o la gitana en la gran pantalla mexicana, que eran del agrado del vasto público al que estaban destinadas.

## **2.2. Luces y sombras: la presencia de lo español en la industria fílmica**

Entre 1939 y 1942 se concentró la llegada masiva de exiliados españoles a territorio mexicano, aunque ya en años anteriores, durante la contienda civil, habían llegado al país algunos grupos minoritarios. Por un lado, en 1937, los niños de la guerra (los “Niños de Morelia”) y, en 1938, un primer grupo de intelectuales para los que fue creada la Casa de España, hoy Colegio de México. Su acogida fue posible gracias a la política de apertura y solidaridad adoptada por el presidente Lázaro Cárdenas del Río<sup>311</sup>,

<sup>309</sup> Para conocer la influencia que tuvieron estos ilustradores en la renovación de las técnicas del dibujo publicitario y su impacto en el cartel cinematográfico, vid. Armando Bartra, *Sueños de papel. El cartel cinematográfico mexicano de la época de oro*, México, Universidad Autónoma Metropolitana / Filmoteca UNAM, 2010, pp. 115-128 y en Rogelio Agrasánchez, “Carteles para el cine mexicano: la obra de los artistas españoles”, en Eduardo de la Vega Alfaro y Alberto Elena, *Abismos de pasión... cit.*, pp. 71-87.

<sup>310</sup> Vid. Anexo II.

<sup>311</sup> El 8 de marzo 1939, Lázaro Cárdenas ordenó el retiro de la capital española de Alberto Tejada Olivares, que en ese momento era el embajador de México en España. Mediante este hecho, el presidente

el mayor gesto de protección que ha brindado el gobierno mexicano a ciudadanos extranjeros -de acuerdo con los registros oficiales, fueron más de veinte mil los españoles asilados-, que lograron incorporarse a una nueva nación con la que compartían afinidad idiomática<sup>312</sup>.

Las autoridades mexicanas rompieron todo tipo de relaciones, excepto las culturales, con la España franquista, reconociendo al gobierno de la República Española en el exilio, lo que dio la oportunidad a los refugiados de escribir y manifestarse a favor de su causa. Así mismo, los exiliados contribuyeron de manera notable al crecimiento y desarrollo de la nación que los acogía, ya que México -como señaló Hugo Gutiérrez Vega-, “estaba recibiendo a la élite intelectual de España, pues la presencia y el trabajo de los transterrados dieron frutos inmediatos y enriquecieron nuestra vida artística, académica, científica, literaria y política”<sup>313</sup>. El cine no fue la excepción, pues, un gran número de técnicos y artistas españoles que habían visto truncada su carrera al inicio de la Guerra Civil empezaron a laborar en esta industria.

En el país de acogida, muchos exiliados empezaron a trabajar casi de forma inmediata como directores, escritores, guionistas, técnicos, músicos, escenógrafos y actores<sup>314</sup>. Esta oportunidad, como bien apunta Ríos Carratalá, fue primordial “para la supervivencia del grupo de exiliados que vieron en la por entonces pujante cinematografía mejicana una forma digna de ganarse la vida”<sup>315</sup>, ampliando significativamente la nómina del séptimo arte en México<sup>316</sup>. Pero el contingente español fue también decisivo para el crecimiento y consolidación de esta industria que se encontraba en su mejor momento, pues, las producciones en las que participaban eran bien acogidas tanto por el público nacional como por el del resto de países de América

mexicano manifestaba su apoyo al bando republicano, en Eduardo de la Vega Alfaro, *Buñuel y el cine español en el exilio mexicano*, México, Filmoteca UNAM, 2000, p. 3.

<sup>312</sup> El número exacto se desconoce, sin embargo, en torno a los veinte millares es la cifra generalmente aceptada. Vid. *El exilio español en México 1939-1982*, México, Salvat / Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 715.

<sup>313</sup> Hugo Gutiérrez Vega, “Los refugiados”, *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 473-474, *El exilio español en Hispanoamérica*, (noviembre-diciembre / 1989), p. 171.

<sup>314</sup> Sobre el papel que tuvieron los exiliados españoles en el cine mexicano véase Juan Rodríguez, “La aportación del exilio republicano español al cine mexicano”, *Taifa*, nº.4. (noviembre / 1997), pp. 197-224.

<sup>315</sup> Juan A. Ríos Carratalá, *A la sombra de Lorca y Buñuel... cit.*, p. 119.

<sup>316</sup> Algunos los actores ya conocían al público latinoamericano, gracias a las giras que habían realizado con sus respectivas compañías teatrales. Vid. La imprescindible obra de Román Gubern, *Cine español en el exilio*, Barcelona, Lumen, 1986.

Latina, “no sólo por la cantidad de películas que se filmaron en este periodo, sino por el marcado estilo propio y por presentar modelos paradigmáticos de la cultura popular”<sup>317</sup>.

Sin embargo, se puede afirmar que fue una acogida aparente ya que, al mismo tiempo, dentro de la industria del cine, hubo pronto un rechazo generalizado a los españoles por parte de los trabajadores mexicanos que temían por sus puestos de trabajo en esta emergente industria<sup>318</sup>. El Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica tomó las respectivas precauciones para proteger a sus afiliados. Uno de sus líderes, el popular Jorge Negrete, propuso fijar un tope de un treinta y cinco por ciento de actores extranjeros en cada película y posteriormente, las demás secciones sindicales imitaron dicha iniciativa que sería aplicable a la participación de realizadores y técnicos en las diversas producciones. Entre los primeros afectados, como ha documentado Francisco J. Millán Agudo, se encontraba el español Carlos Velo, vetado como director de la película *Entre hermanos* (1944), basada en la obra teatral homónima de Federico Gamboa, que finalmente hizo otro extranjero, el cubano Ramón Peón<sup>319</sup>.

Ante esta cerrazón de la industria filmica mexicana, la mayoría de artistas españoles optaron por la solicitud de la nacionalidad mexicana que en esos años era otorgada sin mayores problemas, lo que sin duda les permitía trabajar sin tener que recurrir a un seudónimo o, en el peor de los casos, sin que su nombre se incluyera en los créditos, como sucedió con algunos de los guionistas de *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950)<sup>320</sup>. Como se sabe, el guion de este filme fue realizado por el propio director, junto a Luis Alcoriza, Max Aub, Juan Larrea y Pedro de Urdimalas, aunque los tres últimos no aparecieron en los créditos; de la misma manera que Gustavo Pittaluga tampoco pudo figurar como autor de la música porque no estaba nacionalizado ni sindicado. No

<sup>317</sup> Julia Tuñón, “La imagen de los españoles en el cine mexicano de la edad de oro”, *Archivos de la Filmoteca*, n° 31, *Mitologías Latinoamericanas*, (febrero / 1999), p.199.

<sup>318</sup> Sin embargo, en opinión de algunos críticos: “El término de la gran industria se vendría abajo señalando su artificialidad y su incapacidad competitiva. Así pues, fue una época de oro falso, de oropel fingido, pero entre todo algo queda, y eso es la obra de directores y actores que lograron expresar su visión del mundo y de su tiempo entre la producción estandarizada”, en Moisés Viñas, *Historia del cine cit.*, p. 104.

<sup>319</sup> Cfr. Francisco J. Millán Agudo, “Misericordias que engendran monstruos. *Los olvidados*: contexto sociocultural, génesis del filme e influencias posteriores, en Carmen Peña y Víctor M. Lahuerta Guillén (eds.), *Los olvidados: Buñuel 1950: guion y documentos*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, Caja Rural de Teruel, 2007, pp. 15-16

<sup>320</sup> José Agustín Mahieu, “Las migraciones de cineastas españoles”, *Cuadernos hispanoamericanos* n° 473 / 474, *El exilio español en Hispanoamérica*, (noviembre-diciembre / 1989), p. 171.

hace falta recordar, por estar bien estudiado, que cuando la película se estrenó primera vez en México, los sectores más conservadores exigieron la expulsión del país de Luis Buñuel, ya que consideraban que la obra había ofendido a la nación<sup>321</sup>.

Con la incorporación de profesionales españoles a la industria cinematográfica mexicana, ésta experimentaría algunos cambios significativos. Uno de ellos fue la aparición de nuevas temáticas, como la inmigración española en territorio mexicano, bien por razones económicas, bien por motivos profesionales, que en poco tiempo se convertiría, como bien apunta Eduardo de la Vega Alfaro, en una fórmula eficaz para la taquilla<sup>322</sup>. Así mismo, en los años cuarenta hubo una marcada inclinación a realizar películas, algunas de ellas adaptaciones de obras literarias españolas, cuya acción se desarrollaba en España. Este tipo de estrategias contribuyeron evidentemente a que los recién llegados se sintieran “como ‘en casa’, así fuera a través de un cine de sesgo más bien conservador”<sup>323</sup>.

En este sentido, pese a las simpatías que prodigaban a los ideales de la República española tanto el gobierno de México como los exiliados, Ricardo Pérez Montfort observa que el cine azteca se identificó, al igual que su homólogo español, con el discurso de la derecha mexicana y sus producciones contenían mensajes moralizantes que “apelan muy puntualmente al hispanismo como el acento español en los hacendados y los curas, y desde luego la presentación de la sociedad estática y jerarquizada”<sup>324</sup>. Entre esos filmes se podrían incluir los que abordaban temas históricos, como *Cristobal Colón* (José Díaz Morales, 1943)- o religiosos, como *San Ignacio de Loyola* (1948), una coproducción entre México y España que fue dirigida por el mencionado Díaz Morales partiendo de la obra teatral en verso *El divino impaciente*, del escritor ultraconservador

<sup>321</sup> Francisco J. Millán Agudo, “Miserias que engendran monstruos. *Los olvidados*: contexto sociocultural, génesis del filme e influencias posteriores, en Carmen Peña y Víctor M. Lahuerta Guillén (eds.), *op. cit.*, pp. 34-37. Véase también en Agustín Sánchez Vidal *et al.*, *Los olvidados*: una película de Luis Buñuel, México, Fundación Televisa, 2004.

<sup>322</sup> Este tema comienza a surgir ya durante los años de la contienda civil. Entre los filmes que exploraron la inmigración hispana encontramos: *Un domingo en la tarde* (Rafael E. Portas, 1938), *Papacito lindo* (Fernando de Fuentes, 1939) y *En un burro tres baturros* (José Benavides (hijo), 1939), en Eduardo de la Vega Alfaro, “La inmigración española en el cine mexicano o el viaje perpetuo (1896-1978)”, *art. cit.*, pp. 54-55.

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 58

<sup>324</sup> Ricardo Pérez Montfort, “El hispanismo conservador en el cine mexicano de los años 40”, en Eduardo de la Vega Alfaro y Alberto Elena, *op. cit.*, p. 46.

franquista José María Pemán. También los que se aproximaban a “la española”: *Sierra morena* (Francisco Elías, 1944), así como las adaptaciones *El verdugo de Sevilla* (Fernando Soler, 1942) y *La casa de la Troya* (Carlos Orellana, 1947), que partieron de las obras respectivas de Pedro Muñoz Seca y Alejandro Pérez Lugín.

Por otro lado, en el proceso de trasvase de obras de la literatura española al cine azteca era necesario llevar a cabo un doble proceso de adaptación, es decir, de la literatura al séptimo arte y del ámbito cultural español al mexicano. Por ello, tanto los recién llegados como algunos escritores mexicanos trabajaron como guionistas o autores de diálogos, logrando filmes que fueron del gusto del público mayoritario (mexicano y español). Realizaron esta labor escritores como Max Aub, que en el film *Marina* (Jaime Salvador, 1944), trabajó en la elaboración del guion junto al poeta mexicano Neftalí Beltrán o el comediógrafo Adolfo Torrado, que realizó junto al dramaturgo azteca Edmundo Báez la adaptación de su obra teatral *Dueña y señora* (Tito Davison, 1948).

Otro caso que merece la pena mencionar fue el de aquellos autores literarios mexicanos que fueron esenciales para recrear la literatura española en la gran pantalla. Entre ellos encontramos al poeta Xavier Villaurrutia que fue dialoguista en *Distinto amanecer* (1943) y *El monje blanco* (1945), ambos filmes dirigidos por Julio Bracho y basados en las respectivas obras teatrales de autores tan dispares como Max Aub y Eduardo Marquina; también a Mauricio Magdaleno -guionista habitual de los filmes de Emilio “Indio” Fernández-, que colaboró en las versiones cinematográficas de *Pepita Jiménez* (1945) y *La malquerida* (1949), y José Revueltas, encargado del guion de la cinta *Deseada* (Roberto Gavaldón, 1950), basada en la obra *La ermita, la fuente y el río*, también de Marquina.

Por otro lado, la industria filmica mexicana emuló a la española en el gusto por la realización de versiones cinematográficas inspiradas en la literatura. Si revisamos la producción cinematográfica azteca de la década de los cuarenta, podemos observar que dos centenares de filmes tuvieron precedentes literarios, apoyados en obras francesas, inglesas, italianas, de México, Venezuela y, muy especialmente, España. Ochenta y nueve títulos nada menos eran de origen español (se incrementó siete veces más que en la década anterior), destacando en número las que procedían del teatro, con sesenta

títulos, lo que representan un 67,4% del total, seguidas de lejos por los textos narrativos (veintinueve; esto es, un 32,6%).

Otra constante que se observa en las adaptaciones realizadas en la década de los cuarenta es el lugar en el que era ubicada la acción. El primer tipo eran aquellas que se desarrollaban en diversas regiones de España. Así, tenemos *La barraca* (Roberto Gavaldón, 1944) y *Pepita Jiménez* (Emilio Fernández, 1945), basadas en las novelas de Vicente Blasco Ibáñez y Juan Valera, y cuya acción se desarrolló en Valencia y Andalucía, respectivamente. El segundo tipo, las mayoritarias, eran aquellas que tenían como escenario de la acción alguna región de México<sup>325</sup>. En este caso, eran versiones *mexicanizadas*, cuyo objetivo no era otro que la exaltación del folclore de diversas regiones del país, como sucedió en *Así se quiere en Jalisco* (1942), basada en el sainete *La alegría del batallón*, de Carlos Arniches, adaptación en la que su director Fernando de Fuentes, al igual que sucediera en *Allá en el Rancho Grande*, mostró parte de la cultura popular del centro de México (El Bajío): música, coplas y trajes de la región.

### **2.3. Tendencias de la adaptación de obras literarias españolas en el marco del cine mexicano: 1941-1958**

De manera general se puede afirmar que los filmes inspirados en obras de la literatura española realizados durante la época de oro se adscriben a los géneros más populares de esta cinematografía: la comedia ranchera y el melodrama. De este último cabe mencionar que nacieron varios subgéneros el musical (*La corte del faraón*, Julio Bracho, 1943), basada en la zarzuela homónima de corte vodevillesco denominada

<sup>325</sup> En la década anterior, destacó la adaptación de la ópera cómica *Don Gil de Alcalá* (1932), con letra y música de Manuel Penella Moreno, compositor especialmente célebre en España por la ópera *El gato montés* (1917). En este caso, consideramos que el hecho de que la obra literaria estuviera ambientada en el México colonial (la ciudad y puerto de Veracruz) fue seguramente factor importante para que los productores decidieran llevarla a la gran pantalla, ya que no se buscaba hacer una versión mexicanizada, sino más bien trasladar la historia y trama al mismo escenario conocido por el público mexicano y en el que se conjugaban elementos hispano-mexicanos. El film fue dirigido en 1938 por el ruso Arcady Boytler, y la adaptación estuvo a cargo del prolífico dramaturgo mexicano Salvador Novo y el mismo autor de la obra literaria fue el responsable de la música.

también opereta bíblica, de Miguel Palacios y Miguel Perrín, y el melodrama familiar (*Cuando los padres se quedan solos*, Juan Bustillo Oro, 1948), que partió de la obra teatral *¿Qué hacemos con los viejos?*, de José de Lucio.

No se puede dejar de mencionar que fue precisamente este último subgénero mencionado, el melodrama familiar, surgido en el cine mexicano a mediados de los años treinta, uno de los que cobraría especial importancia en la época de oro. Como apunta muy bien Rafael Aviña, ha sido –y sigue siendo– el eje que “sigue moviendo la producción filmica mexicana [...] convertido en el pañuelo desechable de nuestras emociones y aspiraciones nacionales”<sup>326</sup>. Los filmes pertenecientes a este subgénero abordaban los temas de la maternidad y las conductas familiares, de acuerdo con un modelo fuertemente patriarcal, en el que la figura paterna era la autoridad suprema e inquebrantable que salvaguardaba el orden de todos los integrantes de la familia. Sólo si faltaba esta figura, la madre ocupaba su lugar<sup>327</sup>. Una recreación filmica adscrita a este subgénero fue *Cuando los padres se quedan solos* (Juan Bustillo Oro), a partir de la pieza teatral *¿Qué hacemos los viejos?*, del comediógrafo José de Lucio<sup>328</sup>.

Este filme centraba su temática en torno a la ingratitud de los hijos. Un matrimonio de ancianos, por exceso de bondad, pierde su casa y sus ahorros para salvar el buen nombre de sus hijos, ya que lo más importante para ellos era conservar la unidad familiar sin importarles sufrir humillaciones. El argumento de esta adaptación reúne los rasgos típicos del subgénero así como los elementos propios del melodrama familiar, como “el sentimentalismo, la sumisión, el autoritarismo, el fingimiento, el engaño, el “honor” [...], el peor oscurantismo con pretexto religioso y la propiedad privada”<sup>329</sup>. Ya en 1941 se había realizado una película con un título muy similar, *Cuando los hijos se van*, también dirigida por Bustillo Oro. Aunque no recreaba ninguna obra literaria, era un antecedente del filme que nos ocupa, pues planteaba también el peligro de la disgregación de una familia cuando sus miembros empiezan a trabajar, aunque eran

<sup>326</sup> Rafael Aviña, *Una mirada insólita... cit.*, pp. 135-136.

<sup>327</sup> Entre las cintas más representativas de este subgénero encontramos: *La familia Dressel* (1935), *Las mujeres mandan* (1936), ambas de Fernando de Fuentes; *Mi madrecita* (Francisco Elías, 1940), *Pequeña madrecita* (Joselito Rodríguez, 1943) y *El dolor de los hijos* (Miguel Zacarías, 1948).

<sup>328</sup> En este mismo periodo, la pieza teatral *El hombre que todo lo enreda*, de Julián Moyrón, contemporáneo de De Lucio inspiró los filmes *Nocturno de amor* (Emilio Gómez Muriel, 1947) *Enrédate y verás* (Carlos Orellana, 1948).

<sup>329</sup> Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine... cit.*, pp. 53 y 54.



capaces de permanecer sentimentalmente unidos gracias a la autoridad patriarcal. Por cierto, Luis Buñuel filmó una película *Una mujer sin amor*, que llevó también el título *Cuando los hijos nos juzgan* (1951), melodrama en el que la protagonista, una señora casada con un anticuario muy mayor, se enamoraba de un hombre quince años menor que su esposo, pero, al encontrarse su marido enfermo decidía permanecer a su lado a costa de sacrificar su felicidad.

Así mismo, hay que hacer notar que en segunda mitad de los años cuarenta aparecerían dos de los géneros más representativos de la cinematografía azteca: el de arrabal y el de rumberas. El primero reflejaba la vida de los provincianos pobres recién llegados a la capital y obligados a afrontar toda suerte de infortunios para sobrevivir en este nuevo espacio. El máximo representante de este tipo de películas sería el actor, Pedro Infante, al que se llamó “el artista del pueblo”. En cuanto al género de rumberas<sup>330</sup>, se caracterizó por buscar el lucimiento de bailarinas de ritmos afroantillanos entre las que destacaron Ninón Sevilla, Meche Barba o María Antonieta Pons. Los filmes de rumberas fueron muy exitosos debido -en parte- al apogeo de los cabarets y la vida nocturna que se vivía en la Ciudad de México de los años 40. Este tipo de cine permitió que las novelas eróticas de algunos escritores españoles tales como *El Caballero Audaz* (José María Carretero Novillo), Pedro Mata o Joaquín Belda, resultaran idóneas para ser trasvasadas a la pantalla grande<sup>331</sup>.

En cuanto al género literario predominante de las obras trasladadas a la pantalla fue el teatro, ya que como recuerda Juan A. Ríos Carratalá, el cine mexicano de estos años buscaba “ajustarse a los gustos comerciales de la época y al igual que en la España anterior a 1936 siguió buscando el apoyo de los autores teatrales de éxito tanto en los escenarios españoles como en los hispanoamericanos”<sup>332</sup>.

<sup>330</sup> El término proviene de la rumba, baile cubano que estuvo en boga desde finales del siglo XIX y hasta los años cuarenta del siglo XX.

<sup>331</sup> Otros filmes adscrito a este género fueron: *Entre el amor y el cielo* (Emilio Gómez Muriel, 1950), que tuvo como base argumental la pieza teatral *El místico*, del pintor y escritor Santiago Rusiñol, impulsor del *Modernismo* catalán, así como *Mujer de medianoche* (Víctor Urruchúa, 1949) y *Una mujer sin destino* (Jaime Salvador, 1950), partían de las novelas homónimas de Alejandro Núñez Alonso y Leandro Blanco, respectivamente.

<sup>332</sup> *A la sombra de Lorca y Buñuel... cit.*, p. 119.

Los cineastas que realizaron un mayor número de obras de la literatura española durante esta década fueron los mexicanos Roberto Gavaldón y Julio Bracho (5 títulos cada uno); los hispano-mexicanos Juan Bustillo Oro (13), Julián y Fernando Soler, con nueve y ocho respectivamente, y los españoles Miguel Morayta (10) y José Díaz Morales (9)<sup>333</sup>. Así pues, al observar estos datos, se puede inferir que la nacionalidad o ascendencia española de algunos de los directores, pudo ser un factor importante para la selección de textos que eran trasvasados a la gran pantalla, pues, en algunos casos, eran ellos mismos los que proponían la realización de filmes a partir de obras de la literatura española. Como ejemplo se puede mencionar a Fernando Soler, experimentado actor y director teatral y cinematográfico, que produjo de manera conjunta con Oscar Dancigers *El gran calavera* en 1949, basada en la pieza teatral homónima de Adolfo Torrado. En un primer momento iba también a dirigirla y protagonizarla, pero, finalmente solicitó a su socio que buscara a un director que funcionara técnicamente, por lo que fue encomendada a Luis Buñuel<sup>334</sup>.

El nombre de Juan Bustillo Oro, de origen español (su madre era aragonesa), destaca por su especialización en adaptaciones literarias que ocupan la tercera parte de su prolífica filmografía desde que, en 1927, realizara su primera película, *Yo soy tu padre*, a partir de *La vida extravagante*, del escritor francés Maurice Leblanc. Ya en el cine sonoro, filmó varias producciones de textos de nacionalidad española, y reflexionó también sobre lo que representaba este proceso en su autobiografía publicada en la década de los ochenta<sup>335</sup>. El también dramaturgo señalaba, en primer lugar, que un trabajo de adaptación bien hecho “es más bien una recreación”<sup>336</sup>, pues consideraba que:

La ‘adaptación’ de una obra literaria es una materia delicada que no corresponde con el sustantivo. Si en verdad se intenta ‘adaptarla’ se corre el riesgo, en el que se cae tan a menudo, de limitarse a una serie de ilustraciones a las páginas originales. O de desviarse tanto de ellas que no se justificará ni el título y se traicionará al autor<sup>337</sup>.

<sup>333</sup> Vid. Anexo II.

<sup>334</sup> Sobre la génesis de este filme véase en Amparo Martínez Herranz, “El gran calavera y la integración de Luis Buñuel en la industria del cine mexicano”, *art. cit.*, pp.647-648.

<sup>335</sup> Juan Bustillo Oro, *Vida cinematográfica*, México, Cineteca Nacional, 1984.

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 132

Para este realizador, la recreación filmica debiera ser una transposición de un asunto, pero conservando lo fundamental, es decir, “hacerla entrar en otra dimensión, en otra “onda” como se dice ahora”<sup>338</sup>. Y, agregaba, en sus memorias, que de la comprensión y de la sensibilidad del adaptador dependía la resolución del filme, es decir, “que no sea copia insuficiente del libro, sino su legítima expresión en la pantalla”<sup>339</sup>. Finalmente, afirmaba que el encargado de trasvasar una obra a la gran pantalla debería ser un artista recreador, ya que la técnica se debería aprender, pero no el arte, que era desde su punto de vista una vocación.

En otro orden de ideas, a continuación intentaremos sistematizar el conjunto de adaptaciones realizadas en el periodo objeto de estudio (el más amplio de todos de los que nos ocupamos), para ello se ha decidido presentarlas atendiendo a la época literaria de los autores de las obras literarias de las que partieron y posteriormente, las cuestiones o rasgos más relevantes de cada una de las décadas que conforman la edad de oro del cine azteca, así como el contexto en el que fueron producidas.

### **2.3.1. Periodos literarios, autores y obras preferidas para su adaptación**

En este periodo, la industria filmica mexicana centró su atención en escritores de diferentes periodos literarios desde el siglo XVII hasta el XX. Entre las obras escritas en el Siglo de Oro que fueron recreadas se encuentran *La viuda valenciana*, de Lope de Vega, que se convirtió en un drama ambientado en el siglo XIX titulado *La viuda celosa*, (Fernando Cortés, 1945), y *La monja Alférez* (1626) y la *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma* (1625), de Juan Pérez Montalbán y Catalina de Erauso, respectivamente, que dio lugar film histórico de aventuras *La monja Alférez* (Emilio Gómez Muriel, 1944).

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>339</sup> *Ibid.*

Un lugar muy destacado tuvo la literatura del siglo XIX y especialmente las obras del escritor postromántico, de ideología católica y conservadora en la última etapa de su vida, Pedro Antonio de Alarcón. Cinco películas derivaron de sus narraciones: *Historia de un gran amor* (Julio Bracho, 1942), a partir de la novela *El niño de la bola*; *El sombrero de tres picos* (1943) y *Las mañanitas* (1948), versiones en ambos casos de la célebre novela *El sombrero de tres picos*, que estuvieron a cargo de Juan Bustillo Oro; *La hija del cielo* (Juan J. Ortega, 1943), que tuvo como punto de partida la novela *El final de Norma*, y *El capitán malacara* (Carlos Orellana, 1944), cuya base argumental fue la novela corta de notable humorismo, *El capitán veneno*. La industria filmica mexicana seguía en este punto los pasos de España<sup>340</sup>, donde las circunstancias políticas favorecían la atención a las obras de este autor que, como bien observa Román Gubern- eran “garantía de lo ya aprobado por la instancia censora oficial [...] ofreciendo una garantía de viabilidad al proyecto”<sup>341</sup>. En el caso de México, la preferencia por los textos alarconianas podía deberse a que también encajaban con la ideología conservadora del gobierno de turno, dado que el primer mandatario, Manuel Ávila Camacho, desde su campaña presidencial, se había declarado públicamente católico, lo que evidentemente influía en las políticas públicas, incluidas las cinematográficas. Pero a ello se unía el interés comercial de los productores, que preferían adaptar obras literarias de probado éxito en España, máxime cuando podían aprovechar el conocimiento que los exiliados tenían de ese famoso autor, lo que facilitaba, en parte, el proceso de adaptación.

Del periodo romántico, se recreó la obra costumbrista (alta comedia) más representativa del escritor riojano, Manuel Bretón de los Herreros: *Marcela o ¿Cuál de los tres?*, que dio origen a las comedias rancheras *Los tres García* y *Vuelven los García*, bajo la dirección de Ismael Rodríguez en 1946<sup>342</sup>. También se adaptó la obra

<sup>340</sup> Títulos de los filmes españoles realizados durante los años cuarenta que tuvieron como punto de partida obras de Pedro Antonio de Alarcón: *El escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1943), *El clavo* (1944) y *La pródiga* (1946), bajo la dirección de Rafael Gil.

<sup>341</sup> Román Gubern, “Mirando hacia el otro lado. Literatura y cine en los años cuarenta”, en Carlos Heredero, *La imprenta dinámica... cit.*, p. 57.

<sup>342</sup> En 1946, se fundó la Academia General de Artes y Ciencias Cinematográficas de México. Su primer director fue el realizador, Julio Bracho. Dicha instancia empezó a otorgar anualmente los premios Ariel, que eran los equivalentes a los Oscar en Hollywood. La primera entrega se realizó 1947, siendo las producciones realizadas en 1944 las que fueron consideradas para ser galardonadas, en Cristina González

más representativa del dramaturgo próximo a la estética romántica, Francisco Campodrón, autor del libreto de la zarzuela *Marina*, compuesta por Emilio Arrieta en 1855, y que dio lugar a un melodrama cinematográfico dirigido en 1944 por otro español, el director catalán Jaime Salvador. Perteneciente al grupo de películas ambientadas en regiones de España -en este caso, una zona marinera de Cataluña-, narra el amor secreto entre Marina y Jorge, asediados por Pascual que también pretende a la joven hasta que un malentendido resuelve la situación a favor de los jóvenes. Otras dos obras de Francisco Campodrón –los dramas costumbristas *Flor de un día* y *Espinas de una flor*- fueron llevados a la pantalla en 1945, realizados de manera simultánea y dirigidos por Ramón Peón.

Los grandes narradores del realismo decimonónico estuvieron representados por Benito Pérez Galdós, del que se eligió la novela dialogada *El abuelo* (1897) como base del melodrama *Adulterio* (José Díaz Morales, 1943), y Juan Valera cuya *Pepita Jiménez* (1874) conoció una aceptable versión dirigida por el legendario Emilio “Indio” Fernández en 1945. Mientras que de Manuel Fernández y González, reconocido por sus novelas históricas y folletines de aventuras, se adaptaron las obras *Los siete niños de Écija* y *El secreto de Juan Palomo*, ambos dirigidos por el también español Miguel Morayta en 1946<sup>343</sup>.

De Vicente Blasco Ibáñez, autor de ideario republicano y representante de la generación de “fin de siglo”, se llevaron a la gran pantalla tres de sus obras que dieron, como veremos, frutos de calidad notable: la novela social *Sangre y arena*, *La barraca* y *Flor de mayo*, de corte costumbrista y ambiente valenciano<sup>344</sup>. La primera, con el título *Ni sangre ni arena* (Alejandro Galindo, 1941), contribuyó, sin duda, a fijar aún más el

Ramírez, *Sistema de distribución y exhibición del cine mexicano, 1921-2004*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 17.

<sup>343</sup> También fue trasvasado a la gran pantalla el drama *El gran Galeoto*, del Premio Nobel de Literatura (1904), José Echegaray. El filme llevó por título *Festín de buitres* (Ramón Pereda, 1946) y la comedia en prosa *La doncella de mi mujer*, del sainetista especialista en ambientes de clase media Tomás de Luceño, inspiró el filme *Cuide a su marido* (Fernando Soler / Zacarías Gómez Urquiza, 1949).

<sup>344</sup> Así mismo, fue realizado el melodrama *Nunca debieron amarse* (Ramón Peón 1951), inspirado en la novela naturalista *Tierra levantina*, del también periodista y músico, Bernardo Morales San Martín, contemporáneo de Blasco Ibáñez e influenciado por él. De Eduardo Zamacois, cultivador del género erótico y realista, fue adaptada la novela *Los muertos vivos*, cuyo argumento gira en torno a la vida carcelaria. El filme se tituló *Las puertas del presidio* (Emilio Gómez Muriel, 1949).

estereotipo del torero español en México<sup>345</sup>. En cuanto a *La barraca*, dirigida por Roberto Gavaldón en 1944) fue una película que, como veremos más adelante, se convirtió en un símbolo para los exiliados en el país latinoamericano<sup>346</sup>. También Gavaldón fue el responsable de *Flor de Mayo* (1957), cuyo guion escribió la hija del escritor valenciano, Libertad Blasco. Melodrama centrado en el amor adúltero, las dudas de paternidad y las bajas pasiones, ofreció una recreación *mexicanizada* de la historia que comienza con el regreso de un pescador, llamado Jim, al puerto de Topolobampo, en el norte de México. Allí reencuentra a la mujer (Magdalena) con la que tuvo relaciones cuando su marido y mejor amigo estuvo encarcelado. El esposo empieza a dudar si su hijo es realmente suyo, o es en realidad vástago de su amigo. Magdalena confiesa a su esposo que el hijo no es de él, éste se enfada, pero, al final decide continuar a lado de su familia. Este drama mexicano buscaba repetir el éxito obtenido con *La barraca*, pero, pese a la participación de figuras tan internacionales como María Félix y Pedro Armendáriz no logró convertirse en una de las grandes producciones del cine nacional.

El drama rural español apareció en la pantalla grande mexicana a finales de los años cuarenta con la recreación de obras de Jacinto Benavente -*La malquerida* (Emilio Fernández, 1949) y *Señora Ama* (Julio Bracho, 1954)-, Eduardo Marquina -de la obra *La ermita, la fuente y el río* nació *Deseada* (Roberto Gavaldón, 1950)- y Ángel Guimerá -*Tierra baja* (Miguel Zacarías), basada en la obra *Terra Baixa*; así como una muestra de teatro local costumbrista de los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero: *Doña Clarines* (Eduardo Ugarte, 1951)<sup>347</sup>.

Del periodo novecentista, serían adaptadas tres piezas teatrales del creador del género cómico denominado astracán, Pedro Muñoz Seca. La primera, la ya mencionada

<sup>345</sup> En estos años se adaptó también *El niño de las monjas* (Julio Villarreal, 1944), basada en la popular novela folletinesca de temática taurina, de Juan López Núñez.

<sup>346</sup> Otros filmes que se inspiraron en textos literarios de autores de fin de siglo fueron *Recuerdos de mi valle* (Miguel Morayta, 1944), basada en la novela costumbrista *Desamor*, del también crítico teatral Francisco Fernández Villegas y *El amor de los amores* (Antonio Mediz Bolio, 1944), que partió de la obra homónima de Ricardo León, una de las obras más leídas en la España de los años cuarenta, superando el millón de ejemplares vendidos. En 1962, el cine español realizaría una nueva versión bajo la dirección de Juan de Orduña.

<sup>347</sup> Hay que hacer notar que en algunas bases de datos hay confusión con el nombre del director, pues aparece como Ricardo. Sobre este film véase en la ya citada obra de Ríos Carratalá *A la sombra de Lorca y Dalí*, p. 114.

*El verdugo de Sevilla* realizada en 1942, así como *El colmillo de Buda* (Juan Bustillo Oro) y *La cura en reposo*, cuyo título cinematográfico fue *El baño de Afrodita* (Tito Davison), ambos filmes rodados en 1949. Y, finalmente, la obra *Anacleto se divorcia* conoció dos versiones en el cine azteca. La primera fue dirigida por Joselito Rodríguez en 1950 y la segunda llevó por título *El alegre divorciado* (Pedro Lázaga, 1975)<sup>348</sup>.

De Alberto Insúa no se eligió curiosamente su novela más famosa, *El negro que tenía el alma blanca* (1922), objeto en España de varias adaptaciones de éxito, sino otros títulos de ficción sentimental no menos leídos como *Un corazón burlado* (1921) y *El amante invisible*. El primero, convertido en un melodrama, se adaptó bajo la dirección de José Benavides en 1944 y el segundo dio lugar al filme *Ella, Lucifer y yo* (Miguel Morayta, 1951), comedia ligera, protagonizada por la popular actriz española, Sara Montiel, que narra las peripecias de un hombre que recibe como don del diablo el ser incorpóreo con el propósito de conquistar el amor de Isabel.

También se adaptaron varias comedias sentimentales del escritor Enrique Suárez de Deza, que gozó de notable fama en los escenarios europeos y sudamericanos desde fines de los años veinte hasta mediados de los años cincuenta. Sin lugar a dudas, el éxito que obtuvieron sus piezas teatrales –dentro del género de la alta comedia– al ser estrenadas en el cono sur de América influyó en la filmación de dos melodramas realizados en 1945: *El amor las vuelve loca*, dirigido por Fernando Cortés, y *Mamá Inés* (Fernando Soler), la primera basada en *¡Oh, oh, el amor!*, y la segunda en la pieza homónima.

Otro de los autores cuya obra pasó a la pantalla en estos años fue el dramaturgo asturiano Alejandro Casona, miembro del grupo del 27 y uno de los representantes del teatro poético. Aunque fue el cine argentino el que recreó el mayor número de obras de este autor, los primeros años de su exilio en México fueron testigos del gran éxito en la escena teatral de obras como *Prohibido suicidarse en Primavera*<sup>349</sup>, lo que animó a recrear en la pantalla grande *La dama del alba* (Emilio Gómez Muriel, 1949), *La tercera palabra* (Julián Soler, 1949) y, en dos ocasiones, *Las tres perfectas casadas*

<sup>348</sup> Otra adaptación cinematográfica fue *La noche y tú* (Chano Urueta, 1946), basada en *El caballero Varona*, de uno de los representantes del teatro renovador, Jacinto Grau.

<sup>349</sup> Se estrenó en el teatro Arbeau de la Ciudad de México el 12 de junio de 1937.

(1952 y 1971), bajo la dirección de Roberto Gavaldón y Benito Alazraki, respectivamente. De nuevo en el 2013, su obra *Los árboles mueren de pie*, despertó el interés del cine mexicano, dando origen a *Ilusiones S.A.* Esta cinta fue dirigida por el novel Roberto Girault Facha, que hizo su debut en el cine mexicano en el 2008 con el melodrama familiar *El estudiante* (2008).

Se recurrió en varias ocasiones a los “escritores del humor”, del grupo del 27, como Enrique Jardiel Poncela, renovador del teatro cómico e iniciador de la línea de lo *inverosímil*; Antonio “Tono” Lara, cuyo sello distintivo fue su humor paródico presente en *Guillermo Hotel* (1945), su obra más taquillera en la América hispana, y Carlos Llopis, de quien se recrearon las farsas *Con la vida del otro*, y *La cigüeña dijo sí*. Ya en la década siguiente, el cine azteca se fija en el teatro de humor de corte policiaco de Miguel Mihura y del polifacético Édgar Neville (dramaturgo, cineasta, pintor, caricaturista y diplomático), cuya original obra *La vida en un hilo* fue llevada a la pantalla en 1953<sup>350</sup>. En líneas generales, la mayoría de estas adaptaciones dieron lugar a comedias ligeras o comedias de corte melodramático que no lograron plasmar el estilo característico de los autores antes mencionados y así lo reflejó la crítica del momento ¿Se puede afirmar esto que he añadido?

Del mismo modo, las obras de escritores españoles refugiados en México fueron trasvasadas a la pantalla grande a partir de 1940. Merece la pena destacar a la periodista Magda Donato –seudónimo de Carmen Eva Nelken Marsberg-, que antes de su exilio mexicano ya había alcanzado notable prestigio como cultivadora de teatro para niños<sup>351</sup>. Entre sus obras -inspiradas en los personajes creados por su esposo Salvador Bartolozzi, Pipo y Pipa- se pueden mencionar *Pinocho en el país de los juguetes* (1933) y la comedia *Las aventuras de Pipo y Pipa* (1934). Esta última fue la adaptada por Carlos

<sup>350</sup> Sobre la forma como fueron adaptados los humoristas españoles, véase en Juan de Mata Moncho Aguirre, “La burla macabra al servicio de la comicidad cinematográfica (Temas de parodia teatral en el cine español)”, en Francisco Gutiérrez Carbajo (coord.), *Relato audiovisual y humor*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2013, pp., 75-88.

<sup>351</sup> En relación con la trayectoria literaria de Magda Donato, véase en Pilar Nieva de la Paz, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936. Texto y representación*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993, pp. 255-260 y en Magda Donato, *Pipo y Pipa y el lobo tragalotodo / Pinocho en el país de los cuentos*, César de Vicente Hernando (ed.), Madrid, Asociación de directores de la escena de España, 2000, pp. 13-35.



Vejar en 1942 bajo el título *Las aventuras de Cucuruchito y Pinocho*<sup>352</sup>. Por otro lado, la pieza teatral *La vida conyugal*, del vanguardista Max Aub sirvió de base argumental del drama policiaco *Distinto Amanecer* (Julio Bracho, 1943). Además de las obras ya mencionadas, fue trasvasada *El hombre que hizo el milagro*, del dramaturgo y prolífico guionista del cine azteca, Paulino Masip, que llevó por título *El barbero prodigioso* (Fernando Soler, 1941)<sup>353</sup>.

En cuanto a los escritores del periodo de posguerra, el cine mexicano prestó mucha atención al dramaturgo Adolfo Torrado, popular comediógrafo, cuya tendencia a la sensiblería y fácil comicidad fueron bautizadas por Alfredo Marquerié con el nombre de *torradismo*. Sus obras tuvieron gran aceptación tanto en el teatro como en el cine españoles de los años 40, éxito que replicó la cinematografía azteca, al adaptar nada menos que seis de sus piezas teatrales entre 1945 y 1953.

Igualmente la novela rosa encontró un hueco en la gran pantalla mexicana. Género muy cultivado en la España de los años 40 y 50, prolongó su pujanza hasta la década de los setenta con la figura de Corín Tellado. Otras destacadas representantes de este género fueron María Luz Morales, Carmen de Icaza, Concha Linares-Becerra y Luisa María Linares<sup>354</sup>, cuyas obras fueron ampliamente recreadas por el cine español del periodo, y en especial, las de esta última. La misma situación se ha repetido en el cine mexicano, aunque en menor medida, pues, solamente se realizaron cuatro versiones de las Luisa María Linares Becerra: *Necesito un marido* (José Díaz Morales, 1954) y *Mi desconocida esposa* (Alberto Gout, 1955), basadas en las respectivas novelas *Un marido a precio fijo* (1940) y *La vida empieza a medianoche* (1943). También, se hicieron dos coproducciones. La primera, entre México-Argentina, que se tituló *Socios para la aventura* (Miguel Morayta, 1957), inspirada en la novela homónima publicada

<sup>352</sup> Este filme si pudo estrenarse en la España franquista, pero, dado que Donato y su esposo eran republicanos exiliados, la censura eliminó sus nombres de los créditos de dicha producción. Vid. Ángel Miquel, *Crónica de un encuentro... cit.*, p. 116.

<sup>353</sup> Otras versiones realizadas por la industria filmica mexicana partieron de obras de autores exiliados de segunda fila tales como *El hombre que vendió la vergüenza*, de Alfonso Lapena, fue adaptada bajo el título *Unidos por el eje* (René Cardona, 1941) y *Los buitres sobre el tejado*, de José Carbó dio lugar a una versión filmica con idéntico nombre, que fue dirigida por Alberto Gout en 1945.

<sup>354</sup> Vid. Sobre la pertenencia de las novelas de Concha Linares y Carmen de Icaza a los modos de elaboración de la cultura popular durante el franquismo véase en Sonia Núñez Puente, "Novela rosa y cultura popular: Carmen de Icaza y Concha Linares Becerra", *Sincronía Primavera 2007*, n° 42, (marzo-junio / 2007). Disponible en: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/nunezspring07.htm> [Consulta: 29/05/2015].

en 1950, y la segunda, entre México-Puerto Rico: *Romance en Puerto Rico* (Ramón Pereda, 1961), cuya base argumental fue *En poder de Barba Azul* (1939). Todas estas producciones mostraban –al igual que en los textos literarios– ambientes cosmopolitas ubicados en varios países de América, por los que viajaban las protagonistas rodeadas de *glamour* y sueños hasta que llegaba la hora del matrimonio.

### 2.3.2. Buñuel en México

Como se sabe, en el año 1946, el reconocido director español Luis Buñuel se incorporó a las filas de la industria cinematográfica azteca después de haber radicado durante siete años en Estados Unidos de América, país en el que no pudo continuar su carrera<sup>355</sup>. Buñuel había estado en México de manera incidental, pues había hecho escala en nuestro país antes de viajar a Francia con el propósito de realizar una versión cinematográfica de *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, proyecto que nunca llegó a materializarse<sup>356</sup>. Posteriormente, el cineasta aragonés emigró a la nación azteca, cuando el productor Oscar Dancigers le ofreció su primera propuesta de trabajo en territorio mexicano. La película que inauguró su etapa mexicana Buñuel fue *Gran Casino* (1946)<sup>357</sup>, basada en la novela *El rugido del paraíso*, del escritor francés Michel Veber, fue la primera adaptación de obra literaria que el cineasta hispano realizaría a lo largo de su trayectoria cinematográfica<sup>358</sup>. Como es de todos conocido, su filmografía se caracteriza por la práctica constante de la adaptación cinematográfica. En el periodo comprendido entre 1946 y 1977 realizó treinta y dos películas, de las que dieciocho

<sup>355</sup> Víctor Fuentes, *Los mundos de Buñuel*, Madrid, Ediciones Akal, 2000, p. 63.

<sup>356</sup> Cfr. Eduardo de la Vega Alfaro, “El exilio cinematográfico español en México (1936-1961)”, en Luis Fernández Colorado y Pilar Couto Cantero, (coords.), *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español. Cuadernos de la Academia*, n.º 5 (mayo/1999), pp. 35-36.

<sup>357</sup> En el filme participaron Jorge Negrete y Libertad Lamarque, ídolos de México y Argentina, respectivamente.

<sup>358</sup> Veber, según investigaciones Amparo Martínez Herranz, fue hijo de un famoso novelista y dramaturgo francés. En cuanto a su trayectoria como autor literario se sabe que escribió también *Celluloid y gélatine* (1948) y que trabajó en la Warner, por recomendación del propio Buñuel, como escritor de doblajes al francés, en Amparo Martínez Herranz, “*Gran Casino* de Luis Buñuel”, *Artigrama*, n.º 17, 2002, p. 518.

estuvieron basadas en obras literarias<sup>359</sup>. De este universo, once fueron producciones mexicanas -algunas en coproducción con España y Francia-<sup>360</sup> y cuatro tuvieron como punto de partida textos literarios españoles: *El gran calavera* (1949), basada en la pieza teatral homónima de Adolfo Torrado; *La hija del engaño* (1951), inspirada en la obra *Don Quintín, el amargao*, de Carlos Arniches; *Él* (1953), cuya base argumental fue la novela de la escritora canaria, Mercedes Pinto, y *Nazarín* (1958), basada en la obra de Benito Pérez Galdós. Todos estos filmes ya han sido estudiados de manera exhaustiva por expertos en la obra del director aragonés, por lo que solo mencionaremos algunas cuestiones que han sido significativas dentro del contexto de la historia de las adaptaciones de obras literarias españolas en la cinematografía mexicana<sup>361</sup>.

Así pues, *La hija del engaño* (Luis Buñuel, 1951), fue –como se sabe- la tercera adaptación cinematográfica del sainete *Don Quintín, el amargao*, de Carlos Arniches. Las otras dos recreaciones se habían hecho en España<sup>362</sup>, la primera realizada por Manuel Noriega en 1925 y la segunda, producida por la empresa Filmófono, dirigida por Luis Marquina en 1935, bajo la supervisión de Luis Buñuel. El filme mexicano además de haber estado a cargo del director aragonés, contó con la participación como guionistas de Luis y Janet Alcoriza<sup>363</sup>, así como de los actores

<sup>359</sup> Las otras recreaciones filmicas realizadas por Buñuel son: *Una mujer sin amor / Cuando los hijos nos juzgan* (1951), *Abismos de pasión* (1953), *El río y la muerte* (1954) y *Este objeto oscuro del deseo* (1977), basadas en las novelas *Pierre et Jean*, *Wuthering Heights*, *Muro blanco sobre roca negra* y *La femme et le pantin*, de Guy de Maupassant, Emily Brontë, Manuel Álvarez Acosta y Pierre Louÿs, respectivamente. Además, *Ensayo de un crimen / La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* (1955), *Robinson Crusoe* (1952), *Así es la aurora* (1955) y *Tristana* (1970), *Diario de una camarera* (1964), *Bella de día* (1966), a partir de las novelas de Rodolfo Usigli, Daniel Defoe, Emmanuel Robles, Octave Mirbeau; Joseph Kessel y Benito Pérez Galdós, y, *La joven* (1960), que partió del relato *Travelin' man*, de Peter Mathiessen.

<sup>360</sup> *Los ambiciosos* (1959), México-España y *La muerte en este jardín* (1956) México-Francia.

<sup>361</sup> Véanse los análisis realizados de las adaptaciones de obras literarias realizadas por Buñuel, en Antonio Monegal, *Luis Buñuel de la literatura al cine...*, cit., Agustín Sánchez Vidal, *Luis Buñuel: obra cinematográfica*, Madrid, Ediciones J.C., 1984, y Víctor Fuentes, *Buñuel en México*, Instituto de Estudios Turolenses, 2003.

<sup>362</sup> El sainete *Don Quintín, el amargao* fue estrenado el día 16 de noviembre de 1924 en el Teatro Apolo de Madrid y, debido a la buena aceptación por parte del público, la representación llegó a ofrecerse, simultáneamente y con diferentes compañías en tres teatros distintos de la capital: Apolo, Pavón y Novedades, en Carlos Heredero y Antonio Santamarina, *op. cit.*, p. 110.

<sup>363</sup> La actriz y guionista austriaca Janet Reisenfeld –mejor conocida como Janet Alcoriza- inició su carrera en España. Durante la Guerra Civil emigró a México, país en donde debutaría como bailarina en el filme *Una luz en mi camino* (José Borh, 1938). También, participó en las siguientes películas: *Soy puro mexicano* (Emilio Fernández) y *Los tres mosqueteros* (Miguel M. Delgado), ambas de 1942, y *Ensayo de un crimen* (Luis Buñuel, 1955). En los años siguientes, Janet trabajó como guionista y argumentista, en solitario, y más tarde con su esposo Luis Alcoriza, en Emilio Cásares Rodicio, *op. cit.*, vol. I, p. 104.

españoles Rubén Rojo y Conchita Gentil Arcos. Desde el punto de vista de Buñuel, este filme hubiera tenido mejor aceptación entre el público si los productores hubieran aprobado llamarla de la misma forma que la pieza teatral, pues “todos los españoles hubieran ido a verla, porque la obra de Arniches y Estremera es muy conocida entre el público español. Pero los productores no querían dejar ver que se trataba de un *remake*”<sup>364</sup>. En una de las entrevistas hechas por Tomás Pérez Turrent y José de la Colina también mencionaba el buen recuerdo que provocaba el visionado de la versión española de *Don Quintín, el amargo* (Eduardo Marquina, 1935) a los exiliados en México:

Yo tenía de aquélla, una copia hecha con los mejores restos de otras copias. Tres o cuatro veces las veíamos algunos amigos, todos refugiados españoles, en la salita de Directores. Recuerdo que venían a verla Eduardo Ugarte, Luis Alcoriza, Ignacio Mantecón, Moreno Villa, algunos más. Nos hacía gracia, nos traía recuerdos, porque tenía mucha chulería y mucho gracejo madrileño<sup>365</sup>.

En cuanto a la versión mexicana, ambientada en el Distrito Federal, fue una *mexicanización* de su homóloga española, y aunque como bien apunta Agustín Sánchez Vidal “está muy lejos de ser una gran película”<sup>366</sup>, tuvo buena acogida por el público, permitiéndole en los años siguientes realizar películas más personales tales como *Él* (1953)<sup>367</sup>, de la que nos ocuparemos a continuación. Esta película estuvo basada en la novela homónima autobiográfica de la escritora canaria, Mercedes Pinto<sup>368</sup>, en la que cuenta el maltrato físico y psicológico que sufrió en el matrimonio con su primer esposo, Juan de Foronda y Cubillas, que padecía trastornos mentales<sup>369</sup>. A la postre, este

<sup>364</sup> José de la Colina, y Tomás Pérez, *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot Ediciones, 1993, p. 61.

<sup>365</sup> *Ibid.*

<sup>366</sup> Agustín Sánchez Vidal, *Luis Buñuel: obra cinematográfica... cit.*, p. 143.

<sup>367</sup> Vid. El análisis de Gerardo Cummings, “*Él*: de Mercedes Pinto a Luis Buñuel”, *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, n° 30, 2004, pp. 75-93.

<sup>368</sup> Teresa González Pérez hace una excelente revisión de la vida y obra de Mercedes Pinto, incluyendo la novela *Él*. Cfr. Teresa González Pérez, “El saber autodidacta de una canaria universal”, *Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, n° 16, 2003, pp. 229-260..

<sup>369</sup> Véase también el último estudio que se ha realizado de este film en Paulo Antonio Paranaguá, “*Él*: Luis Buñuel / Estudio crítico de Paulo Antonio Paranaguá, Barcelona, Paidós, 2000.

filme ha sido usado con fines didácticos en lecciones de psiquiatría<sup>370</sup>. Y como bien apunta Manuel Rotellar, la cinta descubre:

la hipocrecía de una sociedad fundamentada tanto en el disimulo como en la intransigencia a la hora de mantener prerrogativas. La historia, dentro de un contexto dramático destructivo, salpica ironía y humor al par de ofrecer un retrato psicopático rigurosamente exacto de Francisco, un burgués católico y célibe, que se desposa con Gloria a la que atormenta con sus celos, sometiéndola a mil experiencias eróticas en la escala de fetichismo, sadismo y masoquismo<sup>371</sup>.

Buñuel escribió el guion de esta adaptación, en coordinación con Janet y Luis Alcoriza. De dicha película, el director aseguraba que era la que tenía más de él. Para Eduardo de la Vega Alfaro en esta recreación fílmica se establece:

un magistral análisis de peso de las tradiciones culturales hispanas en materia sexual y amorosa, idea que adquiriera forma en la enorme campana encuadrada en contrapicada que aparece en los créditos del film buñueliano. La religión católica, con sus ritos y ceremonias de toda índole, se presentan como obstáculos insalvables a la pasión carnal<sup>372</sup>.

La película tiene estrecha relación con los géneros del melodrama de mujeres del cine de Hollywood, en concreto con los que Mary Ann Doane llama “filmes de paranoia femenina” (aquellos en los que la esposa piensa que el marido quiere matarla como *Luz de gas* o *Las dos señoras Carroll*)<sup>373</sup> pero, por sus peculiares características, hoy puede considerarse –como ya lo era la novela– una buena muestra de la celopatía que deriva en violencia de género dentro del matrimonio, que comienza con el

<sup>370</sup> De la novela *Él*, de Mercedes Pinto, se han hecho un par de ediciones. La primera se publicó en 1926, en Uruguay por la Editorial Casa del Estudiante; la segunda en 1989, en Islas Canarias, por la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno Autónomo de Canarias. Françoise Heitz menciona una tercera edición en 1948 en México, sin embargo, no se ha encontrado el nombre de la editorial que habría hecho dicha publicación, en Françoise Heitz, “De ella a *Él*: Caras y máscaras en la ‘novela’ de Mercedes Pinto (1926) y en la película de Luis Buñuel (1952)”, *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 187, nº 748, (marzo-abril / 2011), p. 374.

<sup>371</sup> Manuel Rotellar, *Aragoneses en el cine 3*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1972, p. 79.

<sup>372</sup> Eduardo de la Vega Alfaro, *Buñuel y el cine español...*, cit, pp. 22-23.

<sup>373</sup> Mary Ann Doane, *The Desire to Desire. The Women's Film of the 1940s*, Basingstoke, Macmillan, 1987.

aislamiento del mujer, la solidaridad de la iglesia con la autoridad del esposo y la obligación de someterse y tener paciencia. Esta adaptación es considerada como una de las mejores realizadas por Buñuel, sin embargo, cuando se estrenó fue un fracaso<sup>374</sup>. Buñuel consideraba que si duró tres semanas en cartelera, se debía a que fue protagonizado por el actor mexicano Arturo de Córdova. Así recordaba su experiencia cuando acudió a verla:

Fui al cine ya comenzaba la sesión de la tarde y encontré a Dancingers que salía de allí. Casi lloraba: “Es terrible: todo el mundo se ríe más que con Cantinflas”. Esperé a que comenzara la sesión siguiente y entré. El público estuvo callado largo tiempo, pero en el momento en que Francisco mete la aguja por la cerradura, brotó la carcajada de quinientas personas. Y a partir de allí, carcajadas a cada momento<sup>375</sup>.

La tercera adaptación realizada por Buñuel a finales de los años cincuenta fue *Nazarín* (1958), una de las más aclamadas de este director, ganadora del Gran Premio Internacional de Cannes en 1959. Se trató del primer acercamiento del director español a la *obra galdosiana*, trasladando la acción de novela de finales del siglo XIX a los primeros años del México de los años veinte<sup>376</sup>. De este filme no nos ocuparemos por el momento, será más adelante, en el apartado dedicado a las obras recreadas en el cine mexicano de Benito Pérez Galdós.

<sup>374</sup> Cfr. Javier Herrera, *Luis Buñuel en su archivo. De los olvidados a Viridiana*, Madrid, FCE, 2015, pp. 187-188.

<sup>375</sup> José de la Colina, y Tomás Pérez, *op. cit.*, (1993), p. 84.

<sup>376</sup> Como se sabe, el personaje protagonista del film *Viridiana* (1961), está inspirada en dos obras *galdosianas* *Ángel Guerra* (1891) y *Halma* (1895) y en 1970, Buñuel realizó la versión cinematográfica de la novela *Tristana* (1892). Sobre la influencia de Benito Pérez Galdós en la obra *buñueliana* véase en Arantxa Aguirre Carballeira, *op. cit.*

### 2.3.3. Rasgos especiales de las versiones cinematográficas de los años 50

Entre los rasgos característicos de esta década, se puede mencionar que la industria fílmica mexicana fue la mayor productora de películas en idioma español —mil sesenta y ocho en total- por encima de España y Argentina<sup>377</sup>. Sin embargo, la calidad de las cintas empezó a disminuir como consecuencia de un nuevo modelo de producción estandarizada que, entre otras normas, redujo el tiempo de rodaje y los presupuestos. A ello se unió la falta de renovación de los temas y géneros. Prueba de ello fue el cierre de los estudios Tepeyac y CLASA Films en 1957 y el Azteca en 1958<sup>378</sup>.

Tampoco se puede dejar de mencionar que el género de rumberas, popular en la década anterior, entró en decadencia debido a varios motivos, aunque sí destacarían algunos títulos como *La venenosa* (Miguel Morayta, 1957), que partió de la novela de *El Caballero Audaz*. Por un lado, este tipo de filmes empezaban a repetir los argumentos e incluso los números musicales, por lo que dejaron de ser atractivos para la audiencia y por el otro, el nuevo gobierno -más conservador que su antecesor y secundado por la Iglesia- empezó a censurar todo tipo de películas eróticas bajo el argumento de que deberían prohibirse aquellas producciones que faltaban al respeto a la vida privada, o cuando se atacara a la moral, considerándose ésta como la ofensa a la decencia o a las buenas costumbres. En lugar de filmes prostibularios empezaron a realizarse cintas que incluían “desnudos artísticos”, que se caracterizaban por exhibir a las mujeres sin ropa, pero siempre inmóviles, que, paradójicamente, eran aprobadas por los censores mexicanos<sup>379</sup>. Por otra parte, hay que hacer notar que en esta década destacaron dos subgéneros del séptimo arte, por un lado, el cine de luchadores, exclusivo del cine azteca, y por el otro hubo una abundante producción de melodramas juveniles. Sin embargo, pese a su popularidad no hay en nuestro corpus de estudio ninguna adaptación que se adscriba a estas categorías.

En cuanto a las adaptaciones, uno de los títulos de más éxito fue *Canción de cuna* (Fernando de Fuentes, 1952), a partir de la elogiada pieza teatral atribuida a

<sup>377</sup> Cfr. Peter B. Schuman, *Historia del cine latinoamericano*, Buenos Aires, Legasa, 1989, p. 227.

<sup>378</sup> Vid. Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano... cit.*, pp. 210-211.

<sup>379</sup> Algunos títulos de este tipo de filmes fueron: *La fuerza del deseo* (Miguel M. Delgado, 1955), *La virtud desnuda* (José Díaz Morales, 1955), *El seductor* (Chano Urueta, 1955), *Esposas infieles* (José Díaz Morales, 1955), *La diana cazadora* (Tito Davison, 1956) y *La ilegítima* (Miguel Torruco, 1959).

Gregorio Martínez Sierra, aunque, como se sabe, la obra era de su esposa María de la O Lejárraga García (María Martínez Sierra), que escribió la mayoría de los textos que firmaba su marido<sup>380</sup>. Este melodrama lacrimógeno cuenta la historia de una recién nacida que es abandonada a las puertas de un convento. La niña, llamada Teresa, es criada por las monjas como si fuera hija suya hasta que se enamora y se casa. En cuanto a la crítica, *Arrill* –en el periódico *Novedades*- afirmaba que se trataba de un producto cinematográfico bien construido, y consideraba que se trataba de la mejor recreación que se había hecho de esta obra de Martínez Sierra:

Personajes bien delineados por el autor, por el adaptador y por el director. Obra blanda y bien hecha. Merecen elogios especiales el adaptador Paulino Masip y el director Fernando de Fuentes. Ambos respetando la obra original supieron darle contenido y expresión cinematográfica<sup>381</sup>.

Por su parte, el periodista Arturo Perucho, de *El Nacional* (09/04/1953), escribió que era “una cinta excelente, de gran emoción, de admirable profundidad humana; una cinta perfectamente realizada, que viene a prestigiar el cine nacional [...] Es este uno de los casos en que no hay que valorar aisladamente a los intérpretes. Todas las actrices que encabezan el reparto actúan sobriamente, con acierto”<sup>382</sup>. Esta versión fue la tercera de las cinco realizadas a partir de esta obra. En 1933, se produjo la primera en Estados Unidos bajo la dirección de Mitchell Leisen; la segunda fue realizada por el propio Gregorio Martínez Sierra en Argentina en 1941, y las dos últimas –hasta el momento- las ha realizado el cine español: la dirigida por José María Elorrieta en 1961 y, la otra a cargo de José Luis Garci en 1994.

Así mismo, en el ecuador del siglo veinte se produjeron un gran número de filmes en México que partieron de obras del escritor canario Benito Pérez Galdós tales como la pieza teatral *La loca de la casa* (1950), bajo la dirección de Juan Bustillo Oro, así como las novelas *Doña Perfecta* (Alejandro Galindo, 1951), *Misericordia* (Zacarías

<sup>380</sup> Vid. Antonina Rodrigo, *María Lejárraga, una mujer en la sombra*, Madrid, Vosa, 1994, y Rosa María Ballesteros García, *Escritoras de Cine: 1934-2000: Galería de autoras*, Málaga, Universidad de Málaga, 2011, pp. 128-136.

<sup>381</sup> *Arril*, “Nuestra crítica. *Canción de cuna*”, *Novedades*, 09/04/1953.

<sup>382</sup> Arturo Perucho, “Se apaga la luz. *Canción de cuna*”, *El Nacional*, 09/04/1953, pp. 1ª y 3ª.



Gómez Urquiza, 1952), *Nazarín* (Luis Buñuel, 1958), y *Realidad*, que dio lugar al melodrama *Una mujer ajena* (Juan Bustillo Oro, 1954). Por otro lado, el autor teatral español más adaptado durante esta década fue el máximo representante del género chico, Carlos Arniches, que inspiró en el cine mexicano varias comedias costumbristas como *La hija del engaño* (Luis Buñuel 1951), a partir de la pieza teatral *Don Quintín, el amargao; Padre contra hijo y La sobrina del señor cura*, ambas dirigidas por Juan Bustillo Oro en 1954, basadas en la piezas *Yo quiero: Andanzas de un pobre chico* y en la pieza homónima, respectivamente, y *Besito a papá* (José Díaz Morales, 1960), inspirada en las obra *Mi papá*; y la comedia macabra *Sobre el muerto las coronas* (José Díaz Morales, 1959), que tuvo su base argumental en el texto literario *¡Qué viene mi marido!* También, se hicieron dos comedias musicales a partir la obra *No te ofendas, Beatriz*. La primera llevó idéntico título que el texto literario, y fue filmada en 1952 bajo la dirección de Julián Soler, y la segunda, fue una coproducción México-España titulada *Charleston* (Tulio Demicheli, 1959).

De los dramaturgos de fin de siglo, representantes del teatro cómico, fueron adaptados Joaquín Abati y de uno de los autores más fecundos de este periodo, Antonio Paso y Cano, que escribió más de un cuarto de millar de piezas teatrales. Entre sus obras filmadas encontramos las comedias de enredos familiares *Mi mujer no es mía* (1950) y *Sólo para maridos* (1952), dirigidas por Fernando Soler, que se basaron en las piezas teatrales respectivas *Mujercita mía y Maridos a prueba*. Además, se hizo la versión cinematográfica de *Tío de mi vida*, que dio como resultado un melodrama con idéntico título que fue dirigida por Julián Soler en 1952<sup>383</sup>.

Del grupo de escritores de posguerra, fueron adaptadas las obras *El aprendiz de amante y Cuando ella es la otra*, de Víctor Ruiz Iriarte, uno de los cultivadores de la alta comedia; la comedia *La visita que no llamó al timbre*, del prolífico dramaturgo, Joaquín Calvo Sotelo y las comedias del escritor aragonés Francisco Muñoz Román: *La de ojos en blanco, Las tocas, Mariquita de mi corazón y Las leandras*<sup>384</sup>. Y, en cuanto a las películas que partieron de obras narrativas se puede mencionar *Isla para dos* (Tito

<sup>383</sup> Cabe señalar, que en la década anterior, se hizo *Novia a la medida* (Gilberto Martínez Solares, 1949), comedia negra que partió de la obra *¡Suéltate el pelo Rosario!*, de Paso y Cano.

<sup>384</sup> Vid. Anexo I.

Davison, 1952), basada en la novela corta homónima del escritor malagueño José María Souvirón. Este drama familiar cuenta la historia de una pueblerina que decide dejar su lugar de origen, y buscar suerte en la ciudad. Al principio, las cosas irán bien, sin embargo, la chica caerá en desgracia cuando empieza una relación con un pintor. Este film confirma la obsesión que tenía el cine mexicano en los argumentos en los que la mujer tenía que recibir un castigo del destino como resultado de buscar otros horizontes.

Finalmente, para cerrar el periodo que nos ocupa, es decir, la década de los 50, hay que mencionar que fue adaptada la novela de crítica social *El malvado Carabel* (1931), del escritor novecentista Wenceslao Fernández Flórez. El filme fue realizado en 1960 por el guionista, actor y cineasta, Rafael Baledón, que también se dedicó a la televisión, alcanzando notable reconocimiento por dirección de la teleserie de suspenso y misterio *La telaraña* (1989-1993).

La versión cinematográfica de *El malvado Carabel* cuenta la historia de Amaro Carabel, que es un pobre empleado que desea casarse, pero su escaso sueldo no se lo permite. Tiempo después es despedido, entonces, decide convertirse en un ladrón. Sin embargo, todos sus esfuerzos fracasan y al final, recupera mediante un método hipnótico su empleo y a su novia. Para Emilio García Riera, esta transposición fue de poca calidad, ya que desde su punto de vista el director había falseado “tanto la naturaleza del personaje como la del contexto en que actuaba. Julián Pacheco, cómico venezolano (otra concesión al mejor mercado extranjero del cine nacional), interpretó un *Carabel* tan propenso al patetismo melodramático como a la vulgaridad...”<sup>385</sup>. Por su parte, Pilar Couto –en su estudio- destaca el valor esta versión, pues, considera que “añade algunas secuencias fílmicas y refuerza tanto la comicidad como la humanidad de algunos de los personajes existentes en la novela de Fernández Flórez”<sup>386</sup>. En España se han realizado dos versiones cinematográficas de esta novela con idéntico título. La primera fue dirigida por Édgar Neville en 1935, y la segunda por Fernando Fernán Gómez en 1955.

<sup>385</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine... cit.*, Tomo VII. 1958-1960, p.411.

<sup>386</sup> Vid. Análisis de esta adaptación en M<sup>a</sup> Pilar Couto Cantero, *Texto literario y texto fílmico. Estudio comparativo-textual. La obra novelística de Wenceslao Fernández Flórez y el cine. El malvado Carabel*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2001, pp. 212-220. Tesis doctoral. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/texto-literario-y-texto-filmico-estudio-comparativotextual-la-obra-novelistica-de-wenceslao-fernandez-florez-y-el-cine-el-malvado-carabel--0/> [Consulta: 14/01/2014].

## 2.4. Pedro Antonio de Alarcón en el cine mexicano (1934-1974)

El escritor Pedro Antonio de Alarcón ha estado presente en la cinematografía mexicana desde los años treinta hasta mediados de los setenta, habiendo inspirado nueve películas realizadas a partir de cinco novelas, algunas de las cuales se han readaptado varias veces. En un estudio del año 2002, Miguel Ángel Sánchez Gómez y Fernando Ventajas Dote solo mencionan cinco adaptaciones basadas en obras de Pedro Antonio de Alarcón. Sin embargo, de acuerdo con nuestra investigación el número asciende a nueve recreaciones filmicas<sup>387</sup> Se hicieron así cuatro versiones de *El niño de la bola* (1880), tres de *El sombrero de tres picos* (1874) y una de *El escándalo* (1875), *El final de Norma* (1855) y *El capitán veneno* (1881).

La primera adaptación fue *El escándalo*, dirigida en 1934 por Chano Urueta, fecundo realizador y adaptador, cuya obra comprende más de un centenar de títulos, entre los que destacan versiones de autores de diversas nacionalidades, como Mariano Azuela, Alejandro Dumas o Emilio Salgari, entre otros. Esta famosa novela de tesis se convirtió en un melodrama moralizante en torno a la vida del aristócrata Fabián Conde, hombre de vida mundana que busca la ayuda del padre jesuita Manrique para lograr redimirse. A lo largo de su confesión con el sacerdote sabremos que llevó una vida retirada con su madre, pues al padre, el conde de Umbría, se le culpaba de haber vendido a los carlistas una plaza que él controlaba, por lo que el joven quiere limpiar el nombre de su progenitor denunciando las que sabe son falsas acusaciones. También, le hablará del profundo amor que siente por Gabriela y de las traiciones de un amigo que lo han sumido en la desesperación hasta que el padre Manrique lo pone, finalmente, a prueba pidiéndole que se encomiende a Dios y que renuncie a todo para poder alcanzar el perdón divino.

El director tenía poca experiencia cuando realiza este filme y, a pesar de estar protagonizado por el entonces célebre actor y director hispano-mexicano Enrique del Campo y por la actriz mexicana-estadounidense Movita Castañeda, no tuvo buena acogida y la crítica mexicana, según García Riera, llegó a considerarlo de forma

<sup>387</sup> Miguel Ángel Sánchez Gómez y Fernando Ventajas Dote, "Pedro Antonio de Alarcón en la gran pantalla", en *Boletín del Instituto de Estudios "Pedro Suárez". Estudios sobre las comarcas de Guadix, Baza y Huéscar*, n° 15 (2002) pp. 183-210.

unánime “un desastre”<sup>388</sup>. Para la periodista Luz Alba se había hecho una buena síntesis de la novela, pero la realización le parecía incolora y superficial, una especie de dibujo borrado. A su juicio, lo único valioso era el vestuario, pues, ni siquiera se había perfilado adecuadamente la figura del protagonista Fabián Conde y, en especial, su donjuanismo:

De la obra de Alarcón –concluía- sólo se sacó la fe de bautismo de cada personaje, pues el espíritu que los anima se quedó en el libro. Cosa que no es de extrañar, la perspicacia psicológica es uno de los elementos que mayor falta hacen, entre las cualidades de un director. Pero como entre nosotros no se necesita nada para dirigir una película (basta con no temer al ridículo) lo mismo da hacer personajes sin vida que vida sin personajes<sup>389</sup>.

*El escándalo* sería llevada a la pantalla en España en 1943 por el director José Luis Sáenz de Heredia con un éxito extraordinario que introdujo la reconstrucción histórica *caligráfica* “a la española”<sup>390</sup>, y una versión más en 1963 bajo la dirección de Javier Setó. Ese mismo año, en México, el director y productor Juan J. Ortega, que se había iniciado en el cine como documentalista, realizó *La hija del cielo* (1943), partiendo de *El final de Norma*, la primera novela escrita por nuestro autor. Este relato juvenil y de corte romántico cuenta las aventuras que corre por varios lugares de Europa un violista, Serafín, empeñado en casarse con Brunilda, de la que se enamoró al escucharla cantar en la ópera<sup>391</sup>. El melodrama mexicano, que situó la acción en Sevilla en 1870, así como en algunas otras regiones de Europa (Laponia e Italia), fue criticado por no haber logrado una buena ambientación y por la pésima interpretación de la mayoría de los protagonistas. El resultado fue una película inverosímil:

en la que los peligros relatados por la novela son sustituidos por los que sugieren unos tristes exteriores de estudio a punto de asfixiar a los personajes y en el que los actores muestran constantemente una expresión

<sup>388</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine... cit.*, Tomo I, 1926-1940, p.72.

<sup>389</sup> Luz Alba, *Ilustrado*, 08/1934, *apud. Ibid.*, p. 72.

<sup>390</sup> José Enrique Monterde, “El cine de la autorquía (1939-1950)”, en Román Gubern *et al*, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 120.

<sup>391</sup> Juan Ignacio Ferreras ubica esta obra dentro del romanticismo tardío, en Juan Ignacio Ferreras *La novela en España: historia, estudios y ensayos. Tomo IV, Siglo XIX. Segunda Parte (1868-1900)*, Colmenar Viejo, Madrid, p.221.

entre azorada y aburrida, clara consecuencia de estar interpretando a unos seres que ni como marcianos podrían aspirar a la verosimilitud<sup>392</sup>.

A pesar de todos estos fracasos, un año después se filmó *El capitán malacara* (1944), recreación de la divertida novela *El capitán veneno* escrita por Alarcón en 1881. Ambientada en el Madrid isabelino, cuenta la historia de Jorge de Córdoba, un maduro, brusco y malhumorado militar, que no tenía en buen concepto el matrimonio, aunque al final decide casarse con una condesa huérfana que le ayudó cuando fue herido en un motín contra la reina Isabel II<sup>393</sup>. La adaptación estuvo a cargo del director, guionista y actor Carlos Orellana y, a diferencia del texto literario, situó la historia en el contexto de la Revolución mexicana. Resultó una agradable comedia melodramática protagonizada por la española Manolita Saval y por una de las máximas figuras de la época de oro del cine mexicano, Pedro Armendáriz, que brilló aquí con una notable interpretación.

También a comienzos de esta década, se emprendió la filmación de *Historia de un gran amor* (1942), primera recreación fílmica de *El niño de la bola*, historia romántica y trágica que mantiene a Alarcón en la encrucijada entre el romanticismo y los principios realistas. Consideramos que el film no conservó el nombre de la obra literaria, por un lado, porque no sería comprensible en México, país en el que el niño milagroso más venerado por los católicos es conocido como *Niñopan* y, por el otro, debido a que, como veremos a continuación, se buscaba poner el acento en el drama amoroso de la pareja protagonista. La película fue realizada por Julio Bracho, fundador del “Teatro de Orientación” y “Teatro de la Universidad” en los años treinta. Debutó como cineasta un año antes dirigiendo la comedia *¡Ay qué tiempos, señor Don Simón!*, en la que satirizaba la forma de vivir en México durante el Porfiriato, y con la que obtuvo un gran éxito de público y crítica. *Historia de un gran amor*, en cambio, es un melodrama musical en el que sobresalieron ritmos de arpas y sonos típicos de la música popular veracruzana, así como algunas canciones interpretadas por el protagonista, el barítono Jorge Negrete.

<sup>392</sup> *Historia documental del cine... cit.*, Tomo II, 1941-1944, p. 153.

<sup>393</sup> En Argentina se hizo la primera versión de esta obra en 1943, bajo la dirección de Henry Martinent, y en 1950, se hizo una versión en España a cargo de Luis Marquina.

El film, a diferencia que el texto literario que sitúa la acción en la Andalucía de finales del siglo XIX, tuvo como escenario de la acción un pueblo mexicano donde reside el sacristán de la iglesia que, en un largo *flashback*, evoca el trágico amor de dos jóvenes, Manuel Venegas y Soledad Pérez, que se amaban desde la niñez. Ella es la hija del usurero que arrebató la fortuna al padre del protagonista. Él queda pronto huérfano y a cargo del padre Trinidad que lo educa con muchos sacrificios económicos. Para impedir que Soledad mantenga relación con Manuel, es enviada a un internado por el padre, si bien, cuando regresa, pervive el amor de los jóvenes. Es Manuel esta vez el que decide abandonar el pueblo para hacer fortuna y poder casarse con ella, aunque, a su vuelta, Soledad ya ha contraído nupcias con otro hombre. En una fiesta religiosa, el marido permite a Manuel bailar con Soledad en la plaza del pueblo porque el joven ha pagado una suma considerable de dinero que será destinada a la parroquia del *Santo Niño*. Durante ese baile, Soledad será fatalmente asesinada por Vitriolo, otro de sus pretendientes (en lugar de morir ahogada accidentalmente, como en la novela) y acentuando el tono más que romántico, melodramático, Manuel se alejará de la plaza del pueblo, al final de la película, con el cadáver de Soledad en sus brazos poniendo en evidencia la fuerza de su amor.

El filme obtuvo el Trofeo Presidencial a la mejor película del año en México. Y de manera unánime fue reconocido el trabajo del fotógrafo Gabriel Figueroa. En cuanto a la recepción por parte de la crítica, García Riera apuntaba que *Historia de un gran amor* había quedado reducida a unas cuantas fórmulas maniqueas y bordeaba el ridículo del folletín, aunque consideraba también que esta producción destacaba “por la gallardía y corrección de sus actores, y por la convicción con que Bracho cuenta su historia”<sup>394</sup>. En este sentido, Moisés Viñas coincidía con el historiador español y en su crítica, la película era calificada de:

artificiosa [y] acartonada a pesar de la cuidada ambientación tipo siglo XIX y la fotografía de Figueroa. A Bracho le pesó mucho su propia pretensión de hacer una cinta inolvidable a partir del tema clásico del amor enfrentado a intransigencias familiares y de clase<sup>395</sup>.

<sup>394</sup> *Historia documental del cine... cit.*, Tomo II, 1941-1944, pp. 69-70

<sup>395</sup> *Historia del cine..., cit.*, pp. 115-116.

En España, cuando se estrenó este filme, la crítica –al igual que la mexicana– daba cuenta de sus claroscuros. Miguel Rodenas, en *ABC*, observaba que el director había desvirtuado caprichosamente el argumento de la novela, lo que había generado una serie de arbitrariedades tales como la forma en la que murió la protagonista, hecho al que nos hemos referido anteriormente. Por otro lado, subrayaba el acierto de haber conservado en la película “la arrogancia y virilidad del protagonista, la ejemplar psicología de conciencia del usurero, amén de otros detalles que campean en esta producción como levadura de nuestra clásica idiosincrasia”<sup>396</sup>, y concluía que era una película hecha con la máxima dignidad: buenos encuadres, paisajes copiados de la naturaleza y encanto folclórico.

En 1985, Televisión Española emitió esta película en horario nocturno y en un ciclo especial dedicado al cine mexicano, aunque en esta época gustó menos a la crítica, pues, no observó ninguna cualidad en la cinta. La reseña cinematográfica publicada en *Tele-Indiscreta 16* (17/23-08-1985), señalaba que esta recreación filmica estaba por completo al servicio del conocido actor y cantante mexicano, Jorge Negrete “convirtiéndolo en un vehículo para la mayor gloria de la estrella”. En otros aspectos:

la película no alcanza su principal intención: sacar el máximo partido de la obra literaria en que está basada y entretener con un argumento bastante pobre y un guion típico de las malas condiciones en que se encontraban los adaptadores mejicanos (...) no consigue tampoco elevar el nivel de interés, aunque es un melodrama que puede verse tranquilamente y sin apasionamientos<sup>397</sup>.

También, la reseña publicada en *El Alcázar* (16/08/1985), definía este filme como un típico y viejo folletín mexicano “con canciones y todos los ingredientes del género desarrollado al mejor servicio de la mitología de Jorge Negrete, ídolo ya de masas en aquel momento”<sup>398</sup>. Desde nuestro punto de vista, *Historia de un gran amor* es una producción técnicamente correcta, acorde al tipo de producciones históricas que realizaba el cine mexicano de los primeros años de la década de los cuarenta. Sin

<sup>396</sup> Miguel Rodenas, “Estrenos en los ‘cines’ REX: ‘Historia de un gran amor’”, *ABC*, 20/01/1946, p. 41.

<sup>397</sup> “Historia de un gran amor”, *Tele-Indiscreta 16* (17/23-08-1985)

<sup>398</sup> “Historia de un gran amor”, *El Alcázar*, 16-08-1985.

embargo, consideramos que le restó mérito a esta adaptación la cantidad desmesurada de música popular autóctona; por ejemplo en las dos ocasiones en las que se celebra la fiesta del pueblo, varias parejas ejecutan un huapango (baile folclórico del estado de Veracruz) y por instantes, debido a la duración, se pierde el hilo argumental de la cinta.

La novela *El niño de la bola* volvió a ser trasvasada en los años cincuenta y setenta, en los que se harían dos versiones más de esta obra. Una de ellas fue *Una cita de amor* (1956), título que hacía un guiño, por su título, a la antes mencionada, *Historia de un gran amor*, aunque en este caso era una versión libre de la obra *alarconiana*; un melodrama ambientado en el México revolucionario dirigido por Emilio “Indio” Fernández, que también se centra en la peripecia de los amores frustrados entre Soledad, y Román, dueño de un pequeño rancho, enemistado con el padre de la joven al negarse a venderle unas tierras. Al igual que en la novela, el cura del pueblo juega un papel determinante en el filme, aunque en este caso, respalda al padre de Soledad, velando por los intereses del terrateniente y no por los del joven enamorado, como sucedía en la obra literaria.

Esta versión *mexicanizada* de la novela de Alarcón conservó, como hemos indicado, la historia de amor imposible, la enemistad entre el padre de la joven y el enamorado, pero suprimió la rivalidad entre las familias para centrarse en el conflicto por la tenencia de la tierra, problema muy común durante la Revolución mexicana, cuando fueron expropiadas un gran número de tierras para ser repartidas entre la gente con menos recursos. Uno de los mayores atractivos de la cinta fue la fotografía de Figueroa, prodigando sus famosos paisajes campiranos, magueyes imponentes y nubes aborregadas<sup>399</sup>.

La otra versión se realizó en 1974 con el título *La ley del monte*, bajo la dirección de Alberto Mariscal, actor y cineasta que destacó por su copiosa producción de películas de acción tales como *El silencioso* (1966), *El tunco Maclovio* (1969) y *El sabor de la venganza* (1970). Los protagonistas se llaman ahora Maclovio y Soledad, también se juraron amor eterno desde la niñez y grabaron sus nombres en la penca de un

<sup>399</sup> Alberto Elena, *El cine del tercer mundo: diccionario de realizadores*, Madrid, Ediciones Turfan, 1983, p. 168, señala que este filme se hizo en Argentina, no obstante, de acuerdo con nuestras averiguaciones la cinta habría sido realizada en México.



cactus maguey. El conflicto entre las familias y el amor imposible entre los hijos son los elementos que se mantienen de la novela de Alarcón, así como la devoción religiosa del protagonista, aunque en este caso no se orienta a un *niño milagroso*, sino al patrón del pueblo, San Isidro Labrador. La película también tuvo como escenario el campo mexicano, pero la acción se situó en dos momentos clave de la historia de México: el Porfiriato y la Revolución. Comienza la historia cuando los protagonistas son adultos, en los años de la Revolución, y retrocede en algunos *flashbacks*, para mostrar hechos del pasado que ocurren durante el porfiriato en la infancia de Maclovio y Soledad: su juramento de amor, el momento en el que padre del protagonista repartió la tierra entre sus trabajadores y el asesinato del mismo. En este filme, el protagonista no abandona el pueblo para hacer fortuna, sino que se alista como voluntario en el ejército revolucionario.

La adaptación fue fundamentalmente una excusa para el lucimiento del protagonista, el famoso cantante de música ranchera Vicente Fernández, que apareció interpretando varias melodías de su repertorio en plena batalla campal, cuando luchaba como soldado de la Revolución mexicana. Hay que decir que, en estos años, muchos productores buscaron a Vicente Fernández para protagonizar sus filmes, como garantía casi segura de éxito en la cartelera, pues, era -y es- una de las figuras latinas más representativas de la canción vernácula mexicana. En concreto, *La ley del monte* se convirtió en uno de los films más taquilleros cuando se estrenó en 1976 y hasta la fecha se sigue emitiendo en la televisión abierta de México. Su popularidad se debió sobre todo al éxito arrollador del tema musical principal titulado, como la película, “La ley del monte”.

Otra de las novelas de Alarcón que ha sido adaptada varias veces en el cine mexicano es una de sus obras cumbre: *El sombrero de tres picos* (1874), famosa por el ballet con música de Manuel de Falla que se estrenó en 1919<sup>400</sup>. Este texto narrativo - cuyo argumento gira en torno a dos supuestos adulterios- cuenta la historia del libertino Corregidor de Guadix, que busca enamorar a Frasquita, cónyuge del tío Lucas, molinero

<sup>400</sup> En España, esta obra de Alarcón inspiró también la comedia musical *¡Ay Molinera!* (Juan Ignacio Luca de Tena, 1945), y en el extranjero, las respectivas óperas austriaca e italiana *Der Corregidor* (1896), Hugo Wolf y *La farsa amorosa* (1933), de Riccardo Zandonai.

del pueblo, ayudado por el alguacil del pueblo. El molinero sospecha de la supuesta infidelidad de su esposa, por lo que también hace creer al Corregidor que mantiene una relación con su mujer. La molinera demuestra que es inocente antes su marido y la Corregidora aclara que apoyó la idea del tío Lucas para dar una lección a su marido. En España se realizó una temprana adaptación –*La traviesa molinera* (Harry d’Abbadie d’Arrast, 1934), con guion de Edgar Neville. Desgraciadamente perdida, se conservan valiosos testimonios que elogian su humorismo y el sabor popular del romance original (“el molinero de Arcos”) en que se basaba la historia<sup>401</sup>.

La primera adaptación mexicana conservó el título de la obra literaria y la dirigió Juan Bustillo Oro, cuya filmografía, como ya señalamos, se caracterizó por la realización de películas basadas en obras de la literatura universal. *El sombrero de tres picos* (1943) fue una versión cómica, ambientada en el siglo XIX, hecha a medida del actor de origen español Joaquín Pardavé, que interpretó al autoritario e infiel corregidor. El periodista José Valdés calificó positivamente las abundantes escenas humorísticas de la adaptación:

Bien presentada, destacan los escenarios acertadamente elegidos, así como también se ha cuidado la ropa de los personajes. Joaquín Pardavé compone un rudo corregidor, de burdo exterior, que hace el gasto cómico de la jornada, mientras Sofía Álvarez, discreta y graciosa, entona con gusto varias intencionadas coplas<sup>402</sup>.

*Las mañanitas* (1948), dirigida también por Juan Bustillo Oro, fue la segunda película basada libremente en *El sombrero de tres picos*. En este caso, al ser la obra trasladada al ambiente azteca se convirtió en una comedia ranchera, en la que los protagonistas masculinos—acompañados de los tríos Ascensio, Andrés y sus costeños, y Tamaulipeco, así como de los cuartetos *Los Huastecos* y *América*— interpretaban varias veces (al inicio, en el minuto cuarenta y ocho y al final) la canción mexicana “Las mañanitas”, popular en toda América Latina para celebrar los cumpleaños. La cinta narra la historia de Juan Manuel, un terrateniente recién casado con María, cuya

<sup>401</sup> Véase en Carmen Peña Ardid, “La adaptación de obras poéticas en el cine español”, *Literatura*. IV. España. 3. Poesía. Adaptaciones, en Emilio Cásares Rodicio, *op. cit.*, vol. V, p. 192.

<sup>402</sup> *Cinema Reporter*, n° 338, 1945, p. 27.

obsesión es enamorar a Paloma, la planchadora del rancho, que es su vez la prometida de su amigo Juan Pedro, el caporal de la hacienda. Esta adaptación repetía nuevamente el argumento de la mayoría de las películas de este género que fueron realizadas en esa década, pues se trataba de una

nueva variante mínima de *Allá en el Rancho Grande*, con todo y patrón bueno pero mujeriego, caporal cantarín y enamorado, fresca y campirana heroína cuya sola presencia hace añorar al patrón el derecho de pernada, pariente borrachín y alcahuete, inminente de onomásticos muy celebrables, compulsión irresistible a la serenata y hacienda sin lucha de clases<sup>403</sup>.

Aunque coincidimos con lo apuntado por García Riera, merece la pena destacar que *Las mañanitas*, a diferencia de otras comedias rancheras, se caracteriza por el rol activo de las mujeres. La esposa, al conocer las intenciones del terrateniente, urde un plan con la planchadora. Ésta hará creer a su jefe que tendrá un encuentro con él en una casa alejada de la hacienda, cuando su prometido se ausente del rancho. El día de la cita, la esposa es la que acude al lugar, pero vestida como Paloma, logrando engañar al propio marido. Éste termina aceptando su error y se disculpa con ambas mujeres. El filme termina, como no podría ser de otra manera, con la boda de Paloma y Juan Pedro en la hacienda y en la última secuencia, todos los invitados unen sus voces para entonar “Las mañanitas”.

En los años setenta *El sombrero de tres picos* inspiró *Don Herculano enamorado* (Mario Hernández, 1974), comedia musical, ambientada en el México de los años setenta, que cuenta como el alcalde Herculano pretende enamorar a Gabriela, la esposa del rancharo Pascual, enviando a éste lejos de la hacienda. Aunque las figuras del corregidor y el molinero cambian por las de un alcalde y un rancharo se mantienen los roles de jerarquía. El alcalde fragua un plan para entrar en la habitación de Gabriela, ella escapa y al enterarse Pascual de lo ocurrido, pacta un plan con la esposa del alcalde, haciéndole creer a sus respectivos cónyuges que ellos también mantienen una relación extramarital. En esencia, la estructura de la trama seguía siendo idéntica y funcionando a pesar del paso del tiempo. Aunque fue una película de bajo

<sup>403</sup> *Historia documental del cine... cit.*, Tomo III, 1945-1948, p. 292.

presupuesto, como las que se solían hacer en los años 70, fue bien acogida por el público seguidor del charro de México de la época, Antonio Aguilar, que la produjo y protagonizó con el objetivo de promocionar su carrera como cantante.

## **2.5. El humor español a la mexicana: la comedia basada en Jardiel Poncela Miguel Mihura, Carlos Arniches y Adolfo Torrado**

Como ya indicamos antes, uno de los géneros más representativos de la época de oro del cine mexicano fue la comedia<sup>404</sup>. Desde 1936 hasta finales de la década de los cincuenta, este género fue ampliamente explotado y debutaron en él un gran número cómicos que inmediatamente se convirtieron en grandes figuras de la pantalla grande. Mario Moreno *Cantinflas* fue el comediante que alcanzó, con diferencia, una mayor trascendencia en el ámbito nacional e internacional, aunque hubo otros que también destacaron entonces como Carlos López *Chaflán*<sup>405</sup>, Germán Valdés *Tin Tan*<sup>406</sup>, Antonio Espino *Clavillazo*, Manuel Palacios *Manolín*, Estanislao Schillinsky Bachanska, mejor conocido como *Shillinsky*, y Joaquín Pardavé<sup>407</sup>, entre otros. Para Lauro Zavala, estos cómicos lograron cautivar al público debido al ingenio verbal que les caracterizaba y por haber plasmado el sentido del humor de las clases populares<sup>408</sup>.

<sup>404</sup> Sobre la comicidad en el cine mexicano véase el análisis de Francisco Peredo Castro, “Humor político y comicidad filmica en México. Desde sus antecedentes remotos y la etapa silente hasta la época de oro del cine mexicano”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, n° 35 (marzo-abril/ 2015) pp. 30-47..

<sup>405</sup> Participó en los siguientes filmes: *Allá en el Rancho Grande* (1936) y *La zandunga* (1937), ambas de Fernando de Fuentes y en *¡Ay Jalisco no te rajes* (José Rodríguez, 1941).

<sup>406</sup> Entre sus películas más representativas encontramos: *Calabacitas tiernas* (1948), *El rey del barrio* (1949), *Simbad el mareado* (1950), *El ceniciento* (1951) y *El bello durmiente* (1953), todas bajo la dirección de Gilberto Martínez Solares.

<sup>407</sup> Actor de ascendencia española. Debutó en el filme *Viaje redondo* (1919). Durante toda su carrera interpretó a un buen número de personajes cómicos en filmes tales como: *¡Qué viene mi marido!* (Chano Urueta, 1939), *Don Simón de Lira* (Julio Bracho, 1946), *El casto Susano* (Joaquín Pardavé, 1952) y *Pompeyo, el conquistador* (René Cardona, 1953)

<sup>408</sup> Lauro Zavala, *Ironías de la ficción y metaficción en cine y literatura*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007, pp. 147-148.

Había en aquel momento un clima favorable a los filmes que permitían al público ver en la pantalla a sus cómicos favoritos, pues la televisión no había llegado todavía a amplios sectores de la población. Pero hubo que esforzarse en diversificar las temáticas y modalidades del género. Por ello, entre 1945-1957, el cine azteca centró su atención en textos literarios de algunos prestigiosos autores españoles pertenecientes a “la otra generación del 27”, la del humor español que incluía algunos de los nombres ya antes mencionados, como Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura, Antonio “Tono” Lara y Édgar Neville. Todos ellos tuvieron tempranos y estrechos vínculos con el cine, pues, a excepción de Mihura<sup>409</sup>, trabajaron como guionistas y adaptadores de sus propias obras en el cine hollywoodense de los años treinta y, más tarde, en el cine español. Edgar Neville fue además un notable cineasta<sup>410</sup>.

El autor al que más veces se recurrió fue al representante del teatro del absurdo, Enrique Jardiel Poncela, cuya vigencia se mantuvo desde 1941 a 1970<sup>411</sup>, largo periodo en el que pasaron a la pantalla seis obras suyas convertidas en comedias ligeras cuyos argumentos tienen el común denominador de contar las aventuras de un soltero empedernido que terminaba sucumbiendo ante el amor de una mujer. Dos de ellas se realizaron en 1945: *Las cinco advertencias de Satanás*<sup>412</sup> (Julián Soler) y *Usted tiene los*

<sup>409</sup> En el cine español destaca su participación en el guion de *Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953), que escribió al alimón con Juan Antonio Bardem y con el propio director de este filme.

<sup>410</sup> Juan de Mata Moncho Aguirre, *Las adaptaciones de obras de teatro español en el cine y el influjo de este en los dramaturgos*, Alicante, Universidad de Alicante, 2001. Tesis doctoral. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-adaptaciones-de-obras-del-teatro-espanol-en-el-cine-y-el-influjo-de-este-en-los-dramaturgos--0/> [Consulta: 2/02/2013].

<sup>411</sup> Su primer trabajo en el cine español fue como coguionista en *Es mi nombre* (Carlos Fernández Cuenca, 1927), basada en la obra teatral homónima de Carlos Arniches y Barreda. También participó como guionista de los siguientes filmes: *¡Asegure a su mujer!* (Lewis Seiler, 1934) y *Angelina o el honor del brigadier* (Louis King y Miguel de Zárrega, 1935). Su obra *Angelina o el honor del brigadier* fue adaptada en Estados Unidos de América. En este filme, Jardiel Poncela se encargó de la adaptación, la elección de los intérpretes, los decorados y la dirección artística. En 1933, realizó lo que puede considerarse su primer filme: *Celuloides rancios*. En esta producción el autor español escribió, partiendo de seis películas mudas norteamericanas, un comentario para cada una. Vid. María José Conde Guerri, *El teatro de Enrique Jardiel Poncela: Una aproximación a los humoristas de la vanguardia española*, Zaragoza. Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984, pp. 11 y 12; Emeterio Diez Puertas, *Historia social del cine en España*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1983, pp. 349-362; Florentino Hernández Girbal, *Los que pasaron por Hollywood*, Madrid, Verdoux, 1992, pp. 35-37, y en Juan de Mata Moncho, *Teatro capturado por la cámara... cit.*, pp. 224-227.

<sup>412</sup> En el cine español esta pieza teatral se ha recreado dos veces con idéntico título: *Las cinco advertencias de Satanás*. La primera fue dirigida por Isidro Socas en 1937 y la segunda fue una coproducción entre España y Portugal bajo la dirección de José Luis Merino.

*ojos de mujer fatal*<sup>413</sup> (Ramón Peón), inspiradas en las piezas teatrales homónimas. En 1946, fue estrenada *No te cases con mi mujer* (Fernando Cortés, 1946), que partía del texto literario *Un marido de ida y vuelta*. Al respecto de estas tres producciones mexicanas, Juan de Mata Moncho observa que:

el humorismo de Jardiel no consiguió sustraerse al tono chabacano en el que discurrían allí las películas cómicas, y en especial, las provenientes de la alta comedia española difícilmente transplantable al medio urbano de aquellas latitudes<sup>414</sup>.

Además de los títulos mencionados, la cinematografía mexicana adaptó la novela humorística *Espérame en Siberia vida mía* (1929) que cuenta la peripecia de Mario, un millonario que al enterarse de que está enfermo de cáncer decide suicidarse y hacer testamento a favor de su mejor amigo. Incapaz de terminar con su vida, contrata a unos profesionales para que lo maten, justo cuando se da cuenta de que no quiere morir. Se cita con el amor de su vida en Siberia y, después de ser perseguido por asesinos a sueldo en varias ciudades europeas, muere en un accidente. Este argumento inspiró dos comedias melodramáticas, cuya acción se desarrolla en la capital mexicana, y una comedia erótica que se desarrolla de ambiente más cosmopolita. La primera, *¡Mátense porque me muero!* (1951), fue realizada Ismael Rodríguez, director y productor de gran arraigo popular gracias a sus producciones pertenecientes a los géneros de la comedia ranchera (*La oveja negra*, 1949) y de arrabal (*Pepe, el toro*, 1952)<sup>415</sup>. Esta versión libérrima de la obra de Jardiel Poncela fue protagonizada por la bailarina estadounidense Yolanda Montes *Tongolele* y por el polifacético actor Germán Valdés *Tin Tan*, que además de haber sido uno de los mejores cómicos mexicanos, también fue cantante, locutor, compositor e incluso guionista de cine. El film contaba la historia de Tin Tan, un comediante callejero que se ganaba a la lotería y con el capital planeaba mantener un orfanato y casarse con la vedete Santanella. Sin embargo, ella y su padre hacen creer al joven enamorado que está desahuciado y lo inducen a que se suicide,

<sup>413</sup> También, esta pieza teatral ha conocido dos versiones españolas con el mismo título: *Usted tiene ojos de mujer fatal* (Juan Parellada, 1936) y la segunda fue realizada por el cineasta José María Elorrieta en 1962.

<sup>414</sup> Juan de Mata Moncho, *Teatro capturado por la cámara... cit.*, p. 226.

<sup>415</sup> Rodríguez perteneció a una de las familias mexicanas dedicada al séptimo arte: sus hermanos José, Roberto y su hijo -llamado también Ismael- se dedicaron a la dirección, y su hermana Ema a la actuación.

aunque él siempre falla en sus intentos. Al final, se descubre que no había ganado la lotería y Santanella confiesa sus planes y su amor verdadero hacia él. Esta disparatada comedia triunfó debido a se hizo a medida de los cómicos Tin Tan y Marcelo Chávez, mejor conocido como el Carnal Marcelo, quienes eran muy populares en las carpas mexicanas de ese época.

El filme incluía números musicales con sus respectivas coreografías que sirvieron para el lucimiento de un gran número de bailarinas, ya que *¡Mátenme porque me muero!*, pese a ser una comedia, hace un guiño al género de rumberas, que sirvió para atraer aún más la atención del público. La crítica, por su parte, no fue muy benévola. El historiador García Riera, tachaba esta comedia de “triste” y compulsiva, observando que el cómico “Tin Tan hubo de someterse a un régimen de situaciones y chistes descabellados que falsearon su ritmo de actuación y le quitaron espontaneidad. Lastimosamente, también Tongolele fue desperdiciada”<sup>416</sup>.

Dos años después, apareció la segunda versión titulada *Quiéreme porque me muero* (1953), debida al director Chano Urueta, que mantenía algunos motivos del argumento de Jardiel Poncela como el diagnóstico erróneo del protagonista, llamado aquí Alberto, y la poca fortuna que tiene en sus intentos por suicidarse. Empleado de una tienda, Alberto se enamora a primera vista de la sobrina del presidente de la firma, la radióloga Elena (papel interpretado por la primera actriz italiana Martha Roth); se finge enfermo para ir a la clínica en la que ella trabaja y a causa de un absurdo incidente, el centro de salud es invadido por los animales de un circo que desordenan los expedientes médicos de forma que al protagonista le entregan los de otra persona desahuciada. Víctima de la confusión, le pide matrimonio a Elena, para permanecer unidos hasta la muerte, aunque opta finalmente por quitarse la vida sin éxito. Por lo anterior, decide contratar a un asesino a sueldo, sin embargo, al enterarse de que no está enfermo deshace el trato que había hecho con el homicida y se reúne con su esposa. Lo más destacado de esta comedia melodramática fue el rol que de mujer protagonista, presentada como una exitosa profesionista del sector salud, algo rarísimo en el cine de

<sup>416</sup> *Historia documental del cine... cit.*, Tomo IV, 1949-1951, p. 353.

la época. También destacó el trabajo de otra actriz de teatro de la época, Amparo Arozamena, que aparecía en un papel secundario.

La tercera versión de *Espérame en Siberia vida mía* se hizo en 1970, dirigida por René Cardona (hijo), que debutó como actor a la temprana edad de ocho años en el filme *Cartas marcadas* (1947), dirigido por su padre. Trabajo después en la industria cinematográfica de varios países latinoamericanos: Colombia, Venezuela y Argentina, hasta que se afincó en México especializándose en la dirección de comedias eróticas, como *S.O.S Conspiración Bikini* (1966), *Cómo enfriar a un marido* (1967) y *Click, fotógrafo de modelos* (1968). Su versión de la obra de Jardiel fue la única que conservó el título original -*Espérame en Siberia, vida mía*- y la que se mantuvo más cercana al argumento de la novela. Mario es aquí explotado por su amigo, un médico incompetente que le diagnostica falsas enfermedades para cobrarle costosos tratamientos y vivir cómodamente. Cuando Mario hace testamento a su favor, el médico le dice que tiene cirrosis hepática, convidándolo a suicidarse para cobrar la herencia rápidamente. Paga incluso para que le maten, aunque sin éxito. La cinta se publicitó resaltando su vínculo con el original literario -en la revista *Cine Mundial* se anunciaba así: “*Espérame en Siberia, vida mía*: la obra maestra del gran humorista Enrique Jardiel Poncela”- y en ella participaron el popular actor de origen libanés, Mauricio Garcés, y la actriz argentina Zulma Faiad. Cuando se estrenó en España el 11 de febrero de 1974, las críticas no fueron buenas no fue bien recibida por parte de la crítica cinematográfica. La reseña publicada en *el Alcázar*<sup>417</sup> afirmaba que dicha cinta no otorgaba ninguna gloria al cine mexicano. El Alcázar es un periódico muy facha y además de muy mala calidad. No convendría citarlo tanto.

Las obras de Miguel Mihura fueron adaptadas en el cine azteca en la década de los cincuenta comenzando por *Ni pobres ni ricos* (1952), basada en la obra teatral que había escrito con otro compañero de generación, Antonio de Lara “Tono”<sup>418</sup>, que convirtió en una comedia ligera el director y actor puertorriqueño Fernando Cortés. La protagonista era ahora una mujer –y no de un hombre como en el texto literario-, capaz

<sup>417</sup> Julio Herrero, “*Espérame en Siberia, vida mía*, de René Cardona Jr.”, *El Alcázar*, 16/02/1974.

<sup>418</sup> En España, se han hecho dos versiones de esta obra. La primera bajo la dirección de Ignacio F. Iquino en 1945 y la segunda, se tituló *Habitación para tres* (1951), que fue dirigida y adaptada por el propio Tono.



de renunciar a su fortuna para estar al lado del hombre de su vida, que le ha puesto esa condición para aceptarla. Cuando se ha convertido en una mendiga, el hombre la rechaza y ella emprende un modesto negocio -de venta de helados en un carrito- que le permite vivir sin lujos ni carencias. El filme llevaba implícito un mensaje dirigido a la clase media: el de la “cultura del esfuerzo”, tan arraigada en México, que supone luchar y sufrir por el objetivo para posteriormente obtener lo que cada quien merece, pero no deja de ser significativo el que sea una mujer en lugar de un varón el que sufre –por amor- un “desempoderamiento” que quizá pareció poco adecuado para el elemento masculino.

La segunda adaptación, *El caso de una mujer asesinadita*, partió de la pieza teatral que Mihura escribe en colaboración con Álvaro de Laiglesia y se encargó en 1954 al chileno Tito Davison, que había comenzado su carrera cinematográfica como actor en los filmes hispanos hechos en Hollywood y posteriormente debutó como director en Argentina (*Murió el Sargento Laprida*, 1937), para finalmente consolidar su carrera en México. Esta adaptación siguió la estructura de la obra literaria; comienza con el extraño sueño que perturba la tranquilidad de una mujer rica, a la que se le aparecen en su domicilio un matrimonio y un indio diciendo que son dueños de la casa. La mujer escucha además al matrimonio cuando aseguran que han matado a la primera esposa del hombre, y sus temores aumentan cuando comprende que ese hombre es su marido y que acaba de contratar a una secretaria que es la misma mujer del sueño. Tiempo después, un cliente del marido resulta ser el indio con el que también soñó y la mujer acaba siendo asesinada (el marido y la amante introducen veneno en un vaso con leche). Como sucedía la mayoría de veces en las producciones mexicanas, primó el tono melodramático, dejando a un lado el humor y misterio que había en el texto literario.

En 1957 se realizó la versión cinematográfica de *A media luz los tres*, que se convirtió en una burda comedia protagonizada por el internacional Arturo de Córdova, que encarnaba aquí –se manera sobreactuada- el papel de un solterón dedicado a enamorar mujeres hasta el día en que contrae matrimonio con su secretaria. Dirigido por Julián Soler, el filme no logró reflejar el humor satírico de Mihura. De hecho, como bien observa Juan de Mata Moncho, ni esta adaptación mexicana ni las anteriormente

mencionadas se sustrajeron “al tono astracanesco que traicionaba las intenciones originales de dichas piezas, difícilmente transplantables al contexto azteca”<sup>419</sup>.

*Nosotros los rateros* (Jaime Salvador, 1949) partió de la obra *Guillermo Hotel*, de Antonio de Tono Lara, y quiso jugar la baza de sus intérpretes principales, Manuel Palacios *Manolín* y Estanislao Schillinsky, un duo cómico que por esos años gozaba de gran popularidad y al que contrató la productora Oro Films especialmente. Para García Riera, los artistas no tuvieron oportunidad de mostrar su talento en la película, también criticable a su juicio por el pésimo trabajo del director que no acertaba con el tono: el humor español “perdía todo su sentido al ser trasladado al ambiente mexicano”<sup>420</sup>. Todavía en 1953 se filmó un *Mi noche de bodas* (José Díaz Morales)<sup>421</sup>, inspirada en la película española *La vida en un hilo* (1945), que fue dirigida por el periodista, escritor, diplomático y fotógrafo, Édgar Neville. Como se sabe, este último film –cuyo argumento y guion había sido realizado por Neville– inspiró la obra teatral homónima que fue estrenada en 1959.

### 2.5.1. Carlos Arniches: el autor más recreado entre 1916-1969

Las obras del literato Carlos Arniches, uno de los máximos representantes del sainete y el género chico españoles han sido recreadas en repetidas ocasiones en el cine español, y en las principales industrias cinematográficas hispanoamericanas se ha repetido el mismo fenómeno. En el caso de la mexicana, los textos literarios de este escritor alicantino han sido también predilectos, ya que han inspirado el mayor número de adaptaciones fílmicas en el cine azteca, diecisiete en total (una en el cine mudo y el resto en el sonoro)<sup>422</sup>.

<sup>419</sup> *Op., cit.*, p. 307.

<sup>420</sup> *Historia documental del cine... cit.*, Tomo IV, 1949-1951, p. 54.

<sup>421</sup> En México, su título fue *La engañadora*.

<sup>422</sup> En 1994, Juan de Mata Moncho Aguirre consideraba que se habían realizado catorce adaptaciones mexicanas inspiradas en la obra de Arniches. No incluía las siguientes: *El pobre Valbuena* (Manuel Noriega, 1916), basada en la obra homónima; *Charlestón* (Tulio Demicheli, 1969), coproducción

Como ya se indicó en el capítulo I de esta segunda parte, la primera adaptación mexicana de una pieza teatral de nuestro autor fue realizada ya en 1916, bajo la dirección de Manuel Noriega y conservando el mismo título del sainete original, *El pobre Valbuena*. Las otras dieciséis películas que tuvieron como punto de partida algún texto *arnichesco* se filmaron durante el periodo comprendido entre 1939-1969. Fueron versiones casi siempre libérrimas y tuvieron como denominador común su adscripción a la comedia ranchera o comedia melodramática. Como se podrá observar a continuación, tres de las producciones centraron su atención en la pieza *¡Qué viene mi marido!* (1918), hubo dos versiones filmicas de *Mi papá* (1910) y de *No te ofendas, Beatriz* (1921); y el resto se inspiraron en las piezas de 1904 *Yo quiero: Andanzas de un pobre chico* y *Las estrellas*, en *La alegría del batallón* (1909), *La sobrina del señor cura* (1914), *Los caciques* (1920), *La locura de don Juan* (1923), *Don Quintín, el amargao* (1924), *¡Qué hombre tan simpático!* (1925) y *Los enredos me están matando*.

Carlos Arniches, autor muy prolífico, como se sabe, -entre 1888-1943, Arniches estrenó sesenta y tres obras solo, y más de un centenar en colaboración. Algunas de sus principales colaboradores fueron Antonio Paso, Félix Quintana, Juan Cerdán Cebrián, Joaquín Abati y Díaz o Enrique García Álvarez<sup>423</sup>-, tuvo su auge en la cinematografía mexicana en la época de oro. Para Juan de Mota Moncho, la abundante producción de películas inspiradas en sus obras es el resultado, por una parte, de la popularidad que alcanzaron en México sus piezas teatrales, y por otra, de la llegada masiva de intelectuales y artistas tras la Guerra Civil española<sup>424</sup>. Otro factor, sin embargo, que pudo influir en este interés por sus obras fue la presencia en México de su yerno Eduardo Ugarte (casado con Pilar Arniches), quien se había incorporado a la industria cinematográfica a finales de los años treinta, y pudo proponer algún título de

México-España, a partir de la obra *No te ofendas Beatriz y Tápame contigo* (Manuel Zeceña Diéguez, 1969), basada en la obra *Los enredos me están matando*. Vid. Juan de Mata Moncho, "Arniches, un autor multiadaptado por las cinematografías de Hispanoamérica", en Juan A. Ríos Carratalá (dir.), *Estudios sobre Carlos Arniches*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1994, p. 242. Pero, en 2011, De Mata Moncho considera quince adaptaciones. Aquí no incluye: *Mi viuda alegre* (Miguel M. Delgado, 1941), basada en la obra *¡Que viene mi marido!* (que sí incluía en el año 1994), y *Charleston* (Tulio Demicheli, 1969), coproducción México-España, y basada en la obra *No te ofendas, Beatriz*. Por otro lado, Martha Vidrio considera que han sido dieciséis recreaciones filmicas basadas en la obra del comediógrafo español, en Martha Vidrio, *La adaptación de obra literaria... cit.*, pp. 188-190.

<sup>423</sup> Vid. Francisco Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 36.

<sup>424</sup> Juan de Mata Moncho, "Arniches, un autor multiadaptado por las cinematografías de Hispanoamérica", en Juan A. Ríos Carratalá, *Estudios sobre Carlos Arniches... cit.*, p. 244.

Arniches para su adaptación a la pantalla grande<sup>425</sup>. En España, Ugarte, cuando trabajó en la casa Filmófono, había promovido la adaptación de dos obras del comediógrafo alicantino: *Don Quintín, el amargao* y *Centinela alerta*<sup>426</sup>.

Cuando en 1939 comienza la obra de Arniches a difundirse a través de la pantalla, la industria cinematográfica mexicana experimentaba su primera crisis del periodo sonoro<sup>427</sup>. La producción había sido creciente a lo largo de toda la década pero, en 1939, se filmaron veinte filmes menos que el año anterior, y esta situación no mejoraría hasta 1941<sup>428</sup>, año en el que se realizan once adaptaciones, de las que dos se inspiraron en tragedias grotescas de Arniches. A 1939 pertenecen *La locura de don Juan* (Gilberto Martínez Solares)<sup>429</sup> y *¡Que viene mi marido!* (Chano Urueta), siendo la primera una comedia costumbrista sobre un hombre que se finge loco para acabar con los abusos de su esposa, hijas y criados. En Argentina, se hizo otra versión bajo la dirección de Mario C. Lugones en 1948.

La obra *¡Que viene mi marido!* dio lugar a una comedia de enredos en la que un acaudalado (y vengativo) padrino deja la fortuna a su ahijada, que no quiso casarse con él, con la condición de que la chica solo podrá disponer del dinero cuando quede viuda. La noticia enfurece a los padres y al novio de la heredera que fraguan un plan hacerse del capital del difundo padrino: casar a la muchacha con un desahuciado *in artículo mortis*. Como el moribundo se recupera después de la boda, para deshacerse de él la familia planea matarlo, sin embargo, desconocen que se trata de un impostor que ha usurpado el nombre de un muerto.

<sup>425</sup> Durante la Guerra Civil, Arniches se exilió por un tiempo a la Argentina, desde donde enviaba dinero a sus familiares en París (en ese momento sus hijas se encontraban ahí). Al término del conflicto armado, regresó a Madrid, y desde ahí intentó seguir manteniendo a sus familiares en México, pero la ayuda económica era interceptada. A partir de los años cuarenta el autor español empezó a tener muchas dificultades en su vida profesional y personal, que más tarde le llevarían a la muerte. Vid. Juan A. Ríos Carratalá, *A la sombra de Lorca y Buñuel...*, cit., p. 99.

<sup>426</sup> Cfr. Juan de Mata Moncho, "Arniches, un autor multiadaptado por las cinematografías de Hispanoamérica", cit., pp. 236 - 237.

<sup>427</sup> Con el objetivo de incentivar a la industria filmica nacional, el presidente de México, Lázaro Cárdenas -ante el alto número de exhibición de películas extranjeras- emitió un decreto que obligaba a los exhibidores a estrenar una película nacional por mes en cada una de las salas. Vid. Moisés Viñas, *Historia del cine mexicano...*, cit., p. 95

<sup>428</sup> Vid. Anexo VIII.

<sup>429</sup> La primera versión realizada en España se llamó *El calzonazos* (Mariano Ozores, 1974).

Esta historia de ambición y múltiples engaños no acabó de funcionar en la recreación filmica. García Riera la consideró una adaptación “desnaturalizadora”: “Tanto los personajes como el medio que se les suponía propio resultaban de una artificialidad definitiva y muy poco conciliable con el preciosismo fotográfico de Figueroa y el comentario musical de Revueltas”<sup>430</sup>. Dos años después, se realizó una nueva versión de esta obra titulada *Mi viuda alegre* (Miguel M. Delgado, 1941). La adaptación fue realizada por el también español Jaime Salvador. Según análisis de Juan de Mata Moncho, se trataba de una “astracana perpetrada por el equipo de “exilio” que componían los adaptadores (Jaime Salvador y Ángel Villatoro), el escenógrafo (Manuel Fontanals), y varios actores del reparto”<sup>431</sup>. La tercera recreación de esta obra se hizo en 1959, y fue titulada *Sobre el muerto las coronas*, bajo la dirección de José Díaz Morales. En este caso, el filme sirvió para el lucimiento de uno de los cómicos de la época, Antonio Espino y Mora *Clavillazo*, que interpretó el papel del moribundo marido.

En 1940, se realizó *El jefe máximo*, dirigida por Fernando de Fuentes y basada en la obra *Los caciques*. La temática de la película presenta una situación similar al sistema político mexicano que imperaría en la década de los cuarenta. En su inicio, se iban a celebrar las elecciones presidenciales para el sexenio comprendido entre 1940-1946. El Partido de la Revolución Mexicana –hoy Partido Revolucionario Institucional (PRI)- era el que se encontraba en el poder y se estilaba imponer al candidato que el pueblo debía respaldar al “ganar las elecciones”. La farsa cómica de Arniches adaptada al ambiente mexicano satiriza la forma de gobernar en esos años y los abusos que la mayoría de veces cometen los políticos en perjuicio del pueblo. Entre éstos se puede mencionar: el uso del dinero público para asuntos personales y la falta de aplicación de la ley en favor de los ciudadanos. El título de la película hace clara referencia al periodo denominado *Maximato* (1928-1934), anterior al sexenio del presidente Lázaro Cárdenas del Río (1934-1940). Durante dicho periodo, hubo tres presidentes: Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez, sin embargo, quien realmente mandaba era

<sup>430</sup> *Historia documental del cine... cit.*, Tomo I, 1926-1940, p. 260.

<sup>431</sup> Juan de Mata Moncho, “Arniches, un autor multiadaptado por las cinematografías de Hispanoamérica”, *cit.*, p. 243.

Plutarco Elías Calles, mejor conocido como el Jefe Máximo, que había sido presidente de la nación de 1924 a 1928.

En 1942, se estrenó *Así se quiere en Jalisco*, también bajo la dirección de Fernando de Fuentes, inspirada *La alegría del batallón*. Este sainete al ser trasladado la cinematografía azteca se convirtió en una comedia ranchera, cuyo argumento era básicamente el mismo que tenían aquellos filmes adscritos a este género: el enfrentamiento por una mujer entre el patrón y el caporal de la hacienda. La película gustó al público gracias a la participación del ídolo Jorge Negrete. En España, se habían realizado dos versiones anteriores a ésta, la primera en 1923, bajo la dirección de Maximiliano Thous, y la segunda, en 1936, que fue dirigida por Jean Grémillon<sup>432</sup>.

También en 1942, se realizó la comedia costumbrista *Qué hombre tan simpático* (Fernando Soler), a partir del texto literario homónimo. El protagonista fue el mismo director, que interpretó a don Amable, compañero de parranda de Paco, ex estudiante de medicina. El conflicto se inicia cuando este último es requerido por un tío millonario. Éste cree que su sobrino se ha casado, y por ello le pide que se presente con su mujer y con un doctor para que lo cure de sus males renales. Con el objetivo de no perder la herencia, Paco se presenta con una esposa falsa, y Amable se hace pasar por una eminencia médica. La revista *Cinema Reporter* definía a este filme como una comedia común “y con diálogo frondoso, retruécanos y juego de palabras excesivas”<sup>433</sup>. Por su parte, Emilio García Riera –en su crítica- consideraba que:

La comedia del buen comediógrafo español Arniches en que la cinta se basa es disminuida y esterilizada al máximo por un Soler absorto en la arrobada contemplación de sí mismo. Así, el título de la pieza deja de tener una intención crítica e irónica para convertirse en la definición de lo que el actor y director pretende ser. Para Arniches, lo significativo es el triunfo del pillo; para Soler, lo es el del histrión. Tal es la diferencia que convierte un sainete crítico en una astracana complaciente<sup>434</sup>.

<sup>432</sup>El director francés aceptó realizar esta película con la condición de no firmarla, en *Ibid.*, p. 237.

<sup>433</sup> *Cinema Reporter*, n° 342, 1945, p. 27.

<sup>434</sup> *Historia documental del cine... cit.*, Tomo II, 1941-1944, p.103.

La obra *Mi papá* conoció dos versiones en el cine azteca. La primera se tituló *Yo soy tu padre*<sup>435</sup> (1947), bajo la dirección de Emilio Gómez Muriel, y, la segunda fue *Besito a papá*, que fue realizada por el español José Díaz Morales en 1960. En relación la primera, Emilio García Riera comenta que en dicha película se observa la encarnizada lucha entre lo argentino -representado por el actor Luis Sandrini-, y la mexicanidad forzada que se le trataba de imponer a éste. También, criticó la abundancia de los diálogos que, desde su punto de vista, abusaban del equívoco verbal<sup>436</sup>.

En 1950, se realizó *Yo quiero ser tonta*, bajo la dirección de Eduardo Ugarte. Se trató de una adaptación del sainete *Las estrellas*. El guion estuvo a cargo del director y de otro español afincado en México, Manuel Altolaguirre<sup>437</sup>. Para Ríos Carratalá, el trabajo de adaptación “era bastante sencillo dada la simplicidad de la estructura dramática y la “universalidad” de los diferentes tipos que intervienen en el texto original<sup>438</sup>. En España, había sido adaptado este sainete en 1927 bajo la dirección de Luis R. Alonso, y en 1961 se realizó una nueva versión dirigida por Miguel Lluch.

*No te ofendas*, *Beatriz* fue recreada en dos ocasiones en los años 50. La primera, en 1952, por parte de Julián Soler; la segunda, con el título *Charlestón* y protagonizada por Silvia Pinal, fue una coproducción México-España llevada a la pantalla en 1959 por Tulio Demicheli. En cuanto a *Padre contra hijo*, basada en la pieza *Yo quiero*<sup>439</sup> y *La sobrina del señor cura*<sup>440</sup>, ambas dirigidas por Juan Bustillo Oro en 1954 tuvieron una característica en común: en el inicio de cada una de ellas, el protagonista advertía que se basaba en una obra de Carlos Arniches, lo que muestra la importancia que tenía para el director dar a conocer que sus producciones tenían una base literaria. Recordemos que Bustillo Oro también fue uno de los principales impulsores del teatro en México.

<sup>435</sup> Existe otra película mexicana con el mismo nombre, dirigida por Juan Bustillo Oro en 1927. También, se trató de una adaptación basada en *La vida extravagante*, de Mauricio Leblanc.

<sup>436</sup> *Historia documental del cine... cit.*, Tomo III, 1945-1948, p.201.

<sup>437</sup> Fundó en México una editorial y en 1950, una productora cinematográfica, ambas con el nombre Isla. Esta última financió la película *Yo quiero ser tonta*

<sup>438</sup> Juan A. Ríos Carratalá, *A la sombra de Lorca y Buñuel...*, cit., p.113.

<sup>439</sup> En 1966, esta obra se adaptó en España bajo la dirección de Rafael Romero Marchent, se tituló *Aquí mando yo*.

<sup>440</sup> En España, la primera versión fue realizada por Luis Alonso en 1925.

Las obras de Arniches se siguieron adaptando hasta finales de los años sesenta. La última hasta el momento se realizó en 1969, se tituló *Tápame contigo* (Manuel Zeceña Diéguez), inspirada en la obra *Los enredos me están matando*. En opinión de Mata Moncho, las adaptaciones de obras literarias de Carlos Arniches tuvieron en general poca fortuna al ser convertidos a melodramas o cintas de comicidad barata<sup>441</sup>.

### 2.5.2. El *torradismo* en la gran pantalla

El dramaturgo coruñés Adolfo Torrado, autor de un gran número de comedias de evasión, ha sido uno de los más adaptados en la cinematografía azteca. En la España de la postguerra, sus obras teatrales fueron muy exitosas e inmediatamente empezaron a ser trasvasadas al cine<sup>442</sup>. Esta tendencia se repitió también en México, ya que entre 1945 y 1953 fueron realizadas seis versiones cinematográficas de algunas de sus obras, y una más en el presente siglo, concretamente, en el 2013.

Para definir las señas de identidad de la producción dramática de este autor, la crítica utilizó las palabras *torradismo* o *torradesco*. Su teatro, considerado por José Monleón como habilidoso<sup>443</sup>, se caracterizaba por llenar el escenario “de criadas que mantienen a sus señoritos arruinados, bodas entre amo y criada, viudas que se enfrentan con sus hijas por conseguir maridos acaudalados, ricos indianos que remedian los problemas económicos, amores de sus propios hermanos”<sup>444</sup>. Como se puede observar,

<sup>441</sup> Juan de Mata Moncho Aguirre, Arniches, un autor multiadaptado por las cinematografías de Hispanoamérica”, *cit.*, p.242.

<sup>442</sup> Entre 1935-1948, el cine español produjo diez filmes basados en obras de Adolfo Torrado: *El famoso Carballeira* (Fernando Mignoni, 1940), *Los hijos de la noche* (Benito Perojo, 1939), *El hombre que se enamora* (José María Castellví, 1944), *La madre guapa* (Félix de Pomés, 1941), *Manolenka* (Pedro Puche, 1939), *Mosquita en palacio* (Juan Parellada, 1942), *Sabela de Cambados* (Ramón Torrado, 1948), y *20,000 duros* (Willy Rozier, 1940), basados en las piezas teatrales homónimas; *El hombre de los muñecos* (Ignacio F. Iquino, 1943) y *El emigrado* (Ramón Torrado, 1946), inspirados en la piezas *Un caradura* y *Los hermanos Ibarrola*, respectivamente. *Vid.* Carlos Heredero y Antonio Santamarina, *op. cit.*, pp. 488-490.

<sup>443</sup> José Monleón, *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets Editor, 1971, pp. 22-25.

<sup>444</sup> César Oliva, *El teatro español desde 1936*, Alhambra, 1989, p. 89.



estos ingredientes resultaban idóneos para ser trasladados al ambiente azteca, pues eran fácilmente transformados en comedias o melodramas.

Así, en 1945 se recreó la primera obra de Torrado en aquellas latitudes. El filme se tituló igual que la pieza teatral: *¡Qué verde era mi padre!* (Ismael Rodríguez). Al ser trasvasada al medio mexicano se convirtió en un filme cómico-melodramático lleno de enredos, en el que se contaban las desavenencias de un matrimonio con su hija adoptiva. Estos personajes estuvieron interpretados por los cómicos Fernando Soto *Mantequilla*, Amelia Wilhelmy Flores *La Guayaba* y la niña Evita Muñoz Chachita, que a sus ocho años era ya actriz exclusiva de la productora Rodríguez Hermanos. Tres años después, se realizaba *Dueña y señora* (Tito Davison, 1948), basada en la pieza homónima de Adolfo Torrado y Leandro Navarro, sobre un burgués que se casa con la empleada de hogar, con la que ya había procreado un hijo. Para Emilio García Riera, la cinta de Davison tenía su interés: “pese a su clara condición sainetesca, apuntaba tímidamente el choque entre la clase de los hacendados y la nueva burguesía nacional, aunque representaban a ambas en un mismo tipo de personaje con inevitable aspecto de clase media”<sup>445</sup>.

En 1951, se produjeron dos comedias que tenían como base argumental dos obras de nuestro autor. La primera se titulaba *Mamá nos quita los novios* (Roberto Rodríguez), y la segunda, *Un gallo en corral ajeno* (Julián Soler), basadas en las obras teatrales *La madre guapa* y *El gran mayordomo*, respectivamente. También se rodó el melodrama *Siete mujeres* (Juan Bustillo Oro, 1953), basada en la pieza homónima de Adolfo Torrado y Leandro Navarro. Finalmente, en 1949, Luis Buñuel realizaría *El gran calavera*, basada en la obra homónima, y en el 2013, dicha obra volvió a ser recreada, y fue titulada *Nosotros, los nobles*, bajo la dirección de Gaz Alazraki. De ambas producciones no ocuparemos más adelante.

<sup>445</sup> *Historia documental del cine... cit.*, Tomo III, 1945-1948, p. 279.

## 2.6. Adaptaciones a medida de María Félix: *La monja alférez*, *El monje blanco* y *Doña Diabla*

Una de las actrices más importantes que tuvo el cine azteca fue, sin duda, María Félix, figura que no solo logró situarse en el mercado nacional sino que también trabajó exitosamente en las cinematografías española, italiana, francesa y argentina. La diva por antonomasia se convirtió, según el crítico Jorge Ayala Blanco, en la máxima representante del cine protagonizado por las “devoradoras” de hombres, superando a los personajes interpretados por figuras como Gloria Marín, María Antonieta Pons e incluso a Dolores del Río. Ayala Blanco caracteriza al tipo también llamado de la “vampiresa” en estos términos:

Herederas aprovechadas y materialistas de *La mujer del puerto*, las devoradoras son vampiresas despiadadas y vengativas, sin escrúpulos sexuales y usurpadoras de la crueldad masculina; esclavistas, bellas e insensibles; supremos objetos de lujo, hienas queridas; hetairas que exigen departamento confortable y cuenta en el banco...<sup>446</sup>.

El rol de la mujer seductora que interpretó María Félix en la gran pantalla sirvió a la actriz para convertirla en un mito nacional desde mediados de los años cuarenta. Un mito creado, según el escritor Octavio Paz, por ella misma: “María Félix nació dos veces: sus padres la engendraron y ella, después, se inventó a sí misma”<sup>447</sup>. La imagen legendaria de esta actriz -que encarnó tanto en el cine como en la vida real un solo personaje: el de la mujer temperamental y soberbia- se inició en el año 1942. Debutó al lado del charro cantor, Jorge Negrete, en el melodrama *El peñón de las ánimas*, a cargo del realizador Miguel Zacarías. Un año después, María Félix realizaría la película que la encumbra como una estrella de talla internacional: *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, 1943), basada en la novela más reconocida del reputado escritor venezolano Rómulo Gallegos. Pese a que la obra plantea el conflicto entre civilización y barbarie, así como una crítica a los caudillos de principios de fin de siglo, la narración

<sup>446</sup> Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 135.

<sup>447</sup> Octavio Paz, “Razón y elogio de María Félix”, en *Miscelánea II. Obras completas*, vol. 14, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 151-152.

y la puesta en escena se centran en resaltar las características dominantes de la protagonista (como “mujer fuerte”). Así, este melodrama narra la historia de doña Bárbara, una terrateniente insensible debido a una experiencia traumática que tuvo en su adolescencia, pues fue violada por un grupo de piratas que antes habían matado al amor de su vida. Desde entonces, se convierte en una persona autoritaria que sometía y “embruja” con su belleza a los hombres. Esta adaptación fue un gran éxito en México y en el resto de América Latina. A partir de este año, María Félix, conocida también como María Bonita, adoptaría el sobrenombre de la Doña.

El personaje de *Doña Bárbara* delineó indiscutiblemente la carrera cinematográfica de Félix, convirtiéndola, como hemos dicho, en la máxima estrella mexicana: María era garantía de éxito en taquilla. El hecho de permanecer en la cúspide del cine nacional hacía que la actriz participara solamente en aquellas películas en las que pudiera destacar<sup>448</sup>. Entre 1944 y 1949, la Doña protagonizó doce películas de las que tres fueron adaptaciones de obras literarias españolas: *La monja Alférez* (Emilio Gómez Muriel, 1944), *El monje blanco* (Emilio Gómez Muriel, 1944) y *Doña Diabla* (Tito Davison, 1949).

Según el estudio de Paco Ignacio Taibo I, el público mexicano había quedado fascinado con la interpretación de María Félix como doña Bárbara, no solo por haber interpretado a esta ruda mujer sino también por haberla visto “amachada en sus pantalones”<sup>449</sup>. Por ello, los productores no dudaron en buscar personajes acordes a la personalidad que había proyectado en ese filme. Entre ellos, el de la protagonista de *La monja Alférez*, donde María Félix se convertía en espadachina. Esta adaptación tuvo como base argumental dos obras: la *Historia de la Monja Alférez Catalina de Erauso*, *Catalina de Erauso, escrita por ella misma* y la comedia *La monja alférez*, estrenada en 1626<sup>450</sup>, del dramaturgo Juan Pérez de Montalbán, discípulo y primer biógrafo de Lope de Vega. La primera obra, atribuida a la propia Catalina de Erauso, fue escrita o, por lo menos, dictada por ella misma en 1625<sup>451</sup>, y narra los hechos más señalados de la vida

<sup>448</sup> Vid. Francisco Ignacio Taibo I, *La Doña*, México, Planeta, 1991.

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>450</sup> Sobre la vida de la monja vasca, Thomas de Quincey escribió también *La Monja Alférez* (1847).

<sup>451</sup> Al parecer en 1625, Bernardino de Guzmán publicó en Madrid una relación de las memorias de Catalina de Erauso, y Simón Fajardo en Sevilla, pero no se conservan esas ediciones. La primera edición

de esta novicia-soldado: el momento en que huye –vestida de hombre- del convento dominico de San Sebastián el Antiguo, su partida al Nuevo Mundo, sus hazañas militares en el Imperio Inca, donde da muerte a un tío y a su hermano Miguel Erauso, hasta el momento en que obtiene una pensión vitalicia por los servicios prestados a la Corona, otorgada por Felipe IV cuando vuelve a España, y el permiso del papa Urbano VIII para seguir vistiendo como caballero<sup>452</sup>.

En cuanto a la pieza teatral de Pérez de Montalbán, en la que se inspiró también el filme mexicano, combinaba aspectos verídicos de la vida de la novicia y alferez con otros inventados. Se centra sobre todo en una ficticia relación de amor “travestido” entre un tal Alonso de Guzmán -envidiado donjuán que oculta a Catalina de Erauso vestida de hombre- y doña Ana, que no sabe que su amante es en realidad una mujer. Así mismo, se destaca en esta obra el hecho de que Catalina mató a su hermano Miguel Erauso.

Partiendo de estos textos, el guion de la película recoge algunos pasajes incluidos en la autobiografía de la legendaria guerrera española, como la fuga del convento y la estancia en el Virreinato del Perú, pero los mezcla con otros tomados de la obra de Juan Pérez de Montalbán, como la imagen de conquistador del personaje de don Alonso (Catalina de Erauso) o la relación con doña Ana (llamada Lucinda en la película), con lo que no sólo se potenciaba la trama amorosa, sino que se intensificaba el “atractivo” de ver a una bella mujer vestida de hombre. Al adaptar la historia de este singular personaje, el cine mexicano introdujo otro cambio importante: se apropió de la nacionalidad de la exnovicia, convirtiéndola en una novohispana y no española como era en la vida real.

La película histórica *La monja alferez*, realizada por el director y guionista Emilio Gómez Muriel, fue la primera que trató en la pantalla a la mítica figura de Catalina de Erauso. Además esta historia centrada en las hazañas militares de Alonso Guzmán (Catalina de Erauso) durante su estancia en Perú ofrecía la oportunidad de

que se conserva es la publicada en 1829 en París a cargo de Joaquín María Ferrer. Vid. Ángel Esteban, “Introducción” en *Historia de la Monja Alferez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 25-27.

<sup>452</sup> Catalina de Erauso Pérez de Galárraga es una de las figuras más importantes del Siglo de Oro español que ha suscitado un considerable número de investigaciones debido a su azarosa vida. *Ibid.*, p. 11.

recrear el periodo colonial en el Nuevo Mundo. La película comienza cuando la monja alférez es condenada a la horca acusada de matar a un hombre y de haber robado el dinero de una mesa de juego en una taberna de Lima. Durante su encarcelamiento, Catalina –que se encuentra vestida de soldado- cuenta su vida al confesor: es una mujer nacida en Valladolid, Nueva España (actualmente Morelia, Michoacán), hija de don Miguel Erauso, soldado español combatiente en la conquista del Imperio incaico, que la adiestró en las artes de la guerra. Al morir el progenitor, su tía Úrsula la internó en un convento para evitar que accediera a su legítima herencia e impedir que contrajera nupcias con don Juan de Aguirre, a quien quería casar con su hija Beatriz. Catalina planea la huida del monasterio y para lograrlo pide ayuda a Juan de Aguirre mediante una carta en la que le solicita dinero para poder partir hacia el Perú -vestida de hombre- para recuperar el testamento de su padre. Ahí, trabaja primero en una tienda en la que llama la atención de las mujeres del lugar, sobre todo de Lucinda, que le pide matrimonio. Aunque logra recibir la herencia que había dejado su padre, siempre se mantiene alerta, ya que la tía había ordenado que la mataran. Cuando termina su confesión, es rescatada por don Juan de Aguirre, amor de la infancia de Catalina, que la salva de morir en la horca. El filme finaliza cuando ambos escapan de la casa de los Erauso a bordo de un carruaje, no sin antes besarse efusivamente.

Como se puede advertir por el argumento, la versión cinematográfica fue hecha para el lucimiento de Félix<sup>453</sup>. Mostró a una monja-alférez muy feminizada, por supuesto, para dar oportunidad a la diva mexicana de poder mostrar sus atributos con el atractivo añadido de verla durante casi toda la cinta vestida de hombre. El guion fue escrito por Eduardo Ugarte y Max Aub, aunque éste último afirmaba no haber quedado satisfecho con el resultado final, pues la industria cinematográfica mexicana buscaba realmente una “ocasión para que María Félix apareciera como espadachín, muy bien vestida y muy extravagante”<sup>454</sup>. En opinión del escritor español, la vida de esta mujer-

<sup>453</sup> Para promocionar este filme, la revista *México Cinema* (julio de 1944) usó una imagen de María Félix en la que se incluía un poema anónimo: Muchacha arisca de corcel y espada, sintiose en el convento desolada. Fue allí por orden de una tía, que negra infamia con sigilo urgía; pero saltó las tapias del convento y huyó para cobrar testamento. Antes cambióse de ropas Catalina adoptando figura masculina. Y en tierras del Perú, dulces mujeres suspiraron de amor por el alférez. Como se puede observar, la historia de la monja Alférez no era lo que interesaba, sino más bien el filón que pudiera tener la diva mexicana. Cfr. Francisco Ignacio Taibo I, *La Doña...*, cit., p. 65.

<sup>454</sup> *Ibid.*, p.66.

soldado merecía un film más serio donde se reflejara “su comportamiento y las razones profundas que la llevaron a querer ser un hombre y no sólo un hombre, sino un hombre extremadamente masculino, entendiendo esto como agresor”<sup>455</sup>.

Precisamente, el filme fue criticado sobre todo por recrear la vida de este personaje histórico de forma un tanto frívola, pues en ningún momento se alude a las limitaciones vitales de las mujeres en aquella época ni a los contratiempos que tuvo que vivir Catalina de Erauso para convertirse en un soldado al servicio de su país. Como hemos apuntado, la versión mexicana hacía hincapié, por el contrario, en la femineidad y belleza del personaje que, en su lucha por encontrar el documento que dejó su padre en el que la hereda, consigue recuperar al amor de su vida (don Juan de Aguirre)<sup>456</sup>, optando por el destino convencional de las mujeres. Para García Riera, esta cinta fue plana, estática y confusa, y lo único que buscó fue explotar las cualidades de la protagonista: la devoradora de hombres, que lo era “en la medida que podía asumir con prestancia los gestos y el vestuario de los hombres mismos”<sup>457</sup>. En este sentido se orientan las observaciones de Ríos Carratalá, con quien coincidimos, al considerar que se eludieron algunas cuestiones en función de la protagonista, pues “verla vestida de hombre protagonizando repetidos lances con la espada tenía suficiente interés comercial como para ocultar los aspectos más peculiares de la personalidad del extraño personaje”<sup>458</sup>. Las polémicas inclinaciones sexuales –presentes, en cambio, en la versión realizada por Javier Aguirre en 1986- quedaron al margen “para evitar aspectos que perjudicaran la creación del casi mito que en aquella época empezaba a encarnar la actriz María Félix...”<sup>459</sup>.

Francisco Ignacio Taibo I, por el contrario, considera que el principal problema de este filme no fue la feminización del personaje de la monja alférez, sino su solemne afición a la historia, “la historia no como un momento de la humanidad, sino como un

<sup>455</sup> *Ibid.*

<sup>456</sup> En España fue estrenada en 1946. Miguel Rodenas, en su crítica, señalaba que *La monja alférez* era un mal filme sobre todo porque los actores hablaban con un tono altisonante y porque la mayoría de frases eran de un engolamiento trasnochado. Sin embargo, reconocía que el tema del filme era “entretenido, puesto que en él campean aventuras y lances de aquellos tiempos en que la capa y la espada jugaban papeles principalísimos”, en Miguel Rodenas, “Estrenos en los cines”, *ABC*, 27/06/1946, p. 20.

<sup>457</sup> *Historia documental del cine... cit.*, Tomo II, 1941-1944, p. 218.

<sup>458</sup> Juan A. Ríos Carratalá, *A la sombra de Lorca y Buñuel...*, *cit.*, p. 107.

<sup>459</sup> *Ibid.*

estático homenaje”, en el que lo cotidiano jamás asoma, resultando un juego representativo y teatral<sup>460</sup>. El hecho de que los productores pidieran un film a medida de Félix hizo que los guionistas pudieran ilustrar pocas facetas de Erauso:

Al escribir para el cine la historia de esta mujer asombrosa y dura, Max Aub y Eduardo Ugarte siguieron dulcificando la figura de Catalina y lo que de ella quedó en el film es verdaderamente una estampa gallarda, un vestuario bellamente diseñado y la ambigua belleza de María tocada con sombrero de plumas y calzada de pantalones y botas de montar<sup>461</sup>.

Por su parte, Richard Gordon, en su sugestivo análisis sobre *La monja alférez*, afirma que esta adaptación exorciza el lesbianismo de la guerrera colonial y se alinea con el tipo de producciones moralizantes que se hacían durante la primera mitad de los años cuarenta: “The film which makes no claim of adaptational fidelity, clearly shapes history in accordance with aspects of the Mexican government’s ideology”<sup>462</sup>. Aunque coincidimos con el investigador en este último aspecto, consideramos que la presencia en la pantalla grande de una monja alférez feminizada se debió más bien, como ya hemos repetido a la presencia de María Félix, pues como bien ha observado Gustavo Vargas, en realidad no fueron suprimidos los actos homoeróticos narrados por la propia Erauso en su autobiografía. Por ejemplo, en una escena, casi al inicio del film, en la que llega Alonso/Catalina a Trujillo, Perú, es deseado(a) por un gran número de féminas a las que atrae por su belleza delicada y su falta de barba<sup>463</sup>.

Parece ser que no convenció ni al público ni a la crítica ver a la Doña interpretando a un hombre, pese a lo cual, un año después la productora Clasa Films produjo *El monje blanco* (Julio Bracho, 1945), en la que María Félix daría vida a una mujer que, en algunas escenas, encarnaba a una virgen y en otras, a monje en un monasterio. El filme partía de la obra teatral *El monje blanco. Retablos de una leyenda*

<sup>460</sup> *La Doña...*, cit., p. 64.

<sup>461</sup> *Ibid.*, p.69.

<sup>462</sup> Richard Gordon, “The domestication of the ensign nun: *La monja alférez* (1944) and Mexican identity, *Hispania*, vol. 87, n° 4 (diciembre / 2004), pp. 677 y 681.

<sup>463</sup> Gustavo Vargas, “La monja alférez: travestismo y deseo lesbiano en la literatura colonial, *Literofilia*, [en línea]. Disponible en: <http://literofilia.com/?p=17346> [Consulta: 23/08/2016].

*primitiva*, del escritor modernista Eduardo Marquina Ángulo, estrenada en Madrid en 1930.

La película es un drama de tintes románticos ambientado en el siglo XIII que transcurre en un monasterio italiano donde fray Paracleto ha esculpido una imagen de la Virgen para purgar una pena. Los habitantes del pueblo acuden a adorarla deseando, además, ver a un misterioso monje blanco que se aparece en la abadía, que en realidad es Gálata Orsina, una bella mujer cuyo rostro es idéntico al de la escultura. Mediante un largo *flashback*, conocemos que Orsina tuvo una relación con el ahora fray, cuando él era Conde, con quien procreó un hijo. Por deseos de la prometida del Conde, Gálata es desterrada y para no exponer a su hijo, lo deja a cargo de Anabella. El Conde, arrepentido de sus pecados, se convierte en fraile. Cuando este último se encuentra con Orsina, ya en el presente, rompe la escultura que había realizado de ella, y ésta última se marcha con su hijo, a quien ya ha logrado recuperar. Para obtener el perdón divino, a fray Paracleto le es impuesta una penitencia: deberá acompañar a Orsina y a su hijo por un año y, al mismo tiempo, cincelar una nueva escultura idéntica a la que destruyó. La película no pudo abstenerse de un tono melodramático; en la secuencia final, Gálata y su hijo caminan felizmente a orilla del mar, seguidos por el fraile.

Esta película sobresalió entre las producciones realizadas durante esos años, debido a la novedad de conservar algunos de los diálogos en verso del texto literario de Marquina. Dentro de la filmografía de Julio Bracho, esta adaptación tiene una importancia capital, pues era una de sus películas favoritas y una en la que puso su mayor empeño. Según el crítico Francisco Ignacio Taibo I, el culto director mexicano no quería hacer un film más sino una película poética, de ahí su empeño para elegir como guionista al poeta mexicano Xavier Villaurrutia, que incluyó también algunos versos de su autoría en los diálogos, así como algunos sonetos del propio realizador<sup>464</sup>.

En cuanto a la protagonista, hay que hacer notar que, a diferencia de otros realizadores, Bracho eligió a la diva mexicana porque confiaba en sus capacidades histriónicas para interpretar a otro tipo de personaje, y no en el que ya la habían encasillado, el de *femme fatal*: “Yo pretendía llevar a María Félix hacia un personaje

<sup>464</sup> Francisco Ignacio Taibo I, *La Doña...*, cit., pp. 83-85.



más sofisticado, más literario, más metido en la leyenda”<sup>465</sup>. También, el adaptador Xavier Villaurrutia coincidía con el director y, tiempo después del rodaje de este filme, reflexionaba sobre las posibilidades que tendría la carrera de la Doña si se aprovecha todo su talento:

Encerrarla en este tipo de vampiresa es desaprovechar sus otras disposiciones. María es una mujer cuya inteligencia y voluntad de aprender proporcionarán muchas sorpresas al cine mexicano, tan pronto como encuentre a un director, que la comprenda íntegramente. Yo colaboré con ella en *El monje blanco* y recuerdo con qué facilidad se hizo a la armonía y al espíritu de los versos de Marquina y con qué impecable dicción los dijo”<sup>466</sup>.

En efecto, María Félix logró una de sus mejores interpretaciones, pues, ese año fue nominada por primera vez por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas para obtener el Ariel de Plata a la mejor actuación femenina. Para lograr esta distinción, tuvo que aprender a declamar:

Julio Bracho contrató a un especialista en teatro lírico, Paco Fuentes, a quien dio también el papel de “Capolupo”. [...] Bracho quería “bellos versos bellamente dichos”, María aceptó las enseñanzas con la misma severidad con las que ya se imponía toda suerte de disciplinas y dietas; estudiaba cada verso, atendía a las indicaciones, repetía veinte, cincuenta veces, cada uno de sus parlamentos<sup>467</sup>.

En cuanto a la recepción, la cinta no gustó al público, poco habituado a los filmes cultos y poéticos. La crítica sí destacó, en cambio, las virtudes de esta adaptación. Por ejemplo, Jesús Ibarra ponderaba la calidad actoral y la dirección, aunque también la consideraba “demasiado elevada para un público acostumbrado a un cine más sencillo y el hecho de que los diálogos fueran en verso, causó bostezos entre la audiencia”<sup>468</sup>. En ello coincide García Riera, para quien la estructura de los diálogos contribuyó a crear:

<sup>465</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>466</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>467</sup> *Ibid.*, p.88.

<sup>468</sup> Jesús Ibarra, *Bracho. Tres generaciones de cine mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 124.

una trama confusa y muy artificialmente vivida por unos cuantos actores aterrorizados ante la ardua tarea de recitar y respirar al mismo tiempo. A falta de movimiento que su película no podía tener, Bracho inclinaba los planos a cada rato en busca de una técnica comparable a la que sería preciso emplear para hacer bailarín a un elefante<sup>469</sup>.

Este manierismo al que alude García Riera no resta méritos a una producción muy cuidada en diferentes aspectos: el guion, la actuación y, sobre todo, la puesta en escena, que logró reproducir acertadamente el ambiente de la vida en un monasterio medieval, que a su vez estuvo en completa armonía con los paisajes naturales mexicanos atinadamente fotografiados tales como bosques, ríos y playas.

La tercera adaptación cuyo personaje principal fue interpretado por María Félix se tituló *Doña Diabla* (1949), bajo la dirección de Tito Davison. Inspirada en obra homónima del dramaturgo, también modernista, Luis Fernández de Ardavín, a diferencia de los personajes que había encarnado en *La monja alférez* o *El monje Blanco*, María Félix volvía a interpretar a una “mujer fatal”. La pieza teatral giraba en torno a la doble moral practicada por una señora de la alta sociedad que lleva una doble vida: durante el día es una ferviente católica y por la noche administra un prostíbulo. En cualquier caso, la dualidad –moral, en este caso, y no de género- seguía marcando las interpretaciones de la actriz.

Hay que decir que el argumento del drama de adulterio de Ardavín no gustó a Félix, por lo que tuvieron que cambiarse algunos hechos: “*Doña Diabla* pasaba del elegante burdel a una casa de modas y de la prostitución al chantaje”<sup>470</sup>. En el melodrama mexicano, cuando Ángela descubre que su marido se un oportunista, se divorciaba al poco tiempo de haberse casado, aun sabiendo que está embarazada. Consagra su vida a vengarse de los hombres, mientras su hija Angélica se educa fuera del país y se enamora, cuando vuelve, del joven Adrián –amante de Doña Diabla-, que la informa de la manera de proceder de su madre. Los amantes huyen, Ángela intenta separarlos sin éxito y se venga matando a Adrián y posteriormente, se entrega a la policía. Este filme tiene la particularidad de mostrar los repetidos roles que eran

<sup>469</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine...cit.*, Tomo III, 1945-1948, p. 26.

<sup>470</sup> *Ibid.*, p. 157.

atribuidos a las mujeres en el cine mexicano. Por un lado, se muestra el lado positivo de *Doña Diabla*: la madre abnegada que hace cualquier sacrificio, incluso matar, para salvar la integridad de su hija, y por el otro, es castigada por la sociedad por haber llevado una vida ligera.

Según Francisco Ignacio Taibo, el interés de los productores no estaba en la obra en sí misma, sino únicamente en el título de ésta, ya que se adaptaba perfectamente a la imagen proyectada de María Félix en filmes como *La mujer sin alma* (1943) y *La devoradora* (1946), de Fernando de Fuentes, *La mujer de todos* (Julio Bracho, 1946) o *La diosa arrodillada* (Roberto Gavaldón, 1947)<sup>471</sup>. En general, la crítica acogió positivamente este filme. La reseña publicada en el diario *Esto* destacaba el trabajo del director y, sobre todo, la sobriedad y agilidad de la narración:

Se concretó, sencillamente, a poner su experiencia y su sensibilidad en la cinta; dirigió con naturalidad sin pretender nada más. Y las cosas le salieron bien de verdad y puede estar satisfecho de haber dirigido una cinta que en calidad, en ritmo y en apariencia es un positivo triunfo del cine mexicano<sup>472</sup>.

Sobre la actriz María Félix, la crítica -además de alabar su belleza y personalidad-, exaltaba sus dotes histriónicas: “Muy bien sus cambios de voz, enérgica, ruda y grosera a veces y tierna, suave y dulce cuando está frente al amor de su vida. Hasta su gesto y su andar que han sido siempre las lagunas de su encanto, son en *Doña Diabla* mesurados.”<sup>473</sup>. La cinta fue estrenada en 1950, y en el Festival de Cannes fue nominada al Gran Premio en 1951<sup>474</sup>.

<sup>471</sup> *Ibid.* p. 158.

<sup>472</sup> “Doña Diabla”, *Esto*, 31/01/1950, *apud.* Emilio García Riera, *Historia documental del cine... cit.* Tomo IV, 1949-1951, p.102.

<sup>473</sup> *Ibid.*

<sup>474</sup> También en este año, la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas otorgó cinco Premios Ariel en las siguientes categorías: mejor actriz, coactuación masculina, guion adaptado, edición y sonido.

## 2.7. La comedia *bretoniana* en México: *Los tres García* y *Vuelven los García*, de Ismael Rodríguez

Durante la segunda mitad de los años cuarenta, el cine mexicano produjo principalmente filmes cuya temática se relacionaba con la gran ciudad, aunque pervivió la inercia de seguir produciendo comedias rancheras cuyos escenarios se situaban en medios rurales. Ejemplos del género fueron dos títulos dirigidos por Ismael Rodríguez en 1946: *Los tres García* y su secuela *Vuelven los García*, que impulsaron nuevamente la realización de este tipo de producciones entre las que se incluyen *Soy charro de Rancho Grande* (Joaquín Pardavé, 1947), *El último chinaco* (Raúl de Anda, 1947), *Ya viene Vidal Tenorio* (René Cardona, 1948), *Charro a la fuerza* (Miguel Morayta, 1948) o *Yo también soy de Jalisco* (Julián Soler, 1949), por citar algunos títulos que, en definitiva, no destacarían como las de Ismael Rodríguez.

¿Qué hizo que las cintas de este director destacaran por encima de otras que también mostraban ambientes rurales? En primer lugar, hay que citar la construcción y tipología de sus personajes principales, cuyas características reflejan, como veremos más adelante, rasgos de la idiosincrasia mexicana. Por otro lado, Jorge Ayala Blanco considera que tanto la vivacidad del director como su estupendo manejo del habla provinciana fueron factores determinantes para que sus creaciones fueran superiores a las de sus contemporáneos: “llegó, por así decirlo, a perfeccionar sus materiales y a manipular lo más flexiblemente que se podía las convenciones de su género”<sup>475</sup>. A la postre, Rodríguez se convertiría en el máximo representante del cine popular mexicano, el de las masas, aquel que abarrotaba las salas de cine.

Las películas *Los tres García* y *Vuelven los García*, que le dieron tanta popularidad al llamado “cineasta del pueblo”, se basaban en la pieza teatral *Marcela o ¿Cuál de los tres?*, del escritor riojano Manuel Bretón de los Herreros. El trasvase de un texto literario español de la época romántica a un género cinematográfico de raigambre mexicana daría como resultado dos de las comedias rancheras más representativas en la historia del cine mexicano. Estas recreaciones fílmicas retrataban los usos y costumbres del México agrario de la década de los cuarenta, y -según el estudio de Moisés Viñas-

<sup>475</sup> Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 71

presentaban un análisis psicológico de la figura maternal y su función en la familia mexicana, y por el otro, una imagen muy elaborada del charro. En relación con esta figura piensa este crítico que:

Rodríguez examinó los caracteres propuestos del charro ideal mexicano, el orgulloso de su tradición, aristocratizante y conservador; el que goza su condición sin importarle mucho los medios para conservarla; y aquel para el que su imagen es una obligación, es decir, el charro mexicano intelectual, el sentimental y el visceral, el que apela a la razón para justificar sus actos, el que sólo escucha la voz de sus pasiones y el que rige su vida por el deber.<sup>476</sup>

En la obra de Bretón de los Herreros -estrenada con gran éxito el 30 de diciembre de 1831 en el madrileño teatro del Príncipe de Madrid-, la joven viuda Marcela “con mala experiencia del matrimonio, de carácter franco, abierto, amante de su libertad y celosa defensora de su independencia”<sup>477</sup>, es cortejada por tres pretendientes: el primero, el petimetre Agapito Cabriola Bizcochera “lechuguino, fatuo, enclenque, afeminado y goloso”; el segundo, el poeta lacrimoso y pusilánime Amadeo Tristán del Valle, y el tercero, el capitán andaluz Martín Campana y Centellas, “brusco, buen decidor, requebrador y lisonjero”<sup>478</sup>. Los tres rivalizan por obtener su mano, pero ella, después de entretenerlos, rechaza a los tres. En la adaptación cinematográfica, son tres charros mexicanos, muy tercos, rebeldes y dominados por su autoritaria abuela, los que luchan por ganar el amor de una mujer que, a diferencia de lo que ocurre en el texto literario, sí elegirá a uno para casarse.

Los personajes de la comedia *bretoniana* sufrieron significativos cambios al ser trasladados a la pantalla grande. En cuanto a la protagonista, Marcela se transformó en Lupita, joven nacida y criada en Estados Unidos de América (de madre mexicana y padre estadounidense), prima además de los insurrectos muchachos –los García- que la querían conquistar. Aunque estos personajes se distinguieron de los del texto literario, conservaron algunas de sus características. Luis Manuel, elegante aristócrata, es el que

<sup>476</sup> Moisés Viñas, *Historia del cine...*, cit., p. 157.

<sup>477</sup> Miguel Ángel Muro, “Introducción”, en Manuel Bretón de los Herreros, *Obra selecta*. Vol. 1, *Teatro Largo Original. Marcela o ¿a cuál de los tres?; Muérete ¡y verás!; El pelo de la dehesa y La escuela del Matrimonio*, Logroño, Universidad de La Rioja-Instituto de Estudios Riojanos, 1999, p. 33.

<sup>478</sup> *Ibíd.*

tiene los mejores modales y se considera un poeta, aunque, en realidad, se atribuye versos del escritor romántico mexicano Manuel Acuña. En el confluyen los rasgos de dos personajes de la obra teatral: conserva de Agapito, el gusto por seguir las modas y de Amadeo, el supuesto talento para escribir<sup>479</sup>. El segundo pretendiente, Luis Antonio (Pedro Infante), es un mujeriego, tramposo, mal hablado y borracho. El tercero, José Luis, es el más orgulloso de todos. “Para él, la independencia y la pequeñez de espíritu son los valores supremos de la existencia. Es el peor vestido, el más torpe y el menos gracioso de los primos”<sup>480</sup>. Sorprendentemente, será el que elija Lupita como esposo. Cabe señalar que la rivalidad de los García no empieza en el momento que conocen a la prima Lupita, sino que viene de tiempo atrás. Los primos se detestan, aunque se trata de un rechazo aparente. En realidad, ellos solo intentan emular el odio que se tenían sus padres ya fallecidos.

En el filme, a diferencia que en la obra de Bretón de los Herreros, la protagonista, la prima Lupe, no tenía vida propia, pues, las decisiones importantes de su vida las tenía que consultar con su padre o con la tía abuela doña Luisa, y lo único que podía elegir era al primo con el que se casaría. Por otro lado, a su llegada al pueblo llamado San Luis de la Paz, Lupe es despreciada por el primo que será su marido, debido a su origen americano. José Luis afirma, en una de las escenas de la película, concretamente en la comida de bienvenida, que es “absurdo y antipatriótico tener el pelo rubio y llamarse Lupe”, lo que denota una actitud racista por parte del primo. Además, la película añade un personaje inexistente en el texto literario, la abuela doña Luisa, una mujer autoritaria que en opinión de García Riera:

el ser mujer le sirve para proteger su calidad de macho eterno: se tiene ante ella la sensación de que es la única inmortal de la película, el molde del que saldrán todos los García extraordinariamente mortales que sean necesarios (y todos se llamarán Luis, como ella: hasta el pueblo se llama San Luis de la Paz)<sup>481</sup>.

<sup>479</sup> Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 73.

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>481</sup> *Historia documental del cine... cit.*, Tomo III, 1945-1948, p. 154.

En el film, a la abuela le es otorgado un poder absoluto, concretamente, el de ser un árbitro entre sus nietos. Por lo tanto, se puede afirmar que la crítica de García Riera no está exenta de prejuicios, pues, valora a este personaje femenino de forma francamente negativa, definiéndolo como un ser contra-natural que parece un “macho eterno”. Todo lo que parece natural en el varón parece “monstruoso” cuando se trata de una mujer.

Por otro lado, hay que hacer notar que doña Luisa no solo se esfuerza por hacer de los García unos buenos cristianos (va a misa con ellos), sino que también es la encargada de mantener el orden en el pueblo, pues, aparte de manejar a su antojo la vida de sus irreverentes nietos, también suele dar recomendaciones al cura y al alcalde del lugar para que sepan “domar” a sus muchachos, a quienes llama demonios, chacales o irónicamente angelitos. Otro rasgo que se aprecia en la película es la rivalidad histórica entre los García y los López. Estos últimos mataron a los padres de los tres primos y debido a lo anterior, los García planean matar a los descendientes de la familia rival. No obstante, el odio entre ambas familias no se hace patente hasta casi el final del filme, ya que lo verdadera importante es decidir cuál de los García conquistará a Lupita, la prima americana. Los López son asesinados por el empleado de doña Luisa, Tranquilino, pero no por órdenes de los García, sino porque los López mataron a su hermano, creyendo que se trataba de uno de los García, Luis Antonio.

La cinta fue muy bien acogida, por la presencia del ídolo de las masas Pedro Infante, que pudo lucir sus dotes de cantante de música popular tan apreciadas por el público mexicano. Su encarnación del personaje de Luis Antonio parece que gustó principalmente al sexo femenino, pese a ser un charro mujeriego y mentiroso, o por eso mismo, en una sociedad que tenía muy interiorizada la ideología patriarcal. Aunque su papel era el más simpático de la cinta -el consentido de la impositiva abuela- no terminaba casándose con “la chica” (Lupita), pues era necesario conservar su soltería pensando en la secuela de esta adaptación. Pedro Infante había debutado en el cine nacional en 1939, pero es a partir de este filme cuando su popularidad iría en ascenso y en adelante, sería el artista de cabecera del director Ismael Rodríguez.

Tuvo buenas críticas en general esta película<sup>482</sup>. Para Jorge Ayala Blanco, *Los tres García* es una de las dos mejores comedias rancheras del cine mexicano -la otra es *Dos tipos de cuidado* (1952) también de Ismael Rodríguez). Resalta el estudio psicológico y sociológico de la figura del charro encarnado en tres personajes y los méritos cinematográficos superpuestos a la ligereza cómica: “Si la superficialidad, la tipología complaciente y el chovinismo predominan en ella, eso no impide que las cualidades de narrador estimable, la gracia y la soltura del cineasta se manifiesten”<sup>483</sup>. Esta agilidad se muestra en los planteamientos narrativos a los que recurre Ismael Rodríguez como la repetición en la misma secuencia de tres escenas prácticamente idénticas en las que cada García imprime su sello característico. También se puede citar la escena en la que se celebra el santo de doña Luisa. Cada uno de los nietos -acompañados por tres grupos musicales diferentes y en escenas sucesivas- felicitan a la abuela a su estilo: Luis Manuel le recita poemas cursis; Luis Antonio le canta y José Luis solo le dice palabras, porque, según él, no sabe cantar ni escribir poemas. En otra secuencia, cuando desean que Lupita se decida por alguno de los tres, éstos le llevan serenata, uno tras otro, y José Luis, que supuestamente no tenía gracia alguna, se atreve a cantar al pie del balcón de Lupita. Ésta no confiesa su amor a ninguno de los primos, prefiere regresar a los Estados Unidos. Antes de partir, los primos fingen que se han matado entre ellos, entonces ella se acerca al supuesto cadáver de José Luis y le confiesa su amor. El filme termina cuando Luis Manuel y Luis Antonio abandonan la habitación en la que supuestamente había muerto, dejando a los jóvenes enamorados.

El mismo año 1946 y casi de manera simultánea se filmó la secuela *Vuelven los García* (Ismael Rodríguez), película que, a diferencia de *Los tres García*, mostraba la rivalidad entre las familias García y López y no entre los tres primos. Esta cinta fue una tragicomedia que culminaba con las muertes de la abuela doña Luisa y la de su nieto más consentido Luis Antonio (Pedro Infante). Al comienzo del filme, un empleado de los García recibe una recompensa por haber matado a los López, bandidos y rateros de la región, mientras la familia García asiste a las amonestaciones de la boda entre Lupe y José Luis. Aunque los tres primos siguen rivalizando, deciden hacer las paces en la

<sup>482</sup> Esta película ocupa el lugar 83 dentro de las *100 mejores películas de cine mexicano*, en *Somos: Las 100 mejores películas del cine mexicano*, n° 100, julio 1994.

<sup>483</sup> Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 77.



fiesta de despedida que se le hace a la novia, lo que, unido a la muerte de los López hace pensar a la abuela que al fin habrá armonía entre los García. Pero no es así, porque uno de los dos hijos de los López -León y Juan Simón (una joven, en realidad, que había conservado ese nombre por capricho de su padre, pues, anhelaba tener otro hijo varón) venga a su familia el mismo día de la boda de Lupe y José Luis. El asesino hiere en la iglesia al sacerdote, al novio y a doña Luisa, que no logra reponerse y muere en la hacienda. Emilio García Riera da mucha importancia simbólica a la muerte de doña Luisa; para él, reafirma su inmortalidad y muestra, a la vez, “la incapacidad que aflige al macho de salir del ámbito femenino que lo aprisiona para nacer de una vez y por todas y convertirse en un ser autónomo”<sup>484</sup>. Sin embargo, la figura materna fuerte no desaparece del todo, pues, la prima Lupita -manzana de la discordia de los García-, intentará ocupar el lugar de la abuela al morir, aunque no será una tarea fácil para ella.

Tras la muerte de la matriarca de la familia, la vida de los García se modifica considerablemente. Luis Antonio se convierte en un alcohólico y pasa todo el día en la cantina sufriendo la pérdida de doña Luisa y la de la única mujer a la que ha amado: Lupita. Ella será su consejera al morir la abuela, aunque no corresponderá jamás a sus sentimientos. Por otro lado, José Luis pospone la boda con Lupita, ya que –al igual que su hermano Luis Manuel- buscarán incesantemente al asesino de la abuela. De alguna manera, el hecho de que Lupita siga siendo soltera mantiene la rivalidad entre los primos, aunque no por mucho tiempo, pues, Luis Manuel conocerá y se enamorará de Juan Simón, hija y hermana de los enemigos de su familia.

El añejo conflicto entre los López y los García será resuelto precisamente por el nieto favorito de la abuela: Luis Antonio. Cree que mientras vivan tanto él como, sus hermanos no podrán ser felices: José Luis nunca podrá serlo con Lupita, por las atenciones que recibe de ella y Luis Manuel no podrá amar con libertad a la hermana del hombre que asesinó a la abuela. Por lo anterior, Luis Antonio reta a duelo a León y ambos mueren. El film culmina con una boda doble; la de José Luis y Lupita, y la de Luis Manuel y Juan Simón; a la ceremonia asisten los espíritus de doña Luisa y Luis

<sup>484</sup> *Historia documental del cine... cit.*, Tomo III, 1945-1948, p. 156.

Antonio, este último, como no podría ser de otra manera, es reprendido por la abuela por su mal comportamiento con las mujeres que ve en la iglesia.

En una reseña anónima publicada en la revista *Cinema Reporter* (nº 480/1947), se afirmaba con cierto espíritu nacionalista que esta secuela daba a conocer al público nacional y extranjero una trama sencilla llena de incidencias cómicas y dramáticas, que mostraban las “múltiples facetas del vivir de esta tierras [mexicanas], aromando aquéllas con gracia y caricaturizando ciertos ángulos salientes de las lacras pueblerinas...”<sup>485</sup>. Por su parte, Ayala Blanco considera que esta adaptación es una obra inferior con respecto a la primera, debido a que:

el director se dedica a destruir lo que con enormes esfuerzos había vuelto creíble. Si *Los tres García* se sostiene porque la narración avanza a medida que se definen los personajes, en *Vuelven los García*, en tono más bien melodramático, los tipos psicológicos se manejan como si tuviesen una gran profundidad<sup>486</sup>.

Así, el díptico integrado por *Los tres García* y *Vuelven los García* puede considerarse como una muestra de los arquetipos que moldeaban la sociedad mexicana de la época: el machismo imperante (representado por los tres muchachos y secundado por la abuela) y la imagen sumisa de la mujer (la prima extranjera); rasgos que a través del tiempo, se convertirían en estereotipos con los que se identificaría a la nación azteca en el extranjero durante varias épocas.

<sup>485</sup> *Cinema Reporter*, nº 480, 1947, p. 38.

<sup>486</sup> *Op. cit.*, p. 76.

## 2.8. La novela erótica de los albores del siglo XX inspira al cine de rumberas

La producción de películas mexicanas que partían de obras literarias eróticas de autores españoles fue abundante durante la segunda mitad de los años cuarenta. Y en las siguientes tres décadas de manera esporádica se adaptarían algunos textos de este género, aunque no sería hasta finales de los años setenta cuando dicha tendencia alcanzó su mayor auge en el cine azteca. Así pues, las novelas de corte sensual de Pedro Mata, Joaquín Belda y José María Carretero (*El Caballero Audaz*), así como algunas obras teatrales de Eduardo Borrás o Enrique Suárez, que no pertenecían propiamente a este género, inspiraron un gran número de argumentos melodramáticos de los filmes de rumberas.

El cine llamado “de rumberas”, de mujeres exóticas o también prostibulario-cabaretil es otro de los géneros fundacionales del cine mexicano<sup>487</sup>. La mujer encarnaba indistintamente el papel de cantante, cabaretera, rumbera o prostituta y, como advierte Eduardo de la Vega Alfaro, era señalada como “pervertida, traicionera, hipócrita, perdida, arrabalera, ladronzuela, vagabunda, callejera, aventurera, devoradora, pecadora, cortesana, coqueta, venenosa, bandida, hembra sin destino y demás estigmas moralizantes”<sup>488</sup>. En este tipo de cintas, la imagen de la mujer perdida contrastaba con el rol representado de la madre mexicana en la pantalla grande: buena, sumisa, sacrificada y abnegada, llegando a compartir, según Julia Tuñón, divinidad con la Virgen de Guadalupe. Como ejemplos se pueden citar los filmes: *Madres del mundo* (Rolando Aguilar, 1936), *No basta ser madre* (Ramón Peón, 1937) y *Madre querida* (Juan Orol, 1950)<sup>489</sup> y como antítesis del modelo, la madre de Pedro en *Los olvidados* de Luis Buñuel (1950).

Si nos remontamos a los orígenes del cine de rumberas, películas como *Santa* (Antonio Moreno, 1932) y *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933), fueron, sin duda, un precedente que cobraría su mayor auge durante el periodo comprendido entre

<sup>487</sup> Entre los filmes de este género se encuentran: *La reina del trópico* (Raúl de Anda, 1946), *Señora tentación* (José Díaz Morales, 1947), *Perdida* (Fernando, A. Rivero, 1949), *La reina del mambo* (Ramón Pereda, 1950) y *Yo fui una callejera* (José Rodríguez, 1951).

<sup>488</sup> Eduardo de la Vega Alfaro, *La industria cinematográfica mexicana...*, cit., p.38.

<sup>489</sup> Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*, México, El Colegio de México / Instituto Mexicano de Cinematografía, p.187.

1946-1952<sup>490</sup>. Antes de adentrarnos en las adaptaciones obras literarias españolas pertenecientes a este género tan popular en México, daremos algunas pinceladas del nacimiento de la “mala mujer” en el cine azteca.

Como ya hemos mencionado, *Santa* -basado en la novela homónima del mexicano Federico Gamboa- cuenta la desdichada vida de una mujer que después de haberse entregado a un hombre es despreciada por su familia, por lo que se convierte en meretriz. Esta adaptación es importante dentro de la filmografía mexicana por haber fundado el género prostibulario en México, teniendo como antecedente la versión cinematográfica silente. Así pues, la protagonista de este género quedó delineada en el cine mexicano a partir de esta película y siguió vigente durante las siguientes tres décadas, ya que de alguna manera representaba a la moral de esa época. Aunque, a diferencia de sus sucesoras, Santa, la primera prostituta del cine nacional, según ha observado Jorge Ayala Blanco, posee valores que la conservan inocente, pues, se trata de una chica carente de deseo:

que ha caído en desgracia por su pésima suerte, pero que nunca perderá una especie de pureza espiritual que la conserva virgen, sincera, virtuosa, sumisa, aguantadora, devota, amable y sentimental [...] Nadie podrá ampararla. Prostituta desventurada por vocación, Santa vive exclusivamente para purgar la condena que le impone su pecado de inexperta de juventud. Es una forma ingenua, recoleta (creyéndose atrevida), penitenciaría y sensiblera del personaje<sup>491</sup>.

En cambio, la protagonista de *La mujer del puerto* es una hetaira muy diferente a Santa, pues, no se trata de un personaje lastimero. El filme fue realizado por el director ruso afincado en México, Arcady Boytler, basado en dos relatos breves: *El puerto* y *Natacha*, del francés Guy de Maupassant de León Tolstoi, respectivamente<sup>492</sup>. Este melodrama narra la vida de Rosario, que también cae en el mundo de la prostitución, al

<sup>490</sup> En los años treinta se hicieron también otras películas de este género con títulos muy sugerentes: *La mancha de sangre* (Adolfo Best Maugard, 1937), *Carne de cabaret* (Alfonso Patiño, 1939) y *Flor de fango* (Juan J. Ortega, 1941), por citar algunos. Sin embargo, fueron relativamente pocos si se comparan con los realizados durante el periodo ya mencionado.

<sup>491</sup> *La aventura del cine mexicano... cit.*, p. 130.

<sup>492</sup> Alberto Elena en *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 25., afirma que el filme también tuvo como base argumental la obra del escritor ruso, sin embargo, en las demás fuentes solo figura el autor francés.

igual que Santa, después de entregarse a su novio<sup>493</sup>. El primer castigo que recibe la protagonista, por haber sido deshonrada, es la muerte de su padre y, al quedar desamparada empieza a trabajar en un cabaret tropical en el puerto de Veracruz al que normalmente acuden marineros.<sup>494</sup> Rosario se convierte en una prostituta segura de sí misma, pues, es la más elegante del lugar y eclipsa al resto de sus compañeras, por lo que se da el lujo de rechazar a los hombres que no le agradan. Pese a su superioridad en el cabaret, la desgracia la persigue. Tiempo después, se entera que uno de sus clientes es su hermano, y se suicida en el mar. Como se puede apreciar, esta cabaretera pese a tener características de la mujer fatal, el cine mexicano seguía castigando a este tipo de protagonistas como también ocurrió con su predecesora Santa.

Las películas posteriores pertenecientes al cine de rumberas tenían, al igual que *Santa* y *La mujer del puerto*, como espacio físico y simbólico el burdel, el cabaret o en algunos casos un salón de baile, aunque, en este caso las protagonistas cumplían su función vital a través del baile. Eran muy importantes en estos filmes las coreografías inspiradas en ritmos tropicales como la samba, la cumbia, la conga, la rumba, el danzón o el mambo, cuya música generalmente era ejecutada por músicos brasileños como el grupo “Los Ángeles del Infierno” o de origen afrocubano (como Kiko Mendive y Dámaso Pérez Prado). Los argumentos variaban muy poco y, como observa Rafael Aviña, las producciones eran rescatadas de la monotonía gracias a los excelentes números musicales que definieron, sin duda, al cine de pecadoras, “empezando por la convención misma de aceptar que las heroínas o algún otro personaje secundario dispusieran de amplios espacios escenográficos tanto en cabarets de segundo “cachete” como en un lujoso club nocturno”<sup>495</sup>. Son memorables las coreografías presentadas por las rumberas Ninón Sevilla en *Mulata* (Gilberto Martínez Solares, 1953) y *Llévame en tus brazos* (Julio Bracho, 1953); Meche Barba en *Humo en los ojos* (1946) y *Cortesana* (1947), ambas del

<sup>493</sup> La cinta fue protagonizada por Andrea Palma -su nombre verdadero era Guadalupe Bracho- hermana del reputado director Julio Bracho-, que hizo su debut en esta cinta. Algunos críticos consideraron que en este filme ella se convirtió en una Marlene Dietrich tropical, en Carlos Monsiváis, “El fin de la diosa arrodillada”, *Nexos* (01 /02/ 1992). Disponible en:

<http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=268756> [Consulta: 10/07/2012].

<sup>494</sup> Después de este filme se realizaron otras producciones, en las cuales la prostituta fue la protagonista. Entre ellas se puede mencionar: *Irma, la mala* y *Luna Criolla* (Raphael J. Sevilla, 1936 y 1938, respectivamente), y *Carne de cabaret* (Alfonso Patiño, 1939).

<sup>495</sup> *Una mirada insólita... cit.*, p.164.

realizador Alberto Gout, y Amalia Aguilar en *Ritmos del Caribe* (Juan J. Ortega, 1950) y *Delirio tropical* (Miguel Morayta, 1951).

Así mismo, cabe destacar que este tipo de filmes presentan parte de la cultura popular cubana o más bien, los falsos estereotipos de aquella isla (atmósfera tropical, cabarets y bailes) que rápidamente asumiría el cine mexicano como propios. Esto fue posible, según el estudio de Ricardo Pérez Montfort y Gabriela Pulido sobre la cultura cubana en México, gracias a la difusión que hicieron artistas cubanos emigrados en los medios de comunicación mexicanos de la primera mitad del siglo XX, sobre todo de la música afroantillana<sup>496</sup>. Estos ritmos antillanos, por cierto, tuvieron también una gran aceptación en el teatro y los centros nocturnos y posteriormente, cobrarían una importancia capital en la gran pantalla. Así pues, el español Juan Orol, que había trabajado mucho tiempo en el cine cubano, sería uno de los directores más prolíficos de este género, aunque como bien observa Julie Amiot, mostraba una actitud folclórica, pues, “sus películas retoman todos los clichés sobre la atmósfera tropical, lo que le permite de paso poner en escena a las más famosas rumberas”<sup>497</sup>. Como ejemplo se puede citar su primer filme adscrito al género cabaretil, *Siboney* (1938), que fue protagonizado por la primera rumbera del cine de oro mexicano, María Antonieta Pons. Película financiada por Cuba y México, tuvo una gran aceptación entre el público mexicano, por lo que el cineasta no dudó en seguir cultivando el modelo. Así mismo, sería un gran promotor de actrices antillanas, las arriba citadas, que rápidamente triunfarían en la pujante cinematografía azteca.

La protagonista de este tipo de películas tenía que ser una mujer “perdida”, que estaba destinada a sufrir, enfermar o morir, ya que sus acciones debían ser castigadas por la ley patriarcal o bien a causa de alguna enfermedad y, en muy pocos casos, era redimida, casi siempre por una figura masculina. Dos tipologías propias del folletín: la prostituta de buen corazón (Santa) y la mujer fatal, fuerte, destructora y castradora, a la que teme el imaginario masculino. El primer tipo era una prostituta

<sup>496</sup> Ricardo Pérez Montfort y Gabriela Pulido Llano, “Cultura cubana y medios de comunicación en México, 1920-1950”, “Cultura cubana y medios de comunicación en México, 1920-1950”, *Revista Palabra. Palabra que obra*, nº 12, (agosto/2010-julio/2011), p. 19.

<sup>497</sup> Julie Amiot, “Lo cubano en el viejo cine, formas y discursos”, en *En torno a las Antillas: ensayos en homenaje al profesor Paul Estrade*, Fuerteventura, Archivo Histórico Insular de Fuerteventura, 2004, pp. 555-556.

inocente, aquella que había sido víctima de su propio destino, pero, en el fondo era pura de corazón como la protagonista de *Santa* (Antonio Moreno, 1931). El segundo era la devoradora, es decir, una mujer despiadada, sin escrúpulos y usurpadora de la crueldad masculina. La mejor representante en este grupo fue, sin duda, la diva mexicana María Félix<sup>498</sup>. En cuanto a su origen, generalmente, la mujer-protagonista provenía de la provincia y al llegar a la gran ciudad, la única alternativa que tenía era trabajar en centros nocturnos, ya que era uno de los pocos oficios lucrativos al alcance de las féminas de la época. En ese sentido, el cine nacional mostraba el problema de la prostitución, así como el de la urbanización y la modernidad como consecuencia de la creciente migración del campo a la ciudad.

Así pues, el cine de cabareteras, definido por Joanne Hershfield, como un género claramente mexicano “tipo ‘las seducidas y abandonadas’ con el realismo escabroso del ‘cine de arrabal’ y la influencia de la música popular tropical como el danzón cubano, la rumba y el mambo brasileño”<sup>499</sup>, al convertirse en uno de los favoritos del público azteca, necesitaba enriquecer sus temáticas, por lo que recurrió incesantemente a las novelas eróticas españolas que proporcionaban un gran número de argumentos idóneos para ser llevados a la gran pantalla.

La novela erótica fue considerada un tipo de literatura “cargada de polémica”, con “gran repercusión social”<sup>500</sup> y gozó de gran aceptación en la España del primer tercio del siglo pasado<sup>501</sup>, aunque empezó a perder popularidad hacia 1930<sup>502</sup>. Entre los principales representantes de este género -considerado por los entendidos como una forma de escritura menor- se encuentran Felipe Trigo, escritor naturalista que defiende en sus novelas “la ética del amor y la igualdad erótica de la mujer”. Según Lily Litvak “su ética y su estética se apoyan en las leyes naturales que él considera desvirtuadas por

<sup>498</sup> Vid. Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*, pp. 128-136, y en Francisco de la Peña Martínez, “Género, incesto e identidad: una aproximación antropológica al cine de rumberas en México”, *ACENO, Revista de Antropología do Centro-Oeste*, vol. 2, nº 3 (enero-julio/2015), pp. 192-211.

<sup>499</sup> Cfr. Joanne Hershfield, “La mitad de la pantalla: la mujer en el cine mexicano de la época de oro”, en Gustavo García y David R. Maciel, *op. cit.*, p. 138.

<sup>500</sup> Fernando García Lara, *El lugar de la novela erótica española*, Granada, Diputación General de Granada, 1986, p. 15.

<sup>501</sup> Brigitte Magnien, “Crisis de la novela”, en Carlos Serrano y Serge Salaün (eds.), *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*, Madrid, Marcial Pons. Ediciones de Historia, 2006, analiza los factores que influyeron en el agotamiento de la novela erótica, pp. 245-250.

<sup>502</sup> Eugenio G. de Nora, *La novela española contemporánea*, vol. 1, (1898-1927), Madrid, Gredos, 1973.

la moral burguesa”<sup>503</sup>. Entre sus discípulos, destaca Pedro Mata, cultivador de un realismo moderado y poco explícito que, para Eugenio G. de Nora, bordea lo cursi y melodramático, evitando “sistemáticamente la desnudez ‘vulgar’ y el fondo de los problemas que plantea o que se plantean en torno al erotismo real”. Es el suyo un erotismo idealizante, esfumante y velado”<sup>504</sup>. Además alcanzaron notable popularidad Joaquín Belda, famoso por sus novelas galantes que incluían grandes dosis de humor, y José María Carretero Novillo, *El Caballero Audaz*, cuyas novelas se convirtieron en auténticos *best sellers* en la España de los años veinte. En opinión de Pedro López Martínez, esta literatura tenía el propósito de:

revolucionar, excitar los instintos sexuales –generalmente en reposo durante el proceso de la lectura- de cualquier lector o lectora psicosomáticamente facultados o propensos, y ello sin otra arma inductora que el lenguaje y el maravilloso mundo que habilita, se mediante la representación de contenidos de naturaleza erótica o universal o sea por la sabia intercesión de una voluntad verbal articulada, ahora sí con ese objetivo<sup>505</sup>.

Sin embargo, al ser trasvasadas al cine nacional, como si se tratase de una regla inquebrantable, se convertían en melodramas que, en la mayoría de los casos, conservaban el título de la obra erótica (*La venenosa*, *Ángel o demonio* o *La sin ventura*) y, en algunas ocasiones también podrían adoptar otro título que ensalzara los atributos de la protagonista: pasionaria, vengativa, esclavista, insensible, pura, víctima o inocente. Si bien algunos rasgos de la rumbera del cine mexicano son similares a los atribuidos a las protagonistas del cine negro –como el carácter enigmático o la ambigüedad moral-, no son figuras asimilables por completo a la *femme fatal* que pudo encarnar Marlene Dietrich en *El ángel azul* (*Der blaue Engel*, Josef von Sternberg, 1930) o Barbara Stanwyck en *Perdición* (*Double indemnity*, Billy Wilder, 1944), aunque hubo algunas excepciones como la vampiresa que protagonizó Ninón Sevilla en *Aventurera* (Alberto Gout, 1949), donde encarna a una mujer que, al sufrir una

<sup>503</sup> Lily Litvak (ed.), *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras 1818-1936*, Madrid, Taurus, 1993, pp. 56-57.

<sup>504</sup> Eugenio G. de Nora, *op. cit.*, p. 388 y 389.

<sup>505</sup> Vid. Pedro López Martínez, *La sonrisa vertical: Una aproximación erótica española (1977-2002)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2006, p. 45.



decepción familiar (la madre huye con su amante y el padre se suicida), se convierte en prostituta y al mismo tiempo, en la novia decente de un millonario. La regente del prostíbulo también lleva una doble vida, pues aparenta ser una madre virtuosa<sup>506</sup>. En México parece que fascinaban estas duplicidades, como si la idealización de mujer (virginal) nunca pudiera librarse del todo de su imagen pecaminosa (Eva). Pero el prototipo de la cabaretera mexicana era diferente, ya que generalmente llevaba una vida miserable y era moralmente rechazada por la sociedad, la familia y la iglesia; el único momento en el que se liberaba y daba rienda suelta a sus deseos era cuando ejecutaba algún número musical, aunque después era castigada casi siempre con la muerte.

En lo que concierne a la adaptación de obras literarias españolas, se debe apuntar que a partir de 1947, el escritor español José María Carretero *El Caballero Audaz*, famoso por la publicación de novelas sicalípticas en las primeras décadas del siglo XX, en colecciones tales como *La novela semanal*, *La novela corta* y *La novela de hoy*, se convertiría en una de las principales fuentes de inspiración del cine mexicano. Carretero Novillo -quien destacó sobre todo en su faceta como periodista, gracias a su capacidad como entrevistador<sup>507</sup>- fue uno de los autores más prolíficos de España. No obstante, en nuestros días, el valor de su obra literaria es, con razón, muy cuestionado por la crítica, por considerarla de escaso valor literario<sup>508</sup>. Para Eugenio G. de Nora la literatura producida por este autor “combina en proporciones variables la pornografía grosera y el folletín sentimental o espectacular”<sup>509</sup>, y a juicio de Luis Quesada, su obra es de “una absoluta vulgaridad que intenta disimularse con una prosa plagada de efectismos y cursilerías”<sup>510</sup>. No obstante, al parecer, sus textos resultaron muy atractivos para ser llevados al cine, tanto en México como en España.

<sup>506</sup> Otras rarezas del cine azteca en las que se presentaba como protagonista a una *femme fatale* fueron los filmes dirigidos también por Alberto Gout *Humo en los ojos* (1946) y *Sensualidad* (1950), ésta última inspirada libremente en la película alemana *El ángel azul*.

<sup>507</sup> Luis Quesada, *op. cit.*, p. 256.

<sup>508</sup> Arturo Montenegro, “Heterodoxos, 1. El Caballero Audaz”, *Rinconete* [en línea], 22/05/2003. Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/mayo\\_03/22052003\\_02.htm](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/mayo_03/22052003_02.htm) [Consulta: 5/12/2015].

<sup>509</sup> Eugenio G. de Nora, *op. cit.*, p. 422.

<sup>510</sup> *La novela española... cit.*, p. 257.

Las novelas de El Caballero Audaz<sup>511</sup> habían sido populares durante las tres primeras décadas del siglo XX, aunque su presencia en la pantalla mexicana fue algo posterior, prologándose hasta los años sesenta con la adaptación de la novela *Una mujer frívola*, con el título *Azahares rojos* (Alfredo B. Crevenna, 1960). En el periodo comprendido entre 1947-1960, se llevaron a la pantalla siete de sus obras (una de éstas readaptada), lo que da idea de un éxito siempre con dado el éxito que vivía el cine de rumberas de la época, cuyas protagonistas se convirtieron en auténticos símbolos sexuales<sup>512</sup>.

La incursión del pornógrafo autor español en el cine mexicano fue a través de su novela más famosa, *La bien pagada*, escrita en 1920<sup>513</sup> y prohibida en 1939, en la España de Franco. Fue dirigida en 1947 –con el mismo título– por el experto en cine de rumberas Alberto Gout<sup>514</sup>, prolífico director que trabajó con su equipo habitual: el argumentista y crítico teatral español, Álvaro Custodio, y el fotógrafo Alex Phillips<sup>515</sup>. Fue éste un melodrama cabaretil protagonizado por la actriz cubana María Antonieta Pons, que encaraba a una bella y frívola esposa de un millonario que mantiene una relación extramarital con un antiguo pretendiente. Cuando el marido los sorprende, los obliga a firmar un documento en el que conste que han cometido adulterio y ella deberá renunciar a todos sus derechos como esposa. Después él marido engañado huye del país para evitar murmuraciones. A su vuelta, descubre que la que su mujer se ha convertido en una cabaretera apodada *Piedad la de los diamantes*. Como venganza, el marido la convierte en su amante y ella le confiesa que sigue enamorada de él. Este último, le dice que ya no la quiere y que solo ha contratado sus servicios como prostituta. Pero el rechazo, no es su único castigo, pues, el destino le hará padecer una enfermedad que acabará con su vida. En su lecho de muerte, el marido reconoce que la sigue queriendo,

<sup>511</sup> Antonio Cruz Casado afirma que el tipo de novelas que escribía Carretero Novillo obtenían gran éxito, debido a que “el lector bebe el opio del relato y realiza en su subconsciente los proyectos que una realidad anodina o demasiado duras le niega”, en Antonio Cruz Casado “ ‘El Caballero Audaz’ entre el erotismo y la pornografía”, *Cuadernos hispanoamericanos*. n° 463 (enero/1989), p. 108.

<sup>512</sup> En 1965, se hizo otra versión de *La bien pagada*; fue una coproducción México-Puerto Rico titulada *Una mujer sin precio*, bajo la dirección de Alfredo B. Crevenna. Vid. Anexo III.

<sup>513</sup> En España, se hizo una versión cinematográfica en 1935. El filme se tituló *La bien pagada* (Eusebio Fernández de Ardevín).

<sup>514</sup> Dirigió a las rumberas más famosas de la época de oro del cine mexicano: Ninón Sevilla, Meche Barba María Antonieta Pons y Rosa Carmina.

<sup>515</sup> Gout, Custodio y Phillips alcanzaron notable fama en filmes como: *Aventurera* (1949), *Sensualidad* (1950), *No niego mi pasado* (1951) y *Aventura en Río* (1952).

pero que su dignidad no le permitía aceptarlo. Hay que mencionar que en este caso hay una transformación radical en la protagonista, pues, en casi toda la película es una mujer fatal, según García Riera muy al estilo de Rita Hayworth en *Gilda* (Charles Vidor, 1946)<sup>516</sup>, aunque después se convierte en una mujer débil y víctima de las circunstancias, que es señalada por la sociedad y, como no podía ser de otro modo, tiene como destino la muerte por haber sido una pecadora.

En 1965, se realizó una segunda recreación filmica de *La bien pagada*, en coproducción México-Puerto Rico, con el título *Una mujer sin precio*, bajo la dirección del director alemán afincado en México, Alfredo B. Crevenna. En este filme, a diferencia de la versión realizada en los años cuarenta, Carola era abandonada por su novio Daniel, a quien se había entregado, y se casaba con un hombre rico llamado Fernando sin estar enamorada. También se dieron otros cambios importantes; por un lado, la protagonista de esta película empezó a trabajar en un cabaret de lujo en el que se dedicaba a hacer estriptis, espectáculo por el que era “bien pagada” por sus clientes, y por el otro, en este caso no era castigada con la muerte, sino que ella misma se torturaba por no tener el amor de Fernando. La acción del filme se ubicó en San Juan de Puerto Rico, por lo que se mostraron algunos lugares turísticos de ese país. El papel principal femenino fue interpretado por la argentina Libertad Leblanc y el masculino, estuvo a cargo de Víctor Junco, que había protagonizado la primera adaptación. En esta cinta, a diferencia que en la del año 1947, se dio mayor importancia a la exhibición del cuerpo femenino semidesnudo, pues, lo importante no son las coreografías colectivas, características del cine de rumberas, sino más bien el ritual de la mujer que se exhibe desnuda -aparentemente en solitario- para mostrar sus atributos. En México, la cinta fue censurada; fueron eliminados once minutos en los que, según información de Maricruz Castro Ricalde, la protagonista se desnudaba<sup>517</sup>.

Los otros filmes producidos en 1947 fueron *La sin ventura*<sup>518</sup> (Tito Davison), y *De pecado en pecado* (Chano Urueta). Como se puede advertir, los títulos ya marcan

<sup>516</sup> *Historia documental del cine... cit.*, Tomo III, 1945-1948, p. 208.

<sup>517</sup> Vid. Maricruz Castro Ricalde, “‘La llave’, una perversidad cinematográfica de Josefina Vicens”, *La colmena*, n° 71, (julio-septiembre/2011), pp. 7-16.

<sup>518</sup> Es la única novela de Carretero Novillo que tuvo como escenario la provincia (Valdeflores, Andalucía). El resto de su obra literaria está recreada en ambientes de alta burguesía en Madrid. Véase el

el destino de las protagonistas; seres al margen de la sociedad por no someterse a la voluntad y el deseo de los hombres. La primera, *La sin ventura*, narraba las sucesivas desdichas de una mujer que primero se entrega a un hombre para salvar a su hermano, se hace luego amante de otro, que la convierte en bailarina de cabaret, y se refugia al fin en un pueblo, donde intenta redimirse haciendo la caridad hasta que le ofrece su amor un “redentor” estudiante de medicina al que ella rechaza para no manchar su nombre –salvaguardando los intereses de la burguesía patriarcal. Todavía tiene que sufrir el acoso del proxeneta, empeñado en que retorne a la mala vida, pero enferma de cáncer –como Margarita Gautier de tuberculosis- y muere. El trágico destino de esta mujer, evidentemente, la redimió y además, este film sensiblero podría considerarse como un buen ejemplo de una de las constantes del cine mexicano que se producía en esa época: la representación de la “inmoralidad” femenina, mediante la inclusión de personajes de féminas dedicadas a la vida galante.

En relación con el trabajo del director, Emilio García Riera afirmaba que había tenido un debut digno “siguiendo con soltura y no mala técnica los pasos de una desventurada que se convertiría en modelo para decenas de heroínas del cine mexicano”<sup>519</sup>. Como veremos, no solo se imitaría el prototipo de mujer pecadora, sino que también se las castigaba con la enfermedad del cáncer. Si en la literatura del siglo XIX, Margarita Gautier y Fantine, protagonistas de *Las damas de las camelias* (Alejandro Dumas, 1848) y *Los miserables* (Víctor Hugo, 1862), morían de tuberculosis, el cine mexicano se encargó de castigarlas con la enfermedad del siglo XX: el cáncer. En cambio, el filme *De pecado en pecado*, narraba la historia de una mujer que, tras ser abandonada por su madre, había sido criada por unos falsificadores de dinero, que a su vez la habían introducido en esta actividad ilícita. La chica es encarcelada y al ser liberada, se convierte en bailarina de un cabaret, en el que encuentra a su madre. Ésta para redimirse y salvar del “pecado” a su hija, la ayuda a huir con su novio. Es interesante observar en este filme el cambio que sufre la protagonista, pues, logra salvarse del mundo de la “perdición”, aunque tendrá que

análisis de la obra de Carretero Novillo en Antonio Cruz Casado, “‘El Caballero Audaz’ entre el erotismo y la pornografía”, *art. cit.*, pp. 89-112.

<sup>519</sup> *Historia documental del cine... cit.* Tomo III, 1945-1948, p.196

cargar con otra culpa en su vida: ser una prófuga de la justicia por haberse dedicado a varias actividades ilícitas.

Por otro lado, *La venenosa* conoció dos adaptaciones en el cine mexicano y ambos filmes se titularon como la novela. La primera se filmó en blanco y negro en 1949, y la segunda en color en 1957, en coproducción con Argentina, siendo dirigidas por Miguel Morayta<sup>520</sup>. Estos melodramas cabaretiles, además de conservar algunos elementos propios del género (una mala mujer como protagonista y el tener como escenario de la acción un centro nocturno), destacan por el gran número de secuencias de espectáculos circenses.

En dichas cintas, se contaba la historia de una hermosa trapecista llamada Liana, hija de una encantadora de serpientes y de un faquir indú vidente, de quien había heredado ese don. A diferencia de otras protagonistas de filmes mexicanos pertenecientes a este género, Liana no era víctima de los hombres, sino todo lo contrario, provocaba la muerte de los hombres que se la besaban. Sin embargo, estas desgracias no le causaban dolor, pues, era inmune al dolor, al sometimiento y al miedo, al igual que su padre. Dada su naturaleza desalmada y también por la profesión de su progenitora, Liana era llamada la *venenosa*. Su primera víctima, en la película, es el domador de leones que después de besar sin consentimiento a Liana, muere devorado por un león cuando realiza su espectáculo en el circo. El segundo en sucumbir es Víctor, un experimentado trapecista que abandona su carrera tras una caída mortal. Éste al saber que Liana tiene deseos de ser trapecista, le propone que sea su discípula; ella debuta con gran éxito. Él, por su parte, se convierte en un mimo. Éste último personaje, sin duda, tiene similitud con el del profesor Immanuel Rath, de *El ángel azul*, pues, para el lucimiento de la reina de las alturas (Liana), de quien está enamorado, se humilla ante el público. Posteriormente, se casan y ella ahora lo trata bien, aunque solo lo quiere como un amigo. Su matrimonio dura poco, ya que él muere, sustituyéndola en el trapecio, el día que ella no acuse a su espectáculo. El tercero en morir, a causa de

<sup>520</sup> Miguel Morayta inició su carrera como director en México. En España, había trabajado en la industria cinematográfica, pero, como jefe de publicidad de la distribuidora Renacimiento Films. En el cine azteca, adaptó varias obras de autor español José María Carretero Novillo *El Caballero Audaz*, en José de la Colina, "Los transterrados en el cine mexicano", en *El exilio español en México 1939-1982*, México, Salvat-Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 671.

Liana, es un ladrón (Luis de Sevilla) que se enamoró de ella a primera vista, pero, Lina aun cuando se sentía también atraída por él, decide no corresponder a un delincuente. El filme culmina cuando Luis de Sevilla, al ser buscado por la policía decide suicidarse en el camerino de Liana. El cambio de rol de la protagonista es interesante, ya que se trata de una mujer que no siente remordimiento por lo que le sucede a los hombres que la desean. Su falta de culpa está justificada evidentemente, pues, no causa premeditadamente la muerte de sus enamorados, sino que se trata del infortunado destino que le tocó afrontar, por haber ser la hija de un faquir sagrado.

También, en 1949, Morayta dirigió *La virgen desnuda* (1910), basada en una de las primeras novelas escrita por *El Caballero Audaz*. La película narra la historia de amor entre un pintor llamado Alfredo y Amparo, que es apodada La Virgen. Después de casarse, ella es incapaz de mantener relaciones con su marido hasta que éste la pinta desnuda. Alfredo enferma gravemente, por lo que decide alejarse de su esposa. Ella se convierte en cabaretera, pero finalmente es rescatada por su moribundo esposo, cuando éste recibe una cuantiosa herencia. El planteamiento del filme, como se puede constatar, nuevamente necesita de la mano redentora del hombre para salvar de la desgracia a la mujer “mala”.

Un año después, se estrenó *Mi marido* (1950), bajo la dirección de Jaime Salvador e inspirada en la novela homónima, cuyo argumento giraba en torno a la historia de un matrimonio sin compromiso<sup>521</sup>. La protagonista era una viuda, que había buscado a través de una agencia a un hombre que se hiciera pasar por su marido. Después, la mujer se enamoraba del falso esposo, pero éste la abandonaba. Al final, ella muere también de cáncer como otras heroínas del cine azteca de esa época. Como se puede observar, aun cuando la protagonista no se dedicaba no era ni cabaretera ni prostituta, acababa recibiendo su “merecido” castigo por haber engañado a un hombre.

Y, finalmente, fue producida *Azahares rojos* (Alfredo B. Crevenna, 1960), basada en la novela *Mi mujer es una frívola*. En esta adaptación, la protagonista ya no era una cabaretera, sino una esposa vanidosa que ignoraba a su marido millonario e inválido. Cuando el esposo recupera la movilidad, empieza a despreciarla, a la vez que

<sup>521</sup> En 1941, se hizo una versión en España titulada *Mi marido* (Armando Vidal).

ella descubre que aún lo ama y lucha por ganar su amor. El filme concluye con la reconciliación de la pareja y el empoderamiento masculino. La invalidez del marido es símbolo inequívoco de su impotencia para dominar a la mujer. Cuando él recupera su poder, menospreciándola, ella reconoce su autoridad, lo admira (lo ama) y se somete. En esta película, la mala mujer es rescatada por el propio marido, una situación atípica dentro de este tipo de melodramas, ya que normalmente era despreciada por su pareja. Los personajes principales fueron interpretados por el español Francisco Rabal y la mexicana Teresa Velázquez. En resumen, el crítico cinematográfico Emilio García Riera afirmaba que las obras de Carretero Novillo proporcionaron al cine mexicano de pérdidas “no sólo la riqueza barroca de sus accidentadas tramas, sino una posición ‘moral’ muy explícita frente a esas pobres cabareteras *sin ventura*”<sup>522</sup>.

También, fueron adaptadas dos obras del escritor español Pedro Mata, autor que imprimía a sus obras una “prudente dosificación del erotismo que, casi con exclusividad, da cierta vida a sus libros, rehúye sistemáticamente la desnudez ‘vulgar’ y el fondo de los problemas que plantea o que plantean en torno al erotismo real (...)”<sup>523</sup>. Las novelas de este autor literario al ser trasladadas al ambiente azteca se convirtieron en melodramas familiares. Así pues, en 1949, se realizó *Un grito en la noche* (Miguel Morayta), que partía de la novela homónima escrita en 1918. Este filme burgués narraba el amor prohibido e incestuoso entre la tía Rosario y su sobrino Agustín, a quien mantenía para que se graduara como médico. La hija de Rosario se enamora también del primo. El amor se vuelve tragedia, pues, Agustín muere en un accidente. La segunda adaptación fue *La noche es nuestra* (Fernando A. Rivero, 1951), inspirada en la obra *Irresponsable*, que contaba la historia de una mujer que se había convertido en prostituta para pagar el sanatorio mental en el que se encontraba interno su marido y también para mantener a su hija. Cuando el esposo sana, se entera de la vida que llevaba su esposa y la mata. La mujer nuevamente era castigada por la ley patriarcal.

Ya en 1977 se realizaría *La Coquito* (Pedro Masó), basada en novela homónima de Joaquín Belda, que, a su vez, se inspiró en una figura del espectáculo muy popular de los años veinte “La bella Chelito”. A partir de esta biografía novelada,

<sup>522</sup> *Historia documental del cine... cit.*, Tomo III, 1945-1948, pp. 195-196.

<sup>523</sup> Eugenio G. de Nora, *op. cit.*, pp. 388 y 389.

Masó produjo y dirigió esta adaptación, que contaba la historia de la cupletista cubana Adela Portales *La Coquito* que tras su éxito en La Habana debutaba en el teatro Romea de la capital española. La película, pese a tratarse de una coproducción México-España, a estar interpretada por la célebre Amparo Rivelles y a la experiencia de Pedro Masó, no tuvo una buena acogida por parte de la crítica.

El crítico de *El Imparcial*, Miguel Rubio afirmaba que este film resultaba burdo y ramplón en cuanto a erotismo, y agregaba que el director había desperdiciado “todos los elementos narrativos, sociales y eróticos de la novela original, para crear un batiburrillo de clichés sobre una mujer del cuplé”<sup>524</sup>. La reseña publicada en *Pueblo* calificaba negativamente el trabajo de adaptación realizado, pues, consideraba que se había logrado un film “con ribetes folletinescos y alamares de novelita rosa, por el que circulan vejetes rijosos acaudalados, aristócratas politizados, que se baten a pistola con estudiantes socialistas, y escenarios lujosos, donde hay patentes anacronismos...”<sup>525</sup>. No obstante, destacaba el trabajo de fotografía, música y la actuación de Amparo Rivelles.

Por su parte, Marcelo Arroita-Jáuregui considera la adaptación como un “remake” oportunista del cine español de los años cincuenta y pone el acento en el hecho de que la coproducción impuso cortapisas a la hora mostrar los desnudos porque “*La Coquito*’ no pasa de ser ‘El último cuplé’ con complicaciones políticas, escenas, escenas de jolgorio yacente, senos al aire, y cuplés pícaros invariablemente apoyados en la historia natural –zoología y botánica-, especialmente”<sup>526</sup>.

Aparte de los títulos mencionados, otras obras teatrales, al margen de la literatura erótica, dieron origen a melodramas cabaretiles de escasa calidad. En 1942, se filmó *Casa de mujeres* (Gabriel Soria, 1942), basada en la pieza teatral *Aquellas mujeres*, de Enrique Suárez de Deza<sup>527</sup>. Este melodrama reunió dos temas característicos en el cine azteca de la época: maternidad y prostitución. La historia

<sup>524</sup> Miguel Rubio, “*La Coquito*, de Pedro Masó”, *El Imparcial*: 07/01/1978.

<sup>525</sup> “*La Coquito*”, *Pueblo*, 31/12/1977.

<sup>526</sup> Marcelo Arroita-Jáuregui, “‘*La Coquito*’: Los condicionamientos”, *Arriba*, 14/01/1978.

<sup>527</sup> Suárez de Deza, nació en Argentina de padres fueron españoles, se considera dentro de este trabajo porque se formó en España “donde se reveló en 1925 al estrenar *La Dama Salvaje*, y *Ha entrado una mujer*”, en Juan de Mata Moncho, *Teatro capturado por la cámara... cit.*, pp. 241-242.



giraba en torno al amor materno desarrollado por varias meretrices, quienes después de encontrar a un recién nacido en la puerta del burdel, se encargaban de criarlo de manera colectiva. Los clientes del prostíbulo –como observa Moisés Viñas- podían “comprar sexo y calor hogareño por el mismo precio. En realidad ambas cosas se convertían ‘simpáticamente’ en servicios desechables. *Casa de mujeres* es por esto reveladora de lo que la sexualidad y la maternidad significan en el espíritu burgués”<sup>528</sup>. Esta obra se readaptó en 1966. La producción llevó el mismo título y fue dirigida por Julián Soler. Este filme es recordado especialmente por la presencia de Dolores del Río, ya que se trató de su última participación en el cine mexicano. Como se puede constatar, el argumento de estas películas tiene cierta resonancia con el de la pieza teatral *Canción de cuna*, de Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga, aunque cambiando el escenario de la acción: el convento por el prostibulario, lugar en el que crece el bebé abandonado.

En 1948, se recreó una obra de José Navarro Costabella. El filme se tituló *Ángel o demonio* (Víctor Urruchúa, 1948), basada en la novela homónima. El melodrama relataba la historia de un escritor, que se enamoraba una cabaretera en la que se inspiraba para escribir una novela. Después, se casaban y tenían dos hijos, sin embargo, ella regresaba con un antiguo amante, y como mujer “pecadora” recibía el castigo correspondiente: el marido la abandonada y moría uno de los hijos. Finalmente, En 1954, se filmó *De carne somos* (Roberto Gavaldón), basada en la obra *La lámpara encendida*, de Eduardo Borrás. La adaptación da a conocer la historia de una prostituta sin escrúpulos, que opta por el suicidio para redimirse.

<sup>528</sup> *Historia del cine...*, cit., p. 129.

## 2.9. El drama rural español se traslada al campo mexicano

En España, el drama rural tuvo gran aceptación desde finales del siglo XIX hasta la Guerra Civil, aunque en los años siguientes aparecerían ocasionalmente algunas manifestaciones como *La infanzona* (1945), de Jacinto Benavente, y *Vendimia* (1947), de José María Pemán, que gozarían también de éxito<sup>529</sup>. Las piezas teatrales adscritas a este subgénero, que tienen como escenario de la acción el campo, están protagonizadas por campesinos, labriegos o terratenientes y tienen como temáticas principales: el honor, la honra, el amor y la vida. También se distinguen por el uso de un lenguaje regionalista. Mariano de Paco, en el artículo titulado “El drama rural en España”, afirma que su origen está en la influencia del naturalismo, así como del costumbrismo regional y de los dramaturgos españoles del Siglo de Oro<sup>530</sup>. Presenta una visión idealizada del campo, “situando allí un mundo de modelos puros, sentimiento vírgenes y ética rudimentaria, frente a la sociedad urbana, educada y alambicada, regida por una mora de apariencias e hipocresías<sup>531</sup>”.

En este apartado revisaremos un conjunto de films basados en obras de dramaturgos tales como el catalán Ángel Guimerá; Eduardo Marquina, uno de los máximos representantes del teatro poético y, de Jacinto Benavente, de quien se llevarían a la gran pantalla dos de sus dramas rurales: *Señora ama* (1908) y *La malquerida* (1913). Esta última, dirigida Emilio Fernández, tuvo un éxito considerable e inspiró recientemente una telenovela en el año 2013.

Hay que hacer notar que las obras literarias pertenecientes al género del drama rural español resultaron idóneas para ser trasvasadas a la pantalla grande en México, pues el cine azteca –desde finales de los años treinta y durante la época de oro– se había caracterizado por la realización de filmes ubicados en sus ambientes campestres. El cine indigenista mexicano –aunque controvertido por mostrar tópicos y estereotipos de la población autóctona mexicana– tendría oportunidad de mostrar los paisajes naturales

<sup>529</sup> Vid. Felipe Pedraza Jiménez, *El drama rural. Metamorfosis de un género. La perspectiva española y el contexto internacional*, Vigo, Academia de Hispanismo, 2011, pp. 18-19.

<sup>530</sup> Mariano de Paco, “El drama rural en España”, *Anales de la Universidad de Murcia, Filosofía y Letras*, vol. XXX, nº 1-2 (1971-1972), p. 141. También, véase el estudio sobre el drama rural de José Carlos Mainer, “José López Pinillos en sus dramas rurales”, en *Literatura y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950)*, Edicusa, Madrid, 1972, pp. 89-120.

<sup>531</sup> *Ibid.* p. 143.

mexicanos en películas como *Janitzio* (Carlos Navarro, 1934) o *Redes* (Emilio Gómez Muriel y Fred Zinnemann, 1934). Y, en la siguiente década, el director Emilio Fernández sería el encargado de crear la imagen del México rural en el extranjero.

También el campo sirvió de escenario en el llamado cine de la Revolución, que llegaría a convertirse en un subgénero cinematográfico del cine mexicano. Las películas pertenecientes a este subgénero permitían apreciar las bondades del campo de batalla de norte a sur de país, y en ellos se exaltaba sobre todo el papel desempeñado por los caudillos mexicanos, que habían sido los artífices del principal triunfo de este movimiento: el reparto agrario. La lectura romántica<sup>532</sup> -en la pantalla grande- de esta guerra civil mexicana se dio a partir del gobierno de Lázaro Cárdenas, que a través de su política buscaba implantar una serie de valores nacionalistas<sup>533</sup>. Como ejemplo de este tipo de filmes se pueden mencionar *Flor silvestre* (Emilio Fernández, 1943) y *La sombra del caudillo* (Julio Bracho, 1960).

Por otro lado, no se pueden dejar de mencionar las comedias rancheras, películas en las que la acción se desarrollaba en atmósferas campiranas idílicas, que al mismo tiempo negociaban con lo armónico y lo folclórico. La vida rural quedaba reducida a lo que acontecía en la hacienda -espacio de explotación laboral-, en la que había especialmente cabida para el goce colectivo a través de las fiestas charras acompañadas de música vernácula. Entre ellas podemos encontrar las ya revisadas anteriormente *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936) y *Los tres García* (Ismael Rodríguez, 1946).

Como se puede observar, los filmes revolucionarios, indigenistas y las comedias rancheras, cuyas historias tenían como escenario el campo mexicano eran del gusto del público del país azteca. De ahí que el trasvase de dramas españoles al cine fuera un filón para la industria filmica de la época, ya que de alguna manera el argumento de dichos dramas era fácilmente adaptable al ambiente mexicano. Como ya hemos adelantado, del dramaturgo Jacinto Benavente se recrearon dos obras

<sup>532</sup> Sin embargo, hubo otros filmes que abordaron de manera seria este conflicto armado. Según la crítica mexicana, Fernando de Fuentes logró hacer las mejores películas de ficción sobre la Revolución mexicana: *Prisionero 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1934) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935).

<sup>533</sup> *Los de abajo* (Chano Urueta, 1940) y *Flor Silvestre* (Emilio Fernández, 1943), son algunos filmes que trataron de manera idealista el periodo revolucionario mexicano.

pertenecientes a este género: *La malquerida* y *Señora Ama*. La primera obra fue realizada por Emilio “Indio” Fernández, que se manejaba perfectamente en ambientes campestres, y la segunda, estaría a cargo de Julio Bracho, reconocido sobre todo por la realización de filmes ciudadanos.

En 1949, se filmó la versión cinematográfica de *La malquerida*, obra que había sido estrenada con gran éxito el 12 de diciembre de 1913 en el teatro de la Princesa de Madrid, cuyos elementos característicos son las “pasiones extremas forzadas a permanecer en silencio, el incesto como amenaza latente, el poder opresor y despótico de los hombres...”<sup>534</sup>. Para Ruiz Ramón, en este drama rural, a diferencia de *Señora ama*, Benavente “sí crea una acción dramática y unos caracteres conflictivamente enfrentados [...] donde el interés dimana de la acción y no sólo de la palabra de los personajes. Acción sabiamente desarrollada y motivada”<sup>535</sup>. La pieza teatral elabora una trágica historia de amor en la que tres personas sufren las consecuencias: una viuda, su nuevo esposo y la hija de ella. La historia tiene como escenario la hacienda del Soto. Raimunda, al quedar viuda, se casa con Esteban, que en un primer momento es rechazado por Acacia, su hijastra. Tiempo después, nace un amor pasional entre ambos, manifestado primero por Esteban que, cegado por una pasión pseudo-incestuosa, ordena a su fiel servidor, el Rubio, mate a Faustino, uno de los pretendientes de su hijastra Acacia. Por ello, será llamada *La malquerida*. Raimunda decide investigar la muerte del pretendiente de su hija, a quien ésta no corresponde, lo que la llevará a descubrir los sentimientos entre su marido e hija. Al final, Raimunda salva el honor de su hija sacrificando su vida<sup>536</sup>.

En la adaptación mexicana, Emilio Fernández trasladó la acción, que en el texto literario se desarrollada “en algún lugar de Castilla”, a una hacienda del estado de Guanajuato, México, en tiempos postrevolucionarios<sup>537</sup>. Pese a ello, la adaptación se

<sup>534</sup> Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Héctor Urzáiz Tortajada, *Teatro español* (de la A a la Z), Madrid, Espasa, 2005, p. 435.

<sup>535</sup> Francisco Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 31.

<sup>536</sup> En España, la primera recreación de esta obra fue realizada por Juan de Baños en 1914, y la segunda en 1940, bajo la dirección de José López Rubio. Ambas llevaron el mismo título que el texto literario

<sup>537</sup> La adaptación mexicana de *La malquerida*, según declaraciones del realizador Roberto Gavaldón, en la revista *México Cinema* (08/1948), iba a ser realizada por él, pues, el escritor José Revueltas ya había escrito un guion que finalmente no fue aprobado por Santiago Reachí, de Posa Films. Este proyecto sería

concibió como un tributo a Benavente, como se puede apreciar en su inicio. La leyenda que aparece después de los títulos es la siguiente:

De un anhelo de rendir fervoroso homenaje al alma de la raza nace esta versión mexicana de la clásica obra de Don Jacinto Benavente. Nuestra adaptación se tomó libertades de forma que en nada afectan a la sustancia viva de *La malquerida*, y que comprueben elocuentemente que los acentos que alientan en ella y que el genio de Benavente sublimó en gloria del idioma, son comunes a España, a México y a todos los países de nuestra raza.

Como se puede constatar, la advertencia dada a los espectadores -tanto por el Indio como su guionista habitual el escritor Mauricio Magdaleno, uno de los más máximos representantes de la novela revolucionaria mexicana- estaba muy en la línea del discurso hispanoamericanista, que, por aquellos años, estaba también presente en el cine español sobre todo a partir de la celebración del I Congreso Español de Cinematografía celebrado en 1928<sup>538</sup>. Pero, por otro lado, también se apropiaban de la obra de Benavente, pues, afirmaban que aun cuando se habían permitido ciertas libertades, en su opinión, se conservaba la sustancia del texto literario.

Yolanda Minerva Campos García, en su estudio del film, encontraba dos aspectos interesantes en la cinta, por un lado, el reto de trasladar una historia, cuyo escenario fue al campo español, aunque se trate de tema universal al contexto mexicano posrevolucionario, y por el otro, destacaba la interpretación que hizo el director de *La malquerida*<sup>539</sup>. Si en la pieza teatral se da a conocer primero el amor arrebatado que siente Esteban por su hijastra y, posteriormente, la pasión que siente ella por el marido de su madre, sentimiento que ella tampoco conocía; en el film, dado el momento en el

retomado por otro productor Francisco de P. Cabrera, que encargó el film a Emilio Fernández, *apud.*, Emilio García Riera, *Historia documental del cine... cit.*, Tomo IV, 1949-1951, p. 42.

<sup>538</sup> Sobre el hispanoamericanismo en el cine español véase en Marta García Carrión, *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica española y nacionalismo español 1926-1936*, Valencia, Universitat de Valencia, pp. 139-148.

<sup>539</sup> Yolanda Minerva Campos García, “La construcción transnacional del cine mexicano, un estudio de caso: el cine de Emilio ‘Indio’ Fernández en España, prensa y censura”, *El ojo que piensa, Revista virtual de cine iberoamericano* [en línea], año. 3, nº. 6, (julio-diciembre / 2012). Disponible en: <http://www.elojoquepiensa.net/05/index.php/template/el-cine-del-indio> [Consulta: 31/08/2015].

que fue realizada, se dio énfasis al amor prohibido entre el padrastro y Acacia. Finalmente, esta investigadora señalaba lo siguiente:

La versión de Fernández, de forma muy temprana nos remite al conflicto central del triángulo amoroso, con un tratamiento marcadamente dramático. Sin embargo la adaptación no pierde la esencia y es ahí en donde parecen coincidir el autor y el director: tratar pasiones y mostrar la complejidad para encontrar racionalidad y equilibrio entre ellos<sup>540</sup>.

Esta película en torno al tema del incesto logró imprimir valores y elementos mexicanos que eran muy característicos del cine realizado por Fernández. Por ejemplo, la presencia de personajes que representaban el estereotipo de la época; por un lado, el masculino, al que se le otorgó poder por encima de las mujeres, así como la importancia de darle lucimiento “a caballo” como legítimo representante del campo mexicano y, por el otro, el femenino, que representaba la sumisión<sup>541</sup>. El protagonista, el actor Pedro Armendáriz (Esteban), encarnó al macho mexicano y las intérpretes principales - Dolores del Río (Raimunda) y Columba Domínguez (Acacia)- asumieron un rol abnegado, debido al amor ciego que sentían por el mismo hombre. Destacan, por otro lado, las escenas rodadas en exteriores (paisajes naturales y fachadas de construcciones arquitectónicas: iglesia, haciendas o casas de pueblo) y los decorados de interiores (estilo colonial mexicano).

Así mismo, merece la pena destacar otro de los elementos de esta adaptación que le dio un acento muy nacional: la transformación de la copla del texto literario español en un corrido mexicano<sup>542</sup>. En la obra teatral, la cancioncilla que andaba en boca del pueblo era: "El que quiera a la del Soto tié pena de la vida. Por quererla quien la quiere le dicen la Marquerida"<sup>543</sup>. En cambio en el filme, se convertía en una canción

<sup>540</sup> *Ibid.*

<sup>541</sup> El cartel de la película era una muestra de los roles y la posición narrativa que correspondían a cada género, pues, vemos Pedro Armendáriz de pie, con actitud soberbia, acompañado de Dolores del Río, arrodillada.

<sup>542</sup> Las canciones pertenecientes a este género musical mexicano, desarrollado en el siglo XVIII y de gran importancia durante la Revolución mexicana, abordan diversas temáticas en torno a la política, historia o bien a las relaciones amorosas.

<sup>543</sup> Mencionada en el Segundo Acto (Escena V), cuando Norberto, sobrino de Raimunda y expretendiente de Acacia, cuenta a su tía lo que se dice en el pueblo de su hija en Jacinto Benavente, Jacinto, *Señora Ama. La Malquerida*, Virtudes Serrano (ed.), Madrid, Cátedra, 2002, p. 184.

larga (corrido) que se entonaba en la cantina del pueblo por el Rubio, el empleado de confianza del Soto, que había sido el encargado de dar el tiro de gracia a Faustino, después del duelo que este último había tenido con el amo Esteban:

Vengo a contarles la historia de lo que en el Soto pasa lumbre viven en la misma casa. El que quiera a la del Soto tiene pena de la vida por quererla quien la quiere le dicen la Malquerida. Pobrecita de Raymunda tuvo un cambio divertido va pasar de ser esposa a madre de su marido. Palomita vuela lejos con el alma entristecida porque a la hija de Raymunda le dicen la Malquerida. Un hombre pa enamorar a cualquiera tiene amores torcidos entonces la culpa es de ella. ¡Ay! Coahuila que perones ¡Ay! Durango que alacranes no hay amor sin amargura mientras esto no se acabe. Vuela y vuela palomita vuela por este pueblito anda y cuéntale a la gente que aquí hay un amor maldito: la espantosa muerte de don Faustino.

Pero, además de este corrido, se le da un énfasis especial al momento en el que el pueblo se entera -a través de un pregonero- de la trágica muerte de Faustino. La noticia que se grita, se ilustra mediante una historieta plasmada en un cartel que ha sido fijado en un árbol en las afueras de la iglesia, y reza así:

*La Voz del Pueblo* que habla de la muerte de don Faustino, el gallardo joven, el heredero de la hacienda de su infortunado y apenado padre.

*La Voz del Pueblo* que habla de la misteriosa muerte de don Faustino, el infortunado muchacho, muerto por unos chacales que serán juzgados por el divino tribunal del señor.

Compren *La Voz del Pueblo* señores, miren nomás, las faldas de una mujer provocaron la muerte don Faustino señores.

Señores cómprenme *La Voz del Pueblo* que habla del espantoso crimen en los que los muy machos rurales mexicanos se han encontrado incapacitados.

Es *La Voz del Pueblo* que grita el espantoso crimen y el de los chacales que ensangrentaron el suelo con la sangre del corazón de Faustino.

El mensaje a través del cual el pueblo conoce el lamentable evento es ambivalente. Por un lado, se puede considerar misógino, ya que desde un primer momento se culpa a “las faldas de la mujer” del trágico evento y, por el otro, se exhibe la incapacidad de los “machos rurales mexicanos”, porque no han podido encontrar hasta ese momento al asesino. Esta crítica al sexo masculino, es, sin lugar a dudas, atípica y más si se toma en cuenta que fue presentada a finales de los años cuarenta. Así

pues, como se puede advertir, los habitantes del pueblo tienen una importancia capital, solo antecedida por los personajes principales que integran el triángulo amoroso.

En México, el filme tuvo una buena acogida por parte del público, no solo por la atractiva historia que narraba, sino también por la presencia de las musas de Emilio “Indio” Fernández y por el hecho de que esta adaptación se *mexicanizara*, al hacer un guiño al periodo revolucionario y permitir una mayor identificación con el público nacional. En cuanto a la crítica, la acogió bien, con excepciones. Por ejemplo, Alejandro Rozado se quejaba de la manera como había sido narrada la cinta, ya que consideraba que se observaban “una sucesión de momentos quietistas, petrificantes, encerrados en sí mismos, sin angustia ni ambigüedad”<sup>544</sup>. Y, en relación con el trabajo realizado por los actores agregaba que:

Cuando los personajes se ven asaltados por la duda, los atraviesan gesticulaciones teatrales arcaicas como el casi cómico arqueamiento de cejas sobrecargado por *close-ups* y encuadres contrapicados. La franca y rudimentaria intensidad de las situaciones extremas se acompaña de una música insistentemente patética, tremendista, y una auténtica y desmedida afición por la inmovilidad en el corte de cámara: no hay, en suma, labor final en la narración; tampoco hay mediaciones tonales<sup>545</sup>.

Por su parte García Riera afirmaba que la buena recepción que tuvo *La malquerida* se debía a una suerte de aprobación que daban los críticos mexicanos y algunos españoles a las proezas realizadas por Emilio Fernández, que desde su punto de vista, muestra un desinterés “por la historia y solo le importa deducir de ella imágenes características de su estilo, tan características que no hacen sino acentuar la falta de un contexto dramático”<sup>546</sup>. Como ejemplo se puede mencionar el encuadre de las escenas del duelo entre Faustino (Roberto Cañedo) y Esteban (Pedro Armendáriz), en las que el crítico español observa falta de motivaciones dramáticas. También, criticaba el hecho de que Fernández hubiera realizado un film que, por una parte, centrara la trama en el amor a la tierra y a la mujer cuando este tema no era el principal resorte de la pieza

<sup>544</sup> Alejandro Rozado, *Cine y realidad social en México*. Una lectura de la obra de Emilio Fernández, Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanzas Cinematográficas, 1991, p. 76.

<sup>545</sup> *Ibid.*

<sup>546</sup> *Historia documental del cine... cit.*, Tomo IV, 1949-1951, p.43.



benaventina y, por la otra, “intentara disimular su índole melodramática bajo el ropaje de tragedia”<sup>547</sup>.

A diferencia que en el film *Pepita Jiménez* (1945), primera adaptación de obra literaria española en el cine mexicano realizada por Emilio Fernández, *La malquerida*, sí pudo ser exhibida en España. Gracias a la investigación de Yolanda Minerva Campos, conocemos que en este país la adaptación dividió a la crítica. Para Miguel Rodenas, de *ABC*, el film no se parecía en nada a la creación teatral, ya que no solo había cambiado el escenario sino que también los sentimientos de los personajes centrales dando como resultado una versión desfigurada. Además, agregaba que el Indio había hecho el mismo tipo de producción que todas aquellas que había realizado antaño (films revolucionarios), “con idéntica lentitud de ritmo –a veces desesperante- y con análogos hermosos cuadros fotográficos logrados por la cámara de Figueroa...<sup>548</sup>”. En cambio, José Luis B. Gallardo, de la revista *Cámara*, consideraba como una pleitesía el hecho de haber adaptado este drama rural español, al tiempo que hallaba “elementos de gran valor y, más allá de indignarse por las libertades que se habían tomado los mexicanos, la encontraba interesante”<sup>549</sup>.

Interesa recordar que, en 2014, la obra teatral *La Malquerida* inspiró una telenovela mexicana de ciento dieciséis capítulos -de alrededor de cuarenta y cinco minutos cada uno de éstos-, que fueron emitidos de lunes a viernes en horario de 19:15 a 20:20 horas. Fue producida por Televisa (Canal 2 *El canal de la estrellas*), la compañía de medios de comunicación más importante en México, bajo la dirección de Salvador Garcini, y con las actuaciones de las mexicanas Victoria Ruffo y Ariadne Díaz, y por el actor peruano Christian Meier. Como de todos es conocido, en el país azteca, la telenovela es todavía el género preferido de las grandes audiencias, que fue sustituyendo paulatinamente al melodrama cinematográfico desde finales de los años sesenta, sin embargo, es llamativo que se haya realizado una teleserie a partir del drama rural de Benavente. Por un lado, porque no ha sido tradición en la televisión mexicana

<sup>547</sup> *Ibíd.*

<sup>548</sup> Miguel Rodenas, “Estrenos en los cines”, *ABC*, 11/07/1950, p. 35.

<sup>549</sup> José Luis B. Gallardo, “Pepita Jiménez”, *Cámara*, 1/11/ 1949.

la adaptación de obras literarias, como si ha sucedido en Brasil o Venezuela<sup>550</sup>, y por el otro, por haberse recreado una pieza teatral, situación francamente atípica, que mantuvo el título del texto literario. Además, como si la intención de la empresa televisiva fuera hacer un homenaje al dramaturgo español, el escenario de la acción fue la hacienda Benavente, y no del Soto. Este culebrón tuvo un gran éxito entre el público mexicano, de hecho el final fue transmitido en horario estelar, a las 19:25 horas, del fin de semana (domingo 09/11/2014), registrando 24.4 puntos de audiencia a nivel nacional<sup>551</sup>.

La otra obra adaptada de Jacinto Benavente fue *Señora ama* (1908), realizada en coproducción México-España y dirigida por el destacado cineasta azteca, Julio Bracho en 1954<sup>552</sup>. La pieza teatral plantea el conflicto de Dominica, una mujer engañada constantemente por su marido Feliciano<sup>553</sup>. Tolera todas sus infidelidades, porque está ciegamente enamorada y porque se siente culpable de no poder concebir un hijo. La situación cambia al quedar embarazada, situación que la empodera y la legitima para intentar que Feliciano le sea fiel. Virtudes Serrano, en su estudio dedicado a este texto literario, considera que la fuerza de Dominica:

radica precisamente en un elemento que permanece oculto hasta el final del proceso dramático y que se constituye en el núcleo temático sobre el que se estructura el comportamiento de esta mujer y, por tanto, en el eje donde la pieza se sustenta; me refiero al tema de la maternidad frustrada, el tema de la mujer que se considera estéril y cuyo objetivo es la fertilidad...<sup>554</sup>.

<sup>550</sup> Si bien en México ha habido algunas telenovelas muy exitosas que han partido de novelas sentimentales tales como *La mentira* (1950), *Corazón salvaje* (1957) y *Bodas de odio* (1960), de la escritora Caridad Bravo Adams, no se puede afirmar que la literatura ocupe un lugar preponderante en la televisión como si ha sucedido en Venezuela, que en la década de los setenta creó la telenovela cultural, subgénero televisivo que trasladaba a la pantalla chica obras literarias tales como *Doña Bárbara* y *Canaima*, de Rómulo Gallegos o *Cumbres borrascosas*, de Emily Brontë. Vid. El análisis de la telenovela en la América Latina en el estudio del escritor José Ignacio Cabrujas, *Y Latinoamérica inventó la telenovela*, Caracas, Alfadil Ediciones, 2002.

<sup>551</sup> La empresa Televisa ofreció en su página oficial de internet otros tres finales alternativos. Televisa (México). [En línea] Disponible en: <http://www.televisa.com/us/videos/telenovelas/la-malquerida> [Consulta: 10/07/2017]

<sup>552</sup> Carlos Heredero y Antonio Santamarina, *op. cit.*, p. 134, señalan que se trata de una producción española, sin embargo, la Cineteca Nacional (México) y Filmoteca Española la tienen catalogada como coproducción entre ambos países.

<sup>553</sup> *Señora Ama* Se estrenó en Madrid, en el Teatro de la princesa, el 22 de febrero de 1908.

<sup>554</sup> Véase la edición de *Señora Ama. La Malquerida*, *op. cit.*, a cargo de Virtudes Serrano, p. 33.

El personaje principal masculino –Feliciano, el esposo de Dominica- es “el galanteador consentido por ella hasta extremos que provocan el escándalo”<sup>555</sup>. También, vuelve a aparecer, al igual que en *La Malquerida*, el tema del incesto. Esta vez se presenta entre Feliciano y María Juana, hija del tío Aniceto. Ahora bien, al ser trasvasado este drama rural al cine azteca, resultó un filme en esencia español, aun cuando se trató de una coproducción entre México y España. Esta recreación filmica –rodada en España- estuvo protagonizada por Dolores del Río -actriz mexicana, que ya había hecho el personaje de Raimunda en el filme *La malquerida* (Emilio Fernández, 1949)-, y el resto del elenco eran actores españoles.

La filmación de esta adaptación –según Jesús Ibarra- fue problemática. Al parecer, el cineasta mexicano se topó con cierta hostilidad hacia él y hacia la actriz Dolores del Río<sup>556</sup>. Los productores españoles realizaron además el montaje sin la presencia de Bracho,

deshaciendo en parte la estética de Bracho y restando dramatización a argumento. En la versión que se exhibió en España, la voz de Dolores fue doblada debido al acento; por fortuna hubo una versión la exhibida en México, en la que la actriz conservó su propia voz<sup>557</sup>.

El filme tuvo escaso éxito de público y crítica en ambas latitudes. En España, fue estrenado el 30 de mayo de 1955, y en México, dos años después (28/01/1957). Pedro Amalio López, en su reseña publicada en la revista *Objetivo* –órgano de expresión del nuevo cine social y neorrealista contrario a las adaptaciones, especialmente a las teatrales-, criticó severamente esta película, pues, afirmaba que el espectador se enfrentaría a “una sucesión de incidencias huecas, montadas al aire, en un ambiente de realidad casi onírica”<sup>558</sup>. Así mismo, cuestionaba el trabajo como guionista del también crítico teatral español, Enrique Llovet que, desde su punto de vista, no se había esforzado por crear una relación entre el medio campirano y los personajes, pues,

<sup>555</sup> *Ibid.* p. 38.

<sup>556</sup> Jesús Ibarra, *op. cit.*, p. 145.

<sup>557</sup> *Ibid.*

<sup>558</sup> Pedro Amalio López, “Señora Ama”, *Objetivo. Revista del cinema*, nº 7, (julio de 1955), *apud.* Emilio García Riera, *Historia documental del cine... cit.*, Tomo IV, 1949-1951, p. 318.

éstos últimos no estaban bien logrados, pues, no reflejaban su condición de pertenecer al ámbito rural, “Sus problemas, su discusiones, sus sentimientos son algo aislado, flotante en un mundo físico con el que no tienen ninguna relación; un mundo que, al no ser descrito, resulta además amorfo e indeterminado”<sup>559</sup>.

Pedro Crespo, con motivo de su presentación en el Festival de San Sebastián, señaló en *ABC* (17/09/1976) que pese a la bondad del texto literario, se había visto a la actriz Dolores del Río “menos brillante que en otras ocasiones”<sup>560</sup>, opinión que contrastaba con lo publicado en medios mexicanos, en los que se hablaba de la soberbia presencia de una de las máximas estrellas en México. Por su parte, García Riera destacaba el trabajo de adaptación realizado por el comediógrafo español Enrique Llovet y por el director, pues, aseveraba que habían creado “unos diálogos no del todo melodramáticos”<sup>561</sup>.

Por otro lado, en 1950, el cine azteca llevó a cabo la recreación de dos dramas rurales españoles: *La ermita, la fuente y el río*, de Eduardo Marquina, cultivador del teatro histórico en verso y *Terra baixa*, del dramaturgo naturalista Ángel Guimerá. La obra de Marquina cuyos versos, en palabras de Díez-Canedo se “remansan, magníficamente, a través de todo el drama, en episodios líricos”<sup>562</sup> inspiró la película *Deseada*, bajo la dirección de Roberto Gavaldón, responsable también del guion, junto con el escritor José Revueltas y el destacado poeta y promotor de la cultura maya, Antonio Mediz Bolío, que intervino como dialoguista. En los créditos, la película se anunció como un poema dramático inspirado en la obra de Marquina y narraba también el drama de una mujer madura, Deseada, que vivió dedicada al cuidado de su hermana menor Nichte, que está comprometida con Manuel, un español al que no conoce. Sin embargo, éste al llegar a Yucatán se enamora de Deseada, provocando los celos del pretendiente de ésta, Lorenzo, que finalmente resulta ser su padre de él. Pese al amor existente entre Manuel y Deseada, ésta decide sacrificarse y se suicida, lanzándose a un cenote. El filme tuvo como escenario uno de los principales sitios arqueológicos mayas

<sup>559</sup> *Ibid.*

<sup>560</sup> Pedro Crespo, “Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Primicias del Cine Australiano con ‘Caddie’, de Crombie. Dolores del Río y Humphrey Bogart, en sendas secciones retrospectivas”, *ABC*, 17/09/1976, p. 37.

<sup>561</sup> *Historia documental del cine... cit.*, Tomo IV, 1949-1951, p. 318.

<sup>562</sup> *Op. cit.*, vol. 2. II. *El teatro poético. III. El teatro cómico*, p.27.

en el estado de Yucatán: Chichén Itzá, lo que la crítica valoró aunque algunas voces - como la del autor de la reseña publicada en el periódico *El Nacional* (12/04/2012), cuestionaron el hecho de haber adaptado una pieza de ambientes hispano al mundo maya<sup>563</sup>.

La otra adaptación realizada en 1950 tuvo como punto de partida el drama en lengua catalana *Terra Baixa*<sup>564</sup>, de Ángel Guimerrá. Llevó el título de *Tierra baja* y fue dirigida por Miguel Zacarías, a partir del guion adaptado por Luis Santollano, Egón Eis y el poeta Manuel Altolaguirre. La historia del campesino Sebastiá, que debe casarse por interés para salvar sus tierras, y que, para no renunciar a su amante -la molinera del pueblo- la casa con un humilde pastor a quien tiene bajo control; cambió el escenario de la acción del Pirineo catalán al campo mexicano, sin que ello provocara ningún problema, pues los paralelismos entre ambas culturas eran “evidentes” como lo sentencia la leyenda inicial:

Las obras geniales no reconocen fronteras. Basadas en lo más hondo de la naturaleza humana son comprensibles para los hombres de todas las latitudes. Así, los personajes creados por Ángel Guimerá, lo mismo pueden ser catalanes que mexicanos. Por esto hemos situado la acción de *Terra Baixa* en México.

El melodrama mexicanizado tuvo buena acogida por parte de la crítica. Enrique Rosado –en su reseña de la revista *Voz*- señalaba que el director había tenido aciertos extraordinarios, pues, ha hecho una “buena película mexicana. Elogiable el propósito de hacer cine de altura [...] *Tierra baja* es una cinta digna”<sup>565</sup>.

<sup>563</sup> Arturo Perucho, “Se apaga la luz”, *El Nacional*, segunda sección, nº 7929, 12/04/1951, p. 1

<sup>564</sup> Esta obra ya se había adaptado en España en 1907 bajo la dirección de Fructuoso de Gelabert. La película fue interpretada íntegramente por una compañía teatral. Cfr. María Asunción Gómez, *Del escenario a la pantalla. La adaptación cinematográfica del teatro español*, Chapel Hill (Nth. Carolina): University of North Carolina at Chapel Hill, 2000.

<sup>565</sup> Enrique Rosado, *Revista Voz*, apud. Emilio García Riera, *Historia documental del cine... cit.*, Tomo IV, 1949-1951, p. 197.

## 2.10. La obra teatral de Casona en la cinematografía azteca

Las obras del dramaturgo y poeta Alejandro Casona han servido como base argumental para un gran número de filmes en España, México y Argentina. Una de sus piezas más importantes *Nuestra Natacha* (1936) fue adaptada en España por el director Benito Perojo a partir de un guion escrito por el propio Casona. Este filme nunca pudo verse en cines, ya que el Departamento Nacional de Cinematografía lo prohibió y confiscó por considerarlo un símbolo de izquierda, y tampoco pudo conservarse, pues, se perdió en 1945 en un incendio que arrasó las instalaciones de los Laboratorios Riera ubicados en Madrid<sup>566</sup>.

Al poco tiempo de iniciarse la Guerra Civil española, el dramaturgo emigró y emprendió una gira teatral por diferentes países de Latinoamérica donde estrenó varias de sus obras: en México *Prohibido suicidarse en Primavera* (1937)<sup>567</sup>, *Romance de Dan y Elsa* en Caracas en 1938 y *Sinfonía inacabada* en Montevideo en 1939, año en el que estableció su residencia en Argentina, país en el que siguió desarrollando su obra como escritor. En el país de acogida, Casona trabajó asiduamente para la radio, la prensa y el cine, como guionista, argumentista y adaptador tanto de textos literarios de otros escritores como de los propios. El cine argentino produjo seis filmes inspirados en sus obras: *Nuestra Natacha* (Julio Saraceni, 1944), *La barca sin pescador* (Mario Soffici, 1950), *Los árboles mueren de pie* (Carlos Schlieper, 1951) y *Siete gritos en el mar* (Enrique Carreras, 1954), basados en las piezas homónimas. Además, *María Celeste* (Julio Saraceni, 1945) y *Romance en tres noches* (Ernesto Arancibia, 1950), a partir de los las respectivas obras *El misterio de María Celeste* y *El romance de Dan y Elsa*<sup>568</sup>.

También en México ha tenido buena fortuna este dramaturgo del que se han adaptado hasta hoy cuatro obras: *La dama del alba* (1944), *La tercera palabra* (1953), *Las tres perfectas casadas* (1941) y *Los árboles mueren de pie* (1949). La primera

<sup>566</sup> Sobre la génesis de este film véase en Román Gubern, *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española, 1994, pp. 283-289.

<sup>567</sup> Se estrenó en el teatro Arbeau de la Ciudad de México.

<sup>568</sup> Acerca de la participación de Alejandro Casona en el cine argentino y las adaptaciones de su obra en aquella cinematografía véase en Norma Saura, *Los españoles en el cine argentino: entre el exilio republicano y el nacionalismo*: 10/03/2016].

versión cinematográfica fue *La dama del alba*, dirigida por Emilio Gómez Muriel en 1949, basada en la pieza teatral homónima, escrita por Casona en su exilio argentino y considerada por la crítica como la mejor del autor<sup>569</sup>.

*La dama del alba* es un drama poético cuya acción transcurre en Asturias y en el que la muerte interviene activamente en la resolución de un drama familiar. El filme trasladó el conflicto al Estado de Jalisco y planteó también el conflicto de Martín, cuya esposa, Ángela, le abandona por otro hombre, aunque todo el pueblo y la familia creen que murió ahogada en el río. Martín calló para evitar la vergüenza y conservar intacta la imagen de víctima de su esposa, a quien su madre rinde culto. Cuando Ángela vuelve al hogar, su “puesto” está ya ocupado por la joven Adela, a la que Martín salvó de morir ahogada. Su retorno es inoportuno y no trae ninguna felicidad, pero la Muerte (una bella dama peregrina) la hace desaparecer. Ángela muere y su cuerpo se recupera intacto en el río, conservando así su propio mito.

Según Juan de Mata Moncho, estamos ante una adaptación *de traslación de un medio geográfico a otro*, pues “personajes, ambientes, y espacios y su espíritu quedan transplantados a latitudes geográficas diferentes de las que la situó el autor”<sup>570</sup>. Si bien esta adaptación -lejos de la Argentina- no contó con la supervisión del propio Casona, sí fueron encomendados el guion y los diálogos a los connotados escritores mexicanos Salvador Elizondo y Xavier Villaurrutia. La cinta tuvo buena acogida por parte del público cuando se estrenó en 1950. La crítica destacó la interpretación de María Douglas como la Muerte, ya que logró como bien apunta García Riera “la dignidad y el aplomo que la película no tenía”<sup>571</sup>.

En cuanto a la obra teatral *Las tres perfectas casadas*, un (melo)drama burgués en el que se cuestiona la infidelidad femenina, fue adaptada a la pantalla grande en México en dos ocasiones y en ambas versiones se conservó su estructura. En 1952, se hizo la primera bajo la dirección de Roberto Gavaldón que contó con abundantes

<sup>569</sup> La obra fue estrenada en Buenos Aires por la compañía *hispanófilo: 1936-1956*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2013, pp. 214-240. Tesis doctoral. Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/xmlui/handle/filodigital/1514> [Consultateatral de Margarita Xirgu en 1944. Vid. Emilio Cásares Rodicio, *op. cit.*, vol. II, p. 450.

<sup>570</sup> Juan de Mata Moncho, *Teatro capturado por la cámara... cit.*, p. 77.

<sup>571</sup> *Historia documental del cine... cit.*, Tomo IV, 1949-1951, p. 111.

recursos para la producción. No se escatimó ni en la escenografía, con la construcción de lujosos decorados en grandes superficies, ni en el vestuario utilizado por los tres matrimonios aristocráticos que protagonizan la obra y el filme. Reunidos para celebrar el triple décimo octavo aniversario de su boda, se enteran esa noche de que su amigo Gustavo Ferrán, que apadrinó sus enlaces matrimoniales, ha muerto en un accidente de avión. Esta tragedia solo la conocen los maridos, que deben cumplir la voluntad de Ferrán y leer la misiva que les dejó para ser abierta en caso de su muerte. En ella les confiesa que ha sido amante de cada una de las esposas y, aunque los hombres –que sacan a la luz infidelidades propias- intentan no decir nada a sus mujeres, ellas conocen la revelación y cada una enfrenta los hechos de diferente manera. Cuando se descubre que Ferrán no ha muerto (pues no llegó a subir al avión siniestrado), una de las mujeres le sugiere suicidarse y dejar otra carta que desmienta su primera acusación; lo logra tras un forcejeo en el que Ferrán muere y ella huye con la carta aclaratoria.

Esta adaptación encajó en los cánones del cine que se hacía en la década de los cincuenta en México, es decir, un cine conservador que empezó a censurar el género de rumberas y apostó por mostrar las supuestas bondades y virtudes de las familias, sobre todo, las burguesas. Esta tendencia moralista obedecía a una política impuesta de manera conjunta por las autoridades gubernamentales y eclesiásticas, cuyo objetivo era “normar los hábitos, modas y creencias en términos de lo “moralmente decente” [...] Porque por igual ambas consideraron a disidentes e irredentos como peligros que amenazaban a dos pilares medulares del orden social: el Estado y la familia”<sup>572</sup>. Así, en *Las tres perfectas casadas* (Roberto Gavaldón, 1952), la integridad de las esposas queda salvaguardada mediante el suicidio de Gustavo Ferrán, interpretado por el actor Arturo de Córdova que encarnó a lo largo de su trayectoria artística casi siempre a personajes *donjuanescos*<sup>573</sup>, lo que evitó que la alta sociedad juzgara a estas mujeres por haber sido infieles.

<sup>572</sup> No solamente empezaron a ser censuradas las producciones cinematográficas, sino también los programas de radio, publicaciones, teatro y todo tipo de espectáculos bajo el argumento de que atentaban contra la decencia social. Véase en Laura Pérez Rosales, “Censura y control. La campaña nacional de moralización en los cincuenta”, *Historia y Grafía, Horizontal*, año 19, n° 37, (julio-diciembre / 2011), p. 82.

<sup>573</sup> Sobre los personajes interpretados por Arturo de Córdova en el ámbito de cine español (México, Argentina y España), véase en Marina Díaz López, “Arturo de Córdova y la crisis del matrimonio



La segunda versión de *Las tres perfectas casadas* fue una coproducción México-España realizada por Benito Alazraki en 1971. No convenció esta vez ni al público ni a la crítica, ya que había cambiado un tanto la estructura familiar en los años 70 y no parecía tan aceptable el prejuicio de estimar la infidelidad femenina mucho más deleznable que la masculina. En cuanto a la producción, la cinta tuvo más escenas en exteriores, aprovechando algunos escenarios naturales en España y Portugal, países en los que se rodó, pese a lo cual no logró desprenderse de una puesta en escena teatral y, sobre todo, anticuada.

En España, el diario *El Alcázar* (03-04-1973) afirmó que la película fue “puro teatro fotografiado siguiendo paso a paso la obra de Casona y respetando diálogos y convenciones escénicas”<sup>574</sup>. Y, Alberto Elena la definió como una “vulgar comedia supeditada al lucimiento del actor Mauricio Garcés”<sup>575</sup>. Sin embargo, en la crítica publicada en *Informaciones* se destacaron las virtudes de esta coproducción: “Es posible, incluso, que esta sea una de las mejores películas producida por el cine mejicano en los últimos años, con la colaboración muy importante de figuras artísticas y técnicas de gran renombre en la cinematografía española”<sup>576</sup>. Finalmente, Emilio García Riera hacía una valoración de ambas recreaciones, destacando algunos puntos positivos de la realizada en coproducción:

La versión de Gavaldón, muy fiel a la obra inspiradora, o sea, muy teatral y muy llena de diálogos conceptuales y afectistas, se antojó en los 50 hecha con veinte años de retraso. Alazraki ha realizado en consecuencia una versión que parece de los años 50: los encuadres, movimientos de cámara y juegos con el tempo nos remiten al cine que por aquel entonces hacían el español Bardem o el argentino Torre Nilson. Se nota que el director ha sido consciente de aligerar la pieza, procurando cierta variedad de escenarios<sup>577</sup>.

burgués. De las perfectas casadas y las cenas de matrimonio (1952-1962)”, *Culture & History Digital Journal*, vol. II, nº 1, 2013. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2013.017> [Consulta: 11/02/2016].

<sup>574</sup> J.H., “*Las tres perfectas casadas*, de Benito Alazraki”, *El Alcázar*: 03/04/1973.

<sup>575</sup> Alberto Elena, *El cine del tercer mundo... cit.*, p. 44.

<sup>576</sup> Urquijo, “*Las tres perfectas casadas*”, *Informaciones*: 30/03/1973.

<sup>577</sup> Emilio García Riera, “*Las tres perfectas casadas*”, *Excelsior*, 25/02/1973.

Esta segunda versión de *Las tres perfectas casadas*, a diferencia de la realizada por Gavaldón en 1953, podría considerarse más bien un film español o al menos poco integrado en la cultura de México. Aunque el director y uno de los protagonistas (Mauricio Garcés, que interpretó a Ferrán) pertenecían a ese país, el resto de actores y sobre todo los escenarios naturales eran totalmente españoles. No se ve huella mexicana en este film, ya que no introdujo ningún rasgo característico ni de la cultura ni del tipo de cine que se hacía por aquella década en México.

Por otra parte, en 1955, se recreó *La tercera palabra*, bajo la dirección de Julián Soler. En esta pieza, el autor dramatiza una “fábula muy antigua en la historia de la literatura y con larga tradición en la española, cuyos polos opuestos y en conflicto se llaman civilización y naturaleza”<sup>578</sup>. El drama gira en torno al tema de la escuela de amor. Los personajes principales el primitivo Pablo y la profesora Marta son polos opuestos que representan la naturaleza y la civilización, respectivamente. Ella se encarga de educar y domesticar al primero, enseñándole a leer y escribir, pero sobre todo a descubrir que además de Dios y la muerte, existe un complemento: el amor, que es la tercera palabra. Esta adaptación tuvo buena aceptación por parte del público, debido, sin duda, a la presencia de la abuelita del cine mexicano Sara García y la del ídolo del pueblo, Pedro Infante, que interpretó varias canciones a lo largo del filme<sup>579</sup>.

Habría que esperar al año 2013 para encontrar una nueva adaptación a partir de una obra de Casona. Así, la productora mexicana Tradere acometió el rodaje de la película *Ilusiones S.A.*, inspirada en la obra *Los árboles mueren de pie*, bajo la dirección de Roberto Girault Facha, cuya filmografía se ha destacado por abordar temáticas sobre los valores de la familia, como sucedió en *El estudiante* (2008) y *Ella y el candidato* (2010). La adaptación de un texto literario de Casona en pleno siglo XXI no deja de llamar la atención sobre todo porque se trató de un film conservador, que contrasta con los valores del teatro de Casona en su origen, pues sus obras se adscriben

<sup>578</sup> Francisco Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 253.

<sup>579</sup> En España, este filme no pudo ser exhibido. Conocemos por Emeterio Díez Puertas que en 1957, este filme tuvo que enfrentarse a una censura, y que fue vetado por incluir “una escena de baño sin ropa, relaciones prematrimoniales, etc.” *Cfr.* Emeterio Díez Puertas “El cine de Alejandro Casona y el fantasma de la Institución Libre de Enseñanza”, *Revista de Literatura*, vol. LXXVII, n° 154, 2015, p. 480.

en una línea antirrealista, aunque también, como ha referido Raquel Lebreo, llevan implícita:

una forma de crítica social que va, desde la que se hace al excesivo materialismo del hombre actual, hasta la referente al egoísmo de una sociedad que, la mayor parte de las veces, no proporciona ningún bien si no es a cambio de un beneficio particular, o de un halago a su vanidad<sup>580</sup>.

Si los temas planteados en *Los árboles mueren de pie* defienden el idealismo y la ilusión en los seres humanos, también es cierto que está implícita una crítica social dirigida a los padres que descuidan a los hijos para entregarse al ocio, a través del personaje del Ilusionista que secuestra a menores para hacer recapacitar a los progenitores, aunque sin resultado<sup>581</sup>. Por el otro, se critica la ingratitud de los hijos, en este caso, el nieto del señor Balboa, que debido a su comportamiento fue echado de la casa por el propio abuelo. En la recreación filmica se pone énfasis en la relación que establecen los falsos nietos con la abuela, a quien le proporcionan unos días de mucha felicidad y, posteriormente, forman una gran familia aunque no tengan vínculos sanguíneos.

Consideramos que la reposición de *Los árboles mueren de pie* en México en el 2012, bajo la dirección del también actor argentino, Roberto D'Amico, influyó considerablemente para que se recreara en la pantalla grande<sup>582</sup>. La pieza se había estrenado en el teatro de Los Insurgentes de la Ciudad de México en el año 2000 con un gran éxito. En ese año, fue dirigida por José Sole y el papel protagónico estuvo a cargo de la exiliada española radicada en México, Ofelia Guilmáin, que trabajó a las órdenes de Luis Buñuel en *Nazarín* (1958) y en *El ángel exterminador* (1962). Así pues, la puesta en escena del año 2012 fue un homenaje a la primera actriz hispano-mexicana, que era recordada por su papel de la abuela en la obra teatral.

<sup>580</sup> Raquel Lebreo, "Apuntes sobre la crítica social en el teatro de Alejandro Casona", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, año 39, nº 115, (mayo-agosto/1985), p. 653.

<sup>581</sup> Véase Acto Primero, en Alejandro Casona, *La sirena varada; Los árboles mueren de pie*. Carmen Díaz Castañó (ed.), Madrid, Austral, 1990, pp. 125-126

<sup>582</sup> El estreno de la obra fue el 17 de octubre de 2012 en Torreón, Coahuila, en Torreón, Coahuila, situada en el norte de México.

La versión mexicana conserva la estructura de la obra, que también siguió la primera adaptación realizada en Argentina en 1951, bajo la dirección de Julio Schlieper, cuyo guion estuvo a cargo del propio dramaturgo español. *Ilusiones S. A.*, narra una historia de amor e ilusión. El film inicia cuando es contratada una empresa creadora de emociones por el señor Balboa, interpretado por Roberto D'Amico, un abuelo que mediante cartas escritas por él mismo ha mantenido la ilusión de su mujer de que su nieto, que se fue de casa hace veinte años, es un hombre honesto, aun cuando en realidad se ha convertido en un delincuente. Mauricio e Isabel, empleados de la fábrica de fantasías, se harán pasar por el nieto y la esposa y convivirán con los abuelos durante una semana. La farsa se complica, pues, aparece el verdadero nieto, que no murió en un naufragio como se creía. La abuela se entera de la mentira y se enfrenta al verdadero nieto, sin embargo, mantiene el secreto con su falsa familia. Los esposos ficticios se enamoran en la vida real y quedan unidos a los abuelos para siempre.

Ambientado en los años cincuenta, cuenta con una excelente fotografía. El público mexicano lo acogió de manera favorable, ya que transmitió el “mensaje positivo que tiene mucho que ver con la creación y consolidación de lazos familiares, a pesar de no ser sanguíneos”<sup>583</sup>, pues, como ya habíamos apuntado el subgénero del melodrama familiar sigue siendo del gusto popular entre el público mexicano. *Ilusiones S.A.* obtuvo casi cuatro millones de pesos de recaudación en taquilla y una asistencia de alrededor de 79 mil personas en el primer fin de semana de exhibición en las salas mexicanas. Según las estadísticas del Instituto Mexicano de Cinematografía fue una de las quince películas más taquilleras del 2015, año en el que se estrenó<sup>584</sup>.

La crítica no recibió este melodrama familiar con entusiasmo aunque tuviera una producción técnicamente correcta, pero muy limitada en la interpretación de los actores. Sobre Jaime Camil, que protagonizó al falso nieto, observaba Lucero Calderón, en su reseña de *Excelsior*:

[lo que] le sucede a mucha gente cuando ve a Jaime Camil [...] es que no puede evitar ver al Camil que ha estado detrás de distintos proyectos

<sup>583</sup> Lucero Calderón, “Ilusiones S. A. (Roberto Girault, 2013)”, *Excelsior*, 6/10/2015. Disponible en: <http://www.excelsior.com.mx/opinion/la-critica/2015/10/06/1049537> [Consulta: 15/04/2016].

<sup>584</sup> *Ibíd.*

televisivos como *La fea más bella*. Hay algunos momentos en que lleva a buen puerto el drama y su personaje resulta verosímil, pero en otros tantos salen a flote algunos gestos o entonaciones que nos remiten a ese Jaime Camil que se ha visto en la televisión<sup>585</sup>.

Pero también hubo aspectos positivos. Marco González Ambriz, en su crítica de la *Revista Cinefagia*, afirmó que este filme “se salva de los defectos técnicos que fueron otra de las razones por las que mucha gente huyó de las películas mexicanas: aquí los diálogos son perfectamente comprensibles, por ejemplo”. Y destacaba las escenas bien logradas en exteriores, las cuales se hicieron en el puerto mexicano de Campeche<sup>586</sup>.

### **2.11. Benito Pérez Galdós: más allá de Luis Buñuel**

En México, se han producido siete recreaciones filmicas inspiradas en obras de uno de los máximos representantes de realismo español: Benito Pérez Galdós. Como señala, John Sinnigen en su estudio *Benito Pérez Galdós en el cine mexicano: literatura y cine*, seis se realizaron durante el periodo comprendido entre 1943 y 1958, y la última en 1987, lo que representa el mayor número de filmes a partir de obras del escritor canario fuera de este país<sup>587</sup>. En España, se han realizado doce adaptaciones basadas en obras del escritor canario, entre las que incluye *Nazarín* (Luis Buñuel, 1958) –realizada en México–, y tres más inspiradas en el mundo galdosiano<sup>588</sup>.

Los filmes mexicanos basados en obras literarias de Pérez Galdós se convirtieron –salvo raras excepciones– en melodramas de tipo histórico, familiar o incluso cabaretil, género que predominó en el cine mexicano hasta bien entrados los años ochenta, y que seguía siendo del gusto del público en toda Latinoamérica. Hay

<sup>585</sup> *Ibid.*

<sup>586</sup> Marco González Ambriz, “Ilusiones S. A.”, *Revista Cinefagia* [en línea], 16/10/2015. Disponible en: <http://www.revistacinefagia.com/2015/10/ilusiones-s-a/> [Consulta: 18/04/2016].

<sup>587</sup> Cfr. John H. Sinnigen, *Benito Pérez Galdós en el cine mexicano: Literatura y cine*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad de Maryland, 2008, p. 33.

<sup>588</sup> Ramón Navarrete, *Galdós en el cine español*, Madrid, T&B Editores, 2003, p. 31.

unanimidad al señalar que estas películas no lograron plasmar el universo galdosiano, exceptuando el filme realizado por Buñuel, *Nazarín* (1958). Para Rafael Utrera, el anquilosamiento de las tendencias artísticas del cine azteca de la época dio como resultado que la novelística galdosiana se convirtiera en una gloriosa banalidad<sup>589</sup>.

La primera novela adaptada en México fue *El abuelo* (1897), con el título *Adulterio* (1943) y bajo la dirección del toledano José Díaz Morales, que tras exiliarse en México en 1936, hizo una prolífica carrera como cineasta, guionista y argumentista en la industria cinematográfica del país norteamericano. La novela plantea el conflicto que vive el señor Albrit -un conde que al volver del Perú a España se entera que su hijo, padre de dos hijas, ha muerto-, que desea conocer cuál de sus dos nietas es ilegítima, pues, su nuera le había sido infiel a su desaparecido hijo con un pintor. Al ser trasladada al universo mexicano, la historia se convirtió en un melodrama familiar típico, con la única diferencia, según Sinnigen, de que en este filme “el adulterio femenino está presente en el centro del argumento”<sup>590</sup>, lo que no era nada habitual en las películas de este género en la época. *Adulterio* no fue bien valorada por la crítica, aunque la cinta había sido bien acogida por el público gracias a la buena historia que se contaba<sup>591</sup>. En relación con esta recreación fílmica, García Riera señalaba que:

Las muy difíciles relaciones entre el cine nacional y la literatura convirtieron la obra de Galdós en un vil melodrama, o, dicho con frases de la publicidad, en un “intenso drama basado en la infidelidad de una mujer. Profundo problema el que se plantea para averiguar cuál de las dos hijas es el fruto del adulterio”<sup>592</sup>.

Pero esta adaptación tuvo un impacto positivo en el ambiente cultural mexicano, pues, aunque el universo de Galdós no pudo ser trasvasado, sí hubo un mayor interés por la obra de Pérez Galdós en el cine, prueba de ello fue la realización de otros filmes inspirados en este autor, que se filmaron sobre todo en los años cincuenta y de los que nos ocuparemos en las siguientes líneas. En España, se han hecho cuatro

<sup>589</sup> Rafael Utrera Macías, *La novela de Pérez Galdós en la pantalla*, en *Galdós en la pantalla*, Las Palmas de Gran Canaria, Filmoteca Canarias, 1989, p. 10.

<sup>590</sup> *Op. cit.*, p. 62.

<sup>591</sup> *Ibid.*, pp. 65-67.

<sup>592</sup> *Historia documental del cine... cit.*, Tomo II, 1941-1944, p. 194.

versiones de esta novela dialogada: *La duda* (Domènec Ceret, 1916), filme del que no se conserva ninguna copia; José Buchs realizó *El abuelo* en 1925; la tercera fue dirigida por Rafael Gil en 1972 y, la última *El abuelo* (1998), estuvo a cargo de José Luis Garcí<sup>593</sup>.

A comienzos de los años cincuenta se filmó *La loca de la casa* (1950), bajo la dirección de Juan Bustillo Oro, basada en la obra teatral homónima estrenada en 1893<sup>594</sup>. La pieza está ambientada en la Cataluña de finales del siglo XIX. El indiano José María Cruz, que amansó su fortuna en México, vuelve a Santa Madrona, pueblo ficticio ubicado en las afueras de Barcelona. Ahí, se encuentra la casa de los Moncada, lugar en el que nació y creció, ya que sus padres eran los criados de la familia. Al visitar a los Moncada, se entera que la familia –integrada por don Juan y sus dos hijas: Victoria y Gabriela– se encuentra en la ruina. José María quiere casarse con una de las hijas, sin embargo, las cosas no se le presentan de manera fácil. Victoria ha ingresado a un convento, después de dejar a su novio Daniel Malavella, que a su vez ha decidido convertirse en sacerdote. La otra hermana, Gabriela, está comprometida con Jaime, hermano de Daniel. La familia Malavella había perdido también su fortuna, por ello, don Juan Moncada no veía con malos ojos la propuesta del indiano. Sin embargo, no quiere obligar a su hija Gabriela a casarse con él. Días después, Victoria llega a la casa familiar para pasar unos días ahí antes de profesar. Al enterarse de la situación familiar, Victoria decide abandonar el convento, y casarse con Cruz. Posteriormente, ella se convierte en un gran apoyo en los negocios de su marido.

El filme azteca trasladó la acción a la ciudad de Monterrey, México, capital norteña industrial, perteneciente al estado de Nuevo León. José María Cruz, no era un indiano, sino un hombre que había hecho fortuna en las minas y selvas chicleras de la región. Su objetivo era fundar una nueva familia, cuyos pilares fueran el esfuerzo del trabajo y el prestigio de una familia burguesa arruinada. Los demás personajes mantienen la esencia de los creados por el escritor canario. En opinión de Sinnigen, esta recreación fílmica es:

<sup>593</sup> Carlos Heredero y Antonio Santamarina, *op. cit.*, pp. 398-399.

<sup>594</sup> En España, se realizó una versión cinematográfica de esta obra y fue dirigida por Luis R. Alonso en 1926.

una alegoría nacional en la forma de una comedia cuya ideología corresponde al conservadurismo de la época y del director. La armonía entre las antiguas clases dominantes y las nuevas, y entre el capital, el trabajo y la religión se configura en una “revolución” pacífica que, en la forma del hijo-falo, promete un futuro feliz para el país<sup>595</sup>.

La adaptación incluye la secuencia de la boda de los protagonistas que no aparece en el texto literario. En relación con dicha adición, Sinnigen afirma que es “coherente con la ideología conservadora del director y del grupo hegemónico durante el alemanismo”<sup>596</sup>, ya que por esos años el matrimonio era el modelo a seguir en un México tradicional y católico. Y, en su crítica García Riera consideraba que la recreación fílmica de *La loca de la casa* había sido una clara inadecuación al ser trasladada al ambiente azteca, lo que dio como resultado “un melodrama convencional en el exacto sentido de la palabra. Un melodrama, además, atiborrado de diálogos y muy mal filmado”<sup>597</sup>.

En 1951 se estrenó *Doña Perfecta*, realizada por Alejandro Galindo, uno de los directores que se consagró haciendo filmes ubicados en ambientes urbanos<sup>598</sup>. La novela galdosiana, publicada en 1876, transcurre, en cambio, en el pueblo ficticio de Orbajosa durante la tercera Guerra carlista, donde la autoritaria viuda Perfecta Rey planea el matrimonio de su hija Rosario con su sobrino, el ingeniero Pepe Rey. Los jóvenes simpatizan desde el principio pero doña Perfecta se opondrá a la relación, al comprobar que Pepe Rey ha sido educado en un ambiente liberal y progresista, lo que representa una amenaza a sus intereses. El odio le lleva incluso a mandar matarlo, por lo que Rosario se vuelve contra su madre y huye de la hacienda.

En la recreación fílmica, la acción se trasladó al medio rural mexicano de finales del siglo XIX, cuando tras el gobierno de Benito Juárez, se instauró la dictadura de Porfirio Díaz y las rivalidades entre conservadores y liberales mantenían dividida a la nación mexicana. En concreto, el escenario de la acción –equivalente al mundo

<sup>595</sup> Benito Pérez Galdós en *el cine mexicano... cit.*, p. 93.

<sup>596</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>597</sup> *Historia documental del cine... cit.*, Tomo IV, 1949-1951, p. 218.

<sup>598</sup> Entre sus filmes más representativos se encuentran: *Mientras México duerme 1937* (1937), *Campeón sin corona* (1945) y *Esquinan bajan* (1948)



atrasado de Orbajosa- fue Santa Fe, pueblo ubicado en el centro de México en el que se mantiene el orden feudal y las costumbres coloniales. Hay que hacer notar que si bien el director mantiene las líneas argumentales de la obra: la fuerza de los conflictos familiares y sociales que se viven en un pequeño pueblo ibérico, también es cierto que logró plasmar el añejo problema que se vivía en el mismo periodo histórico en México: la lucha entre liberales y conservadores, debido a la oposición de estos últimos a las Leyes de Reforma, cuyo objetivo fue la separación de la iglesia del estado. Así pues, el enfrentamiento de ambos grupos en el México rural del siglo XIX quedan representados por la intransigente doña Perfecta, que encarna al bando defensor de los poderes eclesiásticos y, su sobrino Pepe, simboliza el sector progresista.

En lo relativo a la recepción, la reseña cinematográfica publicada en el periódico *Novedades* (16/11/1951) dudaba del interés que pudiera tener para el público mexicano esta adaptación, ya que el problema entre liberales y conservadores estaba superado. Sin embargo, también destacó las cualidades de este filme:

*Doña Perfecta* es otra película llena de cualidades positivas. Un historia del gran escritor hispano don Benito Pérez Galdós que al pasar al cine mexicano se convierte en una película de triunfo [...] La dirección de Alejandro Galindo es vigorosa e inteligente. Ha sido el director del *film* quien le dio a toda la obra el clima requerido<sup>599</sup>.

El crítico español Álvaro Custodio, por su parte, consideró que *Doña Perfecta* había sido la mejor cinta nacional del año (1951). Destacó “la muy discreta -sin alardes- realización de Alejandro Galindo; la excelente adaptación de Iñigo de Martino, tan respetuosa de la obra original que reproduce detalles hasta la minucia, lo que quizá retarda el ritmo de la acción...”<sup>600</sup>. En cambio, criticó la interpretación de la insigne Dolores del Río, de quien afirmó que resultaba

<sup>599</sup> Ariel, “Doña Perfecta”, *Novedades*, (16/11/1951), *apud.* Francisco Peredo Castro, *Alejandro Galindo: Un alma rebelde en el cine mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Mexicano de Cinematografía-Miguel Ángel Porrúa, 2000, p 354.

<sup>600</sup> Álvaro Custodio, “Doña Perfecta”, *Novedades*, (16/11/1951), *apud. Ibid.*, p. 357.

una Doña Perfecta demasiado femenina, apetitosa, sin un adarme de virilidad ni de rudeza. Por más que se esfuerza en parecer hipócrita, cruel, perversa, ni si configuración física, de líneas tan suaves y aladas, ni su cualidad racial coinciden con el personaje, extraído de la entraña misma de la rústica España. Quizás otros países hispanoamericanos aguanten el injerto, pero su menor evolución y sentido arbitrario y levítico de su sociedad. México, para su fortuna no<sup>601</sup>.

Para Jorge Ayala Blanco lo más destacable es el personaje de doña Perfecta, pues desde su punto de vista, “explota su femineidad madura como un arma de choque. Su altivez impone un señorío incontrovertible a cada una de las frases. De esa manera, consigue cualquier objetivo por métodos indirectos. Hierde la vanidad y exige el sometimiento...<sup>602</sup>.Y agrega que esta adaptación es:

la más bella, breve e intensa historia de amor que ha contado el cine mexicano. De sinuosa y nostálgica inspiración romántica, los acercamientos de Pepe Rey a Rosario siempre se encuentran presididos por las ideas de temor, de la transgresión social y de la lucha de conceptos contrarios. *Doña Perfecta* relata cómo un joven liberal se enfrenta a las fuerzas caducas de todo un pueblo para salvar a la mujer amada de la muerte moral y el enclaustramiento”<sup>603</sup>.

Otra de las versiones realizadas fue *Misericordia*, dirigida por el cineasta y guionista, Zacarías Gómez Urquiza en 1952.<sup>604</sup> Esta novela, publicada en 1897, está ambientada en el Madrid del siglo XIX, y cuenta la historia de Benina, una mujer que se ha convertido en mendiga para ayudar económicamente a sus antiguos amos. La acción del texto literario fue trasladada a la Ciudad de México de los años cincuenta. Benina -sirvienta de una familia mexicana burguesa venida a menos- decide convertirse en pordiosera para mantener a sus empleadores, aun cuando éstos la maltrataran.

<sup>601</sup> Alejandro Galindo: *Un alma rebelde...*, cit., p. 357.

<sup>602</sup> *Ibid*, p. 259.

<sup>603</sup> *Ibid*, p. 258.

<sup>604</sup> La película iba a ser dirigida por Eduardo Ugarte, pero, finalmente el productor Manuel Altolaguirre encargó dicho filme a Gómez Urquiza. Lo anterior, podría haber sido consecuencia de las críticas negativas que había recibido Ugarte en la película que había realizado ese mismo año: *Prisionera del Recuerdo*, en James Valender, *op. cit.*, p. 356.

El filme -según la investigación realizada por Agustín Sánchez Vidal- acusaba “una serie de desfases que jugaban en contra suya: ni el ambiente español era el mexicano, ni los tiempos que corrían estaban para aquellos personajes por los que habían pasado varias guerras de incalculables consecuencias”<sup>605</sup>. En este sentido ha ido también la crítica de García Riera quien en su *Historia del cine mexicano* observaba que el director había adaptado la novela de Pérez Galdós “sin preocuparse por advertir las diferencias entre la España de finales del siglo XIX y el México actual. Así logró que ni uno solo de los personajes pareciera verosímil”<sup>606</sup>.

Dos años después, se hizo *La mujer ajena* (Juan Bustillo Oro, 1954), inspirada en la novela *Realidad* publicada en 1889. Ésta narra las desavenencias del matrimonio burgués integrado por Tomás Orozco y Augusta Cisneros, debido a la presencia de una tercera persona: el amante de la esposa. La obra al ser recreada en tierras aztecas dio como resultado un filme melodramático, y en el que –en palabras de Sinnigen- se “mantiene la rebeldía de la protagonista y de la crítica social galdosiana”<sup>607</sup>. En general, la crítica mexicana destacó la actuación de los protagonistas, no así el trabajo de adaptación, ya que consideraba que se había hecho un experimento con la obra literaria. El filme tampoco tuvo éxito en taquilla.

En 1958, Luis Buñuel dirigió su cuarta y última adaptación de una obra literaria española en México<sup>608</sup> que, en este caso, fue una novela de Pérez Galdós. Nos referimos a *Nazarín*<sup>609</sup>. Al respecto, el director aragonés señalaba que el personaje del escritor español le interesaba “como tipo humano, como conflicto espiritual, religioso, moral, etc. Era una obra escrita ochenta o noventa años antes pero que podía situarse en

<sup>605</sup> Agustín Sánchez Vidal, “Manuel Altolaguirre y el cine: de *Cartas a los muertos* a *El cantar de los cantares*”, *Litoral. Revista de poesía, arte y pensamiento*, nº 235. *La poesía del cine: De los orígenes a los años 30*, 2003, p. 225.

<sup>606</sup> *Historia documental del cine... cit.*, Tomo V, 1952-1954, p. 74.

<sup>607</sup> *Op. cit.*, p. 185.

<sup>608</sup> Martha Vidrio, *op. cit.*, p.142, afirma que la película *Tristana* (1969) fue la última adaptación de obra literaria española realizada por Buñuel en México. Sin embargo, la información no es correcta, ya que se trata de una producción española. Véanse todos los pormenores para la realización de esta película inspirada en la obra homónima de Benito Pérez Galdós, en Eduardo Ducay, “Lo que pasó con *Tristana* (Luis Buñuel, 1969)”, *Archivos de la Filmoteca*, nº47, (junio/2004), pp. 49-84.

<sup>609</sup> Vid. El interesante análisis que hace Arantxa Aguirre Caballeira en *Buñuel, lector de Galdós...*, *cit.*, pp. 119-170.

México en el periodo del dictador Porfirio Díaz y las situaciones seguían siendo parecidas<sup>610</sup>”.

El guion lo escribieron los también españoles Julio Alejandro de Castro y Carlos Velo, y se contó con la interpretación de Francisco Rabal. Víctor Fuentes considera que dicha novela fue un primer encuentro de Buñuel con España -desde su exilio-, y agrega que el hecho de ambientar la novela en una etapa histórica mexicana gobernada por un dictador confirma su impresión:

Estas posibles concomitancias de los dos medios dictatoriales (que a su modo también se vivía en la España de la Restauración de la novela galdosiana) contribuyen a la extremada dureza, sin concesiones, de la película: apenas oímos risas durante su proyección, algo sumamente extraño en su cine<sup>611</sup>.

Algunos críticos mexicanos opinaron que este filme encajaba bien en la nación azteca. En la entrevista hecha por José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, Buñuel afirmó que eso no le interesaba mucho, ya que *Nazarín*, no estaba ubicada ni en “México ni España. Es un país posible el que nuestro en la película”<sup>612</sup>, y agregaba que también los productores habían observado lo poco mexicano de la cinta:

No recuerdo si esto sucedió con Pancho Cabrera o Barbachano Ponce, pero en la escena en que las tres prostitutas del vecindario insultan a Nazarín, me objetaron que no era verosímil: tres mexicanos no insultan a un sacerdote, y menos en tiempos de don Porfirio. Ya lo sé, pero no me proponía hacer una película con esa clase de verosimilud<sup>613</sup>

En relación con este filme, Eduardo de la Vega Alfaro considera un acierto la estrategia de adaptación utilizada para el *Nazarín buñueliano*, pues éste era un sacerdote recién retornado a México, ya que era hijo de españoles radicados en aquel país. Con lo anterior, Buñuel y Julio Alejandro de Castro justificaron la presencia de Francisco Rabal, “quien de esta forma no tuvo necesidad de ocultar o tergiversar su

<sup>610</sup> José de la Colina, y Tomás Pérez, *op.cit.*, p. 103

<sup>611</sup> *Los mundos de Buñuel...*, *cit.*, p. 143.

<sup>612</sup> José de la Colina, y Tomás Pérez, *op. cit.*, p. 109

<sup>613</sup> *Ibid.*, p. 105.

acento”<sup>614</sup>. También, agrega que este personaje cinematográfico al iniciar su labor espiritual en tierras aztecas, “asume una especie de puesta al día de la labor de los antiguos misioneros españoles llegados a América para adoctrinar a los indígenas”<sup>615</sup>.

Cabe añadir que, hasta el momento, la última novela de Pérez Galdós que se ha adaptado en México es *Lo prohibido*, escrita entre 1884 y 1885, donde se narra la historia de José María Bueno que, al heredar una cuantiosa fortuna familiar, se traslada de Andalucía a Madrid donde se dedica a enamorar a tres primas casadas, sin importarle que una de ellas acabe de ser madre. El filme se tituló *Solicito marido para engañar* y fue dirigido por Ismael Rodríguez en 1987, responsable también de la adaptación que introduce algunos cambios significativos. Aquí, el protagonista, Fabián, es nombrado único heredero de una tía millonaria, lo que altera las relaciones con el resto de su familia (tres primas y sus respectivos maridos), pues la fortuna no ha sido dividida como esperaban. Fabián se dedica a conquistar a mujeres casadas, incluyendo a sus primas, Virginia, Daniela y Maura, a las que promete una parte de la herencia cuando sean viudas. El filme destaca sobre todo las dotes de conquistador del personaje masculino, y los desnudos de dos de las protagonistas. En opinión de Sinnigen, de todas las recreaciones fílmicas mexicanas basadas en obras de Pérez Galdós, *Solicito marido para engañar* es:

la película que más se aleja del espíritu del texto galdosiano, ya que convierte una novela socio-psico-costumbrista, en la que el deterioro del protagonista es acompañado por una aguda crítica social, en una fílmica comedia erótica con un final feliz<sup>616</sup>.

La cinta permaneció en cartelera tan sólo una semana y la crítica cuestionó el mediocre trabajo del director Ismael Rodríguez, comparando con las películas que había realizado en la época de oro del cine mexicano una cinta que no daba ningún prestigio a su carrera de realizador<sup>617</sup>.

<sup>614</sup> Eduardo de la Vega Alfaro, “La inmigración española en el cine mexicano o el perpetuo (1896-1978)”, *art. cit.*, p. 70.

<sup>615</sup> *Ibid.*

<sup>616</sup> John H. Sinnigen, *op. cit.*, p. 274.

<sup>617</sup> *Ibid.*, p. 277.



# CAPÍTULO III



*Pepita Jiménez* (Emilio Fernández, 1945)





## La huella de los españoles en el cine mexicano

### 3.1. La imagen de lo español en la gran pantalla: una mirada histórica

Durante la época de oro del cine azteca la mayoría de las películas dieron forma a estereotipos mexicanos de proyección internacional y de larga vigencia. Pero también es cierto que, a partir de los años cuarenta, es frecuente ver en las producciones nacionales un cierto número de personajes extranjeros que como señala Julia Tuñón, tenían la “función simbólica de encarnar ‘lo otro’ para reafirmar ‘lo propio’, pues la identidad de su grupo, no es algo fijo o dado sino que se construye en un proceso de contraste con lo diferente”<sup>618</sup>. Un buen ejemplo de esto fue la imagen plasmada de los españoles en la pantalla grande.

El director Alejandro Galindo -reconocido como uno de los primeros cronistas cinematográficos de la Ciudad de México<sup>619</sup>- testimonia documentalmente el hecho de que antes de la llegada de los exiliados al finalizar la Guerra Civil de 1936-1939, se habían realizado más de doscientas películas y ninguna de ellas planteaba el problema de identidad mexicana. Esta tendencia cambió, sin embargo, en la década de los años cuarenta, sobre todo con los filmes de Emilio “Indio” Fernández, en los que se empezó a construir la imagen de la mexicanidad que se buscaba proyectar al extranjero. Así pues, en películas como *María Candelaria* (1943), *Las abandonadas* (1944), *La perla* (1945) o *Río escondido* (1947), por citar algunas, Fernández presentaba historias mexicanas mayoritariamente de indígenas -aunque paradójicamente los protagonistas eran actores con rasgos mestizos-, ambientadas en el medio rural azteca. Se trataba de una imagen artificiosa que respondía más a los intereses del propio director por crear su propia estética, que a su vez era del gusto del público nacional e internacional<sup>620</sup>.

<sup>618</sup> Julia Tuñón, “La imagen de los españoles en el cine mexicano de la edad de oro”, *art. cit.*, p.199.

<sup>619</sup> Entre sus filmes ambientados en la capital mexicana se pueden citar: *Hay lugar para...dos* (1948) y *Los Fernández de Peralvillo* (1953).

<sup>620</sup> En relación con la poética cinematográfica creada por Emilio “Indio” Fernández y el fotógrafo Gabriel Figueroa, véase en Charles Ramírez Berg: “La invención de México: el estilo estético de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa”, Gustavo García y David R. Maciel, *op. cit.*, pp. 107-125 y en Enrique Casamayor, “La política cultural en el cine mexicano de Emilio Fernández”, *Cuadernos hispanoamericanos*. nº 14 (marzo-abril, 1950), pp. 329-339.

En lo que se refiere a la incorporación de los españoles al cine mexicano, observa Alejandro Galindo que cambió radicalmente la manera de producir de esta industria. Por un lado, las ideas de libertad que traían consigo se hicieron palpables en los filmes en los que participaban, aportando además sus conocimientos y una creatividad impregnada “con el recuerdo fresco de tres años de sangre y lucha, siglos de gran teatro e historia, imágenes de fiestas, manolas, chulos, bailaores, “chatos” de manzanilla, batir de palmas y alegría”<sup>621</sup>. Por otro lado, la presencia de técnicos y artistas de este país no fue del todo positiva, pues, impidió, según Galindo, al séptimo arte azteca desarrollar una identidad propia, debido a que los ideales y el carácter de los refugiados eran muy diferentes a los del pueblo mexicano<sup>622</sup>. En este sentido, si bien es cierto que debió existir –y sigue existiendo- un gran contraste entre ambas culturas, también es evidente que la opinión de este director posee un sesgo nacionalista, ya que no se puede afirmar que los españoles hayan sido los responsables de que se produjera un cine que, desde su punto de vista, no plasmara una expresión genuinamente mexicana. Más bien, habría que tomar en cuenta que existían intereses de la misma industria por diversificar temáticas y géneros, y no encasillarse únicamente en la realización, por ejemplo, de comedias rancheras como se venía haciendo hasta finales de los años treinta.

Por otro lado, es importante recordar que el cine mexicano atribuía a los españoles -que históricamente han sido el grupo foráneo que ha tenido mayor presencia en la sociedad mexicana, concretamente en los periodos de la conquista y colonia de España-, características generalmente positivas: “aparecen como cálidos y simpáticos, gentes cercanas que tenían facilidad de integrarse en los usos y costumbres de la vida mexicana”<sup>623</sup>, a diferencia de las cualidades asignadas al resto de extranjeros. En cuanto al cambio de representación de los españoles a partir de los años cuarenta (llegada masiva de exiliados), como se podrá constatar a continuación, no hubo variación en relación con la realizada en las décadas anteriores, sino que más bien se registró un incremento de personajes estereotipados.

<sup>621</sup> Alejandro Galindo, *El cine mexicano: un personal punto de vista*, México, Edamex, 1985, p. 81.

<sup>622</sup> *Ibid.*, pp. 27-28.

<sup>623</sup> *Ibid.*, p. 81.

Muestra de ello son las películas *Los hijos de don Venancio* (1944) y *Los nietos de don Venancio* (1945), ambas dirigidas por Joaquín Pardavé<sup>624</sup>, en las que se representa a los inmigrantes españoles afincados en México por motivos económicos, es decir, a aquellos que se establecieron en el país entre finales del siglo XIX y las primeras tres décadas del XX participando en actividades relacionadas con el comercio y la manufactura y adaptándose de manera satisfactoria a la nación que lo acogió<sup>625</sup>. En estas producciones, la imagen del español es la de un hombre que ama su tierra de origen y también la nación que lo acogió, como ocurre con el protagonista (Venancio), originario de Asturias, que cuida de sus hijos al morir la esposa y es el respetable propietario de una tienda de ultramarinos y abarrotes “La ciudad de Oviedo”. Para Julia Tuñón, la mayoría de los filmes mexicanos en donde se presenta la imagen de los españoles, éstos aparecen como “gente dura y extraña, pero en el fondo buenos, casi tan humanos como los mexicanos”<sup>626</sup>. Así, le dicen los hijos al padre (*Los hijos de Venancio*): “usted se empeña en aparecer como un ogro, cuando es más bueno que el pan”<sup>627</sup>.

No obstante, tampoco faltan los ejemplos en los que los españoles aparecen como figuras rechazadas o humilladas por la colectividad mexicana (o por los propios mexicanos) y la mayoría de las veces se refieren a ellos como gachupines<sup>628</sup>. Este

<sup>624</sup> Este actor de origen español se caracterizó por encarnar a personajes extranjeros. También en los años cuarenta, Pardavé dirigió y protagonizó *El baisano Jalil* (1942) y *El barchante Neguib* (1946), melodramas, ambientados en la gran ciudad, en los que se mostraba el proceso de adaptación de familias libanesas, otro grupo masivo de extranjeros emigradas en México. Además, hay que mencionar que un gran número de artistas de ascendencia libanesa tuvieron –y siguen teniendo– una importante presencia en el cine mexicano. De la época de oro se pueden citar al director Miguel Zacarías y al actor Antonio Badú y a partir de los años sesenta, Gaspar Henaine *Capulina* y Mauricio Garcés, y más recientemente, a los internacionales Salma Hayek y los hermanos Bichir (*Odiseo*, *Demian* y *Bruno*).

<sup>625</sup> Sobre el impacto que tuvieron los españoles en migraciones anteriores al exilio véase en Martín Pérez Acevedo, “La presencia española en México, 1821-1930. Un recuento historiográfico, *Migraciones y Exilio*, n° 2, (año 2), 2001, pp. 133-156.

<sup>626</sup> Julia Tuñón, “La imagen de los españoles en el cine mexicano de la edad de oro”, *art. cit.*, p. 210.

<sup>627</sup> *Ibid.*

<sup>628</sup> La RAE define gachupín como al español establecido en México y Centroamérica. Sin embargo, el significado de este término ha tenido diferentes acepciones y su origen sigue en discusión. La palabra gachupín o cachupín se usaba también para designar a españoles y portugueses. Algunos investigadores consideran que tiene “un origen náhuatl, fundado en la idea de la corrupción del vocablo *cactzopini*, el cual se compone de dos raíces (pues el náhuatl es una lengua aglutinante), *cactli*, zapato y *tzopini*, puntiagudo. Esta versión privilegia el origen local, de la expresión distintiva que hacían los indios de los españoles para identificarlos “como portadores de zapatos puntiagudos”, tal término se refería probablemente a las espuelas [...] desde el siglo XVII se hace ya uso de este término como un distintivo otorgado a los recién establecidos en América, como expresión de “el que es nuevo y viene a instalarse en

término fue acuñado en México durante la colonia para referirse a los españoles peninsulares recién llegados a tierras aztecas que tenían mayores privilegios que los criollos y por ello causaban muchos recelos. Véanse como botón de muestra el ya mencionado filme *Los hijos de don Venancio* (Joaquín Pardavé, 1944) y *Necesito dinero* (Miguel Zacarías, 1951), en los que este término es utilizado con desprecio. En el primero, hay una escena en la parte final de la película, en la que don Venancio echa de su casa al yerno que ha maltratado a su hija embarazada poniendo en peligro la vida del futuro nieto. En el calor de la discusión, el marido mexicano le espeta a su suegro: “Yo en cambio algo daría porque mi hijo no llevara en las venas sangre de gachupín”, causando un gran enfado al protagonista. Éste le contesta, reiterando orgullosamente sus orígenes: “Soy gachupín, pero no en la forma baja y soez con que usted me lo ha lanzado a la cara, sino con la satisfacción de ser honrado y trabajador...” Y, en el segundo filme (*Necesito dinero*), la protagonista Teresa (Sarita Montiel) tiene un trauma desde su infancia, ya que “cuando llegaron de España a Celaya y la madre se puso a trabajar como sirvienta en una casa de huéspedes, la niña iba descalza a la escuela y las otras pequeñas la llamaban con desprecio ‘la gachupina’”<sup>629</sup>. En la actualidad, dicha acepción puede tener sentido cariñoso, irónico y también despectivo como antaño, dependiendo del contexto en el cual se utilice.

Así mismo, la representación del tendero/abarrotero<sup>630</sup> español era bastante ambigua en la pantalla grande mexicana. Este personaje, según Ángel Miquel, representaba a los españoles avecindados en México “derivados de los tipos de teatro de revista practicado en el país desde muchos años antes...”<sup>631</sup>. En el cine, esta figura apareció por primera vez en *Viaje redondo* (José Manuel Ramos, 1919) y durante la época de oro sería ampliamente explotada, como bien ha observado en su estudio

esta tierras”. Vid. Norma Angélica Castillo Palma, *Cholula sociedad mestiza en ciudad india. Un análisis de las consecuencias demográficas, económicas y sociales del mestizaje en una ciudad novohispana (1649-1796)*, México, Plaza y Valdés / Universidad Autónoma Metropolitana, 2001, p. 114.

<sup>629</sup> Julia Tuñón, “La imagen de los españoles en el cine mexicano de la edad de oro”, *art. cit.*, pp. 202-203.

<sup>630</sup> Es el dueño o responsable de una tienda de abarrotes, en la que generalmente se venden todo tipo de artículos comestibles.

<sup>631</sup> Ángel Miquel, *Crónica de un encuentro... cit.*, p. 92.

Marina Díaz López<sup>632</sup>. En cuanto a su apariencia física, la mayoría de las veces, usaba boina, bigote y/o barba cerrada; se caracterizaba por ser un tipo avaro y en ocasiones usurero. Precisamente, en la película *Miente y serás feliz* (Raphael J. Sevilla, 1940), que narraba la vida de un viudo turolense afincado en México, apareció Toval, un prototípico tendero gallego que regenteaba la tienda de abarrotes llamada “La casa de la Troya”, que reunía las características antes enumeradas.

También es frecuente encontrar la presencia de un personaje híbrido del tendero; nos referimos al tabernero/abarrotero que se distingue, en palabras de Díaz López, por su “oportunismo, la tacañería y algunas veces la picardía erótica”<sup>633</sup>. Un tipo de estas características apareció en las dos versiones de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes), la de 1936 y la de 1948, donde el personaje del gallego llamado Venancio fue interpretado por los actores españoles Manuel Noriega y Juan Domenech, respectivamente.

Cabe señalar que en algunos filmes de temática histórica, los españoles han sido representados ocasionalmente de forma negativa, como sucede en *La virgen morena* (Gabriel Soria, 1942), que narra la historia de amor entre un príncipe azteca y la hija de un virrey, y en *La virgen que forjó una patria* (Julio Bracho, 1943), donde se hace referencia al momento en que se organiza la insurrección para lograr la independencia de España, tomando como estandarte la imagen de la Virgen de Guadalupe. Estas producciones muestran el episodio religioso de la aparición de la patrona de México al indio Juan Diego en el cerro del Tepeyac y en ambas se destaca el abuso al que se enfrentaban los nativos por parte de los conquistadores españoles.

Existen por otro lado dos prototipos españoles presentes durante varias décadas en el cine mexicano: el torero y la gitana. El primero ha sido representado desde el periodo mudo y posteriormente aparecería con más frecuencia durante la época de oro, pues, como se sabe, la tauromaquia en México ha sido practicada desde el siglo XVI, concretamente en 1526, cuando fue introducida por los conquistadores españoles. En cuanto a su presencia en el cine, el toreo –según ha analizado Díaz López– conformó

<sup>632</sup> Vid. Marina Díaz López, “Buscar y amar los lugares comunes. Cartografía en cinco estereotipos mexicanos y españoles en sus cines populares (1920-1960)” en Eduardo de la Vega Alfaro y Alberto Elena, *op. cit.*, p. 133.

<sup>633</sup> *Ibid.*, p. 135.

“un espacio heroico y melodramático visible dando lugar a un subgénero, donde la mezcla de motivos hispanos, musicales y culturales es evidente”<sup>634</sup>.

El torero apareció en el cine mexicano en las primeras vistas filmadas a finales del siglo XIX tales como *Corridos de toros* (Enoch C. Rector, 1896), *Corrida de toros por la cuadrilla de Ponciano Díaz* (Hermanos Courrich, 1897) o *Corrida de toros* (Hermanos Becerril, 1901). Gracias a la investigación realizada por Francisco Ignacio Taibo Lavilla (Paco Ignacio Taibo I) en torno a los toros en el cine azteca, sabemos que el primer filme que tuvo una buena acogida por parte del público fue titulado *El último día del torero* (Rafael Trujillo, 1915). Este documental narra la vida privada y pública del matador Rodolfo Gaona, que incluía “elementos dramáticos y mostraba una cierta técnica que lo acercaba a una película de argumento”<sup>635</sup>. En 1925, Miguel Contreras Torres realizó el filme de ficción *Oro, sangre y sol*, filme que partía del documental de Rafael Trujillo al que se ha hecho referencia. Si bien los filmes antes mencionados tenían como protagonistas a toreros mexicanos, no tardaron en aparecer en la cinematografía azteca los españoles. Entre éstos, destaca el torero sevillano llamado Jarameno, personaje que ha aparecido en las cuatro versiones de *Santa* (1918, 1931, 1943 y 1968), filmes que han partido de la novela homónima mexicana de Federico Gamboa. También, el torero andaluz Joaquín “Cagancho” Rodríguez que protagonizó *La luna gitana* (1945), bajo la dirección de José Díaz Morales. El filme contaba la historia de amor entre un matador y una bailadora de flamenco, que fue interpretada por la popular artista flamenca de la época, Carmen Amaya.

En los años cuarenta y cincuenta serían representados en la pantalla grande algunos otros toreros como los protagonistas de las recreaciones fílmicas *Ni sangre ni arena* (Alejandro Galindo, 1941), *El niño de las monjas* (Julio Villarreal 1944), *Sol y sombra* (Rafael E. Portas, 1945) y *Tercio de quites* (Emilio Gómez Muriel, 1951). La primera, fue una versión paródica de la novela *Sangre y arena* (1908), de Vicente Blasco Ibáñez, que estuvo protagonizada por el internacional Mario Moreno *Cantinflas*, que después de su participación en este filme inició una sólida carrera cinematográfica. La crítica, en general, acogió favorablemente la película. El escritor Francisco Ignacio

<sup>634</sup> *Ibid.*

<sup>635</sup> Francisco Ignacio Taibo I, *Los toros en el cine mexicano*, México, Plaza y Valdés, 1987, p. 84

Taibo I, en su análisis del filme, valoraba positivamente la actuación del cómico mexicano, de quien observaba lo siguiente:

[...] tenía por momentos, que abandonar su humor puramente verbalista, que le había hecho famoso, para apoyarse en su dominio corporal y una gracia visual sumamente personal y posiblemente única [...] Sus experiencias taurinas lo llevaron a ejercer un arte nuevo, para el cual no podía confiar en su charla deshilvanada y torpe; sino que era necesario apoyarse, únicamente, en gestos, actitudes y saltos pintorescos<sup>636</sup>.

La segunda adaptación, *El niño de las monjas*, estuvo basada en la novela homónima de Juan López Núñez, bajo la dirección del actor español Julio Villarreal. Este filme melodramático cuenta la historia de un niño huérfano, criado en un convento, que al crecer descubre que su vocación es ser torero y se vuelve famoso. Como se estilaba en el cine de la época, el papel principal fue interpretado por el famoso torero mexicano Luis Procuna<sup>637</sup>. Esta obra ha sido tres veces adaptada en el cine español<sup>638</sup>.

Las últimas dos recreaciones de temática taurina se basaron en obras teatrales de Antonio Quintero y Pascual Guillén. *Sol y sombra* (Rafael E. Portas, 1945), es una comedia que narra el ascenso a la fama de un joven torero interpretado también por Luis Procuna. El melodrama *Tercio de quites*<sup>639</sup> (Emilio Gómez Muriel, 1951), presenta dos historias de rivalidad. La primera se da entre dos toreros: un español y uno mexicano, y la segunda, entre dos locutores de cada una de las nacionalidades antes mencionadas y con cierta competencia entre ellos<sup>640</sup>.

Por otro lado, la gitana apareció en el cine mexicano de los años cuarenta. Este personaje representaba lo genuinamente español y la mayoría de las veces era interpretada por alguna artista española como, por ejemplo, Paquita de Ronda, Lola Flores, Paquita Rico o Carmen Sevilla. Así, encontramos títulos como *Gitana tenía que ser* (Rafael Baledón, 1953) o *La gitana blanca* (Miguel M. Delgado, 1954). También,

<sup>636</sup> *Ibid.*, pp.65 y 66.

<sup>637</sup> Cabe mencionar que Carlos Velo, cineasta español afincado en México, realizó en 1956 un film documental, sobre la vida de este torero. La cinta se tituló *Torero*.

<sup>638</sup> La primera versión se hizo en el cine mudo y fue dirigida por José Calvache en 1925, la segunda por José Buch en 1935 y la tercera en 1958, bajo la dirección de Ignacio F. Iquino.

<sup>639</sup> La producción corrió a cargo de Clasa Films Mundiales (México) y Miguel Mezquiriz Eraso (España).

<sup>640</sup> *Cfr.* Francisco Ignacio Taibo I, *Los toros... cit.*, pp. 84-85.

hubo filmes en los que la gitana aparece acompañada de un charro mexicano como en *Dos mexicanos en Sevilla* (Carlos Orellana, 1941), *Dos charros y una gitana* (Antonio Román, 1956) y *La gitana y el charro* (Gilberto Martínez Solares, 1963), en las cuales se resaltaba el folclor de ambos países<sup>641</sup>.

Por último, el cine mexicano tampoco ignoró las leyendas populares españolas y el modo en que recogían temas que nutrieron el imaginario popular del XIX ligado a la resistencia antifrancesa; como muestra se puede mencionar el díptico *Los siete niños de Écija* y *El secreto de Juan Palomo* (1946), películas dirigidas por Miguel Morayta<sup>642</sup>, inspiradas en la novela folletinesca *Los siete niños de Écija*, del prolífico escritor sevillano Manuel González y Fernández<sup>643</sup>. Este escritor, como se sabe, se habría inspirado en las aventuras de la famosa cuadrilla de bandoleros andaluces que, según los últimos estudios en torno a la leyenda de estos atracadores, “ni eran de Écija ni eran siete y que de niños no tenían nada”<sup>644</sup>, ya que era un grupo de malhechores que se iba renovando cuando uno de los miembros moría o era capturado; se dice que en total hubo más treinta integrantes durante el tiempo de vida de banda<sup>645</sup>. Esta novela cuenta las andanzas y actos vandálicos que realizaron estos niños en algunas regiones de Andalucía entre 1812 y 1818, cuyo objetivo era debilitar al ejército de Napoleón<sup>646</sup>. El primer nombre de esta banda fue “Los ladrones ecijanos”, después, recibió el

<sup>641</sup> Acerca de la presencia de la gitana en la gran pantalla en México véase en Eduardo de la Vega Alfaro, “La inmigración española en el cine mexicano o el perpetuo (1896-1978)”, *art. cit.*, pp. 61-62, vid. también Marina Díaz López, “Buscar y amar los lugares comunes. Cartografía en cinco estereotipos mexicanos y españoles en sus cines populares (1920-1960)”, en Eduardo de la Vega Alfaro y Alberto Elena, *op. cit.*, pp. 138-141.

<sup>642</sup> Director transterrado español, oriundo de Castilla-La Mancha, en 1907. Llegó a México en 1941. Su primer trabajo fue como supervisor general de producción, la película era la adaptación de la novela *De los Apeninos a los Andes*, de Edmundo D’Amices, se llamó *Dulce madre mía*, y fue dirigida por Alfonso Patiño Gómez, de Ariel Films, en Domingo Ruiz Toribio (edit.), *35 películas mexicanas de Miguel Morayta*, Ciudad Real, Lozano Artes Gráficas, 2009.

<sup>643</sup> Fue uno de los autores más representativos de la novela de folletín. Fernández y González escribió más de doscientas obras, de las que una gran mayoría pertenecen al género histórico.

<sup>644</sup> José Antonio Adell Castán y Celedonio García Rodríguez, *Bandoleros y leyendas románticas españolas*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2014, p. 171.

<sup>645</sup> Algunos integrantes de este grupo fueron: Pablo Aroca, Juan Alaya, “Mesa”, “el Pintado”, “Calzado”, “Carmonilla”, Francisco Narejo “El Becerra”, José Martínez “el Portugués”, Diego Meléndez, Luis de Vargas, José de Ulloa “Tragabuches” y Juan Palomo, entre otros.

<sup>646</sup> Vid. José Antonio Adell Castán y Celedonio García Rodríguez, *op. cit.*, pp. 170-178 y en José María Claver Esteban, *Lucas y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*, Sevilla, Fundación Centro de Estudios Andaluces, 2012, p. 115.



nombre de “La Cuadrilla del Padilla” y en 1815, fue llamados “Los niños de Écija”. Finalmente, la banda desapareció en 1818 cuando logran capturarlos.

Las versiones cinematográficas mexicanas inspiradas en esta obra (*Los siete niños de Écija* y *El secreto de Juan Palomo*) ubican su trama y acción en Andalucía y cuentan las peripecias de manera idealizada de estos bandoleros andaluces, aunque se centran en la historia de amor de uno de los miembros de la cuadrilla: Diego Padilla, apodado Juan Palomo y la marquesa Carmen. Ambas producciones fueron elogiadas por su correcta ambientación histórica y vestuario, aunque García Riera observaba que los excesos de “trabucos, sombreros calañeses, patillas, navajas, peinetas, cortijos y demás parafernalia de la andaluzada seudohistórica”<sup>647</sup>, habían impedido un correcto desarrollo de la acción de este filme. Consideramos que estos filmes tuvieron una gran aceptación, debido a que su argumento y personajes guardan cierta similitud con el cine wéstern, que era, por aquellos años, bien acogido no solamente en México, sino también en el resto del mundo. Hay que hacer notar que la vertiente mexicana de este género el *chili* o *cabrito western*, nació en los años sesenta, convirtiéndose en uno de los favoritos del público de la provincia y del integrado por emigrantes mexicanos radicados en Estados Unidos. Estos filmes - ambientados en la frontera- tuvieron una gran aceptación debido a que mostraban la mezcla de culturas existente en esa zona común entre ambos países, independientemente de que eran atractivos por las temáticas que abordaban tales como el tráfico y/o contrabando de droga, así como la realidad de los braceros en el país vecino<sup>648</sup>.

Regresando al tema que nos ocupa, como hemos podido observar, la representación del español en el cine mexicano de la edad de oro, concretamente, de los primeros años cuarenta, tuvo algunas constantes en cuanto al género cinematográfico y al tipo de personajes. Los filmes en los que aparecían los españoles eran, en la mayoría de casos, melodramas familiares en los que aparecen como emigrantes trabajadores con nobles sentimientos y por otro lado, en los films históricos –especialmente los que presentan algún pasaje de la Independencia de México- figuran como personas que

<sup>647</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine... cit.*, Tomo III. 1945-1948, p.120.

<sup>648</sup> Entre los films más representativos de este género se pueden mencionar *Los jinetes de la llanura* (1964) y *El tunco Maclovio* (1970), ambos dirigidos por Alberto Mariscal.

abusan de la población autóctona. En cuanto a los personajes, se puede constatar que fueron muy frecuentes el tabernero, tendero/abarrotero, torero y la gitana, que encarnaban el estereotipo del español en el extranjero. Estas figuras empezaron a desaparecer de la gran pantalla a partir de la década de los sesenta, dando lugar a la representación, por ejemplo, del exiliado en adaptaciones tales como *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1961), *Que se callen* (Felipe Cazals, 1965), *La sombra del ciprés es alargada* (Luis Alcoriza, 1990), *Otalola o la república del exilio* (Raúl Busteros, 1999) y del 2002, *La virgen de la lujuria* (Arturo Ripstein) y *La hija del canibal* (Antonio Serrano). Hay que hacer notar, que en estos films, en algunas ocasiones, se presentaron también como figuras estereotipadas que tampoco reflejaron el sentir y las situaciones vividas por la comunidad de refugiados españoles en México, como veremos más adelante.

### 3.1.1. Fuentes temáticas en el cine mexicano: guerra civil y exilio español

La dura experiencia por la que atravesaba el pueblo español a causa de la Guerra Civil fue plasmada escasamente en el cine mexicano durante los años en los que se desarrollaba el conflicto y no hubo ninguna recreación fílmica en relación con dicha temática. En 1937<sup>649</sup> se filmó el cortometraje documental *La llegada de niños españoles a Veracruz*, que recogía imágenes de los cuatrocientos cincuenta y seis menores cuando arribaron al puerto mexicano de Veracruz a bordo del vapor francés Mexique y su traslado a la ciudad de Morelia, Michoacán, en donde fueron internados<sup>650</sup>. Un año después, se realizó *Refugiados en Madrid* (1938), dirigida por Alejandro Galindo, cineasta que, como hemos podido constatar en líneas arriba, reflexionó en torno al

<sup>649</sup> En 1937, el director Raphael J. Sevilla realizó *La gran cruz* (1937), filme que hacía un guiño al momento histórico que vivía España. La historia era la de un teniente español que era secuestrado por “agentes enemigos”, cuyo bando no se precisaba. Véase en el análisis realizado por Eduardo de la Vega Alfaro, “Cuatro episodios de la diplomacia hispano-mexicana a través del cine: Los casos de *Refugiados en Madrid*, *La barraca*, *Mina*, *viento de libertad* y *El rediezcubrimiento de México*”, en Eduardo de la Vega Alfaro y Alberto Elena, *op.cit.*, p. 310.

<sup>650</sup> Producido por el Departamento de Prensa y Propaganda de México.

impacto que tuvieron los exiliados en el cine azteca<sup>651</sup>. Este último largometraje, en opinión de Ramón Sala Noguier se trata de un caso pintoresco: “comenzó siendo un filme de simpatías pro-republicanas y resultó, no se sabe cómo, favorable a los sublevados, aunque fuera indirectamente<sup>652</sup>.”

La cinta narra la historia de unos ciudadanos españoles refugiados en la embajada de un país sin especificar situada en Madrid. Habían solicitado asilo para protegerse de los bombardeos durante la Guerra Civil española. Se sobreentiende que los refugiados son del bando nacional, ya que Madrid era republicana. En algunas escenas, los asilados manifiestan su deseo de llegar a Valencia, donde se había instalado el gobierno republicano, pero el personal diplomático les impide abandonar el lugar, por lo que se entiende que había en la embajada representantes de ambas facciones políticas. Para Julia Tuñón, el valor de este filme radica en haber puesto el tema del asilo político como protagonista<sup>653</sup>. Por su parte, Román Gubern afirma que este filme, cuyo guion sirvió más que nada a la causa franquista, era equiparable “al cine comercial de Hollywood en su utilización dramática del pretexto bélico como marco arriesgado para una serie de banales intrigas melodramáticas, cuyas connotaciones políticas eran ultraconfusas”<sup>654</sup>.

En cuanto al exilio español como tema, apareció en la cinematografía azteca en la primera mitad de la década de los cuarenta, aunque fue abordado como una cuestión trivial. Este tipo de producciones no renunciaban a los viejos estereotipos, presentando, por ejemplo, la figura de la gitana exiliada; tampoco concebían dicha situación como “un agudo problema político o estrictamente cultural”<sup>655</sup>. En estos años, no se realizaron adaptaciones que versaran sobre este tema; habría que esperar más de dos décadas para ver la primera que trataba seriamente este asunto: *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1962), basado en las obras de María Luisa Elío Bernal, de la que nos ocuparemos

<sup>651</sup> Esta producción fue la única que se había realizado - a finales de la década de los treinta -, en torno al conflicto por el que atravesaba España.

<sup>652</sup> Ramón Sala Noguier, *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*, Madrid, Ediciones Mensajero, 1993, p. 412.

<sup>653</sup> Julia Tuñón, “La imagen de los españoles en el cine mexicano de la edad de oro”, *art. cit.*, p. 206.

<sup>654</sup> Román Gubern, *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Filmoteca Española, Madrid, 1986, p. 67.

<sup>655</sup> Eduardo de la Vega Alfaro, “La inmigración española en el cine mexicano o el perpetuo (1896-1978)”, *art. cit.*, p. 62.

en el siguiente apartado. Según el estudio realizado por Eduardo de la Vega Alfaro, uno de los filmes que ejemplifican la liviandad con la que era tratado el destierro español fue *Dulce Madre mía* (Alfonso Patiño Gómez, 1942), basado en el famoso cuento “De los Apeninos a los Andes”, de Edmundo D’Amicis. La película se convirtió en un melodrama que narraba la historia de un niño refugiado español en México, que tenía que vencer toda clase de obstáculos para encontrar a su madre, a quien finalmente encontraba agonizando en una cama de hospital. Otros filmes resaltaban la capacidad que tenían los exiliados españoles para adaptarse al ritmo de trabajo en territorio mexicano como sucedía en *¡Me ha besado un hombre!* (Julián Soler, 1944), *La fuerza de la sangre* (Mauricio Magdaleno, 1946), *Una gitana en México* (1943) y *Una gitana en Jalisco* (1946), realizadas por el director español exiliado, José Díaz Morales.

La amarga vivencia que habían vivido los españoles tras el destierro, lejos de estereotipos tales como el del refugiado feliz en México, no fue plasmada en el cine mexicano hasta los años sesenta del siglo pasado, es decir, después de más de veinte años de haberse registrado dicho acontecimiento. Aunque puede llamar la atención esta demora, se explica por varios motivos. Por un lado, pese a que el gobierno mexicano defendía la causa republicana y además apoyaba a la industria fílmica sin parangón, no intervino para que se visibilizara la situación en la que vivían los refugiados en el país de acogida. Por otro lado, aun cuando había un buen número de españoles trabajando en el cine azteca tampoco trasladaron su experiencia a la pantalla grande. Probablemente, la misma industria no les permitió realizar este tipo de producciones o fue porque ellos mismos no lo desearon, pues, tenían la esperanza de regresar pronto; o quizá porque querían olvidar o quizá porque durante un tiempo estaban “perdidos”<sup>656</sup>. Desde el punto de vista de María Elena Zelaya Kolker, la mayoría de los exiliados que trabajaban en el cine azteca, “no sólo soslayan su testimonio personal de transterrados sino también su visión crítica del país de asilo, lo que impide que haya muchas películas que escudriñan la realidad de México”<sup>657</sup>. Una de las excepciones fue el cineasta Luis Buñuel, que en su filme *Los olvidados* (1951), retrató la miseria en la que vivían los niños de los barrios

<sup>656</sup> Sobre la forma en que los refugiados españoles veían su destierro véase el texto del poeta José Moreno Villa recogido por Carmen Peña Ardid, “*Los olvidados* en España. Noticia y difusión de un filme de Buñuel”, en Carmen Peña y Víctor M. Lahuerta Guillén (eds.), *op. cit.*, p. 653.

<sup>657</sup> Marielena Zelaya Kolker, *Testimonios de los escritores transterrados de 1939*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985, p. 57.

marginales de las grandes urbes, incluida la Ciudad de México. Su visión crítica no fue bien vista por los grupos afines al gobierno en el poder, pues, consideraban que mostraba una imagen denigrante de México.

### 3.1.2. El exilio: del texto literario al texto fílmico

El cine mexicano ha realizado tres películas importantes que han tratado el tema del exilio: *En el balcón vacío* (1962), *Otaola o la República del exilio* (1999) y *La virgen de la lujuria* (2002). El primero de los antes mencionados fue dirigido por el cineasta y poeta español, Jomí García Ascot e inspirado en algunos relatos autobiográficos de la también actriz navarra María Luisa Elío Bernal<sup>658</sup>, integrante del grupo experimental *Poesía en voz alta*, en el que participaban destacados artistas tales como Leonora Carrington y Juan Soriano, así como los escritores Octavio Paz y Juan José Arreola. El guion de este film fue escrito por el mismo director, la autora literaria y Emilio García Riera, todos ellos pertenecieron a la denominada “segunda generación” de españoles exiliados<sup>659</sup>.

La película *En el balcón vacío* fue impulsada por el grupo “Nuevo Cine”, integrado por intelectuales y cineastas mexicanos y por algunos exiliados españoles, que influidos por la *Nouvelle Vague* buscaban contribuir al rescate del cine mexicano, que por la década de los sesenta atravesaba una grave crisis en cuanto a producción y contenidos. Algunos de los principales puntos de su manifiesto -publicado en la revista

<sup>658</sup> Estos relatos fueron recogidos en *Tiempo de llorar* (1988) y *Cuadernos de apuntes de carne viva* (1995), y publicados por Ediciones El Equilibrista, editorial creada por Diego García Elío -hijo de Elío Bernal y García Ascot- y por Rodrigo García Barcha, hijo de Gabriel García Márquez. Cabe mencionar, que el escritor colombiano mantuvo una estrecha amistad con el matrimonio García Elío, al que le dedicó su novela *Cien años de soledad*. En España, se hizo una sola edición que recogió el contenido de ambos libros: *Tiempo de llorar y otros relatos*, Madrid, Editorial Turner, 2002.

<sup>659</sup> Cfr. Juan Rodríguez, “*En el balcón vacío* y el nuevo cine”, en Javier Lluch-Prats (ed.), *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México*, edición en cd-rom, Madrid, Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibérico Contemporáneos (2012), pp. 93-133. Vid. también en Charo Alonso García, “Una mirada hacia lo perdido: *En el balcón vacío*”, *Archivos de la Filmoteca*, nº33, (1999), pp. 140-149.

fundada por el mismo grupo y con el mismo nombre *Nuevo Cine*<sup>660</sup>- fueron la promoción de nuevos directores, el rechazo a la censura del cine de autor, la libertad de realización de cine independiente, el respaldo a publicaciones críticas sobre el séptimo arte y la creación de un Instituto de Enseñanza cinematográfica. Entre sus afiliados se encontraban Gabriel Ramírez, José de la Colina, Salvador Elizondo, Luis Vicens, Carlos Monsiváis, y dos de los guionistas del film *En el balcón vacío*: Emilio García Riera y Jomí García Ascot<sup>661</sup>.

Dentro de la cinematografía mexicana, este film destaca por haber sido el primero que abordó el destierro español y por haber sido realizada por varios transterrados de segunda generación. El presupuesto asignado a *En el balcón vacío* fue muy bajo y gran parte fue aportado por amigos y familiares que tenían el entusiasmo de sacar adelante este proyecto. La cinta se rodó en blanco y negro e incluye imágenes reales de la guerra civil y de la huida de los republicanos por los Pirineos, lo que le da un “aire documental”, como bien ha consignado Charo Alonso<sup>662</sup>. Al ser un proyecto independiente, se hizo durante cuarenta domingos de 1961-1962, es decir, en el tiempo libre de los creadores y a petición del propio director no fueron contratados actores profesionales. La película no pudo ser estrenada en los circuitos comerciales en México y la única presentación pública se hizo en la sala Molière del Instituto Francés, con el objetivo de recaudar fondos para poder ser presentada en el Festival de Locarno (Suiza). Ahí, obtuvo el Premio de la Crítica. También fue llevada al Festival de Cine Latinoamericano en Sestri Levante, obteniendo el Jano de Oro, el galardón más importante de este certamen.

*En el balcón vacío* narra los recuerdos de Gabriela: primero, cuando se encontraba en Pamplona -durante la Guerra Civil- y posteriormente, cuando se trasladó con su familia a México, después de haber estado algunos meses en Francia<sup>663</sup>. En la

<sup>660</sup> La revista *Nuevo Cine* tuvo una duración de menos de un año (abril de 1961-agosto de 1962).

<sup>661</sup> Sobre las aportaciones de este grupo al cine mexicano véase en Aranzubia Asier, “Nuevo Cine (1961-1962) y el nacimiento de la cultura cinematográfica mexicana moderna”, *Dimensión Antropológica*, n° 52, (mayo-agosto/2011). Disponible en: <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=6893> [Consulta: 10/02/2015].

<sup>662</sup> Charo Alonso García, “Una mirada hacia lo perdido: *En el balcón vacío*”, *art. cit.*, p. 145.

<sup>663</sup> En relación con las experiencias que vivieron los niños de la guerra española véase en Alicia Alted Vigil, “*En el balcón vacío* o la confluencia”, *Archivos de la Filmoteca*, n°33, (1999), pp. 131-137 y también en Álvaro Fernández, “El cine del exilio o la nostalgia. *En el balcón vacío*”, *Revista El ojo que piensa* [en línea]. Disponible en:

primera parte, la protagonista rememora desde el exilio mexicano algunos pasajes vividos durante la Guerra Civil española: la huida de Pamplona a Valencia con sus hermanas y su madre, su fugaz paso por París, el hacinamiento de los refugiados en los campos de concentración franceses, la convivencia con niños de la región y su llegada posterior al Distrito Federal. En la segunda parte, Gabriela, personaje interpretado por la propia María Luisa Elío Bernal, es una mujer ya adulta que imagina su regreso a España. Llega a su ciudad natal y, al entrar en la casa de sus padres y de su infancia, sufre una crisis de identidad cuando ve su habitación vacía y comprende que no queda nada de lo que dejó y que ella también ha crecido. Gabriela confunde el pasado y el presente y, al mismo tiempo, corrobora la dualidad en la que vive. Este film muestra la visión de la actriz Elío Bernal, aunque, pese a sentir una profunda nostalgia por la infancia perdida, en ningún momento hay una denuncia, sino por el contrario da a conocer el desarraigo espiritual y geográfico que vivieron muchos de sus contemporáneos exiliados españoles.

En general, *En el balcón vacío* tuvo una excelente acogida por parte del público que tuvo oportunidad de visionarla, que eran principalmente exiliados de primera y segunda generación. La crítica, por su parte, valoró positivamente esta producción por su carácter testimonial. Para Jorge Ayala Blanco este filme “es la más valiosa incursión del cine mexicano en el terreno de las sensaciones puras, de la subjetividad poética”<sup>664</sup>. En este sentido, también coincide el escritor español José de la Colina, que afirma que esta producción es: “un documento sentimental e intimista, desgarradoramente sincero, casi elegiaco, que, más allá de un caso individual, expresa un modo de sentir de los exiliados españoles”<sup>665</sup>. A la postre, este filme, “pieza señera de la filmografía mexicana y (en algún sentido) española”<sup>666</sup>, se convirtió en una referencia para los refugiados en México, debido a que el tema del exilio español no volvió a ser representado en el cine azteca en los siguientes treinta años. Por su parte,

[http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/sites/default/files/seccion\\_1\\_plano\\_secuencia\\_1\\_el\\_cine\\_del\\_exilio\\_o\\_la\\_nostalgia\\_en\\_el\\_balcoen\\_vaciao.pdf](http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/sites/default/files/seccion_1_plano_secuencia_1_el_cine_del_exilio_o_la_nostalgia_en_el_balcoen_vaciao.pdf)[Consulta: 10/02/2015].

<sup>664</sup> *Op. cit.* p. 302.

<sup>665</sup> José de la Colina “Los transterrados en el cine mexicano”, en *El exilio español en México 1939-1982... cit.*, p. 670.

<sup>666</sup> José Luis Castro de Paz, “La ventana del fantasma: imposible duelo para un infante exiliado (*En el balcón vacío*, Jomí García Ascot, 1962)”, en Eduardo de la Vega Alfaro y Alberto Elena, *op. cit.*, p. 277.

Eduardo Mateo Gambarte –biógrafo de María Luisa Elío Bernal- destaca el valor de esta película de exilio, ya que “no cobra facturas, ni exalta ideologías [...] lo que le confiere esa universalidad propia de las obras de arte. Y a la universalidad el camino que mejor conduce es el de la expresión de lo personal y vivido”<sup>667</sup>.

Otra película que trata el tema del exilio español en México fue *Otaola o la república del exilio* (1999), bajo la dirección de Raúl Busteros e inspirada en las novelas *El cortejo* (1963) y *Los tordos en el pirul* (1955), de Simón Otaola Oyarzabal<sup>668</sup>. Este escritor vasco refugiado en México –según Santos Sanz Villanueva- es “uno de los narradores más singulares de todo el exilio, con su personalidad tan acusada que le separa de cualesquiera otras formas, aunque no sea un escritor insólito...”<sup>669</sup>. La mayoría de obras de Otaola narran -con cierto aire autobiográfico- la vida cotidiana tanto de los exiliados como de los mexicanos<sup>670</sup>. El escritor español vivió en el Distrito Federal, Veracruz y en San Felipe Torres Mochas, Guanajuato y en este último municipio, se inspiró para escribir *Los tordos en el pirul*, novela en la que cuenta la visión que tiene un niño de su pueblo después de muchos años de no haber estado ahí: “Al volver se acuerda de cada recodo del camino, de cada puente peligroso y viejo y al entrar en la población se emociona al ver ‘esa plaza del alma’ y entra en ella ‘pisando con unción’ ”<sup>671</sup>. En esta obra, Otaola relata las costumbres, fundación y lenguaje de este municipio, y revela “un México más recóndito que el de las ruinas antiguas, los

<sup>667</sup> Cfr. Eduardo Mateo Gambarte, *María Luisa Elío Bernal. La vida como nostalgia y exilio*, Logroño, Universidad de la Rioja, 2009, p. 96.

<sup>668</sup> Otaola emigró a México después de haber participado en los frentes de Teruel y Lérida durante la Guerra Civil. Gracias a la realización de esta película basada en dos de sus novelas fue rescatada del olvido su obra. Los temas principales en sus obras fueron el exilio y la emigración española. En México trabajó como publicista en *Películas nacionales* y fue uno de los fundadores de la revista *Tertulia* y de la Editorial Aquelarre. Otras de sus obras publicadas en México son. *Unos hombres* (1980), *La librería de Arana e Historia y fantasía* (1952), *El lugar ese* (1957) y *Tiempo de recordar* (1950). Véase en *Diccionario de escritores mexicanos del siglo XX: desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días*, vol. VI, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 199.

<sup>669</sup> Santos Sanz Villanueva, *Historia de la literatura española 6/2. Literatura actual*, R.O. Jones (dir.), Barcelona, Ariel, 1984., p. 195.

<sup>670</sup> Vid. Fulgencio Castañar, “Un enfoque diferente sobre los exiliados republicanos: Otaola, la épica de lo cotidiano desdramatizada, en Manuel Aznar, *Escritores, editoriales y revista del exilio republicano de 1939*, Barcelona, Renacimiento, 2006, pp. 729-743, y también en Santos Sanz Villanueva, *op. cit.*, p. 195.

<sup>671</sup> Simón Otaola, *Los tordos en el pirul*, México, Aquelarre, 1957, p. 1, *apud*. Marielena Zelaya Kolker, *op. cit.*, p. 227,



indios inescrutables y las riquezas y miserias nacionales elevadas a categoría de epítome”<sup>672</sup>.

En cuanto a *El cortejo*, narra dos acontecimientos sucedidos en un mismo día: el velorio de un español y la fiesta de bodas de plata de un matrimonio mexicano adinerado. Pero los mexicanos y los españoles no alternan en la novela, si bien, como señala Marielena Zelaya Kolker, el lenguaje de éstos últimos se ha enriquecido, ya que “se sirven de giros mexicanos, sobre todo de las palabras gruesas, cuyo valor insultante han asimilado con exactitud”<sup>673</sup>. La adaptación cinematográfica del realizador Raúl Busteros, refugiado de segunda generación y nieto de Cándido Busteros, alcalde de Portugalete (Vizcaya) entre 1931 y 1936, se aproxima a la novela al retomar el velorio como eje argumental. Narra el duelo de una familia de refugiados españoles en México, cuando muere uno de ellos “muy importante”. El velorio sirve de excusa para que se reúnan un gran número de republicanos residente en México -entre ellos un niño que encarnaría autobiográficamente al propio director-, que conversan sobre literatura, su situación de exiliados, sobre el tiempo y el espacio, y tampoco pierden oportunidad de hacerse algunos reproches.

Las vivencias de la comunidad de exiliados son vistas a través de los ojos de “El Pirata”, personaje principal de *Los tordos en el pirul*, que aparece en la película dialogando con el propio escritor Simón Otaola. Se incluyó además la lectura de algunos poemas de Pedro Garfías, Juan Rejano, Luis Cernuda y José Moreno Villa, escritores en el exilio pertenecientes a la llamada Generación del 27. Busteros utilizó algunas técnicas experimentales para la construcción del film, como la voz en off –la propia del realizador- que interpela y se dirige al espectador, el uso de imágenes televisivas para narrar algunos acontecimientos o la filmación de varias escenas como si se tratase de cine mudo. Ejemplo de ello, es la escena en la que participan un grupo de mexicanos y republicanos españoles en una tertulia, y mediante carteles y música de fondo, como sucedía en el cine silente, el espectador se va enterando de los temas que van abordando.

<sup>672</sup> *Ibid.*, pp. 229-230.

<sup>673</sup> *Ibid.*, p. 30

*Otaola o la república del exilio* obtuvo una mención especial en el Festival de Cine de Amiens y también representó a México en el XX Foro Internacional de la Cineteca. Luis Tovar –en su reseña publicada en el periódico *La Jornada*– destacaba el valor del filme por presentar un tema soslayado por la cinematografía mexicana y por haberlo hecho de manera poética<sup>674</sup>. En este sentido, también coinciden Iñaki Beti y Ana Isabel Recalde, pues, consideran que este filme es un “homenaje literario-poético, presentado desde una estética cinematográfica experimental –las resonancias neorrealistas y surrealistas son evidentes-, en boga precisamente en los años más duros del exilio, es decir, las décadas de los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo”<sup>675</sup>. Finalmente, no se puede dejar de mencionar que este film, tributo a los exiliados, permitió rescatar del olvido al cronista vasco Simón Otaola, de quien se conocía muy poco en España y en México empezaba a ser olvidado, ya que sus obras se encuentran descatalogadas.

La tercera y última producción en torno al exilio republicano fue *La virgen de la lujuria*<sup>676</sup> (Arturo Ripstein, 2002), coproducción México-España-Portugal realizada con el apoyo del programa Ibermedia, creado en 1997<sup>677</sup>. Este filme se basó en el cuento “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco” (1960)<sup>678</sup>, de Max Aub, que aborda, con cierto humor, la visión de la Guerra Civil y de la dictadura franquista por los exiliados en México. Para Eugenia Meyer, este texto literario “adopta el híbrido discurso político popular de la época y, sobre todo, intenta revelarnos, a través de la lente acuciosa e incisiva de Max, cómo se veían entre sí los mexicanos y los españoles”<sup>679</sup>. Por su parte, Ignacio Soldevilla considera la narración de Aub como “una

<sup>674</sup> Luis Tovar, “Cinexcusas”, *La Jornada Semanal*, 14/10/2001. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2001/10/14/sem-columnas.html> [Consulta: 13/01/2016].

<sup>675</sup> Iñaki Beti y Ana Isabel Ricalde “Entre la realidad y la ficción: *Otaola o la república del exilio*”, en María Pilar Rodríguez Pérez (ed.), *Exilio y cine*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2012, p. 89.

<sup>676</sup> Vid. Javier Sánchez Zapatero, “Estrategias de adaptación de un relato del exilio republicano: *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* (Max Aub, 1960) a *La virgen de la lujuria* (Arturo Ripstein, 2002)”, en María Pilar Rodríguez Pérez (ed.), *Exilio y cine*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2012, pp. 87-102.

<sup>677</sup> Programa de estímulo a la coproducción de películas de ficción y documentales realizadas en: Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, España, Guatemala, México, Panamá, Paraguay, Perú, Portugal, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela.

<sup>678</sup> La primera edición fue publicada por Libro Mex Editores. También se incluían otros cuentos del autor español.

<sup>679</sup> Eugenia Meyer, “Introducción. Todos a una, o las historias verdaderas”, en Aub, Max, *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, Segorbe, Fundación Max Aub, 2001, p. 18.

fantasía pseudo-histórica que más bien demostraba la inutilidad de ese posible asesinato [el de Francisco Franco] para resolver los problemas de España y de los exiliados”<sup>680</sup>.

La obra de Aub, al ser trasladada al cine, se convirtió en un drama situado en el México de los años cuarenta en el contexto de la inmigración española tras la guerra civil. La historia se desarrolla en el café “Ofelia”, regentado por un español, al que acuden los exiliados para hablar de la actualidad de su país, concretamente, para saber si el dictador Francisco Franco ya había caído. El protagonista es el camarero Ignacio Jurado (Nacho), figura habitualmente solitaria hasta que llega a trabajar al mismo lugar la prostituta Lola, un personaje inexistente en el cuento. Entre ellos surge una relación sadomasoquista. Ella trata muy mal a Nacho, mientras él quiere ganar su amor a cualquier precio, incluso matando a Franco. A propósito de la personalidad de este camarero, Ripstein resaltaría su parecido e identificación con su personaje protagonista:

Comparto con Nacho, mi tímido mesero, su terca y obcecada búsqueda del imposible. Porque *La virgen de la lujuria* es por encima de todo un retrato minucioso de una obsesión pertinaz, amorosa, inalcanzable. Por encima de toda lógica, de toda comprensión, Nacho, mesero del café Ofelia, se empeña en convertir a Lola, una prostituta desharrapada, trasterrada y fantasiosa, en su Dulcinea a regañadientes, en su objeto de amor imposible. Pero Lola, hembra cruel, vive a su vez su propia pasión amorosa, tan obsesiva y tan esquiva como la de Nacho, su amoroso carcelero<sup>681</sup>.

Jaime Pena apunta que esta adaptación le fue encargada a Ripstein, después de surgir algunas divergencias entre la productora Mate Cantero y el director bilbaíno Pedro Olea, que sería el encargado de adaptar la obra de Aub<sup>682</sup>. Por su parte, Arturo Ripstein comentaba que cuando le ofrecieron este proyecto, leyó el cuento, que no conocía, y en ese momento no le pareció filmable, ni “siquiera adaptable; es una especie de *boutade* del viejo Max”<sup>683</sup>. También aclara que fue la guionista del filme, Paz

<sup>680</sup> Ignacio Soldevilla, *El compromiso de la imaginación: vida y obra de Max aub*, Valencia, Generalitat Valenciana, Segorbe, 2003, p. 103.

<sup>681</sup> Programa de la XLVI Muestra de Cine de la Cineteca Nacional, México, Cineteca Nacional, 2002, p. 24.

<sup>682</sup> Vid. Jaime Pena, “Arturo Ripstein en España: Modelos de recepción y coproducción”, en Eduardo de la Vega Alfaro y Alberto Elena, *op. cit.*, p. 356.

<sup>683</sup> Augusto M. Torres, *Buñuel y sus discípulos*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2005, p. 238.

Garciadiego, su esposa, quien sugirió la inclusión de una mujer en la historia: *una femme fatale*, y que fue ahí cuando creyó que la adaptación era posible:

Paz se pone a escribir, también de un golpe. Cuando termina y me entrega el guion, tenemos el mismo proceso de discusiones y cambios, pero a mí el guion como está hecho, me gustó muchísimo más que la historia de Aub lisa y llana<sup>684</sup>.

Respecto al cuento de Max Aub, Paz Garciadiego tomaba sus distancias, declarando que quiso reflejar pasiones fuertes que no había encontrado en el cuento y que había optado también por no presentar posturas políticas concretas, pues su objetivo era reflejar una constante que tienen todos los exilios: la de convertir en un espejismo la tierra que dejaron<sup>685</sup>.

La película no tuvo una buena acogida por parte del público español cuando fue estrenada en el 2002<sup>686</sup>, lo que llama la atención tanto por el hecho de que, en esos años, Arturo Ripstein era un director conocido y admirado en España, como por abordar una temática de aparente interés en este país. En México, película fue estrenada cuatro años después y tampoco fue bien recibida ni por del público ni por la crítica. Al respecto, el director mexicano agregaría que:

Esta película quedo como tantas otras mías: huérfana. Ya me habitué, no me queda más remedio que haberlas hecho y ya. Hago películas para que no las vea nadie; es una pesadilla, aunque no necesariamente, porque entonces no habría nadie que me repele<sup>687</sup>.

<sup>684</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>685</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>686</sup> En España, entre 1965 y 2002 se han exhibido quince filmes de Ripstein y, el más visto ha sido *Tiempo de Morir* (1965), con un total de 137.393 espectadores, el segundo lugar lo ocupa *El coronel no tiene quien le escriba* (1999), con un total de 127.949, y *La virgen de la lujuria* (2002), se sitúa en el puesto número siete con 49.227. Como se puede observar, el número de espectadores de ésta última fue muy bajo comparado con las más taquilleras. *Cfr.* Jaime Pena, *La virgen de la lujuria* “Arturo Ripstein en España: Modelos de recepción y coproducción”, *art. cit.*, en Eduardo de la Vega Alfaro y Alberto Elena, *op. cit.*, p. 357.

<sup>687</sup> El término repelar en México es sinónimo de rezongar. La cita véase en Juan José Olivares, “Las cintas, un ejercicio colectivo, aunque duela el ego: Garciadiego”, *La Jornada*, Sección: Espectáculos, 19/06/2007.

Por su parte, el actor Luis Felipe Tovar -Ignacio, el camarero en la cinta- señala que uno de los principales problemas de esta producción es el doble efecto que causa en el espectador, ya que pareciera que se están viendo dos películas a la vez. Por un lado, se observan las actividades de los exiliados reducidas “casi siempre a su prolongada y quejumbrosa permanencia en la mesa del café...”<sup>688</sup>, y, por el otro, el amor sadoomasoquista del camarero Ignacio por Lola. Finalmente, el crítico de cine Rafael Aviña considera que este filme ofrece un argumento absurdo y de ahí su fracaso en México. Así mismo, asegura que el caso de Arturo Ripstein resulta aleccionador, ya que es un cine nacional que no gusta a su público:

y que, en contraste, fascina a productores y audiencias europeas que siguen viendo a México como una nación exotista, cuya miseria, promiscuidad, violencia y masoquismo, se han vuelto para Ripstein y su compañera y habitual guionista, Paz Alicia Garciadiego, un obsesivo lugar común, explorado y explotado una y otra vez sin el menor recato, que han trastocado en una suerte de estilo o marca de casa, cada vez más ridículo, falso y artificioso y que resulta incluso irresponsable, ante la dificultad de levantar proyectos en un país como el nuestro<sup>689</sup>.

*La virgen de la lujuria* tampoco fue bien valorada por la crítica española. Ángel Fernández-Santos, en su reseña publicada en el *El País* (6/09/2012), observaba sobre todo defectos en el guion y afirmaba también que se trataba de una película poco equilibrada, “trufada con farsa, comedia, esperpento, guiñol e incluso zarzuela, sangra por su armazón, por su estructura, es decir, por su escritura [...] el castellano con sabor a Rulfo de la gran guionista Paz Alicia Garciadiego, [...] esta vez su partitura tiene grietas”<sup>690</sup>.

La película pudo verse en la sección Contracorriente del Festival de cine de Venecia y obtuvo la mención especial del Premio de San Marcos, pero ya no concursó en ninguna otra muestra internacional. Fue tachada de escandalosa, lujuriosa y pornográfica en México, Italia y Francia. En este último país, aunque solo se estrenó en

<sup>688</sup> Luis Tovar, “Cinexcusas”, *La Jornada*, 11/12/2005, p. 13.

<sup>689</sup> Rafael Aviña, “Las obsesiones de Ripstein”, *Reforma*, Sección: Ángel Cultural, 27/11/2005, p. 7.

<sup>690</sup> Ángel Fernández-Santos, “Cumbre coja”, *El País*, 6/09/2002. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2002/09/06/cine/1031263205\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/09/06/cine/1031263205_850215.html) [Consulta: 8/04/2016].

tres salas, intentaron censurar el cartel publicitario –aquel que muestra los glúteos de una mujer en primer plano-, puesto que se temía que violara las leyes francesas de protección a la infancia y la adolescencia. Al final, el Centro Nacional Francés de Censura rechazó la petición de censura, estimando que dicho cartel era apto para ser exhibido a cualquier tipo de público<sup>691</sup>.

### **3.2. La presencia de exiliados en el cine mexicano: *La barraca* (Roberto Gavaldón, 1944) y *Pepita Jiménez* (Emilio Fernández, 1945)**

En 1976, al comienzo de su obra *Cine español en el exilio*, se preguntaba Román Gubern si podía hablarse de un “cine español exiliado”, observando poco después que en la producción cinematográfica de los profesionales refugiados en México existía una tendencia a la agrupación solidaria, de forma que “no era raro observar que en las películas dirigidas por un español se encuentren también tres o cuatro españoles en el reparto de intérpretes y técnicos”<sup>692</sup>. Aunque no daba respuesta a su pregunta inicial, sí encontraba dos ejemplos claros de “película de exiliados”: *La barraca*, filme dirigido por Roberto Gavaldón en 1944 partiendo de la novela homónima de Vicente Blasco Ibáñez, de la que nos ocuparemos en las siguientes líneas, y el film argentino *La dama duende* (Luis Saslavsky, 1945), a partir de la comedia de Pedro Calderón de la Barca.

En torno a este mismo asunto, Juan Rodríguez, en un artículo publicado en 2002, “La aportación del exilio republicano español al cine mexicano”, señalaba que no se podía hablar de un “cine exiliado” ni de un “cine español en el exilio”, siendo más correcto referirse a la aportación de aquellos exiliados a la industria cinematográfica mexicana, por ser una creación colectiva que depende de un mercado resulta “un arte poco propicio para la nostalgia del exiliado”, ya que tuvo que “adaptarse, desde el

<sup>691</sup> Agencia Notimex, “Autorizan cartel de ‘La virgen...’”, *Reforma*, Sección: Gente, 28/04/2004, p. 23.

<sup>692</sup> Román Gubern, *Cine español en el exilio... cit.*, p. 15.

primer momento, a las exigencias del público mexicano”<sup>693</sup>. Pese a esta matización, sí que menciona dos filmes aztecas en los que se refleja la nostalgia o problemática del exilio y en la que trabajaron un buen número de españoles, aunque tampoco les otorgue una denominación concreta; nos referimos a la antes mencionada *La barraca* y *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1962).

En nuestro caso, nos ocuparemos de las adaptaciones *La barraca* (Roberto Gavaldón, 1944) y *Pepita Jiménez* (Emilio Fernández, 1945), en las que participaron un gran número de refugiados, aunque no las encasillaremos con etiquetas tales como “cine de exiliados”, “cine español exiliado” o “cine exiliado”, pues interesa más bien destacar el lugar que ocupan en la cinematografía mexicana debido a su excelente factura. Estos filmes se caracterizan por su acertada recreación de la atmósfera española en tierras aztecas y destacaron por no seguir la dinámica que por entonces practicaba el cine mexicano, donde la mayoría las películas inspiradas en textos literarios españoles eran versiones *mexicanizadas* que buscaban la sintonía con un público mayoritariamente nacional.

La primera adaptación, *La barraca* (1944)<sup>694</sup> partía de la conocida novela naturalista publicada en 1898 y en la que Vicente Blasco Ibáñez hacía un estudio, como en otras de sus obras, “de las relaciones y conflictos sociales en la ciudad, la huerta y la albufera, ingredientes de la vida valenciana a finales del siglo pasado”<sup>695</sup>. La adaptación, fue dirigida, como hemos señalado, por el entonces debutante director mexicano Roberto Gavaldón<sup>696</sup>, a partir de un guion elaborado por la hija del escritor, Libertad Blasco, junto a los también españoles Paulino Masip y Abel Velilla. La crítica mexicana se refirió a esta película -en la que participaron una buena cantidad de

<sup>693</sup> Juan Rodríguez, “La aportación del exilio republicano español al cine mexicano”, *art. cit.*

<sup>694</sup> Véanse los análisis de este filme realizados por Fernando Mino Gracia, *La nostalgia de lo inexistente. El cine rural de Roberto Gavaldón*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Cineteca Nacional / Instituto Mexicano de Cinematografía, 2011, pp. 61-84, y Jordi Montañana Velilla, *Huellas del exilio valenciano tras la Guerra Civil española en el cine de América Latina: La Barraca de Roberto Gavaldón*, Trabajo Fin de Carrera. Disponible en: <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/133354> [Consulta: 10/02/2015].

<sup>695</sup> Gerald G. Brown, *Historia de la literatura española*. Vol. 6/1, *El siglo XX*, R.O. Jones (dir.), Esplugues de Llobregat, Ariel, 1974, p. 105.

<sup>696</sup> Para Fernando Mino Gracia, Gavaldón “mostró una meticulosa recreación histórica, una elección exacta de los planos y, en general, el despliegue de la gran solvencia técnica ganada en sus años de asistente”. *Op. cit.*, 2011, p.72.

españoles o ascendientes de primera o segunda generación- como una de las mejores de la época, ya que además de haber reproducido el ambiente español, reflejaba también la nostalgia de los transterrados con una evidente exaltación folclórica<sup>697</sup>.

*La barraca* desencadenó una serie de producciones mexicanas que enaltecían a otras regiones de España como *La torre de los suplicios* (Raphael J. Sevilla, 1944), *Sierra morena* (Francisco Elías, 1944), *Los hijos de don Venancio* (Joaquín Pardavé, 1944) y *Los nietos de don Venancio* (Joaquín Pardavé), que hacían referencia a Castilla, Andalucía y Asturias, respectivamente<sup>698</sup>. Y, también la adaptación *Marina* (Jaime Salvador, 1944), basada en la zarzuela homónima de Francisco Campodrón, que hizo un tributo a la región de Cataluña<sup>699</sup>. Sin embargo, para Fernando Mino Gracia, *La barraca* fue un producto mestizo, debido a que tenía elementos con los cuáles podían identificarse tanto el público mexicano como el español:

ya que quiso hacer un guiño al exilio –que para entonces, esperaba con el curso de la guerra mundial, la inminente caída de Franco-, pero que también buscó puntos de encuentro con los espectadores mexicanos todavía muy sensibles al tema de la tierra<sup>700</sup>.

Así pues, el conflicto en torno al cual gira el argumento de *La barraca* es la propiedad de la tierra. La cinta, ambientada en la Valencia de finales del siglo XIX, narra el drama vivido por Batiste Borrull, un campesino que se instala junto con su familia en las tierras que antaño habían sido cultivadas por el tío Barret. Éste último, se había visto obligado, junto a su familia, a abandonar la huerta que había sido trabajada por sus antepasados, ya que es incapaz de reunir el dinero para pagar el arrendamiento

<sup>697</sup> Entre los españoles que trabajaron en este filme se encuentran: Abel Velilla (supervisor de diálogos), Félix Baltasar Samper (música), Francisco Gil (asesor de asuntos folclóricos de la música), Emilia Díaz (coreografía y bailables), Vicente Petit y Francisco Marco Chillet (escenografía) y los actores: Anita Blanch, Amparo Morillo, José Baviera, Manolo Fábregas, Luana Alcañiz, Carlos Villarías y Manuel Noriega. Y de ascendencia española los intérpretes: Domingo Soler, Narciso Busquets y Marichu Labra. Cfr. Eduardo de la Vega Alfaro, “Cuatro episodios de la diplomacia hispano-mexicana a través del cine: Los casos de *Refugiados en Madrid*, *La barraca*, *Mina*, *viento de libertad* y *El rediezcobrimiento de México*”, en Eduardo de la Vega Alfaro y Alberto Elena, *op. cit.*, p. 310 y en Rosa Peralta, “Tres escenógrafos del exilio republicano”, *Archivos de la Filmoteca*, n° 33 (octubre, 1999), pp. 70-72

<sup>698</sup> Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda... cit.*, p. 194-197.

<sup>699</sup> Vid. Emilio García Riera, “El cine español de la postguerra visto desde el exilio mexicano” en Eduardo de la Vega Alfaro y Alberto Elena, *op. cit.*, p15.

<sup>700</sup> Fernando Mino Gracia, *op. cit.*, p.72.



de la finca al propietario don Salvador. La desgracia cae sobre toda la familia, pues, Barret asesina a su arrendatario y muere en la cárcel; su esposa fallece en un hospital y sus hijas, para sobrevivir, se dedican a la prostitución. Como consecuencia de esta tragedia, los vecinos del lugar, encabezados por Pimentó y Pepeta, impiden que cualquier persona trabaje las tierras de Barret. Por lo anterior, la llegada de Batiste y los suyos provoca encono entre los lugareños al grado de coaccionarlos para que abandonaran la huerta valenciana<sup>701</sup>.

Batiste y su familia empiezan a cultivar las tierras y a limpiar la casa, aunque desde su llegada se enfrentan a un sinnúmero de obstáculos: el amedrentamiento de los hombres del pueblo, el hostigamiento por parte de las mujeres a su hija Roseta, la hostilidad vivida por los niños de Batiste en la escuela del pueblo y la imposición por parte de Barret para regar las tierras únicamente por la madrugada. La tragedia asoma a la familia Borrull, debido a la muerte de Pascualet, el hijo pequeño de Batiste. Después, este último tiene un enfrentamiento con Pimentó en la taberna, a quien finalmente asesina. Batiste termina abandonando junto a su familia la barraca.

Este drama de raigambre española, aunque de nacionalidad mexicana, logró reproducir el cosmos valenciano y además, tuvo también la virtud de lograr un acento homogéneo de acuerdo con la norma del español peninsular. Este hecho fue, sin duda, un gran mérito para los actores mexicanos, que adoptaron un acento extranjero y pudieron lograr unos sus diálogos acorde a las exigencias que demandaba esta cinta de inspiración colectiva. Los impulsores de esta película (republicanos españoles y algunos mexicanos) albergaban la esperanza de que el régimen franquista caería muy pronto y la intención era que fuera exhibido en su país de origen como muestra del trabajo realizado por españoles en el extranjero<sup>702</sup>. En este sentido, Ayala Blanco agrega que Valencia era “el abrigo cósmico”. *La barraca* es una evocación de la lejana tierra natal, es la

<sup>701</sup> En España, se realizó la primera versión cinematográfica de *La barraca* en 1913. El filme se tituló *El tonto de la huerta*, bajo la dirección de José María Codina. Hubo también una adaptación para TVE realizada por León Klimovsky en 1979.

<sup>702</sup> Rafael Corbarán T., *Blasco Ibáñez en los orígenes del cine*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat de Valencia, Festival del cine de Huesca, 1999, p. 164.

continuidad de esa patria “con la mar en medio”, es la esperanza de recuperar las raíces perdidas a través de la engañosa inmutabilidad de la memoria”<sup>703</sup>.

Como ha observado García Riera, en general, este cine “español” realizado en México representó una reafirmación de su origen por parte de los técnicos y artistas españoles, ya que todo el ambiente de la película se contagió de valencianismo: se reprodujo con exactitud la huerta valenciana, el vestuario de los personajes y su lenguaje (español peninsular). Además, señalaba que:

La construcción de esa *barraca* que el héroe de la historia ve incendiada y perdida para siempre equivalía a la España que los españoles emigrados tratan de reinventar en cada uno de los centros regionales, en todas sus formas de convivencia. Recrear España es pues para el emigrado la más segura forma de seguir siendo español<sup>704</sup>.

También hay que resaltar sus cualidades intrínsecas: sobriedad y emoción eran las que destacaba Ayala Blanco en su análisis de 1968. Para este crítico cinematográfico, *La barraca* fue un caso excepcional entre el fárrago de versiones cinematográficas de novelas burguesas que infestaron el cine mexicano durante la Segunda Guerra Mundial. No obstante, también observaba serios defectos en esta adaptación, pues, la consideraba caduca y retórica, debido al lenguaje excesivamente rebuscado que había en ella:

Desde el punto de vista literario, la película es nula: el lenguaje pomposo, lleno de frondosidades lingüísticas y anacronismos platerescos, que se filtran por la banda sonora, se esfuerza por rebajar el filme a la categoría del melodrama retórico y ampuloso. Desde el punto de vista sociológico, la película es indefendible, en primera instancia: la fatalidad adocenada impulsa a las fuerzas comunales contra el trabajador y un hombre de modales ásperos se deshace en sollozos ante el cuerpo inanimado de su *chiquet*; estamos inmersos en una dimensión social sin vigencia...<sup>705</sup>.

<sup>703</sup> *La aventura del cine... cit.*, p. 244.

<sup>704</sup> *Historia documental del cine... cit.*, Tomo II. 1941-1944, p. 286.

<sup>705</sup> *La aventura del cine mexicano... cit.*, p. 243.

Pese a la disparidad de opiniones, como las antes descritas, en México, la película tuvo buena acogida y permaneció en cartelera durante siete semanas en el cine Chapultepec<sup>706</sup>. Un año después de su estreno, obtuvo diez de los dieciocho premios Ariel, que entrega anualmente la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas<sup>707</sup>. También, está considerada como una de las mejores películas del cine mexicano (ocupa el lugar 36)<sup>708</sup>. Durante muchos años, corrió el rumor de que se habían realizado algunas copias de esta mítica adaptación cinematográfica dobladas al valenciano, sin embargo, hasta la fecha no hay constancia de que alguien haya conocido una versión en este idioma<sup>709</sup>.

En 1945 se realizó el segundo título que queremos destacar aquí: *Pepita Jiménez*<sup>710</sup> (Emilio Fernández), basada en la novela homónima del escritor andaluz Juan Valera, título que, como señala Moisés Viñas, “cuenta con las mismas cualidades de ambientación e interpretación en el trazo de sentimientos encontrados” que *La barraca*, salvo por el hecho de que no aparece implícitamente el sentimiento de nostalgia por el exilio<sup>711</sup>.

Esta novela realista, en la que Valera utilizó la técnica epistolar, cuenta una historia de *amor postal*<sup>712</sup> entre don Luis de Vargas (seminarista) y Pepita, viuda de un octogenario cortejada por el padre del aspirante a sacerdote. Al ser trasvasada al cine mexicano, se quiso rendir abiertamente un homenaje a España y a la obra de Valera, como se deja constancia en el inicio del filme:

La clásica novela de don Juan Valera, nace en el cine mexicano como un anhelo de rendir fervoroso homenaje a España, la España maternal que dio origen a nuestra tradición a nuestras costumbres. Solicitamos al culto público que interprete la temeridad de nuestra empresa como hija del amor y

<sup>706</sup> El 27 de julio de 1945 fue estrenada la cinta, coincidiendo con el acto en el que quedó constituido el gobierno de la II República Española en el Exilio.

<sup>707</sup> Las categorías en las que obtuvo dicho galardón fueron: mejor película, director, actor, coactuación masculina, actor de cuadro, guion adaptado, fotografía, música de fondo, sonido y banda sonora.

<sup>708</sup> *Somos: Las 100 mejores películas del cine mexicano*, nº 100, julio 1994.

<sup>709</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>710</sup> En la cinematografía española se ha recreado dos veces. La primera fue en 1925 bajo dirección de Agustín García Carrasco, y la segunda en 1975, que fue dirigida por Rafael Moreno Alba. Ambas se titularon igual que la obra de Valera. Vid. Luis Quesada, *La novela española y el cine*, Madrid, Ediciones JC, 1986, pp. 68-70.

<sup>711</sup> *Historia del cine mexicano...*, cit., p. 119.

<sup>712</sup> Vid. Andrés Amorós, “Introducción”, en Juan Valera, *Pepita Jiménez*, Espasa Calpe, 1986, pp. 22-24.

la admiración que sentimos por esa expresión luminosa de la literatura romántica que es: *Pepita Jiménez*.

El melodrama cinematográfico cuenta la historia de la bella e inocente Pepita Jiménez, obligada por su tía a casarse con un despreciable prestamista, aunque el matrimonio dura muy poco, pues enviuda el mismo día de la boda. La joven viuda es cortejada después por un conde y por don Pedro, un rico hacendado padre del seminarista Luis. Pepita y Luis se sienten atraídos, pero él no se atreve a confesar su amor por respeto a su padre. El filme ubicó la acción en la Andalucía del siglo XIX y reprodujo acertadamente el ambiente sureño español (paisajes y arquitectura), como se puede constatar desde la primera secuencia, se inicia con un primer plano de un abanico. Posteriormente, aparece una pareja de flamencos besándose y de fondo un carruaje que se dirige a un pueblo imaginario del sur de España. Además, fueron incluidos números ritmos musicales típicos de esta región tales como las coplas y bailes flamencos.

Esta película está considerada –después de *La barraca*- la segunda mejor adaptación de obra literaria española en México y la crítica alabó el trabajo de Emilio “Indio” Fernández, por haber logrado un filme de buena factura, el cual era distinto a los de corte nacionalista que había dirigido en años inmediatamente anteriores y con los que había alcanzado un notable éxito a nivel nacional e internacional. A este propósito, García Riera considera que el Indio encontró en la novela de Valera:

motivos para afirmar su amor a los sentimientos fuertes. Trató con cuidado de no incurrir en fallas de ambientación (para eso podía contar con la colaboración de españoles distinguidos, como la propia actriz Díaz Gimeno, el dibujante Bartolozzi y el muy andalucista Bohórquez, amén de la legión de actores peninsulares que invadía el cine nacional) y salvó los escollos de un diálogo no muy bien entendido ni interpretado hasta llegar a las escenas que más le importaban: las del final, en las que el amor se impone a la violencia, la incompreensión y el fanatismo<sup>713</sup>

<sup>713</sup> *Op. cit.* Tomo III, 1945-1948, p.42.

Por el contrario, Rafael de España –en su artículo “El exilio cinematográfico español”- aun cuando destaca los decorados, vestuario y fotografía del filme, afirma que fue un error encomendar *Pepita Jiménez* al cineasta Emilio Fernández, pues “su mentalidad no parecía muy próxima al espíritu de su novela que, por otra parte, fue muy desvirtuado en el guion, convirtiendo la fina ironía de Valera en un desaforado dramón que por poco acaba en completa tragedia”<sup>714</sup>.

En España, este filme fue prohibido debido a las escenas supuestamente “fuertes” que aparecían en él. En el Expediente de censura 9369 del Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, se hacían observaciones con respecto a la falta de “moralidad” del filme, así como a la participación como protagonista de Rosita Díaz Gimeno, que era en la vida real era esposa del Juan Negrín -hijo del presidente republicano, Juan Negrín López-, por lo tanto opositores a la dictadura franquista<sup>715</sup>.

### **3.3. La literatura española escrita en el destierro llevada al cine**

La mayor parte de la obra literaria de Max Aub, escritor de ascendencia franco-alemana, fue producida, como se sabe, en México, país en el que se exilia en 1942, después de haber vivido tres duros años en cárceles y campos de concentración en Francia (París, Vernet y Marsella) y en Argelia (Djelfa) y cuya nacionalidad adoptó en 1955. En México desempeñó Max Aub numerosos oficios y tareas, como periodista, traductor, guionista, profesor del Instituto Cinematográfico o director del Servicio Coordinado de Radio Televisión y Grabación de la Universidad Nacional Autónoma de México. Si bien la obra narrativa, ensayística y teatral de Aub aborda muchos y variados temas, destaca con diferencia el de la guerra civil. Ejemplo de ello es la serie de novelas titulada *El laberinto Mágico* que incluye: *Campo cerrado* (1943), *Campo de sangre*

<sup>714</sup> Rafael de España, “El exilio cinematográfico español en México”, *art. cit.*, pp. 237-238.

<sup>715</sup> Yolanda Minerva Campos García, “La construcción transnacional del cine mexicano, un estudio de caso: el cine de Emilio “Indio” Fernández en España, prensa y censura”, *El ojo que piensa, Revista virtual de cine iberoamericano* [en línea], Año. 3, n° 6, (julio-diciembre/2012). Disponible en: <http://www.elojoquepiensa.net/05/index.php/template/el-cine-del-indio> [Consulta: 31/08/2015].

(1945), *Cambo abierto* (1951), *Campo del moro* (1963), *Campo francés* (1965) y *Campo de almendros* (1968); o el ya citado cuento “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco” (1960), que fue adaptado por Arturo Ripstein en el 2000 bajo el título *La virgen de la lujuria*.

En cuanto a la producción dramática de Aub, el tema del exilio se hace presente en *El último piso* (1944), sobre una exiliada rusa que ha escapado de la dictadura de su país, y en *Tránsito* (1947), pieza teatral cuyo protagonista es un transterrado español que espera el momento de volver a su patria<sup>716</sup>. Pero no fueron ninguna de estas piezas teatrales las que se llevan a la pantalla grande en México, sino dos dramas psicológicos escritos precisamente en su exilio: *La vida conyugal* (1942), del que nos ocuparemos a continuación, y *Deseada* (1948), al que haremos alusión en el capítulo siguiente.

### **3.3.1. *La vida conyugal* (Max Aub) convertida en el thriller ciudadano *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943)**

Aun cuando en los primeros años cuarenta el fenómeno de la emigración del campo a la Ciudad de México se hizo ya muy patente, el cine mexicano seguía centrando su atención en la provincia y en los ambientes campesinos. Esto se mantuvo desde 1936 –año del éxito de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes)- hasta finales de la década siguiente. No obstante, a partir de 1946 los ambientes ciudadanos empezaron a cobrar importancia en filmes tales como *Esquina bajan* (Alejandro Galindo, 1948), *Nosotros los pobres* (1947) y *Ustedes los ricos* (1948), ambos dirigidos por Ismael Rodríguez, cuyo común denominador era su ambientación en los barrios pobres de las grandes urbes y la presencia de personajes populacheros<sup>717</sup>.

<sup>716</sup> Véase el estudio de Domingo Adame, “Max Aub en el contexto del teatro contemporáneo en México”, *Entresiglos* [en línea], (octubre/2003). Disponible en: <http://www.uv.es/entresiglos/max/pdf/Domingo%20Adame.pdf> [Consulta: 15/02/2017].

<sup>717</sup> Vid. Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine... cit.*, pp. 109-127.

Fue de todos modos en los años 50 cuando la gran urbe fue vista por el cine mexicano desde una mirada diferente. Así ocurrió en *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950), cuyo planteamiento era totalmente opuesto a la forma cómo había sido representada la ciudad en el cine de anteriormente. Este filme de temática universal no solo mostraba la pobreza en la que vivían los niños en los grandes asentamientos urbanos, sino que también mostraba la violencia que la miseria engendra en la población que habitaba los barrios periféricos de capital mexicana.

Jorge Ayala Blanco -en la obra *La aventura del cine mexicano*<sup>718</sup>- observa que, entre 1938-1945, se filmaron tres películas que se anticipaban al género urbano y que no se ajustan al canon de representación de la ciudad desde finales de los años cuarenta. Se trataba de *Mientras México duerme* (1938) y *Campeón sin corona* (1945), ambas dirigidas por Alejandro Galindo y *Distinto amanecer* (1943), realizada por el cineasta, crítico y director teatral Julio Bracho. Esta última, de la que nos ocuparemos a continuación, estuvo basada en obra teatral *La vida conyugal*, de Max Aub, que fue estrenada en el Teatro Fábregas de la Ciudad de México en 1944 -un año después que la adaptación cinematográfica-, bajo la dirección del dramaturgo mexicano, Celestino Gorostiza.

La acción de esta pieza teatral transcurre durante la dictadura de Primo de Rivera y muestra el infierno que vive el matrimonio integrado por Ignacio y Rafaela, inmersos en una crisis conyugal en la que se hace presente “el rencor, el cansancio y el resentimiento de los esposos, prisioneros en la tela que ambos han ido tejiendo”<sup>719</sup>. Al pasar este drama a la pantalla, se convirtió en film de suspense, cuyo argumento gira en torno a un escándalo que involucra a políticos corruptos, con un líder sindical es asesinado por órdenes del gobernador Vidal. El protagonista es un líder obrero (Octavio), amigo del muerto, que busca los documentos que responsabilizan al asesino, por lo que es perseguido. Se refugia en casa de sus amigos: un escritor frustrado y su esposa Julieta, exnovia del líder y actual fichera de cabaret. El encuentro les hace recordar gratos momentos cuando los tres se conocieron en la universidad. Julieta ayuda a su exnovio a buscar los papeles que anda rastreando, mientras se cuestiona si

<sup>718</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>719</sup> Francisco Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 286.

debe o no abandonar a su familia para ser feliz con Octavio, el amor de su vida. Los remordimientos no la dejan en paz y decide quedarse al lado de su marido que le es infiel. Como se puede apreciar, el proceder de Julieta es contrario al del amor de su vida, Octavio. Éste último, lucha por sus ideales, aún a costa de su vida, y ella, en cambio, pese a sufrir una infidelidad por parte de su marido, prefiere continuar con esa vida que, aparentemente, no le ofrece ningún tipo de satisfacción.

Un aspecto original de la película *Distinto amanecer*<sup>720</sup> fue la utilización de escenarios reales -algo poco común en el cine nacional de la época-, que permitieron al espectador observar en la pantalla el ambiente nocturno de la Ciudad de México. Con un guion realizado por el propio director y los diálogos a cargo del escritor mexicano Xavier Villaurrutia, se convirtió en un título clásico de la filmografía mexicana, considerado uno de los cien mejores del cine azteca<sup>721</sup>. Sin embargo, Aub no quedó satisfecho con la recreación que había realizado Bracho y así se lo hizo saber al Sindicato de Autores y Adaptadores de Cine<sup>722</sup>. Después de esta experiencia, Aub decidió, según el estudio de Gérard Malgat, que no volvería “a permitir la adaptación de sus obras literarias para realizaciones cinematográficas a cuyo control sea ajeno: establece una separación neta entre sus actividades en el sector del cine -que tendrán una meta principalmente económica- y su trabajo como escritor”<sup>723</sup>. Hay que decir que el deseo de nuestro autor no pudo cumplirse, ya que en las otras dos obras recreadas en el cine mexicano -la pieza teatral *Deseada* (1950) y el cuento “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”, que dieron origen a los films *Triángulo* (Alejandro Galindo, 1971) y *La virgen de la lujuria* (Arturo Ripstein, 2002)- tampoco pudo participar en el proceso de trasvase.

La crítica alabó sobre todo la ambientación en exteriores de la Ciudad de México, lejos de los tópicos rurales y nacionalistas que, en ese momento, abundaban en

<sup>720</sup> Véase el análisis de Jesús Ibarra, *Bracho. Tres generaciones... cit.*, pp. 113-119.

<sup>721</sup> En 1994, la revista mexicana *Somos* publicó una edición especial dedicada a los cien mejores filmes mexicanos. *Distinto amanecer* ocupa el lugar número 22. En la selección de dichas cintas participaron algunos especialistas de cine mexicano, entre ellos: Tomás Pérez Turrent, Jorge Ayala Blanco, Eduardo de la Vega Alfaro, Carlos Monsiváis y Nelson Carro, en *Somos: Las 100 mejores películas del cine mexicano*, n° 100, 07/1994.

<sup>722</sup> Max Aub, *Diarios* (1939-1972), Manuel Aznar Soler (ed.), Barcelona, Alba Editorial, 1998, p. 107.

<sup>723</sup> Gérard Malgat, *Max Aub y Francia: o la esperanza traicionada*, Sevilla, Renacimiento, 2007, p. 114.

<sup>723</sup> Jorge Ayala Blanco, *op. cit.* p. 111.



la pantalla grande. También, esta cinta destacó por haber abordado por primera vez un tema social y político de la época: el liderazgo sindical que, por esos años, empezaba a estar en boga entre la población mexicana, y que sigue estando vigente el México del siglo XXI.

Por su parte, el escritor Salvador Elizondo observó, en su crítica, que esta película había sido la primera que “enfocó la vida como un fenómeno en el que confluían dos fuerzas: la del amor y la de la solidaridad<sup>724</sup>. Pero, notó que la timidez -o bien la precaución- había impedido que fueran resueltos los problemas ahí planteados<sup>725</sup>. En contraparte, para Jorge Ayala Blanco, el tema de la ciudad en este filme se vio reflejado de una forma abstracta, pues muestra solo el aspecto negativo de la capital mexicana “de forma opaca, neutra [...]. Anónima, en penumbra y mortecina, en esta película nocturna la ciudad es siempre inquietante, llena de enemigos y peligros”<sup>726</sup>. Y, añade que se trata más bien de un drama de tiempo y no de espacio (ciudad). En este punto también coincide Moisés Aviña, que define esta película como un retrato de marginados de clase media en el que primó la melancolía de los personajes y ambiente<sup>727</sup>. Y, Díez-Canedo, aun cuando prefiere abstenerse en la comparación entre el texto literario y filmico, señala lo siguiente:

Me bastará dejar sentado que si algunos detalles coinciden de tal modo que no dejan duda acerca de la paternidad, lo esencial es totalmente distinto, hasta el punto de que se trata de pensamientos en todo diferentes de los que en la letra y en el celuloide se desarrollan<sup>728</sup>.

<sup>724</sup> Salvador Elizondo, “Moral sexual y moraleja: El cine mexicano”, *Nuevo cine*, nº 1. (abril/1961), p. 6.

<sup>725</sup> *Ibid.*

<sup>726</sup> Jorge Ayala Blanco, *op. cit.* p. 111.

<sup>727</sup> Cfr. Moisés Viñas, *Historia del cine mexicano...*, *cit.*, p. 129

<sup>728</sup> Enrique Díez-Canedo, *Desde el exilio. Artículos y reseñas críticas [1939-1944]*, Marcelino Jiménez León (ed.), Sevilla, Renacimiento, 2010, p.164.

### 3.3.2 De la farsa teatral *El hombre que hizo el milagro* (Paulino Masip) a la comedia dramática *El barbero prodigioso* (Fernando Soler, 1941)

En 1941, el actor y realizador mexicano Fernando Soler dirigió el filme *El barbero prodigioso*, basado en la farsa teatral *El hombre que hizo el milagro*<sup>729</sup>, de Paulino Masip, que escribió la mayor parte de su obra en su exilio mexicano, aunque cabe recordar que antes de su partida, había estrenado con éxito algunas obras en España entre las que se pueden mencionar *Dúo* (1932), *La frontera* (1933), *El báculo y el paraguas* (1936) y *El emplazado* (1955), además de su trabajo como periodista a partir de 1924<sup>730</sup>. Si bien su producción literaria no fue una de las más adaptadas, pues solo la pieza antes mencionada se llevó a la gran pantalla<sup>731</sup>, lo cierto es que el trabajo del escritor catalán como adaptador, dialoguista o argumentista en la industria fílmica azteca fue decisivo, pues “demostró rápidamente una habilidad camaleónica para empaparse de los giros y argot del país, hasta el punto de que sus diálogos encajaron a la perfección en boca de los arquetipos folclóricos y raciales mexicanos”<sup>732</sup>. Así pues, además de que Masip fue requerido para adaptar obras literarias españolas tales como *El verdugo de Sevilla* (Fernando Soler, 1942), la ya mencionada *La barraca* (Roberto Gavaldón, 1944) y *Canción de cuna* (Fernando de Fuentes, 1952), también le era contratado como argumentista o adaptador en filme pertenecientes a la comedia ranchera -*Hasta que perdió Jalisco* (Fernando de Fuentes, 1945) o *Yo soy charro que levita*, Gilberto Martínez Solares, 1949), lo que demuestra su rápida aclimatación a este medio.

En un primer momento, la obra *El hombre que hizo el milagro* sería estrenada en el Palacio de Bellas Artes, bajo la dirección de Fernando Soler, que también la protagonizaría. Sin embargo, el proyecto quedó frustrado, pues, la pieza no llegó a

<sup>729</sup> La obra teatral fue publicada por la Editorial Atlante en 1944, es decir, tres años después de que se realizara la adaptación.

<sup>730</sup> Sobre su trayectoria en el cine mexicano véase en Juan Rodríguez, “Exiliados republicanos en el cine latinoamericano de los años cuarenta”, *Quaderns de Vallençana*, Montcada i Reixach 3 (diciembre/2009), pp. 22-35.

<sup>731</sup> Entre sus obras narrativas se encuentran: *Cartas a un emigrado español* (1939), *Historia de amor* (1943), *El Diario de Hamlet García* (1944), *De quince llevo una* (1949), *La aventura de Marta Abril* (1953) y *La trampa* (1954). También escribió la obra poética *Remansos líricos* en 1979. Vid. Ana Caballé, *Sobre la vida y obra de Paulino Masip*, Barcelona, Ediciones del Mall, 1987, pp. 50 y 51.

<sup>732</sup> Bernardo Sánchez Salas, “Paulino Masip, un escritor español en el cine mexicano”, *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, nº 7, 1997, p. 46.

estrenarse y fue publicada tres años después (1944). Después, Soler, que había quedado fascinado con esta pieza, logró que fuera realizada la adaptación cinematográfica, y se contrató al mismo Masip como adaptador y guionista del filme<sup>733</sup>. La cinta cuenta la historia de Benedito, barbero del pueblo llamado San Ramón, un hombre con profundas preocupaciones filosóficas e inseguro de sí mismo. Solo es comprendido por el poeta del lugar, pues, su esposa y su suegra lo consideran un mediocre. Pero, poco tiempo después empieza a ser valorado por su familia, tras la realización de lo que la gente considera un milagro: Benedito lava la cabeza a un ciego, y éste misteriosamente recupera la vista.

A partir de este hecho, el barbero recupera su autoestima, aun cuando los oculistas explican que no se trató de un milagro. Pese a que Benedito ha recuperado la confianza en sí mismo, se ve obligado a abandonar su pueblo natal ante la demanda de milagros que ahí le solicitan. Benedito huye acompañado de Fanny, una extranjera maravillada con su historia. Lejos del pueblo, el barbero rescata de la ruina a Fanny, pues, ella necesita “un milagro” para salvar de la bancarrota a una empresa de extracción de minerales de la que es accionista. Para obrar dicha hazaña prodigiosa, Benedito elige de entre varios trozos de piedra, aquel que deberá extraerse en abundancia para salvar este negocio. Gracias a su intervención, las acciones de los inversores se multiplican y el barbero es nombrado presidente de la firma. Todo marcha bien, hasta que descubre que Fanny le es infiel. A diferencia que el texto literario –cuyo final ocurre cuando huye con la exótica extranjera-, Benedito regresa a su lugar de origen y manda construir un hospital para ciegos en donde fuera su casa y además, se reconcilia con su esposa.

En cuanto al desenlace de esta adaptación, María Teresa González Garay, considera que es “carente de originalidad y coherencia, en el que las grandes vencedoras son la hipocresía y la resignación. Puede decirse que la obra teatral queda destrozada en sus cualidades dramáticas y simbólicas, que no son escasas”<sup>734</sup>. En relación con lo observado por esta autora, podemos agregar que los cambios operados en el final del

<sup>733</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>734</sup> María Teresa González Garay, *El gafe, o la necesidad de un responsable, y otras historias.*, Logroño, Gobierno de la Rioja: Conserjería de Cultura, Deportes y Juventud, 1992, p. 33.

film, debieron ser, sin duda, condiciones impuestas por la industria filmica mexicana, cuya característica principal era la producción de filmes con finales felices y acorde a los valores familiares de la sociedad de la época. Dada esta limitante, se puede deducir que Paulino Masip tuvo poco margen de decisión en la adaptación de su propia obra.

Pese a los defectos arriba señalados, el trabajo Masip fue reconocido por el escritor mexicano Xavier Villaurrutia, para quien el guion realizado tenía la ventaja de contar con un argumento pensado y desarrollado por alguien que conoce la técnica teatral<sup>735</sup>. Añadía además:

La adaptación cinematográfica prolonga necesariamente algunas líneas y escenas de la obra teatral, pero conserva felizmente la médula del asunto. Maliciosa, irónica, intencionada, la farsa de Paulino Masip divierte y entretiene, y, puesto que se trata de una sátira que no sólo se queda en la superficie sino que se adentra, a veces, en el alma oculta del personaje central...<sup>736</sup>.

Villaurrutia observaba algunos defectos en la realización del filme como la falta de unidad en la dicción de los actores, puesto que, desde su punto de vista, se podía escuchar un mismo diálogo español peninsular y mexicano, “no hay caso para que se mezclen desfavorablemente, para el tono de conjunto, dicciones varias. Al director le corresponde lograr esta unidad<sup>737</sup>. La segunda versión de este filme fue realizada en Argentina, bajo la dirección de Luis Sandrini. El filme tuvo el mismo título que la obra escrita por Paulino Masip.

<sup>735</sup> Xavier Villaurrutia, *El barbero prodigioso*, *Así*, 7 de febrero de 1942, *apud*. Emilio García Riera, *op.cit.* Tomo II, 1941-1944, p. 33.

<sup>736</sup> *Ibid.*

<sup>737</sup> *Ibid.*

### 3.4. Manuel Altolaguirre en la industria filmica nacional

El poeta, dramaturgo y editor Manuel Altolaguirre realizó una intensa actividad cinematográfica desde su llegada a México en 1939, después de haber residido en Cuba los tres primeros años de su exilio. Comenzó haciendo varios guiones pensados para películas que serían interpretadas por *Cantinflas*, aunque no llegaron nunca a producirse. En 1947 fue contratado por la Sección de Autores y Adaptadores del Sindicato Mexicano de Producción Cinematográfica.

Precisamente en 1947, Altolaguirre debutaría como coguionista junto al mexicano Carlos Orellana, también director de la adaptación de *La casa de la Troya*, basada en la novela homónima de Alejandro Pérez Lugín. La película narra las aventuras del estudiante de la Universidad de Santiago de Compostela, Gerardo Roquer. El joven se aloja en la pensión de La Troya, y ahí se enamora de Carmiña, que es pretendida por otro joven. Esta película estaba en la línea de *Los hijos de don Venancio* o *Marina*, films a los que ya hemos hecho referencia, en cuanto a que también sirvió para exaltar una región de España, en este caso Galicia, no obstante, en opinión de García Riera, el trabajo de Altolaguirre fue imperceptible<sup>738</sup>. Y, señala también, que pese a que fue el español Manuel Fontanals el encargado de la escenografía, ésta no fue digna, ya que se apreciaba “un estrechísimo Santiago de utilería en el que no encontraban aire ni espacio unos actores muy crecidos para los personajes que interpretaban”<sup>739</sup>. Finalmente, agrega que esta comedia juvenil y con encanto provinciano se convirtió en un “melodrama que sugería tremendas neurosis en el gélido Calvo y la siempre enfurruñada Granados”<sup>740</sup>.

En España, se había hecho la primera versión cinematográfica de *La casa de la Troya* en 1924, que fue dirigida por el mismo Alejandro Pérez Lugin y el guion estuvo a cargo Manuel Noriega. La segunda se tituló *In Gay Madrid* (Robert Z. Leonard, 1930), y fue realizada en Estados Unidos. En 1936, Juan Vila Vilamala hizo una cuarta versión que mantuvo el mismo título que la obra de Pérez Lugin. Finalmente, Rafael Gil realizó una última adaptación hasta este momento en 1959.

<sup>738</sup> Emilio García Riera, *op.cit.* Tomo III, 1945-1948, p.200.

<sup>739</sup> *Op. cit.*, Tomo III, 1945-1948, p.199.

<sup>740</sup> *Ibid*, p. 200.

Ahora bien, la andadura de Manuel Altolaguirre en el cine mexicano continuaría en 1950. En este año fundó su propia productora cinematográfica: Producciones Isla, que en sus inicios optó por la realización de algunas adaptaciones de obras literarias españolas. Las primeras producciones fueron *Yo quiero ser tonta* y *Doña Clarines*, ambas comedias dirigidas por el también español Eduardo Ugarte<sup>741</sup>. La primera estuvo basada en la pieza teatral *Las estrellas*, de Carlos Arniches, a la que ya nos hemos referido, y la segunda, en la obra de teatro local costumbrista de los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero<sup>742</sup>. El guion de esta última estuvo a cargo del escritor austriaco Egon Eis y del propio Ugarte. Para Ríos Carratalá, esta obra era óptima para ser recreada al estilo de lo que se venía realizando tanto en México como en España, y agregaba que:

contaba con elementos de probado éxito en el cine popular; el personaje femenino de carácter fuerte y capaz de olvidar antiguas decepciones amorosas hasta el punto de mostrarse comprensivo, la pareja de jóvenes enamorados que superan todas las dificultades para alcanzar el final feliz bajo la protección de Doña Clarines, el hermano un tanto gandul y caradura que introduce la nota simpática y, por supuesto, los criados con su siempre necesaria comicidad<sup>743</sup>.

Además, Altolaguirre produjo y dirigió *El condenado por desconfiado* (1956), basado en la obra teatral homónima de Tirso de Molina. No se sabe si el filme fue

<sup>741</sup> En 1939, Ugarte empezó a trabajar en el cine mexicano como dialoguista del filme *El secreto de la monja* (Raphael J. Sevilla). En los dos siguientes años, laboró nuevamente con este director, esta vez como coguionista de *El último virrey* (1940) y *Amor chinaco* (1940). Posteriormente, participó en varias producciones del prolífico director Gilberto Martínez Solares como argumentista, dialoguista, adaptador o coguionista. Por otra parte, se desempeñó como guionista en: *El pasajero diez mil* (Miguel Morayta, 1943) e *Imprudencia* (Julián Soler, 1944). En el filme *La monja Alférez* (Emilio Gómez Muriel), fungió como argumentista y adaptador de manera conjunta con Max Aub. Su último trabajo fue como adaptador y guionista en *Ensayo de crimen* (Luis Buñuel, 1955). También dirigió el Departamento Literario de Clasa Films Mundiales. En 1944, Ugarte debutó como director con la comedia *Bésame mucho*, basado en el juguete cómico *La casa de la salud*, de Joaquín Dicenta y Antonio Paso, película que no fue bien acogida. En 1945, dirigió *Por culpa de esa mujer*, el cual tampoco tuvo éxito en taquilla. A partir de 1950, empezó a trabajar con su compatriota, Manuel Altolaguirre, quien había fundado Producciones Isla, en Juan A. Ríos Carratalá, *op. cit.*, pp. 101-120.

<sup>742</sup> Producciones Isla, de Altolaguirre, también financió la versión cinematográfica de *Misericordia* (1952) y *Legítima defensa* (1954), producciones que tuvieron una recepción discreta por parte del público y la crítica. Vid. James Valender, *Manuel Altolaguirre*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2012, pp. 356-357.

<sup>743</sup> *Ibid.*, p. 114.

terminado, ya que no se llegó a exhibir. James Valender señala que se hizo “un esfuerzo por modernizar el texto de esta comedia y así hacerlo más accesible al público. El director decidió reubicar el drama en el campo mexicano, adecuando la acción a las convenciones de cine de «charros», tan de moda en aquellos años”<sup>744</sup>. Por otra parte, Pio Caro Baroja, que trabajó en esta producción como asistente de dirección, asegura que:

la filmación se llevó a cabo durante varios días sin que hubiera celuloide en la cámara. Por lo visto, los rollos que el malagueño había comprado se echaron a perder y, antes que confesárselo a Gómez Mena -quien había financiado la película-, el director prefirió seguir filmando sin cinta<sup>745</sup>.

También, el productor español dirigió *El cantar de los cantares* (1959), basada en los cantos I al VII de la obra homónima de Fray Luis de León. La película – a la que se refería Altolaguirre como *cinipoema*- no pudo ser terminada tal y como se tenía previsto. En México, se filmó solo la primera parte (cuatro rollos filmados en Eastman Color), ya que no se pudo obtener financiación por parte de ningún otro productor para rodar la segunda parte. Ante dicha circunstancia, el cineasta malagueño barajó la posibilidad de llevar el film a su país y terminarlo allá a través del sistema de coproducción entre España y México como bien se lo explica a su sobrino Julio en una carta. A continuación reproducimos un fragmento de dicha misiva:

La idea de terminarla en España me parece que beneficiaría la calidad de la película, pues por razones de economía suprimí en el *script* acciones que deben tener lugar en Salamanca, Valladolid y Ávila. Por, otra parte, creo que esta película pudiera ser considerada de interés nacional en España, ya que su principal personaje es nuestro gran poeta fray Luis de León, quien desde la cárcel en que se encuentra hace sus comentarios primeramente sobre el *Libro de Job* y luego sobre *El cantar de los cantares*. Se relacionan estos dos temas bíblicos en algo que me parece fundamental dentro del pensamiento católico. Según Fray Luis en el *Libro de Job* se hace la

<sup>744</sup> *Ibid.*, p. 382.

<sup>745</sup> Pio Caro Baroja, *El gachupín*, México, Alianza Editorial, 1992, pp. 178-182, *apud. Ibid.*, p. 384.

profecía de la resurrección de la carne y en *El cantar de los cantares* se anuncia la encarnación de Cristo.<sup>746</sup>.

Altolaquirre y su esposa María Elena Gómez Mena decidieron presentar la película incompleta en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián<sup>747</sup>. La adaptación cinematográfica tuvo buena acogida. En opinión de José Francisco Aranda, se trataba de “una de las obras más personales, más osadas y exquisitas que ha dado el cine hispánico”<sup>748</sup>. Además, consideraba que el filme había:

retomado seriamente la línea de lo que pudo ser la obra más importante de la historia del cine, el *¡Qué vida Méjico!* de Eisenstein –y que, en ciertos pormenores, ha dado un paso adelante- Altolaquirre, con su sensibilidad malagueña, el peso de su tradición cultural sud-europea, ha visto un Méjico [sic México] más superficial, más a flor de piel y por eso mismo más táctil y sensorial. Eisenstein hizo una tesis doctoral sobre el trasfondo precolombino de la raza mejicana, de su revolución y su futuro, pero el episodio español de su film muestra apenas una España final del siglo. Altolaquirre, en su peregrinaje por los países donde habitaron los españoles, y por sus viejos monasterios, y al darles redoblado sentido con escogidas frases de Fray Luis, ha reivindicado la riquísima tradición del Diecisiete y Dieciocho, sin la cual o se puede comprender totalmente el complejo de la estructura cultural del Méjico actual. Su film es un estudio importante de la geografía humana, al mismo tiempo que un libro de poesía cinematográfica lujosamente impreso<sup>749</sup>.

En este sentido, Eduardo de la Vega Alfaro coincidía también con la lectura de la película hecha por Aranda, pues estimaba que Altolaquirre, “pretendió hacer un homenaje a la poesía clásica de su país y una obra experimental en todos los

<sup>746</sup> Manuel Altolaquirre. *Epistolario 1925-1959*, James Valender (ed.), Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2005, p. 668.

<sup>747</sup> Sobre la recepción de este filme en España véase en Agustín Sánchez Vidal, “Manuel Altolaquirre y el cine: de *Cartas a los muertos* a *El cantar de los cantares*”, *art. cit.*, pp. 228-231

<sup>748</sup> José Francisco Aranda, “Manuel Altolaquirre y el cine (1959)”, *Insula*, nº 154, Madrid, 1959, p. 11.

<sup>749</sup> *Ibid.*, pp. 296-297..



sentidos”<sup>750</sup>, y agregaba que este filme habría que considerarlo “precursor en México de las tendencias neovanguardistas que habrían que surgir en la década siguiente”<sup>751</sup>.

Por otra parte, no se puede dejar de mencionar que de su intensa labor como productor de cine México en menos de una década; destaca su participación no solo económica en el film *Subida al cielo* (Luis Buñuel, 1952), sino también por haber realizado el guion, así como el argumento del mismo, por el que obtuvo el Águila de Plata, galardón otorgado por la Asociación de Periodistas Cinematográficos Mexicanos. Y, en el extranjero, como se sabe, la película obtuvo el Premio de la crítica a la mejor película de vanguardia del Festival de Cannes de ese mismo año<sup>752</sup>.

Después del recorrido que hemos realizado sobre la presencia de lo español en el cine mexicano, así como de su imagen y participación en esta industria a partir de los años cuarenta y sobre la manera cómo han sido abordados temas como la Guerra Civil y el exilio en la gran pantalla; a continuación, intentaremos ofrecer una perspectiva general de las adaptaciones de obras literarias españolas que se realizaron en México entre 1961 y 1990. En primer lugar, las situaremos en el contexto de producción de esta industria, que tuvo sus altibajos a pesar de haber sido el periodo más prolífico y, posteriormente, revisaremos las principales tendencias de este tipo de filmes, lo que nos ayudará a dar cuenta de las principales constantes en este periodo: temáticas, géneros, corrientes literarias y cinematográficas.

<sup>750</sup> *La industria cinematográfica mexicana...*, cit., p. 71.

<sup>751</sup> *Ibid.*

<sup>752</sup> En México, obtuvo seis nominaciones al Ariel en la edición de 1953: mejor película, dirección, coactuación masculina, actor de cuadro y mejor escenografía.



# CAPÍTULO IV



*Fando y Lis* (Alejandro Jodorowsky, 1968)



## **Crisis y nuevas tendencias del cine mexicano: las adaptaciones de la literatura española en retroceso**

### **4.1. La situación de la industria filmica azteca: 1961-1990**

La recesión experimentada por el séptimo arte en México a finales de los años cincuenta se agravó durante los sesenta y se prolongó considerablemente durante las siguientes dos décadas, convirtiendo al cine, como afirmó Ayala Blanco en 1968 “en el elaborador de un producto que solo las capas analfabetas y las más incultas de Hispanoamérica pueden consumir”<sup>753</sup>. Algunos de los problemas a los que se enfrentaba esta industria del entretenimiento –una de las que más ingresos generaba a la nación durante su periodo áureo- eran: un sistema monopolista controlado por unos cuantos productores, la falta de financiación para adquirir medios técnicos modernos y, sobre todo, una marcada tendencia a la comercialidad frente a la aspiración artística en la realización de filmes, lo que provocaba un estancamiento en cuanto a temáticas y géneros<sup>754</sup>.

Aunado a lo anterior, los mayores problemas fueron el envejecimiento del personal técnico y artístico, como consecuencia de la política sindical de puertas cerradas. Por ejemplo, el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STPC) imponía requisitos muy rígidos y controlaba el acceso de nuevos talentos (directores, actores y técnicos en general). Ante esta situación, algunos miembros del propio sindicato emprendieron acciones para reactivar la industria. En 1964, fue convocado el “Primer Concurso de Cine Experimental”, que dio a conocer a jóvenes promesas, y es significativo el hecho de que la mayoría de los cineastas debutantes presentaron a esta competición filmes que partían de obras literarias mexicanas, lo que propició, a partir de esta década, la adaptación de escritores mexicanos por encima de los de otras nacionalidades<sup>755</sup>.

<sup>753</sup> *La aventura del cine...*, cit., p. 304.

<sup>754</sup> Véanse el conjunto de entrevistas realizadas a finales de los años sesenta a directores mexicanos en las que plantean las principales problemáticas que aquejaban a aquella industria en ese periodo en Beatriz Reyes Nevares, *Trece directores del cine mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública, 1974.

<sup>755</sup> Vid. Anexo VI: tabla B.

Entre las películas que destacaron que nacieron en este primer concurso se encuentran: *En este pueblo no hay ladrones* (Alberto Isaac), que partió de un cuento de Gabriel García Márquez; *Amelia* (Juan Guerrero), basado en un relato del mexicano Juan García Ponce, miembro de la generación de Medio Siglo; *El viento distante* (Salomón Láiter, Manuel Michel y Sergio Véjar)<sup>756</sup> y *Amor, amor, amor* (José Luis Ibáñez, Miguel Barbachano, Héctor Mendoza, Juan José Gurrola y Juan Ibáñez), producciones integradas por tres y cuatro cortometrajes respectivamente, que tenían como base argumental cuentos de Juan de la Cabada, Carlos A. Figueroa, Inés Arredondo, Juan García Ponce, y Carlos Fuentes, y *La fórmula secreta*, de Rubén Gámez, film experimental ganador del concurso cuyas temáticas principales son la pérdida de la identidad del mexicano y una crítica al imperialismo yanqui<sup>757</sup>. Hay que mencionar que en esta producción se incluye un texto de Juan Rulfo, que es leído por el poeta mexicano Jaime Sabines.

En 1967, se realizó la segunda convocatoria del concurso que ya no tuvo la misma acogida aunque también permitió dar a conocer directores como Archibaldo Burns, que hizo su debut con el film *Juego de mentiras*. Pese a que ambas ediciones habían dado aliento a la moribunda industria fílmica, en los años siguientes no hubo más eventos de este tipo, pero dieron sus frutos no solo al impulsar a jóvenes directores, sino también al apoyar el talento de un gran número de escritores mexicanos que trabajaron como argumentistas, guionistas o adaptadores, que vieron en el cine como bien observa Virginia Medina Ávila:

otro poderoso medio de expresión para dar rienda suelta a su imaginación [...] No inventaron todo, aunque eso parecía, pues recorrían caminos que ya habían sido transitados en otras latitudes. Tenían, sin embargo, un aire de frescura. Concibieron la narrativa como un acto amoroso, íntimo, y con el

<sup>756</sup> De José Emilio Pacheco y Sergio Magaña son los cuentos adaptados en este film.

<sup>757</sup> El argumento gira en torno a la evasión que experimenta un hombre cuando recibe una transfusión de Coca Cola “la fórmula secreta” en lugar de sangre. El líquido negro le provoca un estado de delirio que le hace ver imágenes cotidianas y caóticas de varios lugares de México: centro histórico del Distrito Federal, paisajes rurales áridos, templos, así como rostros de campesinos, transeúntes ciudadanos y un charro a caballo. En esta película se incluyen varios audios que se superponen a las imágenes tales como una canción reproducida al revés, una lección de inglés repetida por un niño y fragmentos de música sacra. E esta producción se caracterizó por el empleo de cámara en mano, la filmación de planos secuencia y la inclusión de imágenes de escenarios naturales y sonido ambiental.

cine tocaban la luz<sup>758</sup>.

Entre esos escritores atraídos por el cine figuraban Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Inés Redondo, Juan de la Cabada y José Emilio Pacheco, que de manera paralela e independiente a las acciones emprendidas por el STPC, siendo los artífices del nacimiento del grupo Nuevo Cine integrado por intelectuales que trabajaron a favor del rescate de la industria cinematográfica mexicana y cuyas demandas principales eran la urgencia de revisar los temas llevados a la pantalla grande y la creación de incentivos para la emergencia de nuevos cineastas<sup>759</sup>. Hay que hacer notar que esta agrupación nace casi al mismo tiempo que otros movimientos importantes en algunos países latinoamericanos, que pugnaban por la realización de un cine alternativo y de denuncia social: el Cinema Novo (Brasil), el Nuevo Cubano y la Escuela Documental de Santa Fe (Argentina), que serían el antecedente del cine crítico mexicano que se hizo al finalizar los años sesenta como veremos más adelante<sup>760</sup>.

Así mismo, en esta década, la Universidad Nacional Autónoma de México realizó una labor importantísima en pro del rescate del cine nacional, ya que logró poner en marcha varios cineclubes mediante la creación de la Dirección de Actividades Cinematográficas en 1959 y de la Filmoteca en 1960. En 1963, se fundó la primera Escuela de Cine del país: el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC).

Por otro lado, ya en los setenta, el cine mexicano realizado en la primera mitad de esta década comenzó a recibir importantes apoyos del Estado que realizó inversiones en el Banco Cinematográfico Mexicano cuyo objetivo era modernizar el aparato técnico del cine nacional<sup>761</sup>. Si bien durante estos años la industria cinematográfica mexicana no

<sup>758</sup> Virginia Medina Ávila, “Influencia de los escritores en la renovación y búsqueda del cine mexicano de los años sesenta y setenta”, *art. cit.*, p. 6.

<sup>759</sup> Merece la pena recordar que en estos años Luis Buñuel realizaría sus dos últimos filmes de nacionalidad mexicana: *El ángel exterminador* (1962) y *Simón del desierto* (1964).

<sup>760</sup> Sobre el nacimiento y características del Nuevo Cine Latinoamericano véase en Paulo Antonio Paranaguá, “América Latina busca su imagen” en Carlos F. Heredero y Casimiro Torreiro (coords.), *Historia general del cine. Vol. X. Estados Unidos 1955-1975. América Latina*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 343-343.

<sup>761</sup> En este periodo, el titular del Banco Cinematográfico fue el hermano del presidente, Rodolfo Echeverría, quien era actor. Este organismo tenía la función de gestionar todos los sectores de la industria

repuntó, el gobierno sí apoyó la realización de proyectos de jóvenes realizadores. Para García Riera, el intervencionismo cinematográfico del Estado durante este periodo tuvo un efecto positivo, ya que nunca “habían accedido tantos y tan bien preparados directores a la industria del cine, ni se había disfrutado de mayor libertad en la realización de un cine con ideas avanzadas”<sup>762</sup>. Entre los cineastas más destacados de esta época encontramos a Carlos Enrique Taboada, Paul Leduc, Jorge Fons y Jaime Humberto Hermosillo, así como a Arturo Ripstein y Felipe Cazals, éstos últimos fueron los fundadores de la compañía Cine Independiente en 1969, cuyo objetivo era la realización de filmes críticos en torno a cuestiones políticas y sociales. Los realizadores antes mencionados fueron impulsores del “nuevo cine azteca” que, aunque nació tardíamente a finales de los sesenta (y no en sus inicios, como en otros países), también formó parte del llamado Nuevo Cine Latinoamericano, que seguía la estela del Free Cinema inglés, de la Nouvelle Vague y del cine independiente norteamericano. Sin embargo, este impulso pronto se detuvo, ya que la estrategia gubernamental adoptada en el sexenio siguiente (1976-1982) fue radicalmente opuesta.

En cuanto a géneros hay que hacer notar que la década de los sesenta se caracterizó por la producción de comedias ligeras pero sobre todo musicales, cuyos protagonistas eran los jóvenes o grupos de rock mexicano del momento tales como Angélica María, Enrique Guzmán, César Costa y Julissa, así como Los Hooligans o los Hermanos Carrión. En los años 70, en cambio, la mayoría de producciones realizadas fueron de ínfima calidad como por ejemplo aquellas adscritas al subgénero conocido como cine de ficheras o bien, *sexycomedias* o comedia erótica mexicana, que tuvieron un gran éxito hasta bien entrados los años ochenta. Se trataban de films menores, no solo por el capital invertido, sino también en calidad, además se caracterizaban por usar un lenguaje bastante soez.

Asimismo, las películas de acción empiezan a invadir la gran pantalla

cinematográfica azteca. Así, la producción estuvo a cargo de Conacine, Conacite y Conacite II; la organización de salas de cine era realizada por Operadora de Teatros; la distribución en el interior del país se encargó la empresa Películas Nacionales, y en el exterior Películas Mexicanas<sup>1</sup>. También, durante esta década se emprendieron otras acciones encaminadas a mejorar la producción cinematográfica tales como la inauguración de la Cineteca Nacional (1974), y en 1975, se creó el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). Vid. Peter Schuman, *Historia del cine latinoamericano... cit.*, pp. 231-232.

<sup>762</sup> Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano...*, cit., p. 285.



mexicana sobre todo aquellas que desarrollan temáticas que están estrechamente vinculadas con los temas de la migración a Estados Unidos y el tráfico de drogas como *Los desalmados* (1971) y *La dama del carro rojo* (1976), ambas dirigidas por Rubén Galindo y protagonizadas por el legendario actor, Mario Almada. Otra de las constantes en el ámbito del cine comercial fue la proliferación de producciones realizadas a medida de famosos cantantes, que la mayoría de veces sirvieron para mostrar su repertorio musical (como las realizadas por el popular Vicente Fernández) o bien, se realizan películas biográficas de ellos como sucedió en *Gavilán o paloma* (Alfredo Gurrola, 1985), que narra parte de la vida del intérprete de baladas, José José.

Tampoco en los años ochenta la industria filmica mexicana pudo repuntar, aunque se registró un cambio de actitud por parte del Estado. El gobierno encabezado por Miguel de la Madrid (1982-1988) dio oportunidad a los directores que habían sido marginados en el sexenio pasado de ocupar puestos institucionales que permitieran dar un aliento al séptimo arte. El Banco Cinematográfico desapareció y en su lugar se fundó el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), que tuvo como primer director al destacado cineasta Alberto Isaac, mientras que la Dirección General de Cinematografía, dependiente de la Secretaría de Gobernación, quedó a cargo de otro realizador, el también escritor Fernando Macotela. Pese a la presencia de estos directores, que formaban parte de la nueva generación de cine experimental mexicano, no fue posible, como ya hemos señalado reactivar esta industria, pues, no se brindó el respaldo económico necesario a las producciones realizadas en esta época. Ante esta circunstancia, se empezaron a realizar filmes independientes de buena factura que mantuvieron vivo al cine mexicano. Ejemplo de este tipo de producciones fueron *Amor a la vuelta de esquina* (Alberto Cortés) y *Crónica de una familia* (Diego López), ambas de 1985 y ganadoras del “Tercer Concurso de Cine Experimental” en 1985, secuela de las versiones realizadas en 1965 y 1967; así como *Redondo* (Raúl Busteros, 1984), que forma parte de nuestro corpus y de la que nos ocuparemos más adelante.

## 4.2. La literatura española llevada al cine: obras y autores

A partir de los años sesenta la producción de recreaciones filmicas en el cine azteca cambió de tendencia en comparación con lo acontecido en las anteriores, ya que se adaptaron en menor medida obras de la literatura española. En el largo periodo comprendido entre 1961 y 1990, el cine mexicano produjo casi dos mil seiscientas películas, de las cuáles doscientas sesenta y tres fueron adaptaciones, es decir, un 10,36%. En cuanto a la nacionalidad de las obras literarias recreadas, se puede observar que las mexicanas fueron las que más filmes inspiraron (125), seguidas de las españolas (51), que se reducen sensiblemente en comparación con otras épocas, y el resto de literatura de diversos países<sup>763</sup>. La preferencia por la realización de versiones basadas en la literatura nacional se debió, en parte, a la presencia de escritores mexicanos que trabajaron arduamente en el proceso de renovación del cine azteca sobre todo en los años sesenta y sin duda también al prestigio nacional e internacional que fue adquiriendo la literatura mexicana, y en general de toda la América hispana a partir del *boom latinoamericano*.

Ahora bien, si nos centramos solamente en los filmes mexicanos que partieron de obras literarias españolas producidos durante estas tres décadas -desde los años sesenta hasta los ochenta-, ha de señalarse que la realización fue dispar en cuanto a cantidad y al género al que pertenecían los textos literarios. Entre 1961-1970 fueron producidas dieciocho recreaciones filmicas, de las que once estuvieron basadas en piezas teatrales, siete en obras narrativas y una a partir de una obra poética. Como se puede observar, todavía en esta década el género teatral fue el más adaptado por la industria filmica mexicana. Pero la tendencia cambió en la década siguiente, en la que predominan las recreaciones inspiradas en textos narrativos (17) frente a los teatrales (7). En cuanto a las adaptaciones realizadas en los años ochenta, su número decreció de manera considerable, pues únicamente se produjeron nueve versiones de obras de la literatura española, ocho de ellas a partir de novelas y cuentos, y una basada en una pieza teatral.

Los estilos y procedencia histórica de las obras españolas que interesaron al

<sup>763</sup> Vid. Anexos IV y VI.

cine azteca volvieron a ser muy amplios -desde el Pre-Renacimiento hasta los escritores de finales del siglo XX-, aunque destacaron, sobre todo, los autores del exilio y la literatura de posguerra, pasando por los novecentistas, los vanguardistas y –de nuevo- los representantes de la novela erótica y rosa.

#### 4.2.1. Del Renacimiento al siglo XIX

De Fernando de Rojas fue trasvasada *La Celestina*, bajo la dirección del también director teatral Miguel Sabido en 1973. Esta tragicomedia -considerada como una de las obras más grandes de la literatura española-, cuyos ejes temáticos son el amor, el deseo carnal, el afán de ganancia y el dominio de los otros. Esta obra dialogada presenta los amores trágicos de Melibea y Calisto, así como la intervención en ellos de la alcahueta Celestina. El filme mexicano plasma el argumento de esta obra escrita durante el reinado de los Reyes Católicos, aderezándolo con un gran número de escenas eróticas y hasta pornográficas que, sin duda, restaron méritos a la adaptación. Este filme confirma, según la crítica, la poca fortuna que ha tenido la tragicomedia De Rojas en la gran pantalla. Manuel Ángel Vázquez Medel considera que el hecho de que las adaptaciones de esta obra dialogada se hayan dado de manera tardía -la primera fue realizada en 1965 por el italiano Carlos Lizzani y las siguientes en España: una bajo la dirección de César Fernández de Ardavín en 1969 y la otra, en 1996 a cargo de Gerardo Vera- es “ya síntoma inequívoco de sus dificultades, como también es síntoma revelador del problema que supone su adaptación para la pantalla lo limitado –en cantidad y calidad- de los empeños cinematográficos hasta el momento”<sup>764</sup>.

Otra obra del periodo clásico de la literatura española que inspiró un filme en estos años fue una de las más representativas de la literatura mística escrita en prosa y en verso *Subida del Monte Carmelo*, del poeta castellano San Juan de la Cruz. La adaptación se tituló *La montaña sagrada* (1972), bajo la dirección del chileno

<sup>764</sup> Manuel Ángel Vázquez Medel, “*La Celestina*, de la literatura al cine”, en Gregorio Torres Nebrera, *Celestina, recepción y herencia de un mito literario*, Universidad de Extremadura, 2001, pp. 125-141.

Alejandro Jodorowsky. Cabe destacar que este filme tuvo también como punto de partida la novela inacabada *Mont Analogue*, del escritor surrealista francés René Daumal. También, fue trasladada a la pantalla grande en dos ocasiones la imprescindible obra de Miguel de Cervantes Saavedra *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*<sup>765</sup>. Esta novela inspiró las adaptaciones tituladas *Un quijote sin mancha* (Miguel M. Delgado, 1969) y *Don Quijote cabalga de nuevo* (Roberto Gavaldón, 1972), ambas protagonizadas por el internacional Mario Moreno *Cantinflas*. La primera fue una comedia ambientada en el México contemporáneo, cuyo protagonista, Justo Leal Aventado, representa los valores del Caballero de la triste figura. El joven es un pasante de abogado que lucha por la justicia de sus semejantes, siguiendo los sabios consejos de su profesor de Derecho, don Ramón. La segunda, fue una coproducción México-España protagonizada por Cantinflas (Sancho Panza) y Fernando Fernán Gómez (Don Quijote). Esta versión situó la acción en el mismo tiempo que la novela cervantina, sin embargo, en el guion primó un estilo jocoso sobre lenguaje culto, pues se hizo a medida del cómico mexicano, concretamente, a partir de que es nombrado gobernador de Barataria. Así pues, los espectadores que tuvieron oportunidad de ver a Cantinflas interpretando al fiel escudero, también pudieron ser testigos de que en realidad se trataba de una representación más del “pelao mexicano” con sus características frases o *cantinfladas*.

Del siglo XIX, por otra parte, se produjo una versión libérrima de *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, que dio como resultado la comedia ranchera *Me he de comer esa tuna* (Alfredo Zacarías, 1970). También, se vuelven a recrear *El niño de la bola* y *El sombrero de tres picos*, de Pedro Antonio de Alarcón. La primera inspiró el film *La ley del monte* (Alberto Mariscal, 1974) y la segunda, *Don Herculano enamorado* (Mario Hernández, 1974), ambos adscritos al género del melodrama. Así mismo, el famoso director de la época de oro, Ismael Rodríguez trasvasaría la novela *Lo*

<sup>765</sup> La primera versión mexicana de la obra española más universal fue titulada *La rebelión de los fantasmas* (Adolfo Fernández Bustamante, 1947). Esta recreación, cuyo guion estuvo a cargo de Max Aub, narra la historia del dueño de una emisora de radio del Distrito Federal, que planeaba construir unas nuevas instalaciones para su empresa aunque para ello debería mandar a demoler un edificio de la época virreinal. Para poder llevar a cabo dicho derribo tenía que desalojar no solo a las dos mujeres que habitaban el lugar, sino que también a una banda de fantasmas encabezados por Don Quijote y Sancho Panza.

*prohibido*, del escritor realista, Benito Pérez Galdós.

Otra de las producciones fue *La revoltosa* (José Díaz Morales, 1963), coproducción México-España, inspirada en el sainete lírico homónimo escrito en 1897 por Carlos Fernández Shaw y José López Silva, con música de Ruperto Chapí, considero una de las obras cumbre del género chico español. Ambientada en el Madrid del siglo XIX, esta zarzuela muestra el vivir cotidiano de un patio de vecindad y tiene como protagonistas a la planchadora Mari Pepa y al carpintero, Felipe. El filme fue la segunda versión de la zarzuela que había dirigido también en España el mismo Díaz Morales en 1949<sup>766</sup>, pero ahora en color y conservando la estructura del sainete.

#### 4.2.2. Escritores de la Edad de Plata

Los escritores del novecientos y del fin de siglo tuvieron también un espacio en la gran pantalla mexicana, destacando Valle Inclán y Unamuno, así como al prolífico dramaturgo Carlos Arniches. *Divinas palabras* (la dura tragicomedia en torno a la disputa familiar por la posesión de un enano idiota) fue adaptada en 1977 por Juan Ibáñez después del éxito alcanzado por la puesta en escena teatral que él mismo había dirigido. De Unamuno se eligió la novela ejemplar *Dos madres* -la historia de una mujer viuda obsesionada por el deseo de tener hijos- para una coproducción titulada *Acto de posesión*, que dirigió Javier Aguirre en 1977, en el marco del cine erótico “de destape” que abundó durante la Transición española. Y a partir de la obra *Los enredos me están matando*, de Arniches, se filmó la comedia picante *Tápame contigo* (Manuel Zeceña Diéguez, 1969), que narraba la historia de un modisto que fingía ser homosexual para evitar tener problemas con los maridos de sus clientas.

Los dramaturgos Joaquín Dicenta (hijo) y Pedro Muñoz Seca volvieron a asomar a la pantalla azteca. Una nueva versión de *Nobleza baturra* dio pie a un

<sup>766</sup> El cine español realizó otras dos versiones más de *La revoltosa*. La primera dirigida por Florián Rey en 1924 y la segunda fue realizada por Juan de Orduña en 1969.

melodrama titulado *Nobleza ranchera* (Arturo Martínez, 1975). En cuanto a Muñoz Seca, creador del género denominado astracán, se adaptó nuevamente su obra *Anacleto se divorcia* que dio lugar a una comedia coproducida por España y México bajo la dirección de Pedro Lazaga, con el título *La casada es mi mujer* o *El alegre divorciado* (1975). La peripecia de un español casado que, en un viaje a México, descubre que es posible divorciarse. Este tema era interesante, sobre todo en España, en un momento en el que comenzaba a debatirse la conquista de este derecho para hombres y mujeres, aunque el filme se lo planteaba desde el punto de vista masculino<sup>767</sup>.

En este periodo, se produjeron así mismo varias comedias sexys a partir de obras humorísticas como *Casa de mujeres* (Julián Soler, 1966) y *Ha entrado una mujer* (José Díaz Morales, 1969), inspiradas en las piezas teatrales de Enrique Suárez de Deza. Y otras cuyos títulos ya dan idea de la ideología sexista que caracterizaba a estos filmes, caso de *¡Persíguelas y alcánzalas!* (Raúl de Anda Jr. 1967), inspirada en la comedia policial de Carlos Llopi, *Con la vida del otro*. Ambientada en el México de los últimos años sesenta y con varias escenas de violencia y sexo, la película narraba la historia de un joven de fortuna relacionado con un delincuente europeo e intentó reflejar el supuesto desenfreno en el que vivía la juventud mexicana, a la vez que promocionaba a unas de las estrellas de rock juveniles del momento, el cantante Enrique Guzmán.

La cinematografía mexicana, por otro lado, adaptó la última de las tragedias rurales escritas por Federico García Lorca: *La casa de Bernarda Alba* (1936), obra que, al igual que *Divinas palabras*, había intentado, sin éxito, llevar a la pantalla Luis Buñuel<sup>768</sup>. El proyecto fue reactivado en 1977 por Gustavo Alatríste, productor de los

<sup>767</sup> El divorcio no se estableció en España hasta la Segunda República (2 de marzo de 1932). Precisamente en ese año, Muñoz Seca estrenó su obra *Anacleto se divorcia*. La ley del Divorcio fue derogada el 23 de septiembre de 1939. (En la zona nacional se había suspendido su aplicación ya por Decreto de 2 de marzo de 1938). Más recientemente, esta ley fue aprobada 7 de julio de 1981, y determina el procedimiento a seguir en las causas de nulidad, separación y divorcio.

<sup>768</sup> La propuesta para realizar la adaptación de *La casa de Bernarda Alba*, en Francia, como se sabe, había sido hecha por Denise Tual -esposa del productor Ronald Tual-, que a su vez había estado también casada con Pierre Batcheff, protagonista de *Un perro andaluz*.<sup>768</sup> En cuanto a *Divinas palabras*, conocemos por declaraciones realizadas por la actriz Silvia Pinal, que Buñuel tenía intención de recrearla en España. En ambos casos hubo un problema de derechos que no concedió la familia. Vid. Luis Buñuel, *Mi último suspiro (Memorias)*, Barcelona, Plaza Janes, 1982, p. 185 y también en Emilio García Riera, *El cine de*

últimos filmes de Buñuel en México, que adquirió los derechos de la obra lorquiana y propuso al cineasta afrontar su recreación cinematográfica. El estado de salud de Buñuel no era bueno y fue entonces el propio Alatraste, que ya había adquirido alguna experiencia como director, quien se aventuró a hacer la película bajo la supervisión del director de Calanda<sup>769</sup>. En 1980 se rodó la versión de *La casa de Bernarda Alba*<sup>770</sup>.

El film mexicano hizo, por un lado, un guiño al costumbrismo español a través de varias escenas que recrean cuadros del célebre pintor Julio Romero de Torres (*En la ribera* y *La niña de la jarra*, ambos de 1928 y *La chiquita piconera*, de 1930). Es una película llena de simbolismos y metáforas –al igual que en la pieza teatral– tales como la casa como emblema del encierro y el predominio de los colores negro (en la vestimenta), y blanco (en las paredes del interior de la casa), así como la presencia constante de la sombra de Pepe *el Romano* rondando a caballo la casa de las Alba. Además, Alatraste incorporó algunos elementos surrealistas, como las escenas repetidas de María Josefa, madre de Bernarda, a orillas del mar acompañada de Pepe *el Romano*, escenas que la crítica ha atribuido a Buñuel. Como recuerda la actriz Laura Cepeda (intérprete del personaje de Adela), el director aragonés asistía a supervisar el rodaje:

Aparecía de vez en cuando por el rodaje, al atardecer, para visionar el material rodado ese día y comentarlo con Alatraste. Sabíamos que llegaba cuando se empezaba a preparar su Dry Martini. Oíamos su bastón, y allí estaba, seco, respetuoso y respetable. Alatraste me trasladó su principal comentario para mi papel: don Luis dice que Adela es una Bernarda Alba joven, por lo tanto, no quiere verte agachar la cabeza lo más mínimo. Has de estar siempre con la postura bien erguida, siempre con la cabeza alta<sup>771</sup>.

Rodada en Aculco (Estado de México), la película se estrenó el 2 de abril de 1982, permaneciendo tres semanas en cartel, según los datos proporcionados por Ayala

*Silvia Pinal*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara / Patronato de la muestra de cine mexicano / Instituto Mexicano de Cinematografía, 1996, pp. 137-138.

<sup>769</sup> El filme se inicia con la siguiente dedicatoria: “A don Luis Buñuel, por las horas muertas en las que me platicaba de Federico”.

<sup>770</sup> En el cine español se hizo una versión en 1987 que fue dirigida por Mario Camus.

<sup>771</sup> Rafael Ruiz, “Rescatada ‘La casa de Bernarda Alba’ de Buñuel/Alatraste, inédita en España”, *El asombrario & Co.*, 13/06/2016. Disponible en: <http://elasombrario.com/rescatada-la-casa-bernarda-alba-bunuelalatraste-inedita-espana/> [Consulta: 17/08/2016].

Blanco y María Luisa Amador<sup>772</sup>. Esta información contrasta, sin embargo, con otras declaraciones de Laura Cepeda, en las que asegura que *La casa de Bernarda Alba* sólo se exhibió una semana en la capital mexicana, porque la familia del poeta español ordenó retirarla argumentando que “la cesión de derechos había sido para que la dirigiera Buñuel u otro director de su talla, no Alatrisme”<sup>773</sup>. En España, en contraparte, la película no fue proyectada hasta el 14 de junio de 2016 en la sala de exhibiciones de Filmoteca Española (Cine Doré), es decir, treinta y cuatro años después de su rodaje, gracias al descubrimiento de la única copia que se conserva del filme que estaba en posesión de Filmoteca Española. En México, el negativo original se perdió en 1984, cuando se incendió la Cineteca Nacional.

#### 4.2.3. Escritores del exilio

La producción literaria de los escritores en el exilio, de la primera y, sobre todo de la segunda tuvo cierta presencia en la gran pantalla mexicana en estas décadas. Del escritor Max Aub se adaptó *Deseada* (1952), un drama psicológico en el que, de manera retrospectiva, se aborda el conflicto entre Deseada y su hija Teodora cuando ésta no acepta que el lugar de su padre sea ocupado por Pedro, la nueva pareja de la madre. Teodora intenta vengarse enamorando al padrastro que, incapaz de soportar la situación, se suicida. El filme, titulado *Triángulo* (Alejandro Galindo, 1971), siguió la estructura del drama, aunque modificó significativamente el desenlace. En lugar del suicidio, Pedro es asesinado por un personaje que no existe en la obra de Aub: un hermano de Teodora, enfermo mental, al que Deseada protege culpándose del homicidio. El director Alejandro Galindo era uno de los realizadores más reconocidos de la época de oro, pero no mostró su habilidad en este filme, que no sobresale entre las producciones de esta época y al que dio un sesgo muy moralista.

<sup>772</sup> Jorge Ayala Blanco y María Luisa Amador, *Cartelera cinematográfica, 1980-1989*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 120.

<sup>773</sup> Rafael Ruiz, “Rescatada ‘La casa de Bernarda Alba’ de Buñuel / Alatrisme, inédita en España”, *art. cit.*,



Otro autor cuya obra pasó a la pantalla fue el escritor y periodista de origen asturiano Francisco Ignacio Taibo Lavilla, más conocido como Paco Ignacio Taibo I, que se había exiliado en México en 1959, con toda su familia, convirtiéndose en una influyente figura de la cultura mexicana, amigo también Luis Buñuel y Luis Alcoriza. En 1984 se adaptó su novela *Fuga, hierro y fuego*, publicada en 1979 y finalista del Premio Planeta. De esta obra nació el filme *Redondo* (1984), dirigido por el también exiliado de segunda generación Raúl Busteros, del que nos ocuparemos más adelante.

En cuanto a los exiliados de segunda generación (o a los hijos de), tuvieron más presencia en la pantalla: se adaptaron obras de María Luisa Elío Bernal, José de la Colina, Pedro Miret y Francisco Ignacio Taibo (II), autores, por cierto, que no figuran dentro de la historia de la literatura española, sino en la mexicana. Así, en la década de los sesenta, se rodó *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1961), basado en algunos relatos de María Luisa Elío Bernal. Como ya hemos dicho en páginas precedentes, fue el primer film mexicano que abordó de manera seria el tema del exilio y que además, fue producido y realizado por transterrados.

La obra del santanderino José de la Colina fue trasvasada en el cine azteca en los años setenta. Como se sabe, el también crítico cinematográfico se estableció siendo un niño junto con su familia en México. A sus trece años empezó a trabajar como guionista en la emisora de radio mexicana XEQ y publicó su primera obra *Cuentos para vencer a la muerte* en 1955, y a partir de ese momento inicia una prolífica carrera como narrador y ensayista. Ahora bien, los cuentos “La lucha con la pantera”, “La tumba india”, “Amor condusse noi” y “Barcarola”, de 1962<sup>774</sup>, inspiraron en 1974 un drama juvenil, que fue dirigido por Alberto Bojórquez, reconocido sobre todo por su larga trayectoria como documentalista, publicista y como realizador de cine independiente. Estos cuentos se caracterizan por tener como protagonistas a jóvenes, a quienes De la Colina ha dotado “de la inquietud por el descubrimiento, por desentrañar el significado de aquellas sensaciones carnales y espirituales que cierran la puerta a la

<sup>774</sup> Cuentos recogidos en el libro recopilatorio titulado *La lucha con la pantera* editado por la Universidad Veracruzana en 1962

infancia para trocar los juegos por las miradas”<sup>775</sup>. El interés de Bojórquez en este tipo de personajes, así como en su universo, ya se había hecho presente en su primer largometraje *Los meses y los días* (1970), cuya temática principal giraba en torno a los problemas a los que se enfrentaba una adolescente de clase media, que comienza a cuestionarse su papel en la sociedad y termina huyendo de la casa de sus padres para empezar una nueva vida como vendedora ambulante de comida.

De nuevo en *La lucha con la pantera* explora este universo: los conflictos existenciales de tres adolescentes que estudian en un colegio de monjas y experimentan problemáticas bien distintas: la primera de ellas, Mercedes, se siente atraída por su hermano Guillermo; la segunda, Patricia, desea experimentar las mismas experiencias sexuales que las protagonistas de las fotonovelas eróticas y policíacas que lee y la tercera, Ana, es una chica con tendencias suicidas, que se enamora de su profesor de literatura, a quien se entrega. Después, se suicida (cortándose las venas) en presencia de su maestro; éste es encarcelado, acusado de haber abusado y matado a la menor. Además se incluye una historia paralela, la de una pareja que, aun cuando, están enamorados, ella decide casarse con otro hombre, por lo que él la asesina en un autobús, siendo testigos la jóvenes Mercedes y Patricia. Sin duda, esta producción fue atípica al resto de las realizadas en esta época, ya que abordó diversas problemáticas que se pueden presentar en la etapa de la adolescencia.

En 1969, se filmó *La hora de los niños* (Arturo Ripstein), inspirado en el cuento “El narrador”, del escritor naturalizado en México en 1967, aunque de origen catalán, Pedro Fernández Miret (1932-1988), cuya obra es todavía bastante desconocida tanto en México como España. Fernández Miret, arquitecto de profesión y dibujante y crítico musical por afición, es considerado por Javier Díaz Perucho, como un escritor raro de y para escritores:

[...] ajeno a las modas, a los usos literarios en boga [...] perteneció –se relegó a sí mismo, también sería pertinente decir- a una tradición postergada de la historia cultural mexicana [...] no perteneció a ningún grupo, capilla o

<sup>775</sup> Ricardo Cadena, “*La lucha con la pantera* de José de la Colina: una concepción del tema amoroso”, *Cadena cultural*, 10/12/2016. Disponible en: <https://cadenacultural.wordpress.com/2016/12/10/la-lucha-con-la-pantera-de-jose-de-la-colina-una-concepcion-del-tema-amoroso/> [Consulta: 17/04/2017].

corriente literaria, más que a la cerrada tertulia de amigos (los Taibo, José de la Colina, Gerardo Deniz, José Antonio Alcaraz, Luis Alcoriza, Arturo Ripstein y Felipe Cazals, Rafael Castanedo y Tomás Pérez Turrent, el círculo de amigos más cercanos; Max Aub y Luis Buñuel, su cielo protector), decisión mediada por su personalidad y el principio ético-estético de la marginalidad<sup>776</sup>.

F. Miret, cultivador de la literatura fantástica, es considerado también por José de la Colina como un escritor inclasificable y un narrador nato<sup>777</sup>. Su escritura, según la crítica literaria, se caracteriza por describir la vida cotidiana mediante un humor muy peculiar y en ocasiones con violencia, aunque ésta última sea amable, como ha observado Federico Patán<sup>778</sup>. Por su parte, Tomás Pérez Turrent considera el legado de Fernández Miret como una “literatura fantástica, con esa suerte de humor en frío, campo en el cual no tenía paralelo, por lo menos en su generación”<sup>779</sup>. En su exilio mexicano, Fernández Miret fue también guionista<sup>780</sup>, dramaturgo, escenógrafo y periodista—su faceta más conocida— en la revista *Sucesos* y en el periódico *El Universal*.

El cuento recreado de nuestro autor fue “El narrador”, relato fantástico escrito en 1969 y publicado años después en el compilatorio de cuentos titulado *Prostíbulos* (1973)<sup>781</sup>. El relato narra la historia de unos padres que contratan a un payaso para cuidar a su hijo. El matrimonio se va de la casa, entonces el payaso empieza a hacer sus funciones de *nano*, contando un cuento al niño para que se duerma. El menor no logra

<sup>776</sup> Javier Díaz Perucho, *Pedro F. Miret un raro de medio siglo*, Distrito Federal, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, p. 27. Tesis doctoral. Disponible en: [http://www.lareferencia.info/vufind/Record/MX\\_31daa86affd30715bb2fe421302455ba](http://www.lareferencia.info/vufind/Record/MX_31daa86affd30715bb2fe421302455ba) [Consulta: 15/09/2016].

<sup>777</sup> José de la Colina, “El mirón Miret”, *Letras libres* [en línea], (17/11/2011), Disponible en: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/el-miron-miret> [Consulta: 6/04/2017].

<sup>778</sup> Federico Patán, “Miret cuentista” *La Jornada*, 18/01/2004. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2004/01/18/sem-patan.html> [Consulta: 15/09/2016].

<sup>779</sup> Tomás Pérez Turrent, “El universo de Pedro Miret” *La Jornada*, 18/01/2004. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2004/01/18/sem-tomas.html> [Consulta: 10/09/2016].

<sup>780</sup> Participó como guionista en los siguientes filmes: *La puerta* (Luis Alcoriza, 1968), *El carnicero* (Chano Urueta, 1968), *La hora de los niños* (Arturo Ripstein, 1969), *Arde baby, arde / Burn, baby, burn / Lucky Johnny born in América* (José Bolaños, 1970), *Nuevo Mundo* (Gabriel Retes, 1976), *Cananea* (Marcela Fernández Violante, 1976-1977), *Bloody Marlene / El brazo de oro* (Alberto Mariscal, 1977-1978) y de la serie de cortometrajes reunidos bajo el título *Historias violentas* (Víctor Saca, Carlos García Agraz, Daniel González Dueñas, Diego López y Fernando Pardo, 1984).

<sup>781</sup> Ripstein aseguraba que también Buñuel tenía intención de adaptar algún relato de F. Miret, ya que tenía comprado los derechos de tres cuentos. Vid. Augusto M. Torres, *op. cit.*, p. 163

conciliar el sueño, por ello el payaso continúa su labor, leyéndole la noticia que aparece en un diario: el hundimiento del *Titanic* (1912), pero, no se sabe si se trata de un periódico viejo o actual. Tampoco logra que el niño conciba el sueño y al final, le lee otro cuento. Posteriormente, el payaso abandona su trabajo, reclamando al niño sus honorarios. Al no obtener el dinero, abandona la casa. A la vista del argumento, se puede constatar la presencia de un elemento de “extrañación” en lo cotidiano, algo característicos en su narrativa como apunta José de la Colina, en este caso la presencia del payaso-niñera en la vida diaria de una familia<sup>782</sup>.

*La hora de los niños* (1969) tiene como protagonistas, además de las figuras del payaso y del niño, al tiempo, que transcurre de manera inquietante tanto para los personajes como para el espectador. A través de varios planos secuencia, Ripstein revela la tensión que se genera entre los protagonistas encerrados en una habitación en la que no pasa nada, a excepción del tiempo. En cuanto al proceso de realización, el director señala que se trataba de guion –de unos diez folios- hecho por él y por F. Miret, “lo demás lo hicimos sobre la marcha. Las circunstancias nuestras no suponen jamás la posibilidad de un guion férreo, es inútil porque tenemos unas claras delimitaciones, hay que improvisar sobre la marcha”<sup>783</sup>. Esta película es importante en la filmografía azteca, pues, forma de las producciones realizadas por Cine Independiente de México<sup>784</sup>. Esta compañía, como habíamos mencionado nació también en 1969, y estuvo integrada por el crítico cinematográfico Tomás Pérez Turrent, Arturo Ripstein, Felipe Cazals y por Pedro F. Miret, cuyo objetivo era la realización de “un cine diferente y enfrentado, de ataque directo...”<sup>785</sup>.

Para cerrar el grupo de escritores en el exilio, concretamente los de segunda generación (hijos de refugiados españoles), encontramos a Francisco Ignacio Taibo Mahojo (Paco Ignacio Taibo II), de quien se adaptaron tres de sus novelas policíacas, género que ha cultivado especialmente y con el que ha logrado un notable reconocimiento a nivel internacional. Estos filmes se titularon *Cosa Fácil*, *Días de*

<sup>782</sup> José de la Colina, “El mirón Miret”, *art. cit.*

<sup>783</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>784</sup> Otra de las películas que integraba la trilogía es *Familiaridades* (Felipe Cazals, 1969) y la tercera no se llegó a filmar, iba a ser dirigida por Rafael Castanedo. Vid. Javier Díaz Perucho, *Pedro F. Miret un raro de medio siglo*, Tesis doctoral citada, pp. 230-231.

<sup>785</sup> Augusto M. Torres, *op. cit.*, p. 166.

*combate*, ambas dirigidas por Alfredo Gurrola González en 1979, y *Herencia maldita* (Carlos García Agraz, 1987), de los que nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

#### 4.2.4. La literatura española de posguerra

El cine azteca no se interesó por la literatura del periodo de postguerra que ofrecía mayor calidad, voluntad innovadora o ambición estética. Con excepción de Torcuato Luca de Tena, Jaime Salom, Miguel Delibes o de Eduardo Valdivia, los autores preferidos fueron Alfonso Paso, Alberto Vázquez-Figueroa, José Luis Martín Vigil o cultivadores del género revisteril como Leandro Navarro Ungría o la novela de género (romántico y del oeste) como Jesús Navarro Carrión-Cervera. Aunque hubo algunas producciones insólitas e incluso experimentales como *Fando y Lis* (Alejandro Jodorowsky, 1967), la mayoría fueron filmes -realizados en coproducción- que abordaban conflictos relacionados con los cambios sociales que estaban afectando sobre todo al modelo de familia tradicional y amenazaban los valores que se basaban en el orden burgués y religioso –temas como el adulterio femenino, el aborto y la maternidad insatisfecha-, que fueron plasmados en filmes como por ejemplo *Extraño matrimonio* (Ángel Pozzo, 1978), que partía de un cuento de Fernando Vizcaíno Casas.

A finales de los sesenta, se adaptó una de las obras del comediógrafo Leandro Navarro Ungría, autor que había colaborado en numerosas ocasiones con Adolfo Torrado en obras como *La Papyrusa* (1935) y *Dueña y señora* (1936). Ahora se realizó el filme *La rebelión de las hijas* (José Díaz Morales, 1969), partiendo de su pieza teatral *Los novios de mis hijas*, en la que un acaudalado padre de familia contrata a un detective para saber si los pretendientes de sus hijas eran decentes. Como los resultados no son alentadores, el progenitor les exige un año más de noviazgo antes de la boda, para poder guiarlos por el buen camino. La película trasluce una ideología tradicional (y patriarcal) muy acentuada, ya que el progenitor ejerce tanto el control sobre la conducta de los hipotéticos yernos, que quiere corregir y moldear, como sobre las decisiones de las hijas, incluso en aquello que define su destino: el matrimonio. Al margen del cine experimental que se hizo a finales de los años sesenta, esta película es

un buen ejemplo cine comercial que producía la industria filmica de México, que no lograba abandonar el género melodramático ni su afán de adoctrinamiento moral.

También en estos años se llevaron a la pantalla obras de calidad muy mediocre, como las del autor de novelas románticas y del oeste Jesús Navarro Carrión-Cervera, que firmaba también con los pseudónimos Cliff Bradle, Jess McCarr, Pedro Roger o Jonh Palmer. Su obra teatral *Lío de matrimonios*, se convirtió en una comedia burguesa titulada *Despedida de casada* (1966), bajo la dirección del veterano realizador español Juan de Orduña. Se realizó como una coproducción hispano-mexicana y trataba cómicamente de la imposible separación de un matrimonio ya que cada miembro de pareja se negaba a dejar el piso que ambos habían comprado. Ante esta situación, el juez decide que ambos compartan espacios comunes de la vivienda, a menos que alguno desee cederla. Después de un gran número de problemas, principalmente celos, la expareja decide volver a unirse. Esta coproducción no tuvo el éxito esperado ni en México ni en España.

Mayor interés sociológico ofrecen las películas que partieron de las obras un escritor de gran popularidad en España: Alfonso Paso. Fue un prolífico dramaturgo, el más representado del teatro español durante las décadas de los cincuenta y sesenta, dedicado a escribir comedias del gusto de la clase media. Debido al éxito alcanzado, muchas de sus fueron trasvasadas a la gran pantalla –treinta y siete filmes en total- en España, Argentina y México<sup>786</sup>. Cabe mencionar que este autor ha sido el segundo más adaptado en España - antecedido únicamente por Carlos Arniches-, sin embargo, en tierras aztecas dicha tendencia no se repitió, ya que solo fueron llevadas a la gran pantalla tres de sus comedias.

La cinematografía azteca adaptó por primera vez una obra de Alfonso Paso en 1965. Se trataba de la pieza *Sí quiero*, que dirigió Raúl de Anda, que abordaba los problemas de una joven pareja de clase media –él, un médico poco prometedor y ella, una dócil ama de casa, al principio- que entra en crisis cuando, al tener su primer hijo, el padre dirige todas sus atenciones el recién nacido y no a la esposa; más aún, tiene una aventura con su mejor amiga, pese a lo cual opta por perdonarlo y salvar su

<sup>786</sup> Vid. Juan de Mata Moncho, *Teatro capturado por la cámara... cit.*, pp. 347-355.

matrimonio. Este melodrama profundamente conservador pretendía reflejar, aunque muy superficialmente, el estilo de vida de la clase media mexicana de la época poniendo el acento en valores que atraían a la sociedad pequeño burguesa: como el progreso económico de un graduado universitario o la “supuesta” realización de la mujer en el ámbito doméstico.

En los años siguientes, se filmaron dos películas más a partir de piezas teatrales de este escritor. Una de ellas fue la coproducción entre México y España titulada *Una señora estupenda* (Eugenio Martín, 1967), basada en la obra *Cuando tú me necesitas* (1962), otra comedia melodramática sobre una cantante española afincada en México que vuelve a su país de origen para prestar ayuda, en sus problemas familiares, a un hijo al que no ve desde que era un niño. Al principio la rechazan los suegros de su vástago, pero, gracias a su carácter, acaba ganándose el cariño de toda la familia. Esta trivial comedia –que explota el motivo de “el extraño/la extraña benefactora” que trae la paz y el orden al hogar- sirvió especialmente para el lucimiento de la famosa tonadillera Lola Flores y al igual que sucediera en el film *Sí quiero* (Raúl de Anda, 1965), los personajes femeninos de *Una señora estupenda*, aunque tienen un papel narrativo relevante dentro de la historia, como el de salvaguardar la unión del matrimonio, están subordinados a la ideología patriarcal<sup>787</sup>. La madre del protagonista, es decir “la señora estupenda”, es una mujer moderna en los sesenta (vive con su pareja sin estar casada), pero sufrió la marginación y el desprecio en el pasado, y tuvo que marcharse a México para no arruinar la vida del padre de su hijo, ya que era un hombre casado. Sin embargo, cuando sabe de las infidelidades de su hijo, culpa indirectamente a la nuera, recomendándole que –como buena esposa- intente reconquistarlo. Como se puede apreciar, la vida de ellas queda en segundo plano ante la figura masculina.

La película *El primer paso de una mujer* (José Estrada, 1971) se inspiró en *La corbata*<sup>788</sup>. Esta comedia de teatro social en dos actos que pone en escena la vida de

<sup>787</sup> Véase el análisis de los modelos femeninos y masculinos en el cine español durante el franquismo y la Transición en la obra de Aintzane Rincón, *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisura*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales 2014.

<sup>788</sup> Sobre las obras de Alfonso Paso que han sido trasladadas a la pantalla grande véase la tesis doctoral de José Payá Beltrán, *Alfonso Paso y el teatro español durante el franquismo*, dirigida por Juan Antonio Ríos Carratalá, Alicante, Universidad de Alicante, 2015. Disponible en: <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/52050> [Consulta: 14/01/2016].

tres familias de distinta clase social enfrentadas a un mismo conflicto: el embarazo de una hija soltera. La versión mexicana narra la historia de un ingeniero, un líder sindical y un empleado de la constructora, que se enteraban al mismo tiempo del embarazo de sus respectivas hijas, que a diferencia que en el texto literario, se quedaban conformes por ganar a unos excelentes yernos. Además, la opinión de las madres no es tomada en cuenta, otorgando el poder de decisión únicamente a la figura masculina. En este sentido, la adaptación es menos crítica que el texto del que parte, pues, no muestra la preocupación que manifestaban los personajes masculinos literarios por la experiencia que debían enfrentar sus hijas, sino que aceptan tranquilamente la situación. El rol asignado a las madres denota hasta qué punto se intentaba transmitir la idoneidad del modelo de familia en el que el patriarca era la autoridad suprema, poniéndose de relieve la permanencia del modelo machista en el cine mexicano hasta bien entrados los años ochenta. Como se puede constatar, las películas mexicanas basadas en obras de Alfonso Paso sirvieron, al igual que en España, para tratar temas que afectaban a la familia y a las amenazas que empieza a sufrir en los años 60 el modelo tradicional, cuyos desenlaces terminan siendo bastante conservadores.

Conflictos muy distintos proponía la novela *¡Arre, Moisés!* (1972), del escritor sevillano Eduardo Valdivia, afincado en Zaragoza y miembro del Grupo Niké, que conoció en 1978 una versión cinematográfica titulada *A paso de cojo*, bajo la dirección de Luis Alcoriza. Según Jesús Rubio –estudioso de la obra de Valdivia–, la novela de nuestro autor aborda la temática de la guerra civil con una dosis de ironía y deformación grotesca, inspirándose en las memorias de un capellán carlista, que fueron escritas cuando estaba preso en Cádiz, después de la pérdida de Morella por las fuerzas carlistas<sup>789</sup>.

La obra sitúa la acción en un lugar del Bajo Aragón durante la guerra civil española y tiene como protagonista a Alberto, un cura cojo y de carácter tosco que está alistado en el regimiento de San Martiniano cuyos integrantes tienen un defecto físico (son tuertos y mancos) y están guiados por un comandante apodado “El Cojo de Leceitera”, hombre incompetente, en opinión del cura. De hecho, todos mueren

<sup>789</sup> Jesús Rubio, “Introducción”, en Eduardo Valdivia, *¡Arre, Moisés!*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2003, pp. XXIII-XXX.



inmolados en el frente, excepto mosén Alberto, que ha decidido huir –aunque lo consideren un cobarde-, pues no desea sacrificar su vida en esta misión. Cuando lo descubre el bando enemigo, es encerrado en un castillo y condenado a muerte, aunque antes de la ejecución van a permitirle escribir sus memorias para salvar su vida pero, deberá contar todo lo que conozca del regimiento al que pertenece y dependiendo de lo que escriba, será perdonado o fusilado. Las memorias son escritas en siete meses, coincidiendo su final con el de la guerra. El escrito final queda en manos de los vencedores, sin que se conozca el paradero del clérigo<sup>790</sup>.

El interés de llevar esta novela a la pantalla mexicana partió del propio director español Luis Alcoriza, que había llegado a la capital mexicana con su familia en 1940. Ahí, empezó a trabajar en el teatro -su padre había tenido una compañía en la que él había debutado- y posteriormente en el cine como actor, guionista y realizador<sup>791</sup>. En un viaje que hizo a España en 1977, declaró en una entrevista publicada en *El País* (20/12/1977), que tenía la intención de recrear la obra de Valdivia y que había elaborado ya el guion<sup>792</sup>. Sin embargo, al no darse las condiciones para filmar en el país natal del director extremeño, se filmaría un año después en México. Cabe señalar que Alcoriza trabajó por primera vez en el cine español hasta el año 1990 cuando dirigió la coproducción hispano-mexicana *La sombra del ciprés es alargada*.

La versión cinematográfica de *¡Arre, Moisés!* situó la acción en el México de finales de los años veinte durante la Guerra Cristera (1926-1929), conflictoposrevolucionario entre el Gobierno, los grupos laicos y religiosos, que nació cuando el presidente Plutarco Elías Calles promulgó una legislación en la que

<sup>790</sup> Esta obra fue finalista del premio Alfaguara de novela en 1972, y fue publicada después de la muerte del autor.

<sup>791</sup> Las películas en la que participó como actor fueron *La torre de los suplicios* (Raphael J. Sevilla, 1940), *La virgen morena* (Gabriel Soria, 1940) y *Sierra Morena* (Francisco Elías, 1944), entre otras. A partir de 1946, Luis Alcoriza empezó a escribir guiones en compañía de su esposa Janet Alcoriza. Trabajó como coguionista en nueve películas de Luis Buñuel: *Los olvidados* (1950), *La hija del engaño* (1951), *El bruto* (1952), *Él* (1952), *La ilusión viaja en tranvía* (1953), *El río y la muerte* (1954), *La muerte en este jardín* (1956), *Los ambiciosos* (1959) y *El ángel exterminador* (1962). En 1961, Alcoriza dirigió su primera película: *Los jóvenes*. Vid. Sobre la obra de Alcoriza véase en Carlos Flores Villela, *La construcción de una estética social en las obras de Alcoriza. Tlayucan un primer acercamiento*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009. Tesis de maestría en Historia del Arte, pp. 6-24.

<sup>792</sup> Fernando Samaniego, “‘Me revienta lo trascendente’ Entrevista con el realizador Luis Alcoriza”, *El País*, 20/12/1977. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1977/12/29/cultura/252198005\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1977/12/29/cultura/252198005_850215.html) [Consulta: 25/04/2017].

eliminaba privilegios de la clase clerical como el derecho a poseer bienes inmuebles o la prohibición del culto en lugares ajenos a los templos. La película narra la historia de un grupo de lisiados (cojos, mancos, jorobados y ciegos) encabezados por el comandante Emilio y por Aurelio, el cura del pueblo, que convencidos de sus ideales, se alistan para participar por su cuenta en la Guerra Cristera, ya que han sido rechazados por el ejército de “Cristo Rey”, debido a su condición física. Se autonombran el “Batallón de San Ignacio”, pues, este santo era cojo. Los primeros problemas a los que se enfrentan, después de haber abandonado su pueblo, son la falta de dinero y alimentos, lo que desencadena una degradación colectiva que los lleva a perpetrar una serie de actos que quedan impunes: pillaje (víveres y animales) y la violación de mujeres, lo que muestra la transformación que sufrieron estos tullidos. Si en primera instancia este grupo tenía intención de demostrar su valía y defender la causa cristiana, conforme pasan los días se convierten en viles delincuentes, que no ayudan a la causa, sino que perjudican a la población mediante sus hurtos. No obstante, la violencia termina afectando al propio batallón, pues, se traicionan entre ellos mismos y los que quedan vivos retornan a su lugar de origen.

Como se puede apreciar, el argumento cinematográfico se aparta considerablemente del literario. No solamente se produjo un cambio de contexto histórico -en lugar de ubicar la historia en la Guerra Civil española se situó en la Guerra Cristera, lo que evidentemente era necesario si se buscaba producir un film *mexicanizado*-, sino que la trama se transformó totalmente. En el film, también se lucha por un ideal colectivo (abogar por los derechos clericales que ha suprimido el gobierno) pero sin mantener el propósito individual del texto literario: la búsqueda del indulto por parte del sacerdote mediante la escritura de sus memorias. De hecho, el protagonista conservó solo algunas características del personaje literario. Como en la novela, se une al ejército de lisiados aunque no cree en su causa, pero no es cojo y se caracteriza por la avaricia -es incapaz de compartir la comida con el batallón que dirige-, haciéndose cómplice de las fechorías que cometen los lisiados cuando saquean los pueblos por los que pasan, roban animales o violan a una mujer (una de las tres ultrajadas en el film) que mantenía una relación con un hombre casado. El sacerdote no los censura porque la mujer debe ser castigada por “provocar a los hombres”. Por otra parte, se opone abiertamente al comandante Emilio -figura enfrentada con él y que lo obliga a compartir la comida que esconde y se preocupa por el trato igualitario de los integrantes

del batallón, de ahí su enfrentamiento.

Para Eduardo de la Vega Alfaro, el sacerdote de Alcoriza “denota, en gestos y actitudes, cierta raigambre hispana que lo hace aparecer como una parodia del *Nazarín* de Buñuel y que en primera instancia se ofrece como una autocrítica, pero que tampoco funciona dentro de un relato plagado de incongruencias y vituperios demasiado gratuitos”<sup>793</sup>. En relación con estas apreciaciones coincidimos de manera parcial, pues, por un lado, si bien el cura Aurelio sirve para hacer una crítica al sistema eclesiástico; por el otro, presenta rasgos de mezquindad que no son ni de lejos una parodia del padre Nazario. La crítica mexicana coincidió en señalar que, en esta producción, Alcoriza reflejó con más contundencia la influencia de su maestro Luis Buñuel, pues, además del humor corrosivo, el conjunto de personajes de la cinta guardaba cierta semejanza con los pordioseros de *Viridiana* (1961), aunque Buñuel no extrema la violencia, como ocurre en *A paso de cojo*, donde los integrantes de batallón roban a mano armada y violan mujeres<sup>794</sup>. La Secretaría de Gobernación (Expediente A-01645) observó en su dictamen previo al rodaje que las escenas de violación de mujeres por uno o varios hombres eran excesivas, por lo que recomendaba que, en caso de ser necesarias, fueran especialmente cuidadas, para que no resultaran pornográficas. Pese al exceso de violencia en algunas secuencias, desde nuestro punto de vista, el filme es destacable sin duda porque presentó -aunque de forma sarcástica- una visión general de lo que significó este conflicto religioso en la nación mexicana, temática que había sido poco abordada por el cine de nuestro país<sup>795</sup>.

Ya en los años ochenta se adaptó la novela *Los renglones torcidos de Dios* (1979), del periodista y escritor Torcuato Luca de Tena<sup>796</sup>. Esta obra aborda el tema de

<sup>793</sup> Eduardo de la Vega Alfaro, “La inmigración española en el cine mexicano o el perpetuo (1896-1978)”, *art. cit.*, p. 73.

<sup>794</sup> “A paso de cojo”, *El Sol de México*, 06/10/1979, p. 8., y en Francisco Ignacio Taibo I, “La corte de los milagros se va a la guerra”, *Proceso*, 19/05/1979. Disponible en: <http://www.proceso.com.mx/126143/la-corte-de-los-milagros-se-va-a-la-guerra> [Consulta: 01/09/2016].

<sup>795</sup> En la época de oro, se produjo la primera película que tuvo como temática la Guerra Cristera. El film se tituló *Sucedió en Jalisco* (Raúl de Anda, 1946), basada en la novela *Los cristeros (La guerra santa en Los Altos)*, de José Guadalupe de Anda y de Alba. El tema se volvió a retomar hasta la década de los setenta en filmes tales como *De todos Juan de llamas* (Marcela Fernández Violante, 1975), *La guerra santa* (Carlos Enrique Taboada, 1979) y la ya mencionada *A paso de cojo*.

<sup>796</sup> En España, fueron adaptadas sus novelas *La otra vida del capitán Contreras* (1953) y *La mujer del otro* (1953) bajo la dirección de Rafael Gil en 1955 y 1967, respectivamente.

la locura. Para documentarse, el autor se internó durante dieciocho días en Hospital Psiquiátrico de Conxo, en Santiago de Compostela, donde convivió como un enfermo más, lo que le ayudó para la creación de los personajes de esta obra. En ella narra la historia de la supuesta detective Alice Gould, una mujer carismática y extremadamente inteligente, que se recluye voluntariamente en un sanatorio mental, próximo a Zamora, para investigar el caso de la muerte del padre del doctor Raimundo García del Olmo, uno de sus hipotéticos clientes. Para poder ingresar en el centro, su médico particular ha informado de que la paciente tiene una paranoia (personalidad imaginada) y que ha intentado matar a su marido en tres ocasiones. Una vez instalada en el lugar, Alice empieza a buscar pistas del homicidio que investiga en los archivos del manicomio, aunque no hallará nada. También, se integrará rápidamente a la dinámica del centro, ayudando desde el principio a los enfermos mentales y entablando amistad con los trabajadores del lugar, sobre todo con Monserrat, la asistente social y con Cosme, el jardinero. Los psiquiatras, por su parte, evalúan a Alice, pero, su actitud y lucidez les hace dudar hasta el grado de no saber si en realidad necesita un tratamiento psiquiátrico o ha sido encerrada sin su consentimiento. Pese a que dos de los médicos consideran que Alice tiene desequilibrios emocionales, los demás galenos firman la declaración de sanidad. La protagonista abandona el hospital, pero, cuando va de regreso a Madrid, su lugar de residencia, decide regresar para ocupar el lugar que ha dejado la asistencia social, que se ha recluso en un convento de las carmelitas.

*Los renglones torcidos de Dios* fue dirigida por el cineasta argentino Tulio Demicheli en 1981 y en la realización del guion participó Torcuato Luca de Tena. La novela adaptada al contexto azteca se convirtió en un drama psicológico ambientado en Cuautla, Morelos (centro de México) y reflejó parcialmente la realidad que viven los internos de un sanatorio psiquiátrico de los años ochenta. También, habría que hacer notar que si bien el filme no presenta el mosaico completo de los personajes literarios con sus respectivas patologías mentales, destaca por la excelente interpretación que realizaron algunos actores, especialmente quienes encarnaron al joven con una extraña fobia al agua (Alejandro Camacho) y el jorobado (Jaime Vega). Por otro lado, fue uno de los films más destacados de la época, no solamente por haber abordado un tema

bastante infrecuente en la cinematografía mexicana, sino también porque lo común en aquellos años era la realización de cintas de ínfima calidad<sup>797</sup>.

### **4.3. El lugar de la literatura española en las coproducciones cinematográficas hispano-mexicanas**

Si bien en líneas precedentes ya hemos hecho alusión a algunas películas basadas en obras literarias españolas que habían sido coproducciones entre México y España, queremos dedicar un apartado específico al lugar que ocupa la literatura en esta práctica y, en especial a la década de los años 70 y 80, momento en el que se produjo un aumento importante de las coproducciones entre los dos países (singularmente en el periodo de la Transición política española (1975-1982)).

Como se sabe, las coproducciones representan un apoyo a las cinematografías de los diversos países para la realización de un mayor número de filmes. Su objetivo es concentrar capitales y medios técnicos para reducir el coste de las películas, así como recuperar el capital invertido, aunque no siempre se logra que tengan el éxito esperado, como se podrá observar en las coproducciones inspiradas en obras literarias españolas que forman parte de este corpus de estudio. Otra de las ventajas radica en el aumento potencial de los canales de distribución y exhibición de los films, que no tendrían al ser realizados por una sola nación. Ahora bien, al afrontarse una coproducción se intenta abordar temáticas universales o que interesan a los países implicados para un mejor funcionamiento de la misma en las naciones participantes, así como la presencia de actores célebres que sean reconocibles por el público de cada uno de los países. Esta estrategia de producción brinda, por otro lado, la oportunidad, en algunas ocasiones, de acogerse a programas de apoyos que buscan promover la producción, distribución, promoción y exhibición de películas cofinanciadas, en nuestro caso, podemos citar el caso concreto de Ibermedia, iniciativa que contribuye a la realización de proyectos

<sup>797</sup> Títulos como *Chile mexicano / Sexo a la mexicana* (René Cardona Jr., 1981), *(Los mexicanos calientes* (Gilberto Martínez Solares, 1981) y *Emanuelo o nacido para pecar* (Sergio Vejar, 1982), nos dan una idea del tipo de cine que se producía.

audiovisuales (cine y televisión) en Iberoamérica.

El sistema de coproducción entre los cines mexicano y español se inició en 1948, y desde ese año hasta el 2015 se han realizado doscientos noventa y cinco coproducciones, de las cuáles treinta y ocho han sido recreaciones filmicas de obras de la literatura española y menos de una decena de aquellas que han tenido como punto de partida textos literarios de autores mexicanos, lo que representa un 16% del total antes mencionado (295)<sup>798</sup>. Si bien dicho porcentaje no parece muy alto, sí se puede afirmar que la literatura ha sido un nexo importante entre ambas naciones por varias razones. Por ejemplo, es significativo el hecho de que predomine la adaptación de textos literarios españoles sobre los mexicanos desde 1948 hasta la actualidad. Se podría decir que esta circunstancia se ha dado debido al conocimiento que ha habido desde épocas pasadas de la literatura española en el país azteca, por lo tanto, al ser llevada a la pantalla grande existía una probabilidad muy alta de que en ambas naciones funcionara un film que presentara una historia que le fuera familiar al público.

Así mismo, merece la pena destacar que en algunos periodos el número de adaptaciones de obras literarias españolas realizadas en coproducción ha sido relativamente alto. Por ejemplo, en las década de los 50 y 70 se hicieron ocho y diez, respectivamente, lo que representa un 48% del total realizado entre 1948 y 1990. Y finalmente hay que mencionar, como se podrá observar en el siguiente capítulo, que en los últimos veinticinco años casi todas las adaptaciones de obras literarias española son coproducciones, lo que indica que la literatura española interesa ya muy poco al cine azteca, y solamente en régimen de cofinanciamiento se recurre esporádicamente a ella.

<sup>798</sup>Las adaptaciones de obras literarias mexicanas realizadas en coproducción México-España han sido realmente escasas. La primera fue *El rediezcubrimiento de México* (Fernando Cortés, 1978), a partir de la obra homónima de Marco Antonio Almazán. Las otras se hicieron ya en el presente siglo: *Demasiado amor* (Ernesto Rimoch) y *Otilia Rauda* (Dana Rotberg), ambas del 2000; *Asesino en serio* (Antonio Urrutia, 2001) y *Arráncame la vida* (Roberto Sneider), del 2001, que tuvieron como punto de partida las novelas homónimas de Sara Sefchovich, Sergio Galindo, Javier Valdéz y Ángeles Mastreta. Y, en el 2013 la obra teatral de Manolo Caro inspiró el film *Amor de mis amores*, que él mismo dirigió. Vid. Anexo V: tabla A.

#### 4.3.1. Antecedentes de la coproducción entre México y España

Antes de iniciar un breve recorrido que nos remita a los comienzos de esta práctica, hay que mencionar que entre ambas naciones hubo una ruptura de relaciones diplomáticas durante el largo periodo del régimen franquista, pero esta situación no impidió que se mantuvieran los intercambios culturales entre ambas naciones -incluso durante la Segunda Guerra Mundial-, que perduran hasta nuestros días. En lo que se refiere al cine, fue en los años 40 del pasado siglo, coincidiendo con la etapa de mayor auge de la cinematografía mexicana (la denominada “época de oro”) cuando comienzan a realizarse coproducciones cinematográficas entre México y España. En 1948, se celebró en Madrid el *II Congreso Cinematográfico Hispanoamericano*, en el que participaron representantes de México, Argentina y España, y algunos meses después del evento, se materializó el primer filme fruto de una coproducción mexicano-española, que intentaba reunir, como su mismo título anuncia -*Jalisco canta en Sevilla*-, tópicos reconocibles de uno y otro país. Fue financiado por Cinematográfica Grovas y por el productor español Miguel Mezquíriz, y lo dirigió Fernando de Fuentes, y los intérpretes principales fueron el mexicano Jorge Negrete y la española Carmen Sevilla, a partir de un guion escrito por Paulino Masip, uno de los hombres de teatro y cine exiliado en México, y el dramaturgo gallego Adolfo Torrado, muy célebre entonces en ambos países. Al respecto, Juan Antonio Ríos Carratalá comenta que el guion en realidad era de Masip, y que “es difícil esclarecer el papel desempeñado por Adolfo Torrado. Probablemente se encargaría de terminar de adaptarla al contexto español esta mezcla de comedia ranchera y españolada de los años cuarenta”<sup>799</sup>.

En ese mismo año se hizo *San Ignacio de Loyola / El capitán Loyola*, bajo la dirección de José Díaz Morales, y basada en la obra teatral *El divino impaciente*, del escritor ultraconservador José María Pemán. La cinta que narra la vida del fundador de la Compañía de Jesús, fue financiada por la compañía mexicana Calderón, sin embargo, el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España no la considera como tal. En relación con lo anterior, Marina Díaz López –en su artículo “Las vías de la Hispanidad en una coproducción hispanomexicana de 1948: *Jalisco canta en Sevilla*”- señala que

<sup>799</sup> Juan A. Ríos Carratalá. *Dramaturgos en el cine español (1939-1975)*, Alicante, Universidad de Alicante, 2003, p. 131.

dicha película no tuvo el *status* de coproducción debido a que los empresarios mexicanos José y Guillermo Calderón venían a España “a recuperar unos capitales que no podían sacar del país de otro modo más que colaborando en otras películas”<sup>800</sup>.

Hasta 1951 no se reanuda esta práctica y será en esta década cuando se realicen un gran número de coproducciones: treinta y siete en total. En general, como bien observa Alberto Elena, este tipo de films eran de corte folclórico y, la mayoría de veces, seguían la línea del ya mencionado *Jalisco canta en Sevilla*, es decir, procuraban mostrar los diferentes acentos y expresiones de cada una de las naciones<sup>801</sup>. Entre las temáticas predominantes en estas producciones, adscritas principalmente a los géneros cómico o melodramático, abordaban temas tales como el amor (casi siempre entre un español y una mexicana), a la familia o a los caballos; el mundo de la tauromaquia y la religión. Esos temas van cambiando ligeramente conforme se van realizando más películas con capital de ambos países. Ya no es sólo el varón español el que llega a México para casarse y enriquecerse, casi siempre convirtiéndose en abarrotero o dueño de un bar, como sucede en *Casa de vecindad* (Juan Bustillo Oro, 1950), sino también la mujer española la que llega para contraer nupcias con algún mexicano, es decir, empieza a aparecer en la gran pantalla lo que Román Gubern denominó la “exogamia pasional”, referida a los encuentros y desencuentros entre mexicanos y españoles en el cine<sup>802</sup>. Para muestra tenemos la trilogía integrada por los filmes: *Una gallega en México* (Julián Soler, 1949), *Una gallega baila mambo* (Emilio Gómez Muriel, 1950) y *Los enredos de una gallega* (Fernando Soler, 1951), en los cuales la actriz argentina Niní Marshall da vida a una simpática cómica española, que busca la manera de trabajar honradamente en México para salir adelante.

Durante esta década se produjeron ocho adaptaciones de obras literarias españolas de manera conjunta. Entre ellas se pueden mencionar el film de tema taurino -financiado por las importantes productoras Cifesa (España) y Clasa Films (México)-

<sup>800</sup> Marina, Díaz López, “Las vías de la Hispanidad en una coproducción hispanoamericana de 1948: *Jalisco canta a Sevilla*”, en Marina Díaz López y Luis Fernández Colorado (coords.), *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español*, Cuadernos de la Academia, n.º. 5 (mayo/1999), p. 151.

<sup>801</sup> Alberto Elena, “Medio siglo de producciones hispano-mexicanas”, en Eduardo de la Vega Alfaro y Alberto Elena, *op. cit.*, p. 288.

<sup>802</sup> Román Gubern, “La exogamia pasional hispanoamericana ilustrada por el cine durante el franquismo”, en Eduardo de la Vega Alfaro y Alberto Elena, *op. cit.*, pp. 89-91.



*Tercio de quites* (Emilio Gómez Muriel, 1951), basado en la obra teatral homónima de Antonio Quintero y Pascual Guillén y *Señora ama* (Julio Bracho, 1954)<sup>803</sup>. También, se hicieron *El coyote* y *La justicia del coyote*, filmadas también en 1954. En cuanto a la génesis de la primera película de este díptico, hay que mencionar que empezó a ser dirigida por el popular actor y director mexicano, Fernando Soler, que abandonó el proyecto una vez comenzado el rodaje por lo que le fue encargada a uno de los pioneros del western español, Joaquín Romero Marchent, que también realizaría la secuela de la misma. El díptico estuvo basado en la popular novela española *El coyote*, de José Mallorquí Figueroa, que como se sabe se inspiró en *El zorro*, personaje creado por Johnston McCulley en 1918.

Este par de adaptaciones, ambientadas en la segunda mitad del siglo XIX, siguen a su vez el modelo de la célebre película *El signo del Zorro* (Rouben Mamoulian, 1940). En este caso, narran las hazañas del joven César de Echagüe (El Coyote), al que su padre llama para que vuelva de Europa y ayude a la población a enfrentarse a los abusos de la autoridad. A pesar de que las dos películas se realizaron en coproducción México-España, en la base de datos de Películas Calificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España figuran como producciones exclusivamente españolas. Alberto Elena afirma que son coproducciones oficiosas aquellas que plantean dificultades “habida cuenta de la tradicional oscuridad –cuando no pura y simple picaresca- que ha rodeado habitualmente estas empresas”<sup>804</sup>. Por el contrario, la Filmoteca de la UNAM sí las tiene catalogadas como producciones hispano-mexicanas.

*El coyote* y *La justicia del coyote* gustaron en México por la presencia de dos de los actores más famosos de la época -Gloria Marín y Abel Salazar, en los papeles protagonistas, así como por la lograda ambientación, gracias a los escenarios y decorados que realizó Eduardo Torre de la Fuente, y que reproducían atinadamente la atmósfera presentada en los films de oeste mexicano, tan populares en esos años. En España tuvieron igualmente gran aceptación debido a la popularidad de la que gozaba

<sup>803</sup> Producido por Diana Films y Unión Films.

<sup>804</sup> Vid. Alberto Elena, “Medio siglo de producciones hispano-mexicanas”, en Eduardo de la Vega Alfaro y Alberto Elena, *op. cit.*, p. 286.

el personaje de José Mallorquí, desde que lo creó en 1944. La secuela, *La justicia del coyote*, gustó más a la crítica española. Para G. Bolin, de *ABC* (21/05/1958), este film, “dispuso de un guion más concienzudamente escrito -desde luego, sobre el patrón de los viejos “westerns”- cuyos autores demostraron tener habilidad y oficio”<sup>805</sup>. Además, destacaba el trabajo de los intérpretes principales arriba mencionados, así como la de los españoles Rafael Bardem y Miguel Pastor Mata.

Tres años después se realizó el melodrama *La herida luminosa* (Tulio Demicheli, 1956)<sup>806</sup>, film basado en la pieza teatral homónima del dramaturgo y poeta, Josep Maria de Sagarra, que había ganado el Premio Nacional de Teatro en 1953. Presenta la conflictiva relación de un matrimonio integrado por Isabel y el cardiólogo, Enrique Molinos. Éste último vive dos tormentos: la obsesión de su mujer por convertir al hijo de ambos en sacerdote y su relación extramarital con la sobrina de su esposa. El doctor intenta asesinar a Isabel (con una dosis de pastillas) para poder quedarse con su amante, sin embargo, ésta muere en un accidente justo antes que su tía ingiera los medicamentos. El hijo, convertido ya en cura, habla con sus padres para que se perdonen, pues, considera que ambos tuvieron responsabilidad para que el amor y respeto terminara entre ellos. No logra convencer a su padre; después enferma gravemente del corazón y muere. Paradójicamente, el eminente galeno –su padre- no puede salvarle la vida. Cuando se encuentran en el velatorio, otro sacerdote dice a los padres que la muerte de su hijo ha sido un acto misericordioso que dará luz a sus vidas; el cardiólogo reflexiona y pide a su esposa que oren juntos. Como se puede observar, en este caso, no importa el proceder del cardiólogo con su esposa, ésta deberá perdonarlo, puesto que según el cura, la muerte de su vástago ha de unirlos.

*La herida luminosa* fue la primera película del director gaucho Tulio Demicheli rodada en España, país donde fundó su propia productora con sede en Barcelona. Antes, en su Argentina natal y en México ya había emprendido una sólida carrera cinematográfica y, a partir de 1956, realizaría varias cintas en coproducción México-España. En 1959, filma *Charlestón*, basada en la obra teatral *No te ofendas*

<sup>805</sup> G. Bolin, “Informaciones teatrales y cinematográficas. Autocrítica de ‘Enviada especial’, comedia que esta noche se estrena en el Cómico. La película ‘La justicia del Coyote’ en los cines Actualidades y Beatriz. Cartelera madrileña de espectáculos hoy”, *ABC*, 21/05/1958, p. 45.

<sup>806</sup> Producida por Cinematográfica Filmex y Balcázar Producciones.

*Beatriz*, de Carlos Arniches<sup>807</sup> Y, en el mismo año, *Amor que yo te di*, inspirada en la novela homónima de Sergio Duval, seudónimo del escritor Miguel Cussó Giralt. Fue una comedia de enredo protagonizada por Norma y Andrés, una pareja de ladrones de edad madura que se refugia en Palma de Mallorca después de haber robado un collar. Ahí conocen a una chica de origen mexicano que resulta ser la hija de Andrés, lo que provocará un cambio en su forma de ganarse la vida. A la vista del argumento, podemos advertir que para justificar la presencia de capitales aztecas en este filme, además de la participación como protagonista del reconocido actor Arturo de Córdoba, se introdujo un personaje con nacionalidad mexicana, que tuvo el rol de ayudar a regresar al “buen camino” al padre descarriado.

Mucho más importante fue *Sonatas* (Juan Antonio Bardem, 1959), versión absolutamente libre de dos de las cuatro novelas de Ramón del Valle-Inclán -*Sonata de otoño* y *Sonata de estío*- protagonizadas por el marqués de Bradomín<sup>808</sup>. Este film, adscrito al género de aventuras, se dividió en dos partes, una se filmó en España y la otra en México, teniendo como protagonistas a Aurora Bautista y María Félix, actriz que aparecería aquí, por última vez, en una coproducción México-España<sup>809</sup> después de haber participado en otras también con base literaria, como *Mare Nostrum* (1948) o *La noche del sábado* (1950), ambas dirigidas por Rafael Gil y basadas en las respectivas obras homónimas de Vicente Blasco Ibáñez y Jacinto Benavente. El guion de *Sonatas* fue escrito inicialmente por Juan Antonio Bardem, pero hubo que modificarlo, ya que “Barbachano y Velo descubrieron que había fallas sensibles de entendimiento del clima y las gentes de México y propusieron que se hiciera un trabajo de adaptación que correría a cargo de escritores con experiencia en el cine y con prestigio; fueron Juan de la Cabada y José Revueltas”<sup>810</sup>. Al principio, Bardem se opuso a los cambios, pero finalmente aceptó, comprendiendo que eran necesarios para que funcionara la película

<sup>807</sup> Las casas productoras fueron: Alfonso Balcázar Granda, por la parte española, y la mexicana Oro Films. Según información de Emilio García Riera, esta última tuvo una parte una participación económica secundaria. Aunque advierte que dicha cinta puede incluirse entre las coproducciones con dominante nacional por haber sido dirigida por Tulio Demicheli. Cfr. Emilio García Riera, *Historia documental del cine... cit.*, Tomo VII, 1958-1960, p. 317.

<sup>808</sup> Sobre la reinterpretación que hizo Bardem de las obras del escritor gallego en este film véase el estudio Luis Miguel Fernández, “¿Estrategia del vampiro o de la abeja? El cine y la narrativa actuales”, *Ínsula*, nº 589-590, Madrid, 1996, pp. 17-21.

<sup>809</sup> Las productoras fueron UNINCI (España) y Producciones Barbachano-Ponce (México).

<sup>810</sup> Francisco Ignacio Taibo I, *Los toros...*, cit., p. 290.

en México<sup>811</sup>.

La acción de *Sonatas* acción se desarrolla en el siglo XIX y presenta las aventuras del marqués de Bradomín en dos países: España y México. En la península, el noble, amante de la condesa Concha Brandeso, se enreda accidentalmente en las conspiraciones de un grupo de carlistas gallegos, dirigidas contra el rey Fernando VII, y debe de huir a México en compañía del capitán Casares, no sin antes librarse de la emboscada que le tiende el marido de la Condesa, que muere en la escaramuza. Bradomín llega a México y durante seis años vive como hábil jugador de cartas, conoce a la niña Chole y la seduce, lo que provoca los celos del general Bermúdez, que logra encerrar a Bradomín en la cárcel donde conoce a grupos de rebeldes que lo invitan a luchar por la libertad contra el gobierno. Solo acepta unirse a ellos, cuando en su huída la niña Chole, encuentra el cadáver de su viejo amigo Cásares, lo que le hace cambiar de parecer y unirse a la lucha.

El resultado de la adaptación no se consideró satisfactorio y *Sonatas* no fue bien acogida por la crítica internacional<sup>812</sup>. En una entrevista realizada por Francisco Ignacio Taibo I a Carlos Velo, éste último afirmaba que el fracaso en taquilla se debía a que la cinta:

Era fría y estaba muy lejos de lo que el público parecía esperar y de lo que los lectores de Valle Inclán suponían. Pero María Félix no tuvo la culpa. Ella, incluso, se mostró durante todo el rodaje tan entusiasta como una debutante [...] Teníamos a Valle Inclán, a México, a Galicia, a Francisco Rabal, a Fernando Rey, a Aurora Bautista y a María Félix. No parecía posible el fracaso. Y sin embargo, la película fracasó<sup>813</sup>.

Desde el punto de vista de Francisco Ignacio Taibo I, la novela se convertía en la peor enemiga de la película ya que no se encontraba el espíritu de Valle Inclán, y advertía que el reparto de esta película había sido un factor determinante en su

<sup>811</sup> *Ibid.*

<sup>812</sup> Gonzalo Muñeldo *et al.*, *Los escritores del 98 y el cine*, Valladolid, Fancy Ediciones, 1999, p. 109.

<sup>813</sup> Francisco Ignacio Taibo I, *La Doña...*, p. 291.

fracaso<sup>814</sup>. También, observa lo poco apropiada que fue la fotografía en ambas latitudes (mexicana y española):

[...] la fotografía de Cecilio Paniagua, en España, destruye todo el misterio y la lejanía de Galicia valleinclanesca y convierte algunas escenas en representaciones teatrales. La supuesta aparición de la Santa Compañía, en el bosque, es un ejemplo de chabacanería. Es mejor el trabajo de Gabriel Figueroa en México; pero hay una excesiva complacencia en una tarea documentalista y lejana a la acción verdadera; la cámara, en ocasiones, parece más atenta a mostrarnos lo que México tiene de atractivo para el turista que a crearnos el cima que cabría esperar<sup>815</sup>.

No todas las críticas a esta transposición fílmica fueron negativas. Por ejemplo, Gonzalo Muineldo hizo una interpretación en clave y puso en valor la habilidad del director para hacer una lectura crítica de los tiempos que le tocaron vivir, es decir, los de la dictadura franquista. A su juicio, Bardem realizó un filme lleno de “símbolos y metáforas [...] pero que no constituyeran una provocación para la censura, ya que durante aquellos años el cine [...] tuvo que ingeniárselas para poder defender y hablar de todo aquello que les preocupaba de forma simbólica...”<sup>816</sup>. Inmaculada Álvarez Suárez coincide años después con la visión de Muineldo, y al respecto de esta libre adaptación observa:

Esta versión del director-guionista es precisamente la relevancia de este filme respecto a las anteriores adaptaciones cinematográficas realizadas en coproducción: por vez primera no se pretendió ese ‘romance pan-hispánico’ presente en las anteriores películas, ni subrayar los lazos comunes de las dos culturas, sino que se enfatizó la crítica social que representaba Bradomín creando un personaje sutilmente diferente del original. Barden pretendía demostrar que una adaptación de un clásico literario, no tenía porqué alejarse de la realidad social contemporánea y quizás por ello fue siempre rodada en exteriores naturales y no en estudio, lo que también era una innovación en el cine español del momento<sup>817</sup>.

<sup>814</sup> *Ibid.*, pp. 294-295.

<sup>815</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>816</sup> Gonzalo Muineldo *et al.*, *op. cit.*, p. 111.

<sup>817</sup> Inmaculada Álvarez Suárez, “Puentes de la adaptación: Las coproducciones hispano-mexicanas”, en Bárbara Zecchi, *op. cit.* p. 3.46.

Otra es la perspectiva de Luis Miguel Fernández, para quien el film *Sonatas* es una de las pocas formas de recreación de la literatura “en las que el apuntalamiento del canon vaya tan unido a su reinterpretación”<sup>818</sup>. Así pues, considera que la película de Bardem no solamente parte de los textos de Valle-Inclán sino que también del molde eisensteiniano, y que, “además de la adaptación filmica son varios los textos de llegada (el modelo neorrealista de Visconti, el cine de aventuras, el discurso político tanto de Barden y sus compañeros de generación como del franquismo)”<sup>819</sup>. Por lo tanto, según su análisis, para entender el papel que juegan las dos sonatas del autor gallego en esta adaptación es imprescindible conocer:

el lugar que ocupan tanto en el hipotexto como en el hipertexto [...] su relación sistémica con otros sistemas con los que se interrelaciona (la literatura de la época de Valle y el conjunto de su obra, el cine ruso de los años veinte y treinta, los códigos visuales de partida y de llegada, el género de aventuras, los modos de la enunciación narrativa, las expectativas de un receptor al que se le presenta el filme como de aventuras, el papel de las instituciones con respecto a la película -las estrategias de producción y difusión del filme, la crítica del mismo, la censura-, etc.) y su posición jerárquica dentro de esa red polisistémica: si tiene una función primaria o secundaria, central o periférica, qué normas son las modificadas o las seguidas por la adaptación filmica y lo que significan en relación con otros sistemas...En definitiva, el estudio de la adaptación filmica desde la historia (con lo que tal palabra significa: sincronía y diacronía, las situación de enunciación y recepción en un momento dado, y los distintos tipos de duración -larga, media, corta, intermitente-) [...] y desde su concepción como un texto enteramente original y diferente al texto literario de partida...<sup>820</sup>

Finalmente, esta adaptación es importante, para Ángel Miquel, porque ofrecía una de las pocas representaciones cinematográficas hechas por españoles de la vida en el México del siglo XIX y además cumplía “con el propósito de divertir con una fantasía histórica, mostrando las afinidades y diferencias de españoles y mexicanos en

<sup>818</sup> Luis Miguel Fernández, “¿Estrategia del vampiro o de la abeja? El cine y la narrativa actuales”, *art. cit.*, p. 17.

<sup>819</sup> *Ibid.*

<sup>820</sup> *Ibid.*

tipos populares, giros lingüísticos, edificaciones y paisajes”<sup>821</sup>.

Y, en el periodo comprendido entre 1961 y 1970 se hicieron treinta y cinco producciones entre España-México, destacando el año de 1961, con la filmación de doce, siendo el título más sobresaliente *Viridiana* (1961)<sup>822</sup>, de Luis Buñuel, película impulsada por la productora española UNINCI, de la que Juan Antonio Bardem era presidente, aunque la mayor parte de la financiación corrió a cargo -afortunadamente para el destino del filme- del productor mexicano Gustavo Alatriste, que conservó una copia que permitió salvar el filme<sup>823</sup>. Pese a este repunte de la industria cinematográfica, al año siguiente -1962- no hubo ninguna coproducción, tal vez como consecuencia del escándalo provocado por la película de Luis Buñuel que participó, con el visto bueno de las autoridades franquistas en el Festival de Cannes<sup>824</sup>.

Aunque no puede asegurarse que estos incidentes determinaran la disminución de colaboraciones entre productores españoles y mexicanos, en 1963 se rodaron sólo cuatro filmes y al año siguiente dos, tendencia que fue manteniéndose en años sucesivos. Entre 1965 y 1970 se contabilizan una o dos películas por año, entre las que se encuentran tres recreaciones: *Despedida de casada* (Juan de Orduña, 1966), *Una señora estupenda* (Eugenio Martín, 1967) y *La revoltosa* (José Díaz Morales, 1963), inspiradas en las obras *Lío de matrimonios*, de Jesús Navarro Carrión-Cervera, *Cuanto tú me necesites*, de Alfonso Paso, y el sainete lírico homónimo de Carlos Fernández Shaw y José López Silva, a las que ya hemos hecho referencia en este mismo capítulo.

<sup>821</sup> Ángel Miquel, “El marqués de Bradomín”, en *La ficción de la historia. El siglo XIX en el cine mexicano*, Cineteca Nacional, México, 2010, p. 30.

<sup>822</sup> Sobre la “nacionalidad española” de *Viridiana*, los pormenores de su producción y el intento de destrucción de todas las copias del filme ordenada por el gobierno de Franco después del escándalo en Cannes, en Amparo Martínez Herranz (coord.), *La España de Viridiana*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2013.

<sup>823</sup> La financiación de *Viridiana* fue difícil. De acuerdo a lo investigado por Alicia Salvador, Alatriste extendió varios cheques sin fondos. Véase en Alicia Salvador Marañón, “La producción”, en *Ibid.*, pp. 265-289.

<sup>824</sup> Como se sabe, *Viridiana* partió de un argumento original de Julio Alejandro de Castro y Luis Buñuel, y aunque algunos estudios consideran que es una película inspirada libremente en la novela *Halma* (1895), de Benito Pérez Galdós, en nuestro caso, no la hemos incluido en nuestro corpus ya que el propio director aragonés no la consideraba como tal. Vid. José de la Colina, y Tomás Pérez, *Buñuel por Buñuel... cit.*, p. 123.

### 4.3.2. Films coproducidos durante la Transición política española (1975-1982) y los primeros años de la democracia

La tendencia cambia en los años setenta, cuando las realizaciones conjuntas entre México y España se incrementaron en un cincuenta por ciento respecto a la década anterior—con diferentes proporciones en la participación de capitales. Ya en el primer quinquenio -1971-1975- fructificaron cincuenta y seis coproducciones, entre las que figuran *Las tres perfectas casadas* (Benito Alazraki, 1971), basada en la pieza teatral de Alejandro Casona, y *Don Quijote cabalga de nuevo* (1971) dirigida por Roberto Gavaldón, de la que hemos hablado anteriormente.

Con la instauración del nuevo régimen democrático, continuaron a buen ritmo las producciones conjuntas —se filman sesenta coproducciones mexicano-españolas en menos de diez años-, de las cuáles once fueron adaptaciones de obras literarias españolas adaptaciones de obras literarias españolas<sup>825</sup>. Este incremento quizá no es extraño si se recuerda que el cine de la Transición, “es uno de los más prolíficos, desde el punto de vista cuantitativo, de la historia del cine español”<sup>826</sup>. Lo que importa destacar, sin embargo, es que casi un 20% son recreaciones filmicas, lo que demuestra la importancia que tuvo la literatura en esta etapa, aunque como veremos, muchos títulos solo fueron la base para film de destape.

En relación a algunos directores de este periodo la “figura autoral de Saura se desmadejará en propuestas tan diferentes como *Elisa vida mía* (1976), *Mamá cumple cien años* (1979), *Deprisa, deprisa* (1980), *Bodas de sangre* (1981) o *Antonieta* (1982)”<sup>827</sup>. Este último film, coproducción tripartita entre México, España y Francia, fue una adaptación de una biografía novelada del escritor mexicano, Andrés Henestrosa, que destaca en la carrera del director aragonés por haber sido el primer trabajo que hizo

<sup>825</sup> Manuel González Casanova, “El cine mexicano entre 1974 y 1983, y las coproducciones en ese periodo”, en Arturo Lozano Aguilar y Juli Pérez Perucha (coords.), *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*, *Cuadernos de la Academia*, nº 13/14 (marzo, 2005), pp. 105-126. También véanse Anexos VI y VII.

<sup>826</sup> Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio, *Voces en la niebla, el cine durante la Transición española, 1973-1982*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2004, p. 11.

<sup>827</sup> *Ibíd*, p. 12.



por encargo<sup>828</sup>.

El cine español de la Transición española tiene que ver con la apertura democrática, con la necesidad de diversificar los temas y perspectivas desde un ansia de libertad buscada por los artistas y el deseo de expresar lo que durante varias décadas habían estado obligados a callar o simplemente a no decir. Para el cine español, los años de la Transición significan “reconstruir un punto de vista omitido: sobre la naturaleza del poder político y social surgido en la Guerra Civil, y sobre quienes se opusieron a él”<sup>829</sup>. Por ello, consideramos que hubo un gran impulso y apoyo en la realización de coproducciones, después de la reanudación de relaciones con México, que se materializó en 1977 cuando se firmó el Convenio de Cooperación Cultural y Educativa.

Entre las adaptaciones realizadas en coproducción entre 1976-1980 encontramos *La playa vacía* (Roberto Gavaldón, 1976), basada en la pieza teatral homónima de Jaime Salom, que inició su carrera como dramaturgo en los años cuarenta, aunque su primer gran éxito fue la obra *El mensaje* (1955). Su obra teatral *La playa vacía*, estrenada en el teatro Lara de Madrid en 1970, era definida por el propio dramaturgo como:

[...] una obra en dos planos. Uno a ras del suelo que, sin ser grosero, va a escandalizar a mucha gente, en donde juegan gran papel los amores desviados, el erotismo y el morbo, pero a la vez la ternura trágica de esa mujer que en esa playa vacía ve cómo se van sus últimos compañeros de placer y se siente sola. El otro es más profundo, más simbólico, y hay que desentrañarle<sup>830</sup>.

La versión cinematográfica, dirigida por Roberto Gavaldón, se convirtió de un

<sup>828</sup> Aunque en los créditos de la película dirigida por Carlos Saura en 1982 se indica que el guion del filme está basado en una novela de Andrés Henestrosa –y toda la crítica ha seguido repitiendo este dato-, lo cierto es que el texto literario *María Antonieta Rivas Mercado* se escribió para hacer la película *Antonieta*, en el año de 1982. Sin embargo, la primera edición de este texto literario fue publicado en el año de 1999 -diecisiete años después de haber sido escrita- por la Editorial Porrúa, de acuerdo a los acervos de la Biblioteca de la Universidad Nacional Autónoma de México. En el 2005, se volvió a realizar una reedición.

<sup>829</sup> Josep Torrell, “Para ignorarnos menos, la reconsideración del pasado durante la Transición”, en José Enrique Monterde (coord.), *Ficciones históricas, Cuadernos de la Academia*, nº 6 (septiembre/1999). *Ficciones Históricas*, p. 80.

<sup>830</sup> Jaime Salom, “Autocrítica de ‘La playa vacía’, que se estrena hoy”, *ABC*, 20/11/1970, p. 83.

film erótico “de destape” que presentaba la historia de la viuda Victoria, dueña de un hotel junto a la playa que, para no pasar sola el invierno, compra la compañía de uno de sus jóvenes trabajadores. Éste acepta, pero con la condición de continuar con sus aventuras amorosas con otras mujeres. Tiempo después, se aloja otra mujer que proviene del mar: Gloria, una bióloga que planea escribir un libro y resulta ser la ex amante del que fuera esposo de Victoria. A partir de este momento, surgen conflictos entre los protagonistas, pues Gloria no solo se convierte en la amante de Pablo, sino que también intenta seducir a su ex rival. A. Martínez –en su crítica publicada en *La Vanguardia*- consideraba que la obra al ser trasvasada había experimentado sensibles mutaciones:

Lo que era una emotiva reflexión sobre la vida y la muerte se ha convertido en un juego arriesgado que acabará en tragedia. El personaje de ‘Pablo’ vértice del triángulo dramático, continúa siendo el simbolismo del placer y del sexo, pero la simbología que encarnan Victoria, vitalista y pragmática, y Gloria, complicado caso psicológico, entre el erotismo y el lesbianismo, es mucho más oscura que en la obra *salomoniana*<sup>831</sup>.

Así mismo. A. Martínez destacaba el trabajo realizado por el experimentado director mexicano, Roberto Gavaldón y el de los protagonistas, Amparo Rivelles y el galán azteca, Jorge Rivero. La película resultó sumamente atractiva para el público de la época por un lado, por la inclusión de desnudos y escenas lésbicas, y por el otro, debido a los escenarios naturales presentados (fue rodada en una playa de Cádiz).

Y ya en 1977, se realizaron tres adaptaciones realizadas en coproducción, filmes no muy lejos del cine de “destape” o al menos de un cine que abordaba temas “fuertes” con el sexo de fondo. Una de ellas fue *Acto de posesión*, que dirigió Javier Aguirre, inspirándose en la novela *Dos madres*, de Miguel de Unamuno, un melodrama en el que se hace una crítica a la obsesión por la “maternidad” que tanto había ensalzado el ideario franquista. Otra fue *La Coquito*, dirigida por Pedro Masó, inspirada en la novela de Joaquín Belda, filme que resultó un rotundo fracaso. La crítica de la época atribuyó dicho revés a la atemporalidad de la temática, pues, los films de cuplés no

<sup>831</sup> A. Martínez Tomás, “La playa vacía”, *La Vanguardia*, 11/10/1978.

resultaban ya de interés para el público de finales de los años setenta<sup>832</sup>. La película tuvo como escenario de la acción el Madrid de los años veinte, aunque incluye una breve introducción ambientada en escenarios tropicales, probablemente para justificar la financiación de ambos países.

La tercera coproducción realizada en 1977 fue *¿Y ahora qué, señor fiscal?*<sup>833</sup> (León Klimovsky), basada en la novela homónima juvenil del sacerdote novelista José Luis Martín Vigil, uno de los autores más prolíficos -publicó más de media centena de obras (muchas de ellas *best sellers*)- y leídos en España a finales de los años sesenta. Si bien la mayoría de su producción literaria, de tendencia religiosa, estuvo dirigida a la juventud, también abordó otras temáticas -incómodas para el régimen franquista- tales como la lucha social de los sacerdotes en barrios pobres (*Los curas comunistas*, 1965) y la paupérrima situación en la que vivía la gente con menos recursos (*Una chabola en Bilbao*, 1960). Hay que mencionar, por otro lado, que Martín Vigil era ampliamente conocido en México en aquella época, ya que fue en aquel país donde se editó por primera vez su novela más famosa *La vida sale al encuentro* (1955).

Así pues, la novela interclasista de la que parte *¿Y ahora qué, señor fiscal?* cuenta la historia de un joven mecánico que se enamora de una chica rica. Como ella queda embarazada, se casan rápidamente pese a la oposición de la acomodada familia de ella. Tiempo después, el joven es acusado de robo y de haber asesinado a la tía de su esposa, aunque, se comprueba que él no cometió un homicidio, salvándose de la pena de muerte, lo que dará a la joven pareja una nueva oportunidad para encaminar su vida.

Esta coproducción, ambientada en Madrid, presenta la historia antes descrita mediante *flashbacks*, cuando el protagonista está ya en prisión. Para la crítica, fue un film vulgar y soez con abundantes escenas eróticas difícilmente justificables. Para el crítico Félix Martialay, Klimovsky demostró unos niveles muy bajos en lo relativo a “realización narrativa, en cuanto a definición de personajes y situaciones, en cuanto a mínimos éticos”<sup>834</sup>, y agregaba que se trataba de un “film grosero, pornográfico, sin

<sup>832</sup> “La Coquito”, *ABC*, 13/07/1984, p. 101, y “La Coquito”, *Informaciones*, 03/01/1978.

<sup>833</sup> *Muchachos de barrio* fue el título con el que se estrenó en México.

<sup>834</sup> Félix Martialay, “Y ahora qué, señor fiscal”, *El Alcázar*, 14/08/1978.

paliativos...”<sup>835</sup>. En este sentido también versaba la reseña de Marcelo Arroita, para quien esta cinta ni siquiera se podía considerar cine, pues solo exhibía un “repertorio de marranadas y zafiedades, planteadas desde el ternurismo demagógico en que se envuelven ciertos problemas sociales más o menos en boga”<sup>836</sup>. Y, el comentario de César Santos Fontenla fue también bastante negativo. En su texto, advertía el cúmulo de defectos de la cinta tales como un “guion de modélica torpeza con diálogos de saludable comicidad involuntaria, una realización torpe y precipitada, una selección de actores que de tales no tienen más que el nombre [...]”<sup>837</sup>. En ambas latitudes, *¿Y ahora qué, señor fiscal?* fue un fracaso de taquilla.

Un año después, en 1978, del escritor y periodista Alberto Vázquez Figueroa fue recreada *Manaos, la fiebre del caucho*, una novela de aventuras, publicada en 1975, está ambientada en el Manaos del siglo XIX, cuando dicha ciudad alcanzó su máximo esplendor debido al monopolio que tenía de la producción de caucho natural. Vázquez Figueroa escribió este texto literario después de haber visitado la Selva Amazónica. La obra narra la esclavitud a la que estaban sometidos los trabajadores de las plantaciones caucheras. Los protagonistas -cuatro seres explotados: Nordestino, Howard, Ramiro y Claudia- huyen del lugar con el objetivo de llegar a tierras ecuatorianas, pero, antes tendrán que enfrentarse a los peligros de la selva tales como escapar de los animales salvajes terrestres y submarinos (las pirañas).

La película de aventuras fue dirigida en 1978 por el mismo Vázquez Figueroa y coproducida por España, México e Italia. La cinta no tuvo buena recepción y la crítica resaltó la falta de pericia del realizador. Pedro Crespo –en su reseña en *ABC*- afirmaba que Vázquez Figueroa:

Sigue teniendo inconvenientes ciertos en cuanto a sacar a los actores el máximo partido, y tampoco domina todavía la construcción de secuencias ni el ritmo narrativo. Por todo ello, «*Manaos*» queda como una película sosa, sin esa ligazón de salsa que dé unidad y sabor al conjunto<sup>838</sup>.

<sup>835</sup> *Ibid.*

<sup>836</sup> Marcelo Arroita-Jáuregui, “¿Y ahora qué, señor fiscal?”, *Arriba*, 08/08/1978.

<sup>837</sup> César Santos Fontenla, “¿Y ahora qué, señor fiscal?”, *Informaciones*, 07/08/1978.

<sup>838</sup> Pedro Crespo, “Crítica de cine. ‘Manaos’, de Alberto Vázquez Figueroa”, *ABC*, 29/01/1980, p. 56.

Vázquez Figueroa decidió hacer este filme después de que Sean Connery, que le había comprado los derechos de la obra, no pudiera llevar a cabo la filmación. Así mismo, en su autobiografía novelada y presentada en forma de entrevista, admite que su peor experiencia como realizador fue *Manaos, la fiebre del caucho*<sup>839</sup>. Confiesa que la película se convirtió en un auténtico desastre, ya que los productores no tenían dispuesto lo necesario, pues ni siquiera tenían asegurado el pago de sueldo de los actores y se tenía que resolver con el mínimo de recursos que existían en la selva amazónica:

Había días que teníamos que rodar sin negativo, porque como todos los actores estaban hartos, si descubrían que no existía lo más imprescindible tenían una razón legal para abandonar el rodaje que tantos quebraderos de cabeza les estaba dando sin que les pudieran reclamar daños y perjuicios. En esos casos rodábamos con lo que en el argot se llama ‘película inglesa’, es decir que no daba negativo dentro de la cámara<sup>840</sup>.

La cinta fue rodada en la Amazonia y en la Península de Yucatán, México, y contó con un gran elenco internacional: los mexicanos Jorge Rivero y Andrés García, los italianos Agostina Belli y Fabio Testi, los españoles Alfredo Mayo y Alberto Mendoza y la brasileña Florinda Bolkan. Pese a todo ello, no logró atraer al público ni tampoco a la recepción crítica.

Del prolífico escritor de ideología ultraconservadora Fernando Vizcaíno Casas se adaptó el cuento *El hijo no es mío*, que dio lugar a la coproducción hispano-mexicana *Extraño matrimonio*, realizada por Ángel del Pozo en 1978.<sup>841</sup> Esta adaptación, a diferencia de las que se basaron en las obras de este autor, no exaltaba nostálgicamente el periodo de la dictadura franquista, sino que abordaba un tema de suma importancia para buena parte de la sociedad española: el aborto, práctica ilegal en España, donde no

<sup>839</sup> El otro filme que dirigió se tituló *Oro rojo* (1975). Vid. Alberto Vázquez Figueroa, *Siete vidas y media: Recuerdos*, Barcelona, Ediciones B.S. A, 2009, pp. 196-200.

<sup>840</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>841</sup> En España, el filme fue tituló *El hijo no es mío* y en otras latitudes se conoció como *Maternidad prostituida* y *La silla*.

sería despenalizado –en algunos supuestos- hasta 1985<sup>842</sup>.

El melodrama cuenta la historia de un matrimonio burgués formado por una mujer parálitica que obliga a su esposo a buscarse una amante. El marido inicia una relación con una mujer joven y fraguan con la esposa una singular amistad que se ve interrumpida cuando la amante queda embarazada. Ésta desea abortar, pero, el matrimonio la convence para que tenga a su hijo. Tras la llegada del niño, empiezan los problemas entre ellas, por lo que la joven huye con su hijo. A la vista del argumento, se puede apreciar la similitud que guarda este film con *Acto de posesión* (Javier Aguirre, 1977), al que ya hemos hecho referencia, ya que vuelve a aparecer una mujer madura y estéril que ansía ser madre. Este filme, al igual que los producidos por el cine español de la época, mostraba las posibilidades de la mujer para abortar, aunque ésta, como apunta Manuel Jesús González, “siempre va a ser de bajos fondos sociales, prostituta o rica pero liberal, marcando un prototipo lejos de la realidad social del momento...”<sup>843</sup>. Esta línea conservadora de películas nunca presentaba los problemas de orden social o familiar que podría generar el nacimiento de un niño no deseado.

En los años 80, la novela *Memorias de un visitador médico*, firmada por José de Lugo -seudónimo de un escritor español que vivió en territorio mexicano, de quien poco se sabe y de cuya novela existen cinco ediciones publicadas por las editoriales Diana, Litoarte y Talleres Gráficos-, se convirtió en una película erótica, *El sexólogo* (también llamada *Memorias de un visitador médico*, *Las insaciables* o *Mírame con ojos pornográficos*), fue dirigida por el español Luis María Delgado en 1980 y producida por Cinematográfica Filmex (México) y Midega Films (España). Centrado en un personaje que puede desnudar a las mujeres cuando las mira y al que su oficio de sexólogo permite relacionarse con todo tipo de pacientes femeninas. El filme se estrenó en España con el título *Mírame con ojos pornográficos* y, como era habitual, la crítica no fue benévola con este subproducto. La reseña del periódico *ABC* de España (18-02-

<sup>842</sup> Sus novelas *Niñas... ¡Al salón!* (1976), *De camisa vieja a chaqueta nueva* (1976), así como *Y al tercer año, resucitó* (1978), que también fueron recreadas por el cine español durante la Transición

<sup>843</sup> Manuel Jesús González Manrique, “Aproximación social y cinematográfica a la problemática del aborto en la Transición”, *Quaderns de Cine*, núm. 5, 2010, p. 43-50. Sobre la manera como se trató este derecho de la mujer en el cine español véase en Amanda Castro García, *La representación de la mujer en el cine español de la Transición (1973-1982)*, Oviedo, KRK, 2009.

1982), señala que el trabajo Alonso Millán, que fue el encargado de la adaptación, convirtió a esta coproducción hispano-mexicana “en una farsa grotesca, por reducción al absurdo”<sup>844</sup>. Además, agrega que:

Alonso Millán, al jugar a los despropósitos, no parece haber encontrado otras fuentes de inspiración que las groserías, los tacos y, de vez en cuando, las toscas alusiones a temas como el caso Matesa, el ‘affaire’ Sofico, monseñor Tarancón y Tierno Galván, que poco tienen que ver, por otra parte con una película cuya acción transcurren México, D.F.”<sup>845</sup>.

El año 1981 fue uno de los más prolíficos en lo relativo a coproducciones mexicano-españolas, con un total de diez, aunque, como podemos notar, muchos de los títulos – *Las cachorras* (Jordi Cadena), *Una gallina muy ponedora* (Rafael Portillo) o *Han violado a una mujer* (Luis Alcoriza)- son muy poco prometedores. No obstante, hubo dos producciones realizadas con cierto nivel de dignidad: *La cripta* (Cayetano del Real) y *Las siete cucas* (Felipe Cazals), a partir de las respectivas novelas homónimas de Eduardo de Mendoza y Eugenio Noel.

*Las siete cucas* tuvo como base argumental una novela erótica del escritor y periodista Eugenio Noel, -considerado un epígono de la generación del 98- y engrosó la lista de películas “de destape” que abundaron en la España de la Transición. Ambientada en un pueblo de México, San Loreto el Bajo, no dejaba por ello, según Felipe Cazals, de recordar un entorno mediterráneo:

[...] el coproductor español me preguntó si yo sentía que la película debía ser netamente mexicana y le dije: “Mire usted, me están pagando, usted me dirá”, “Pues si sale un poco mediterránea la película no estaría mal”, “Pues perfecto, mediterránea”. Por eso los velos negros<sup>846</sup>.

El argumento de la película era verdaderamente absurdo, como solía ocurrir con este tipo de producciones. Es la historia de Refugio Paredes, un hombre que vive

<sup>844</sup> C.S.F, “*Mírame con ojos pornográficos*, de Luis María Delgado”, *ABC*, Sección: Espectáculos, 18/02/1982, p. 49.

<sup>845</sup> *Ibid.*

<sup>846</sup> Leonardo García Tsao, *Felipe Cazals habla de su cine*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1999, p. 220.

obsesionado por la fidelidad de su esposa y la virginidad de sus seis hijas, jóvenes atractivas a las que desean muchos hombres. Para preservar el honor de todas ellas, piensa retirarse a un pueblo y, como no tiene suficiente dinero, roba a su jefa y la mata. Cuando lo descubren, Refugio se ahorca y las siete mujeres son expulsadas de su hogar, rechazadas por todos excepto por la dueña de un burdel. Así empieza la gloriosa carrera de prostitutas, a excepción de Crescencia, que deberá permanecer virgen por decisión de su madre y sus hermanas.

En cuanto a la realización, Cazals señala que tuvo varios roces con las protagonistas, pues, cada una quería hacer su voluntad, lo que daba una idea de la presión a la que estaban sometidas las actrices “del destape” y de los planteamientos mercantiles que movían los desnudos:

Había discusiones del orden de “Si ellas, todas, van a hacer el desnudo, yo también lo hago”, “No, bueno, pero es que en tu contrato dice...” “No, no, no, si ella no se desnuda, yo no me desnudo”. Entonces hubo que inventar locura y media [...] en general, creo que la película está mal estructurada, pero no mal filmada<sup>847</sup>.

Así mismo, en una entrevista realizada por Leonardo García Tsao a Felipe Cazals, éste se muestra muy crítico con su filme, “es una comedia terriblemente llena de moralina, es horrorosa, porque delante de la procesión va Amparo Muñoz de blanco, virgen”<sup>848</sup>, y añade que él buscaba:

ahondar más en estas chicas que se dedican a eso y que comienzan a tomarle mucho el gusto, interés y aprecio a su nuevo oficio. Claro, me salía de la novela, del guion, y no me fue aceptado. Lo siento porque no hubiera sido un parche, le hubiera dado más vida, quizá hubiera creado más hilaridad en el espectador<sup>849</sup>.

El filme tuvo un relativo éxito comercial, sin embargo, para Felipe Cázals

<sup>847</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>848</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>849</sup> *Ibid.*



significó una crisis en su carrera, ya que no se sentía satisfecho con esta producción<sup>850</sup>. La recepción por parte de la prensa especializada tampoco fue buena. Para César Santos Fontenla –de *ABC*–, el trabajo realizado por Cazals había sido “torpe, tosco, ni artesanalmente correcto ni asumidamente agresivo. La agresividad del original literario se transforma en complacencia soez”<sup>851</sup>. Y, sobre el filme decía que se trataba de una especie de batiburrillo plagado de elementos disparejos de ínfimo orden, pues no se podía clasificar en ningún tipo de género:

Porque no estamos ni ante un film erótico, aunque abunden los desnudos y las escenas de cama, ni ante una comedia de costumbres, aunque menudeen las alusiones a temas de la vida cotidiana, ni ante una sátira social, aunque se prodiguen los ataques a las fuerzas vivas, ni ante una obra de humor negro, aunque se acumulen los chistes de dudoso gusto<sup>852</sup>.

La reseña publicada en *El Correo Catalán* fue aún más dura con este filme. Desde el título, “Las siete cucas. Coproduciendo mal gusto”, se expresaba el rechazo hacia la película de Cazals, a la que consideraba un curioso subproducto “semipornográfico” que servía “para cumplir los requisitos de la cuota de pantalla que obliga a los exhibidores a programar cine español en determinado número de días al año”<sup>853</sup>.

Finalmente, el último de los escritores adaptados en este periodo fue Eduardo Mendoza. Su primera obra publicada fue *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), obra considerada por la crítica como la primera novela de la Transición española<sup>854</sup>. A ésta seguiría *El misterio de la cripta embrujada* (1978), novela que inaugura la saga protagonizada por un detective sin nombre y que fue adaptada en coproducción México-España en 1981<sup>855</sup>. *La cripta* fue dirigida por el debutante Cayetano del Real,

<sup>850</sup> *Ibid*, pp. 224 y 225.

<sup>851</sup> César Santos Fontenla, “Las siete cucas de Felipe Cazals”, *ABC*, 02/03/1982, p. 65

<sup>852</sup> *Ibid*.

<sup>853</sup> M.O., “Las siete cucas. Coproduciendo mal gusto”, *El Correo Catalán*, 08/03/1983.

<sup>854</sup> En España, esta novela fue adaptada en 1979 por Antonio Drove.

<sup>855</sup> Las otras novelas que integran esta pentalogía son: *El laberinto de las aceitunas* (1982), *La aventura del tocador de señoras* y *El enredo de la bolsa y la vida, ambas de 2012*, así como *El secreto de la mujer extraviada* (2015).

que escribió junto con Mendoza el guion de esta cinta<sup>856</sup>. El texto literario –adscrito al género negro o policiaco– aborda el misterioso caso de una desaparición de una niña, estudiante de un colegio religioso de Barcelona.

La historia se inicia cuando un oficial de policía busca a un detective para que se encargue de este asunto, resultando elegido un interno de un hospital psiquiátrico. A partir de dicho encargo, el detective se dedica a recorrer el Barrio Chino de la ciudad condal para buscar informaciones que le ayuden a resolver el caso. Después de hacer sus pesquisas, localiza a otra chica que también había desaparecido de la misma escuela seis años atrás, y había regresado sin explicación alguna. Gracias a esta chica y a otra alumna del mismo colegio logra resolver el misterio, sin embargo, el inspector encubre a los responsables. Ahora bien, en cuanto al proceso de trasposición al cine, Cayetano del Real aludía que había resultado difícil, pues, se trataba de:

una novela sin pies ni cabeza y hemos tenido que hacer un esfuerzo enorme. No creo que sea novela negra, como se ha dicho. Más bien se trata de una novela de corte cervantino, que enlaza perfectamente con los buscones quevedescos y la picaresca del diecisiete<sup>857</sup>.

En esta cinta predominó la atmósfera española, sin duda, debido a que fue filmada en este país y también por haber sido financiada mayoritariamente por el empresario catalán, Pepón Coromina. Por la parte azteca, participó la productora Fíguro México y la actriz Blanca Guerra. *La cripta* fue bien acogida por parte del público español. Y, en relación con lo anterior, el director señalaba que no se esperaban dicha respuesta, ya que se trata de una película blanca que está destinada “para mayores de catorce años, no salen señoras a medio vestir y no hay demasiada violencia”<sup>858</sup>.

Sin embargo, también tuvo alguna crítica negativa como la publicada en el diario *ABC*. Pedro Crespo consideraba –en su reseña– que esta película tenía un planteamiento de nula verosimilitud, bufo y esperpéntico que condicionaba “el resto del relato cinematográfico, entre aventuras rocambolescas, diálogos que pretenden ser –sin

<sup>856</sup> En México, también fue titulada *El misterio de la cripta embrujada*.

<sup>857</sup> José Alejandro Vara, “Cayetano del Real, la cripta y el cine blanco”, *ABC*, 25/11/1981, p. 68.

<sup>858</sup> *Ibid.*

conseguirlo todas las veces- originales y graciosos, y detalles acumulados como las caspas de una cebolla, pero sin finura, en el investigador”<sup>859</sup>.

Después de los films antes mencionados, hubo un receso en la realización de adaptaciones de obras literarias españolas financiadas por México y España hasta el año 1986 en que realizó *La chica de la piscina*, que partía de una obra de Santiago Moncada Mercadal<sup>860</sup>. La película fue dirigida por Ramón “Tito” Fernández, prolífico cineasta español en las décadas de los sesenta y setenta, que realizó varios films taquilleros tales como *¡Aquí están las viceptiples!* (1961), *Sor Ye-yé* (1968) y *Cateto a babor* (1970). Así, la coproducción *La chica de la piscina* que pone en escena la historia muy sexista de un cincuentón en crisis al que sus antiguas amantes le hacen regalo para que se anime: contratan a una chica para que pase tres días él y así recupere la ilusión por la vida. La comedia tuvo escaso éxito en España y la crítica la recibió con tibieza, Pedro Crespo, desde *ABC*, señalaba que el director había creado “una especie de juguete cómico, comedieta intrascendente, destinada al doble lucimiento: el de Arturo Fernández como actor humorístico y el físico de la mexicana –se trata de coproducción- Felicia Mercado”<sup>861</sup>.

Tampoco fue acertada la elección de la primera novela del vallisoletano Miguel Delibes, *La sombra del ciprés es alargada* (1948)<sup>862</sup>, que dio origen a una coproducción entre México y España. Esta novela psicológica e imperfecta, según el propio autor, narra en propia persona y en dos partes la vida del protagonista desde su infancia en la ciudad de Ávila a principios del siglo XX, hasta que se convierte en marino; la segunda parte traslada la acción a Providencia, ciudad costera de California,

<sup>859</sup> Pedro Crespo, “‘*La cripta*’, de Cayetano del Real”, *ABC*, 29/11/1981, p. 68.

<sup>860</sup> También, ha trabajado intensamente en el cine. Ha escrito más de ochenta guiones rodados en varios países europeos y en Estados Unidos. Aunque Moncada Mercadal inició escribiendo novelas, la primera de ellas *Carta a nadie* (1962), su faceta más conocida es como dramaturgo, pues, cuenta en su repertorio con más de cuarenta comedias estrenadas entre las que se pueden mencionar *Violines y trompetas* (1977), *Cena para dos* (1991) y *Entre mujeres* (1988). Esta última, por cierto, fue estrenada en México en el teatro 11 de julio y permaneció en cartelera tres años consecutivos.

<sup>861</sup> Pedro Crespo, “*La chica de la piscina* de Ramón Fernández”, *ABC*, 19/02/1987, p. 82.

<sup>862</sup> Los filmes españoles inspirados en novelas de Miguel Delibes son: *El camino* (Ana Mariscal, 1962); *Retrato de familia* (Antonio Giménez-Rico, 1972) y *La guerra de papá* (Antonio Mercero, 1977), que partieron de *Mi idolatrado hijo Sisí* y *El príncipe destronado*, respectivamente; *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1983); *El disputado voto del señor Cayo* (Antonio Giménez-Rico); *El tesoro* (Antonio Mercero, 1988) y *Las ratas* (Antonio Giménez-Rico, 1997), así como sus cuentos que dieron origen a: *En un noche así* (Cayetano Luca de Tena, 1968) y *La mortaja* (José Antonio Páramo, 1974).

EEUU.

La versión cinematográfica, que dirigió Luis Alcoriza en 1990, introdujo cambios significativos en el tiempo y el espacio de la historia. Traslada la peripcia infantil al año 1929. Sitúa en el puerto de Veracruz, México, las peripecias del protagonista adulto convertido en capitán de barco. El conflicto surge desde que se enamora de una joven y teme seguir adelante con la relación amorosa, pues recuerda las enseñanzas de su maestro, que le había inculcado la máxima de no apegarse sentimentalmente a nada para evitar el sufrimiento. Vence la pasión y sobreviene la desgracia, ya que un fatal accidente acaba con la vida de ella.

Miguel Delibes declaró en una entrevista concedida a Ramón García Domínguez que, de todas sus novelas llevadas al cine, “la menos afortunada fue *La sombra del ciprés es alargada*, sobre todo su segunda parte. En realidad al film le sucedió lo mismo que a la novela”<sup>863</sup>. Para nuestro autor, el libro segundo de esta novela era ya un pastiche cinematográfico, “es decir, de pura inspiración cinematográfica americana, de las películas románticas del tiempo [...] Dentro de una buena administración literaria, yo debía haber suprimido esta segunda parte y haberme quedado solo con la primera”<sup>864</sup>. Por otra parte, según García Domínguez, el film tuvo problemas desde su nacimiento. Delibes revisó el guion previo al rodaje y aunque quiso hablar con Alcoriza para introducir algunas modificaciones el encuentro nunca se produjo.

El resultado fue una película en la que no cobraron relieve las reflexiones y convicciones profundas tales como las largas meditaciones del protagonista –sus dudas y zozobras-, que sí aparecen en la novela, y cuando lo hacen “resultan huecas y retóricas”<sup>865</sup>.

La segunda parte del film ha sido considerada fallida por la crítica sobre todo por los cambios que hizo Alcoriza, que son ajenos al texto literario tales como el lugar y la época en la que la sitúa, sin dejar de mencionar la transformación que sufrieron los

<sup>863</sup> Ramón García Domínguez, *Miguel Delibes: la imagen escrita*, Valladolid, Semana Internacional del Cine de Valladolid, 1993, p. 48.

<sup>864</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>865</sup> *Ibid.*, p. 212.

protagonistas (Pedro y Jane). El cambio de contexto, como se puede inferir, se debió al hecho de haber sido una coproducción, pues, había que justificar la presencia de la inversión mexicana, lo que contribuyó a la poca fortuna de la producción. Alcoriza, como hemos mencionado líneas arriba, situó la primera parte a finales de la década de los treinta, con el objetivo de poder insertar en la segunda parte a un exiliado español en México, concretamente en el puerto de Veracruz, durante la década de los cincuenta; algo que no ocurre en la novela, en la que solamente se menciona que Pedro estaba haciendo sus prácticas como marino cuando estalló la Segunda Guerra Mundial

Así pues, las temáticas de la guerra civil y el exilio español cobran vida en el film. Cuando Pedro, ahora capitán de un barco, empieza a entablar una relación con Jane, chica de ascendencia americana, que le ha impulsado a vivir intensamente, descubren que ambos guardan una relación con la Guerra Civil española; por un lado, él confiesa que estudiaba en la Escuela Naval de Barcelona al inicio de la contienda, pero, al encontrarse en Galicia, le fue imposible pasarse al bando republicano, y por el otro, la joven resulta ser hija de un hombre que combatió en la Brigada Lincoln. Días después, ella se reúne con unos amigos entre los que se encuentra un refugiado español afincado en el puerto de Veracruz, a quien le cuenta la historia de su nuevo amigo, pero, éste al enterarse de la postura que adoptó el capitán durante el conflicto armado español, se enfurece y lo critica. Ella intenta excusarlo, aludiendo que es un hombre que ha sufrido a lo largo de su vida. Aun cuando solo se trató de un guiño a estos temas españoles, el director ilustró una de los debates que sostenían los transterrados en México. El filme fue nominado al mejor guion adaptado en los Premios Goya 1990.

En suma, como hemos visto en este apartado las adaptaciones de obras literarias en coproducción entre México y España a partir de 1948 (año en el que empiezan a realizarse films cofinanciados entre ambas naciones), si bien no han sido abundantes, sí destaca el hecho de la preponderancia de la literatura española sobre la mexicana. En cuanto a las características por periodo, ha de mencionarse que durante la década de los 50, aún “época de oro” del cine azteca, destacaron films tales como *Señora ama* (Julio Bracho, 1954), no solamente por haber tenido como base argumental una obra de Benavente, sino porque también se apeló al *star system*, es decir, tuvo especial interés la participación como protagonista de Dolores del Río. Un caso similar sucedía con *Sonatas* (Juan Antonio Bardem, 1959), basada en las obras del también

reputado escritor Ramón del Valle Inclán que, en este caso, tenía como intérpretes principales a María Félix, por la parte mexicana, y al español Francisco Rabal.

Y a partir de los años setenta, si bien hubo un considerable aumento de versiones cinematográficas, sobre todo a partir de 1977, cuando ambos países reanudaron relaciones diplomáticas; esa cantidad no fue sinónimo de calidad. Como se ha podido constatar un gran número de películas se adscribieron al cine de “destape” tales como *¿Y ahora qué, señor fiscal?* (León Klimovsky, 1977) y *Las siete cucas* (Felipe Cázals, 1981), y aunque también se recrearían obras de autores de prestigio como las novelas *Dos madres* y *Nada menos que todo un hombre*, de Miguel de Unamuno, lo cierto es que las películas a las que dieron origen *Acto de posesión* (Javier Aguirre, 1977) y *Todo un hombre* (Rafael Villaseñor Kuri, 1982), respectivamente, tampoco tuvieron mejor factura.

#### **4.4. Algunas adaptaciones representativas**

##### **4.4.1. *Que se callen*: La poesía de León Felipe en la pantalla grande**

Aun cuando nuestro trabajo de investigación no incluye cortometrajes de ficción ni realizaciones televisivas basadas en obras de la literatura española, hemos decidido recoger esta breve película, *Que se callen* (Felipe Cázals, 1965), por dos motivos: por ser uno de los escasos filmes que se apoya en textos de poesía lírica, y por el otro, por ser una producción de excelente factura, en la que el realizador pudo plasmar algunos de los aspectos de la personalidad del poeta exiliado, León Felipe.

*Que se callen* fue, así, un cortometraje filmado en 16 milímetros, de treinta minutos de duración, que financió el Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA, para el programa de televisión *La hora de las bellas artes*, serie que se emitía semanalmente en Canal 2, de Telesistema Mexicano los sábados de 19:00 a 20:00 entre 1965-1966, con un total de quince programas. *La hora de las bellas artes* estaba coordinado por el también cineasta Manuel Michel y contó entre los miembros del equipo de trabajo con

el joven realizador Felipe Cazals, al que se le asignó la dirección de otros cortometrajes biográficos sobre artistas y figuras de la cultura: Alfonso Reyes, Marina Alcoforado y Leonora Carrington, todos realizados en 1965.

El título *Que se callen* remitía a un verso del poema “Auschwich”, incluido en el libro *¡Oh, este viejo y roto violín!* que publicó León Felipe en México, en 1966<sup>866</sup>, y del que se tomaron seis poemas más para recitarlos en la película. León Felipe había fijado su residencia en México desde 1938 y, aunque vivió más de la mitad de su vida fuera de su patria<sup>867</sup>, en opinión de Gerald G. Brown, nuestro poeta nunca estuvo desvinculado con España, sino que sus vivencias en el extranjero reafirmaron su españolismo e hicieron del él, “un hombre aparte de todas las modas y tendencias literarias, y su obra es mucho mejor conocida en México que en España”<sup>868</sup>.

La película fue un homenaje a su figura tomando como base el último poemario que escribió el poeta. Para José Ángel Ascunce, estudioso de la obra de nuestro autor, *¡Oh, este viejo y roto violín!* es la obra síntesis de toda una aventura existencial y creativa, ya que en ella “quedan conjugados por el poder recuperador del recuerdo y de la evocación el pasado y el presente existenciales en relación con el futuro metafísico”<sup>869</sup>. En la cinta se puede apreciar la nostalgia del poeta cuando los versos hacen referencia a España, pues, como bien observa Ayala Blanco se trata de un documento vivo, en el que “el director y su guionista (Paco Ignacio Taibo) adoptan una posición contraria a la del apunte bibliográfico o de la hagiografía laica”<sup>870</sup>.

El cortometraje incluye escenas filmadas por el propio Cazals, de la vida diaria del escritor, tanto en su casa como en el café Sorrento, lugar adonde se reunía con otros exiliados. Estas escenas alternan con fotografías del campo de concentración de Auschwitz, imágenes de palomas volando y algunas otras muertas, mientras se escucha la *voz en off* de León Felipe, recitando poemas de su obra mirando a la cámara. El

<sup>866</sup> En México, esta obra fue publicada por el Fondo de Cultura Económica (FCE) en 1966, y en España, por la editorial Finisterre en 1971.

<sup>867</sup> También, había residido en Guinea Ecuatorial, trabajando como administrador de hospitales y, en Estados Unidos, en donde trabajó como profesor de literatura en la Universidad Cornell.

<sup>868</sup> Gerald G. Brown, *op. cit.*, p. 169.

<sup>869</sup> José Ángel Ascunce, *León Felipe: trayectoria poética*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 279.

<sup>870</sup> Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine... cit.*, p. 329.

director Felipe Cazals emplea “recientes procedimientos del *cinema-verité* francés para eludir la textura narrativa del simple reportaje”<sup>871</sup>. Como advierte Ayala Blanco, el mayor acierto de este cineasta fue haber logrado una producción-homenaje, que retrata la figura misma del poeta inmerso en su vida diaria:

Viola su protectora superficie, su intimidad, ese pequeño mundo cotidiano que subsiste y determina cada arranque cósmico de su poesía. Con la rapidez de una ojeada indiscreta que aprovechara su oportunidad única, la cámara reptante por las paredes de la estrecha casa en que vive el escritor, penetra en la habitación del anciano, descubre un espejo tapizado por fotografías semiborradas, escudriña los recuerdos intransferibles con su ojo deformante, captura muebles, objetos personales, más fotografías enmarcadas: todo parece cobrar un sentido que se nos resiste”<sup>872</sup>.

Por su parte, Eduardo de la Vega Alfaro define también este filme como “un excelso testimonio de la vida cotidiana de algunos de los ya entonces viejos exiliados españoles en la capital mexicana, quienes aún mantenían una fuerte nostalgia por la patria y una dignidad a flor de piel”<sup>873</sup>. Consideramos, y es nuestra opinión, que la aportación de este film va más allá de un testimonio individual, pues, si bien se trató de un reconocimiento al artista, al escritor, no deja de reflejar una experiencia colectiva: la de los refugiados españoles. *Que se callen* obtuvo el Premio al Mejor Cortometraje en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Argentina, 1966

<sup>871</sup> *Ibid.*, p.330.

<sup>872</sup> *Ibid.*, pp. 330 y 331.

<sup>873</sup> Eduardo de la Vega Alfaro, “La inmigración española en el cine mexicano o el perpetuo (1896-1978)”, *art. cit.*, p. 72.



#### 4.4.2. *Divinas palabras* (Juan Ibáñez, 1977)

El cine mexicano ha producido, hasta el momento, tres recreaciones de la obra de Ramón del Valle-Inclán. Dos de ellas partieron de obras narrativas y se realizaron en coproducción con España y bajo la dirección de cineastas de este país: *Sonatas* (Juan Antonio Bardem, 1959) y *Tirano Banderas* (José Luis García Sánchez, 1993), coproducida también con Cuba. La tercera tuvo como base argumental la pieza teatral *Divinas palabras*, que fue adaptada por el cineasta mexicano, Juan Ibáñez en 1977<sup>874</sup>. Años después, en 1987, José Luis García Sánchez volvió a recrear esta pieza, aunque con menos brillantez que película mexicana.

La obra *Divinas palabras*, publicada en 1919, pero estrenada en 1933 por la compañía de Margarita Xirgu, está adscrita a la etapa del teatro de Valle-Inclán conocido como mítico, a la que también pertenecen *Comedias Bárbaras*. Aunque, como ha observado Gonzalo Sobejano, la recepción de *esta tragicomedia de aldea* nunca fue fácil, también es cierto que ha sido, según Manuel Bermejo, la obra valleinclanesca más representada en diferentes latitudes: en México se representó dos veces (1963 y 1988), Francia (1946, 1961, 1975), Suecia (1950, 1985), España (1961, 1975, 1983, 1986,1987), Argentina (1964), Holanda (1970), Alemania (1971, 1974), Italia (1974), Inglaterra (1975) y Grecia (1987)<sup>875</sup>.

Como ya hemos apuntado antes, la versión cinematográfica de *Divinas palabras* tuvo como antecedente inmediato un montaje teatral realizado por el mismo director cinematográfico. Así pues, Ibáñez, uno de los fundadores del teatro vanguardista en México, estrenó la pieza teatral *Divinas palabras* en el Teatro de la Universidad en 1963, que fue considerada por la crítica como un “singular acontecimiento teatral”<sup>876</sup>. Y un año después (1964), este montaje obtuvo el Primer

<sup>874</sup> Vid. José María Paz Gagó, *La revolución espectacular. El teatro de Valle Inclán en la escena mundial*, Madrid, Castalia, 2012, pp. 146-152.

<sup>875</sup> Vid. Gonzalo Sobejano, “Introducción”, en Ramón del Valle-Inclán, *Divinas palabras. Tragicomedia de aldea*, Madrid, Colección Austral, Espasa-Calpe, 1996, p. 10, y también en Manuel Bermejo Marcos, “El doble fondo de *Divinas palabras*: su contenido político”, *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, p. 157.

<sup>876</sup> *Veintiún años de crónica teatral en México*, tomo II, Segunda parte, p. 146, *apud.* José María Paz Gagó, *op. cit.* p. 146.

Premio del Festival de Teatro de Nancy (Francia)<sup>877</sup>. En una entrevista publicada en 1963 en el diario *El Nacional*, Juan Ibáñez ya expresaba su inquietud por llevar la obra al cine, aunque era consciente de lo difícil que era la empresa:

[...] cuando regresé de Europa [...] me di cuenta de que la realidad profesional del cine era muy complicada. Las puertas del sindicato estaban cerradas, no había posibilidad de hacer cine, se tenía que hacer una larguísima cola, había que esperar a que los directores viejos se murieran. Las condiciones de producción para un director debutante eran muy costosas, lo cual hacía más riesgoso para el productor invertir dinero en un director joven. Y decidí regresar al teatro [...] Ya había estudiado con cierta pasión a Valle-Inclán, siempre pensando en el cine, pero como no pude hacer cine, le propuse al teatro de la UNAM dirigir *Divinas palabras*; obra que, insisto, ya tenía estudiada cinematográficamente, y me la produjeron...<sup>878</sup>.

*Divinas palabras* se enmarca dentro del cine experimental mexicano realizado durante la década de los años setenta, en la que destacarían también directores como Arturo Ripstein con filmes como *El santo oficio* (1973) o *El lugar sin límites* (1977), Felipe Cázals –*Las poquianchis* (1976)- y Jorge Fons, *Fe, esperanza y caridad* (1972). En cuanto a la trayectoria de Juan Ibáñez, tuvo una excelente carrera como dramaturgo, destacando los montajes *La gatomaquia*, de Lope de Vega y *Marat-Sade*, de Peter Weiss, realizados en 1964 y 1968, respectivamente, y por supuesto, las dos puestas en escena que hiciera de *Divinas palabras* (1963 y 1988). En el cine, si bien su trayectoria fue breve, también es cierto que realizó uno de los mejores filmes mexicanos: *Los caifanes* (1966). Esta producción, cuyo guion estuvo a cargo de Carlos Fuentes, pertenece al grupo de películas renovadoras de la década de los sesenta. También, sería el encargado de dirigir el último filme de la gran diva María Félix: *La generala* (1971).

La película *Divinas palabras*, al igual que la obra de Valle, tiene como nudo argumental la disputa familiar por Laureaniño, el enano hidrocefalo con el que se pueden lucrar pidiendo limosna en pueblos y ferias. La adaptación sigue muy de cerca la estructura de la pieza y su delimitación en tres actos. Se inicia cuando Juana La

<sup>877</sup> También, en 1988, en el marco del Festival Internacional Cervantino (Guanajuato, México), Ibáñez dirigiría nuevamente la puesta en escena de esta obra.

<sup>878</sup> Javier Velázquez Jiménez, “De teatro”, *El Nacional*, 28/10/2016.

Reina, madre del enano, pierde la vida en un camino. Sus hermanos Marica del Reino, interpretada por la reconocida actriz Silvia Pinal, y Pedro Gailo (Guillermo Orea) - sacristán del pueblo llamado San Clemente y esposo de Mari-Gaila-, luchan por la posesión de su sobrino. La riña cesa cuando el alcalde pedáneo, Bastián de Candas aconseja compartirlo por turnos, por tratarse de un bien indivisible (tres días cada uno y el domingo alternado). Respecto a la realización, se trató de una producción en la que se prescindieron de los escenarios naturales. Fue rodada en un enorme plató cinematográfico con decorados teatrales. La fotografía en color, a cargo de Gabriel Figueroa, sirvió para dar realce a la película, que al ser filmada totalmente en interiores, necesitaba remarcar los claroscuros en las escenas que debían ser ambientadas por la noche.

Desde que los hermanos aceptan el salomónico trato, Mari Gaila asiste a la feria de Viana, y convierte Al engendro en un espectáculo. Ahí, conoce el compadre Miau, convirtiéndose en su amante. La primera noche que fornican, encarga al Idiota con la mendiga Rosa la Tátula, que lo lleva a una taberna. Ahí, Miguelín (Maricuela), enemigo de Septemio Miau, emborracha al engendro, provocándole la muerte después de una noche de juerga. En el pueblo, por otro lado, Marica del Reino se queja porque no le ha sido devuelto el carretón, y Pedro Gailo encolerizado porque su esposa se ha convertido en una mujer pública, intenta abusar de su hija Simoniña, pero ésta logra encerrarlo en su habitación.

La película resuelve con eficacia la parte onírica de la obra de Valle Inclán (escena octava de la Jornada Segunda), es decir, cuando Mari Gaila regresa a su hogar arrastrando el carretón con el cadáver del enano hidrocéfalo y al encontrarse con Trasco Cabrío, éste se ofrece a ayudarla con el carro a cambio de que ella ejecute un baile: él la coge y ella se sujeta de sus cuernos, después se desvanece y amanece en la puerta de su casa. En el film, la representación de esta escena, con una iluminación específica: tonos rojizos, presenta algunos elementos adicionales. Así pues, Mari Gaila reza en el camino de retorno a su hogar y, en ese momento, se topa con varias personas caracterizadas como demonios encabezadas por Trasco Cabrío, éste pide a ella que bailen juntos. Aunque en un primer momento se niega, termina bailando con él y con todos los ahí presentes, teniendo como fondo música antigua ejecutada por el coro de la UNAM. Posteriormente, Mari Gaila y el cadáver del enano son cargados y pasados de mano en

mano. La siguiente escena inicia cuando Mari Gaila toca la puerta de su casa.

Los Gailos recomiendan a su hija Simoniña dejar al Idiota en la puerta de la casa de Marica del Reino y, al día siguiente, el cuerpo del enano es hallado con las manos y la cara comidas por los cerdos. La secuencia final comienza cuando Mari Gaila y el Compadre Miau son sorprendidos por muchos vecinos del pueblo. A él lo dejan ir y a ella, la atrapan, llevándola desnuda en una carreta de heno por todo el pueblo hasta la puerta de la iglesia en la que se encuentra el cadáver del enano portando en su cabeza una corona de camelias. A diferencia que en el texto literario, Pedro Gailo no se avienta de la torre del templo, sino que recibe a su esposa y pronuncia: Qui sine peccato est vestrum, primus in illam lapidem mittat (quien esté libre de pecado que tire la primera piedra). Mari Gaila es conducida por su marido al interior de la iglesia.

La adaptación quería repetir el éxito de la representación teatral, pero no sucedió así debido a su tratamiento escénico, pues, como bien observa Javier Velázquez, “los escenarios en lo que transcurre la acción, la manera de decir el texto de los actores, su estatismo, son puro lenguaje teatral<sup>879</sup>. Aunque la crítica la acogió favorablemente. La revista *Nexos* en un artículo titulado “Gabriel Figueroa. Las profecías y los espejismos de la imagen” resaltaba el trabajo del reputado fotógrafo mexicano, de quien decía que había logrado “en color su idea esperpéntica de la pieza de Valle Inclán”<sup>880</sup>. Finalmente, merece la pena mencionar que el filme, destaca por haber sido la primera vez que llevaba a la pantalla grande un texto teatral de Valle-Inclán; en España la primera pieza que fue recreada se hizo en 1985: *Luces de bohemia* (Miguel Ángel Díez).

<sup>879</sup> Javier Velázquez Jiménez, “De teatro”, *El Nacional*, 28/10/2016.

<sup>880</sup> Carlos Monsiváis, “Gabriel Figueroa. Las profecías y los espejismos de la imagen”, *Nexos* [en línea], 25 de abril de 2008. Disponible en: <http://www.nexos.com.mx/?p=12549> [Consulta: 21/11/2015].

#### 4.4.3. La vanguardia en las adaptaciones de Jodorowsky

La trasgresora filmografía del director chileno Alejandro Jodorowsky, con títulos como *Tusk* (1980), *Santa sangre* (1988), *El ladrón del arcoíris* (1990) o *La danza de la realidad* (2013), incluye también la más conocida trilogía *Fando y Lis* (1967), *El topo* (1969) y *La montaña sagrada* (1972), adscrita al Movimiento Pánico que fundaron en 1962 el escritor y cineasta español Fernando Arrabal, el dibujante francés Roland Topory el propio Jodorowsky.

De las películas pertenecientes a la trilogía antes mencionada, dos de ellas fueron adaptaciones de obras literarias españolas: *Fando y Lis* y *La montaña sagrada*. La primera estuvo basada en la obra homónima escrita en 1955 por Fernando Arrabal y la segunda, tuvo como punto de partida las obras *Subida del monte Carmelo*, de San Juan de la Cruz y *Mont Analogue*, del francés René Daumal.

Antes de ocuparnos de las recreaciones mencionadas consideramos pertinente destacar el lugar que tiene Jodorowsky en México, pues fue uno de los renovadores del teatro realizado en los años sesenta. Este director llegó al país azteca en 1959, cuando formaba parte de la compañía de Marcel Marceau, prolongándose su estancia por más de una década. Ahí montó obras tan importantes como *Final de partida* (Samuel Beckett, 1957) y *La sonata de los espectros* (August Strindberg, 1907), ambas en 1960. Así mismo, empezó a realizar *happenings* en diversos lugares del Distrito Federal tales como sótanos, azoteas, cementerios y plazas, ya que tenía como objetivo acercar el arte a todo tipo de público<sup>881</sup>. También, estrenó la obra, perteneciente al teatro pánico, *La ópera del orden* (1962), que fue clausurada el mismo día de su estreno, aunque se siguió representando en funciones privadas. Por esta obra, se le prohibió a Jodorowsky hacer teatro durante dos años.

Tras dicha experiencia y debido a sus ambiciones artísticas que iban más allá del teatro, Jodorowsky incursionó en el séptimo arte, partiendo de la premisa de que “el teatro es un grito en una ciudad y una película es un grito en el mundo”<sup>882</sup>. La pieza

<sup>881</sup> Véase en Angélica García, *Teatro pánico. Alejandro Jodorowsky en México*, (Videos CITRU, 2005). Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=TKAFrNGYL-A>. [Consulta: 8/04/2015]. Y, también en Daniel González Dueñas, en Alejandro Jodorowsky, *Antología pánica*, México, Joaquín Mortiz, 1996.

<sup>882</sup> *Ibíd.*

teatral *Fando y Lis* fue estrenada en México en el Teatro de la Vanguardia Mexicano en 1961, bajo la dirección de Jodorowsky y, en 1967, la volvería reponer la obra y en esta ocasión sería protagonizada por los actores Sergio Klainer y Diana Mariscal. También en este mismo año, el director chileno la adaptaría al cine con los mismos actores antes mencionados como intérpretes principales. La obra de Fernando Arrabal –dividida en cinco cuadros- es una muestra de teatro del absurdo en la que un grupo de personajes andan vagando por el mundo en busca de la ciudad mítica de Tar<sup>883</sup>. Los protagonistas son Fando, un hombre impotente, y Lis, una chica paralítica a la que hay que transportar en un carrito, ambos en busca de una ciudad mítica. La relación de esta pareja es -en palabras Francisco Torres Montreal-, una alternancia “entre la atracción y el rechazo, la ofensa y la súplica del perdón, las pruebas de amor y las muestras de sadismo de Fando”<sup>884</sup>. Los otros personajes que aparecen en esta pieza son los hombres del paraguas: Mitano, Namur y Toso, que también persiguen el mismo sueño que los protagonistas.

Este filme fue la ópera prima del realizador chileno y la adaptación estuvo a cargo del director, así como de los otros fundadores del Movimiento Pánico, Fernando Arrabal y Ronald Topor. En relación con el trasvase del texto literario al cine, el realizador señala que:

Tenía dos personajes, un niño y una niña, que encontraban a otros tres personajes a lo largo de la obra. Para mí estos tres personajes representaban el mundo, la sociedad. Le dije a Arrabal que quería usar esos dos personajes principales y eliminar los otros tres, reemplazándolos por cualquier otro u otros que se me ocurrieran. En otras palabras, que yo quería hacer el film con el muchacho y la muchacha<sup>885</sup>.

La película está dividida en tres “cantos” y presenta, como hemos señalado el

<sup>883</sup> El teatro de Fernando Arrabal ha sido clasificado por los estudiosos en tres periodos. El periodo inicial denominado *primer teatro* (años cincuenta), y también algunos lo han llamado Absurdo arrabaliano. El segundo llamado *teatro pánico* (años sesenta- 1968), y el tercero *pánico-revolucionario* (1968-1975), en Francisco Torres Montreal, “Introducción” en Fernando Arrabal, *Fando y Lis; Guernica; La bicicleta del condenado*, Madrid, Alianza, 1986, p. 9.

<sup>884</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>885</sup> Radomiro Sportono, *50 años de Soledad. De los olvidados (1950) a la Virgen de los sicarios (2000)*, Huelva, Fundación Cultural de Cine Iberoamericano de Huelva. 2001, p. 153.

trayecto de la pareja que emprende un viaje para llegar a una ciudad perdida llamada Tar. Este recorrido, por espacios exteriores de apariencia tétrica – un edificio en ruinas, un cementerio y un lago ubicado en un paisaje rocoso-, está lleno de confrontaciones, pues Fando es siempre muy violento con Lis y la abandona en el camino cada vez que tiene oportunidad hasta que, finalmente, la mata por haberle roto un tambor que conservaba desde su infancia. Los temas abordados en la versión cinematográfica, al igual que en la pieza teatral, son el amor, la muerte, la crueldad y la falta de comunicación, pero la película se centró especialmente en la relación sadomasoquista que mantienen los dos protagonistas, seres muy atormentados, cuya personalidad está marcada por sucesos dramáticos en sus vidas. Lis fue violada cuando era una niña y Fando, está traumatizado por la muerte de su padre, cometida por la esposa, su propia madre. Algunos personajes simbólicos de la obra –los tres hombres del paraguas- son sustituidos en la película por otros que aparecen a lo largo del viaje de la pareja y que sirven para potenciar elementos que interesan al director. Especialmente los relacionados con el erotismo y la sexualidad. Como ocurre en la escena del grupo de mujeres que seduce a Fando y le obliga luego a besar a otro hombre; o con el espectáculo orgiástico que transcurre en el lodo; con la escena de los travestís y los disfraces que transgreden las identidades de género o el juego metafórico con los melocotones en almíbar –representando los testículos-, que apuestan tres ancianas que juegan a las cartas.

*Fando y Lis* causó revuelo cuando fue estrenado, al considerarlo un film que transgredía valores profundamente arraigados en la sociedad tales como la familia o la identidad mexicana. Entre las escenas polémicas se encuentran la de la violación de Lis siendo una niña y, cuando ella se niega a tener relaciones sexuales con Fando, debido a que recuerda la manera cómo abusaron de ella varios hombres, por lo que Fando la ofrece a tres desconocidos después de esposarla en el carrito en el que es transportada. También molestaron aquellas en las que Fando se comporta sádicamente con Lis. Como en la secuencia en la que Fando la arrastra por un terreno rocoso porque lo contradujo. Él aseguraba que en el camino rocoso que recorrían había flores, y ella además de no verlas, decía que había árboles, lo que provocó el cólera de Fando. Así mismo, la secuencia en la que Fando tiene una regresión a su infancia y mata a su madre –después de que ésta asesinara a su padre-, causó indignación entre la audiencia. El enfado fue en dos sentidos, por un lado por haber presentado a una madre asesina y

por otro, por haber presentado un matricidio, aunque fuera de manera onírica, en la gran pantalla, pues, eran atributos que vulneraban la moral de la época.

La película se presentó en la XI Edición de la Reseña Mundial de Acapulco, celebrado en 1968, causando un gran escándalo en buena medida porque fue éste un año convulsivo en la historia de México debido a la matanza de estudiantes ordenada por el gobierno el 2 de octubre. El alcalde de esa ciudad portuaria expulsó al cineasta chileno y algunos grupos ultraderechistas exigieron la deportación de Jodorowsky<sup>886</sup>. La cinta fue exhibida comercialmente en México a partir de 1972. En opinión de Francisco Sánchez esta adaptación fue “una contestación al cine insulso y convencional que se hacía en el país” y ni los críticos de la época “estaban por entonces preparados para enfrentar el desafío de lectura que la cinta implicaba”, con excepción únicamente del escritor, José de la Colina<sup>887</sup>. También habría que agregar que este film, de bajo presupuesto y filmado al margen de la industria filmica mexicana de la época, se caracteriza por la inclusión de un gran número de tomas experimentales, que en ocasiones no son nítidas, debido, en ocasiones, a los movimientos de los actores, al montaje y también a la sobreexposición que presenta la fotografía que fue en blanco y negro.

Otro título interesante fue *La montaña sagrada* (1972), coproducido entre México y Estados Unidos y basado libremente en la obra *Subida del monte Carmelo* (1578-1583), de San Juan de la Cruz, y en la inacabada novela *Mont Analogue* (1939), del francés René Daumal. Esta ¿alegórica y estrambótica? novela se inspiraba, a su vez, en el eneagrama del Cuarto Camino, doctrina creada por George Gurdjieff que ofrece un método de autoconocimiento a partir de la identificación del tipo de personalidad<sup>888</sup>. Alejandro Jodorowsky fue, en esta ocasión, director, guionista, intérprete, director artístico y coautor de la música, contando con el único apoyo del chamán boliviano Oscar Ichazo, que hizo las veces de asesor psicodélico. Esta cinta marginal es la más polémica dentro de la filmografía de este realizador, considerada como inclasificable,

<sup>886</sup> *Ibid.*

<sup>887</sup> Francisco Sánchez, *Luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano* (1896-2002), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Cineteca Nacional 2002, p.115.

<sup>888</sup> Colaboradores de Wikipedia. Eneagrama del Cuarto Camino [en línea]. Wikipedia, La enciclopedia libre, 2017. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Eneagrama\\_de\\_la\\_personalidad](https://es.wikipedia.org/wiki/Eneagrama_de_la_personalidad) [Consulta: 12/05/2017].



ya que se trata de una mezcla de géneros: comedia, ciencia ficción, tragedia y aventura. También, se caracteriza por el gran número de signos cabalísticos, del Tarot y de diversas religiones que aparecen a lo largo de esta producción<sup>889</sup>.

Como se sabe, San Juan de la Cruz, en su obra poética sugiere caminos para lograr un estado de perfección, es decir, un estado de comunión entre del alma con Dios mediante el ascenso a la cima del Monte Carmelo. Por otro lado, la novela de Daumal narra la vida un extravagante personaje (científico, ensayista, etc.), que supone la existencia del Monte Análogo, una montaña más alta que el Everest. Para realizar la búsqueda de esta cumbre legendaria, que une supuestamente el cielo y la tierra, recluta a ocho hombres que emprenden un viaje en barco para encontrarla. Dicho “monte” posee una parte curvada que deberá ser atravesada por los exploradores. Éstos logran su objetivo y pasan a la otra dimensión.

Alejandro Jodorowsky retoma de las obras en las que se basó libremente la temática en la que ambas coinciden: lograr un estado ideal de espiritualidad para poder llegar a la perfección. Además de *Subida del Monte Carmelo*, el realizador se apropia de la filosofía de desapego a las cosas materiales, que propone San Juan de la Cruz para lograr la libertad de espíritu. Y, *Mont Analogue*, de Daumal, por otro lado, sirvió como base para la creación de los personajes cinematográficos, pues, esta novela además de seguir la doctrina de Gurdjieff aborda el mito hindú de los Nueve Desconocidos, que son seres inmortales que viven en la Tierra miles de años, aunque en el filme acaban aceptando que tal inmortalidad es imposible de alcanzar<sup>890</sup>.

La audaz puesta en escena de *La montaña sagrada* tiene como protagonista a un ladrón (roba pequeñas cantidades de dinero), cuya apariencia es similar a Jesucristo, que a través de un alquimista conoce a siete personajes que buscan la inmortalidad. Cada uno de ellos representa a un planeta y se dedica a alguna actividad lucrativa (empresario, traficante de armas, fabricante de juguetes bélicos, productor de arte sexual, arquitecto, jefe policiaco o consejero de gobierno), a la que tendrá que renunciar para poder convertirse en un ser superior. Para lograr este objetivo, los nueve

<sup>889</sup> En Estados Unidos fue distribuida con dos títulos: *The Holy Mountain* y *The Sacred Mountain*.

<sup>890</sup> Diego Moldes, “*The holy mountain (La montaña sagrada)*”, *DM.*, 20/03/2017. Disponible en: <http://diegomoldes.com/the-holy-mountain-la-montana-sagrada-201703> [Consulta: 25/05/2017].

personajes realizan un largo viaje hacia la montaña sagrada con el objetivo de desplazar a los siete dioses que ahí habitan, y convertirse en inmortales. Primero tendrán un entrenamiento en el interior de una gran torre y después partirán en barco hacia la Isla del Loto, lugar en el que se encuentra la cumbre anhelada. Este film, rodado mayoritariamente en escenarios interiores, se caracteriza por su escenografía psicodélica, en la que predominan los colores lúgubres y en otras, la gama de colores primarios (rojo, azul y amarillo) y el blanco sobre todo, pues, el alquimista lo usa casi siempre en su vestimenta.

El film se inicia con una especie de ritual. El alquimista, interpretado por Jodorowsky, desnuda a dos mujeres, a quienes les rapa la cabeza; enseguida aparecen los títulos de crédito sobre diferentes imágenes del “ojo que todo lo ve”, símbolo del antiguo Egipto. Después, aparece el ladrón, tendido en el suelo con el rostro lleno de moscas, en un terreno baldío acompañado de un diminuto hombre amputado de brazos y pies. Al instante, aparece un grupo de niños que colocan en una cruz al ladrón. Posteriormente, antes de conocer al alquimista y de reunirse junto a otros siete hombres, el ladrón hará un recorrido por el centro histórico de la Ciudad de México. Estas escenas, filmadas en escenarios exteriores, incluyen un gran número de elementos simbólicos que satirizan sobre todo a la religión católica; entre éstas destacan la procesión de animales colocados en una cruz; el momento en el que el ladrón, después de ser alcoholizado, es colocado en forma de cruz para obtener su molde en posición de crucificado, pues, un grupo de hombres encabezado por una monja se dedica a la venta de crucifijos en tamaño real; el recorrido que hace el ladrón acompañado por un grupo de prostitutas, entre ellas una niña, para llegar a una iglesia o aquella en la que un obispo aparece acostado en su cama abrazando a un Cristo en la cruz.

También, destaca la singular recreación que hace Jodorowsky de la conquista española en México. La secuencia se inicia con un primer plano de un cartel sostenido por cuerdas que dice lo siguiente: Gran circo de sapos y camaleones / Great toad and chameleon circus; después, aparece en un plano general una enorme maqueta de Tenochtitlán. Sobre ella inicia una pelea sangrienta entre camaleones y sapos, que simbolizan respectivamente a mexicanos y españoles durante la matanza en el Templo Mayor de la ciudad azteca. Esta secuencia está precedida por otra eminentemente surrealista. El ladrón ha sido testigo de cómo la policía asesina a varios jóvenes en la

misma plaza en la que se instaló el circo. En el lugar, se encuentran también varios fotógrafos vestidos de charros. Éstos retratan los cadáveres en el momento que escapan pájaros de su cuerpo, así como a un policía cuando está teniendo relaciones sexuales con una prostituta. Así mismo, uno de los charros quiere ser también parte de la noticia, por lo que pide al ladrón que le haga una fotografía a lado la pareja que está haciendo el acto sexual. Mediante esta secuencia, consideramos que el director hizo una crítica a la política mexicana de la época, pues, de alguna manera hizo un guiño a la violación de derechos humanos que sufrieron un los estudiantes mexicanos en 1968 (dos años antes del rodaje de la película), cuando el gobierno reprimió el movimiento estudiantil que culminó con la matanza de muchos de ellos en la plaza de la Tres Culturas, situada en el Distrito Federal.

Esta película tampoco elude la crítica a la sociedad y al consumismo, que se hace evidente justo cuando el alquimista –después de hacer una serie de rituales para limpiar física e intelectualmente al ladrón, antes de su reclutamiento-, presenta a las otras siete personas que ya se encuentran en el lugar. Cada una de ellas explica la actividad a la que se dedicaba y demuestra la inutilidad, frivolidad y sobre todo el carácter lucrativo de sus trabajos anteriores. Por ejemplo, Fon, que representa a Venus, tenía una fábrica en la que se producía toda serie de artilugios para el bienestar y la belleza del cuerpo humano tales como camas, colchones, tejidos, vestidos, cosméticos y prótesis corporales. Éstas últimas, según este hombre, se han fabricado para satisfacer los deseos del ser amado, que desea ser querido por su apariencia y no por lo que es. Además, el director chileno reflexiona, a través de estos personajes en torno a la política belicista, pues, entre los reclutados se encuentra una fabricante de armas de guerra tradicionales (bombas de hidrógeno y de gas cancerígeno), así como algunas más excéntricas (armas con motivos relativos al género musical del rock o pistolas especiales para judíos, cristianos y budistas) o bien la producción de juguetes que condiciones a los niños para participar en futuras conflagraciones.

Los hombres elegidos culminan su entrenamiento cuando el alquimista les pide que se desprendan de sus bienes materiales y de su ego mediante la quema simbólica de dinero y de una réplica de ellos mismos fabricada en yeso. Luego emprenden el viaje en barco hacia la Isla del Loto e inician su ascenso hacia la montaña y a la inmortalidad. En la cumbre del monte, el alquimista se sienta con ellos en una

mesa redonda y les dice que el viaje ha terminado, pero, aunque había prometido darles a conocer el secreto de la vida eterna, ahora les dice que es imposible, que ni siquiera pueden acceder a “la realidad” porque son personajes en una película. Su discurso concluye diciendo: “Cámara atrás”.

A la vista del argumento y del propio final metacinematográfico, que bien podría considerarse una tomadura de pelo a los personajes y a los espectadores, podemos concluir que si bien el director retomó algunos elementos de las obras literarias ya mencionadas, tuvo sobre todo un interés genuino de plasmar aquellas temáticas de las que se ha ocupado tanto en su obra filmica como en la literaria tales como el esoterismo, la espiritualidad, la sexualidad, la política y la religión. Sin duda, nos encontramos ante un film que ofrece múltiples posibilidades de interpretación, pues, casi todos los elementos simbólicos que ahí aparecen cuestionan el conservadurismo presente en la sociedad y en sus instituciones.

Para la crítica, *La montaña sagrada* es un filme provocador colmado de escenas impactantes y extrañas, y como bien señala Ricardo de León Banjuet, cada persona interpretará este filme de manera diferentes, ya sea como una película, una pieza musical o bien una pintura<sup>891</sup>. Este film destacó en el momento en su tiempo por haber sido uno de los más caros de los que se habían realizado en México y porque en él actuaron un gran número de actores no profesionales. Para Jodorowsky, el rodaje fue una aventura conjunta, ya que durante cuatro meses todo el equipo vivió en comunidad:

Durante dos meses dormimos cuatro horas al día, compartimos los mismos alimentos e hicimos los mismos ejercicios espirituales y físicos: hindúes, tántricos, egipcios. Vivíamos en comunidad, dormíamos juntos, sin alcohol, sin marihuana, sin droga, sin vida sexual [...] traté de hacerles aceptar la idea de que no rodábamos una película, sino que participábamos en un seminario, en una etapa de ejercicios espirituales [...] la película me transformó completamente y me dio una nueva posibilidad de llegar a una vida mejor<sup>892</sup>.

<sup>891</sup> Ricardo de León Banjuet, “*La montaña sagrada hoy*”, *La Jornada*, Sección: Espectáculos, 23/07/2009, p.8<sup>a</sup>.

<sup>892</sup> *Ibíd.*

Esta recreación filmica fue presentada en el Festival de Cannes de 1973, provocando un escándalo, debido a su carácter transgresor como ya hemos visto, lo que propició que Jodorowsky no volviera a filmar hasta 1980. En Italia, obtuvo una Mención especial del jurado en el Festival Internacional de Taormina en 1973. En cuanto a su distribución, durante la década de los setenta solo fue presentada en centros contraculturales de las ciudades de San Francisco y Nueva York debido a problemas entre los productores. Entre ellos se encontraban la ABKO Films Allen Klein, representante de los Beatles, que aceptó por sugerencia de John Lennon, quien admiraba el trabajo de Jodorowsky<sup>893</sup>. En México, fue exhibido hasta 1975 en algunas salas de arte que eran propiedad del productor habitual de Luis Buñuel en México, Gustavo Alatriste. *La montaña sagrada* empezó nuevamente a circular tanto en México como en el extranjero en el 2007.

#### **4.4.4. *Redondo* (Raúl Busteros, 1984): experimentación cinematográfica a partir de una obra literaria**

La película *Redondo*, producida de forma independiente bajo la dirección por el cineasta hispano-mexicano Raúl Busteros, se basa en la novela *Fuga, hierro y fuego* (1979), del escritor y periodista gijonés Paco Ignacio Taibo I. Fue un filme insólito en el panorama cinematográfico mexicano, sorprendiendo a críticos y público por su carácter heterodoxo de una película muy heterodoxa.

*Fuga, hierro y fuego* cuenta dos historias situadas en épocas diferentes: la rebelión de unas monjas en la ciudad de Puebla, en 1776 y la segunda ubicada en el presente, se refiere a la historia personal del propio escritor, un hombre enfermo y cansado que se retira a una casa ubicada también en Puebla para escribir la historia de las religiosas. Ambas historias se cuentan en paralelo –procedimiento que parece estar influido por cine: montaje alterno de acción paralela- para producir una impresión de

<sup>893</sup> Otro ex Beatle George Harrison ya había aceptado interpretar al personaje del ladrón, pero, renunció al conocer que tendría que realizar un desnudo.

simultaneidad, de forma que el episodio violento de la rebelión coincida con un hecho en el presente: el abrupto enfrentamiento entre policías y estudiantes, en el que participa el hijo del escritor, que busca refugio para él y sus amigos en la casa en la que su padre se encuentra escribiendo la novela.

La adaptación, al igual que la novela, narra tanto la historia de la rebelión de las monjas poblanas del siglo XVIII como la crisis del escritor, pero, incluye además un tercer plano: el momento en el que se está rodando esta película. Se inicia cuando el protagonista llega a una casa en las afueras de la ciudad de Puebla en la que comienza a escribir una novela que relata unos hechos ocurridos en un convento del periodo colonial; en concreto, los conflictos que tienen unas monjas con el alto clero y el tormento sexual que vive una de ellas. El escritor se adentra tanto en su creación que tiene incluso un romance con la religiosa María Magdalena, momento a partir del cual van a (con) fundirse en la película de Busteros tres realidades.

En primer plano se halla el mundo del atormentado escritor, a mediados del siglo XX, que se encierra para escribir su obra y al que vemos en muchas escenas escribiendo a máquina. También, es visitado por su hijo, que le pide asilo para él y los amigos que han participado en el enfrentamiento con policías. El segundo plano es el universo imaginado por él, en el que habitan y luchan las monjas y, el tercer plano, es el que remite al tiempo de la creación de la película que está viendo el espectador. Esto se logra dejando ver la cámara de cine e incluso al grupo de técnicos que realizan el rodaje en varias escenas: cuando el escritor explica a los espectadores la necesidad que tiene de estar solo para dar forma a su libro o –más sorprendentemente- cuando la monja María Magdalena se mira en el espejo y vemos reflejado no su rostro y medio cuerpo sino también una cámara de cine.

El director recurre a unos procedimientos metadiscursivos-metacinematográficos para poner en primer plano el proceso creativo como tema principal de la película; un proceso creativo que tiene aquí una doble dimensión: la de la escritura literaria y la de la realización cinematográfica, con todas sus complejidades técnicas.. Por otro lado, hay también un componente metaficcional –que recuerda a experiencias de Borges o Cortázar- en el hecho de que el escritor tenga un romance con una de las monjas sobre las que está escribiendo. De forma más explícita aún que en “Continuidad de los parques” (Julio Cortázar) el mundo del escritor se comunica con

otro universo ficcional (el de los personajes de su libro).

Así pues, el director ha establecido conexiones “imposibles” entre dos mundos ficcionales permitiendo que cada uno de los tres planos del filme se relacione con alguno de los otros dos, logrando que el pasado y en presente convivan, sin llegarse a confundirse. Desde el punto de vista ideológico, *Redondo* es también un filme que rompe con muchos dogmas religiosos y morales conservadores. En algunos momentos se emplea un lenguaje soez y aparecen algunas escenas escatológicas que llegan a muchos creyentes habrían de parecer blasfemas. En relación con esto, la actriz Diana Bracho, que interpretó a la irrespetuosa monja María Magdalena, recordaba el trabajo que le costó hacer una escena anticlerical (aquella en la que tenía que acariciar los órganos sexuales de Cristo en un crucifijo) que, desde su punto de vista, no hacía falta:

[...] yo no creía que esa escena era (sic) necesaria para la película, que era lo suficientemente atractiva y no que tenía necesidad de este tipo de irreverencias. Pero como no convencía a Raúl Busteros y yo soy una actriz muy disciplinada pues la tuve que hacer. El día que la hicimos, sudé frío porque sí era una escena muy desagradable. Para mi mala suerte la toma se veló y la tuve que volver a hacer. Pero fue una película muy padre, con un humor muy cachondo<sup>894</sup>.

La crítica acogió, en general, favorablemente la película. Graciela Domínguez -en el periódico *Novedades*- definía *Redondo* como un filme desenfadado y ameno que lograba hacer una crítica en tono satírico y burlón al catolicismo, al marxismo y al totalitarismo:

es una película divertida porque dice lo que muchos no se atreven a decir y menos los dogmáticos; es apabullantemente destrozadora de cualquier cosa preestablecida, llámese religión, dogma, moral, creación, etc., impregnándole un carácter revitalizador que probablemente prenda a cualquier intelectual inconforme de los intelectuales<sup>895</sup>.

<sup>894</sup> En dicha escena, la religiosa escucha su voz interior que, en realidad, era la voz del escritor que estaba escribiendo su vida doscientos años después, pero ella no lo sabe. Esa voz proviene del crucifijo y es el propio Jesucristo quien le pide que lo acaricie, y a cambio, le revelará la máxima. Vid. Jesús Ibarra, *op. cit.*, p. 328.

<sup>895</sup> Graciela Domínguez Fierro, “Cine llamarada de pantalla”, *Novedades*, 11/09/1986.

Ezequiel Barriga, del periódico *Excélsior*, alababa la actuación de Alfredo Sevilla (el escritor) y de Diana Bracho (María Magdalena), así como el trabajo del director. De este último decía que había logrado superar la escasez de recursos con un excelente reparto, una buena historia y una adaptación inteligente que daban como resultado un filme provocativo:

El humorismo mordaz a costa de la Iglesia, principalmente, es lo más peculiar de este filme. Chistes, albures, palabras altisonantes, mentadas son el vocabulario que emplean monjas y clérigos de esta cinta para hacer reír y criticar a la institución. Es lo predominante lo mismo que arremeter contra los dogmas del marxismo-leninismo para erigir al escritor como prototipo del anarquismo vociferante. Sin embargo, todo adquiere un matiz de provocación aprovechado la tolerancia de las autoridades. En ese sentido el grito anárquico del novelista es parcial porque deja a muchas instituciones fuera de su enojo y de su furia, lo cual lo convierte en un anarquista a medias<sup>896</sup>.

Para el crítico Nelson Carro, hay dos aciertos en este filme irreverente. El primero, la habilidad del director para convertir los tres tiempos en simultáneos y el segundo, la agradable mezcla de humor, farsa y vulgaridad, ya que en los últimos años el cine mexicano no puede evitar la solemnidad. Así pues, nos enfrentamos a una producción espontánea y que se burla de todo:

De todo quiere decir, no solamente de la religión, de la Iglesia y de su apartado represivo (tema central y obsesivo que remite a la mejor tradición española), sino también de su escritor (un poco él mismo), de todos los intelectuales de la izquierda y sus dogmatismos, de críticos y funcionarios (varios de ellos con nombre y apellido), de la pareja y del sexo, de la construcción dramática y de la descomposición dramática, del cine y de Busteros<sup>897</sup>.

Jorge Meléndez -en su reseña- observa que la película refleja aspectos hispano-mexicanos, debido a la propia circunstancia de Busteros. Por un lado, la influencia que ha tenido de sus padres: un vasco y una asturiana, y por el otro, la

<sup>896</sup> Ezequiel Barriga Chávez, “Desde la Butaca. *Redondo*”, *Excélsior*, 11/09/1986.

<sup>897</sup> Nelson Carro, “Raúl Busteros. *Redondo*”, *Tiempo libre*, 21-27/08/1986.



herencia cultural que ha recibido de México. Por ello, agrega Meléndez, en *Redondo* encontramos en repetidas ocasiones “algunos de los chistes y cantos, sobre todo de la Guerra Civil española. Pero también encontramos todo lo que el cineasta ha vivido en esta tierra de rito y mito”<sup>898</sup>. Por su parte, Eduardo de la Vega Alfaro advierte que esta recreación fílmica contiene un humor muy específico, que refleja la personalidad del propio cineasta, que “acomete incluso contra su propia formación; es una especie de hara-kiri que pretende arrasarse con las huellas de una educación católico-española y con los dogmas del marxismo-leninismo”<sup>899</sup>. En resumen, la crítica ha destacado la audacia del realizador para rodar un filme con absoluta independencia expresiva, lo que le permitió trascender los limitados esquemas del cine realizado en México no solo en los años ochenta, sino, en general, a lo largo de la historia del cine de ese país.

También hay que recordar que *Redondo* recibió alguna crítica negativa, como la de Ignacio Herrera Cruz, a quien no gustó el predominio del estilo sobre el contenido. De manera irónica afirmaba que la película es “buena porque es horrible: *Redondo* es de pésimo gusto [...] es lo sexual exagerado”<sup>900</sup>. En este mismo sentido, Javier González Rubio observa que el realizador pudo haber escogido una historia original y no haber optado por un humor fácil en torno a la religión<sup>901</sup>. Por su parte, Jorge Ayala Blanco destrozó esta película. En su reseña en la revista *Siempre* advertía que los principales defectos de esta adaptación fueron el haber adaptado una novela *subliteraria* y el haber presentado una historia de cine dentro del cine<sup>902</sup>.

El filme -financiado por amigos del director, incluido el historiador español Emilio García Riera-, tardó tres años en realizarse. En 1985, obtuvo seis nominaciones al Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, ganando el premio a la mejor Ópera Prima, y en 1986 representó a México en el Sexto Foro Internacional de la Cineteca Nacional.

<sup>898</sup> Jorge Meléndez, “*Redondo*: liberación por la ironía”, *El Financiero*, Sección Espectáculos, 15/06/1986.

<sup>899</sup> Eduardo de la Vega Alfaro, “La película *Redondo*. Espejos de lo imaginario”, *El Universal*, 16/12/1985.

<sup>900</sup> Ignacio Herrera Cruz, “El cine. ¿*Redondo*?”, *La Jornada*, 09/09/1986.

<sup>901</sup> Javier González Rubio Iribarren, “El redondo desenfadado de Busteros”, *Punto*, 08/09/1986.

<sup>902</sup> Jorge Ayala Blanco, “VI Foro de la Cineteca. La feria de la desesperación (Con mutilaciones)”, *Revista Siempre!*, n° 77, 05/1986, p. 54.



# CAPÍTULO V



*La virgen de la lujuria* (Arturo Ripstein, 2002)



## Las adaptaciones en el Nuevo cine mexicano

### 5.1. El resurgimiento: cine mexicano desde los años 90 hasta la actualidad

La producción filmica experimentó en México un descenso notable entre 1991 y 2000, década en la que se realizan alrededor de trescientos títulos, la segunda cifra más baja desde los años treinta<sup>903</sup>. Este declive se dio sobre todo a la crisis económica de 1994 provocada por una falta de reservas internacionales que dio lugar a la devaluación del peso mexicano frente al dólar americano y cuyos efectos repercutieron en otros países de América Latina, sobre todo en Argentina, provocando lo que fue conocido como el “Efecto Tequila”. No obstante, más allá del desequilibrio financiero, hubo una falta de interés del gobierno por el séptimo arte. Entre 1990 y 1993 se privatizaron las productoras CONACINE y CONACITE I y II, las distribuidoras Continental de Películas, Nueva Distribuidora de Películas, Películas Mexicanas y Azteca Films, encargadas todas ellas de la distribución del cine estatal de calidad en el extranjero así como en universidades y centros culturales, y la Compañía Operadora de Teatros (COTSA), organismo encargado de administrar la mayoría de salas de cine de México<sup>904</sup>.

Aunque el número de películas realizadas en este periodo fue relativamente bajo comparado con décadas anteriores, también tuvo lugar entonces el surgimiento del llamado “nuevo” cine mexicano, que dio nuevo aliento a la cinematografía de la nación azteca, pues, permite la entrada a jóvenes directores y empieza a realizar películas con mayor inversión del capital privado, mejor manufactura, y un reconocimiento internacional obtenido en diversos festivales. El filme que inauguró esta nueva etapa del cine azteca fue *Rojo amanecer* (1989), de Jorge Fons, donde se recreaba la masacre ocurrida el 2 octubre de 1968 en el Distrito Federal cuando murieron un gran número

<sup>903</sup> En los años ochenta se produjeron 780 films, es decir, un 60% más que en la década que nos ocupa, lo que nos da una idea de la profunda crisis económica en la que seguía inmersa dicha industria.

<sup>904</sup> David R. Maciel, “El callejón de los milagros: el cine contemporáneo en México 1976-2000”, en Gustavo García y David R. Maciel, *op. cit.*, pp. 316-318.

de jóvenes, en su mayoría universitarios que presentaban a las autoridades el llamado “pliego petitorio”<sup>905</sup>.

A partir de este momento, las producciones filmicas intentaron reflejar la situación económica, política y social del México de esos años, y, como bien observa Juan Felipe Coria: “bastaba y sobraba con retratar un trozo de la realidad. Un retrato exacto, un objeto visual que se justifica *per se* debido a que aborda y explicita el horror cotidiano”<sup>906</sup>. En contraste con los géneros y temáticas de las dos décadas anteriores – recordemos el cine de ficheras-, destaca ahora el cine histórico y, sobre todo, los filmes en torno a la conquista española en México, como *Cabeza de Vaca* (Nicolás Echeverría, 1990), *Fray Bartolomé de las Casas* (Sergio Olhovich, 1992), basado en la pieza teatral *Las Casas*, una hoguera al amanecer del dramaturgo español Jaime Salom, o *La otra conquista* (Salvador Carrasco, 1998). También la comedia, tan popular en la época de oro, vuelve a tener una gran aceptación entre el público, como ocurrió con *Solo con tu pareja* (Alfonso Cuarón, 1991).

En lo referente a los temas, se aborda ahora la crisis económica mexicana, en filmes como *Bienvenido* (Gabriel Retes, 1994) y *El callejón de los milagros* (Jorge Fons, 1994), inspirado en la novela homónima del egipcio Naguib Mahfuz, que trasladó la historia que sucede en el Cairo a la realidad de México. Sobresale el interés por tratar con mayor realismo el papel de la mujer en la familia y en su existencia cotidiana, con su preocupación por las relaciones de pareja, la maternidad o el trabajo, cuestiones que se abordan en películas como *Lola* (1989) y *Danzón* (1991), de María Novaro, o *Novia que te vea* (1993), de Guita Schyfter. En estos filmes, como observa David R. Maciel, “las imágenes de estabilidad de las familias convencionales desaparecen de la escena. Más bien, estas películas reflejan la desintegración de la familia tradicional y de sus valores”<sup>907</sup>. En esta nueva etapa, se estrenaron incluso algunas películas que habían

<sup>905</sup> Entre los reclamos que figuraban en este pliego destacan la libertad a presos políticos, la desaparición de cueros de granaderos, la destitución de jefes policiacos y la indemnización a familiares de todos los muertos, heridos o desaparecidos desde el inicio del conflicto. La masacre perpetrada por el gobierno mexicano sucede en el mismo año en que también ocurren otros acontecimientos trascendentales en otros países tales como la “Primavera de Praga” y el Mayo Francés.

<sup>906</sup> José Felipe Coria, *Iluminaciones del inestable cinema mexicano*, México, Paidós Mexicana, 2005, p. 70.

<sup>907</sup> David R. Maciel, “El callejón de los milagros: el cine contemporáneo en México 1976-2000”, *art. cit.*, p. 329.

estado prohibidas por los gobiernos precedentes, como fue el caso de *La sombra del caudillo* (Julio Bracho, 1960), basada en la novela homónima del escritor mexicano, Martín Luis Guzmán, que fue estrenada en 1990. Para Eduardo de la Vega Alfaro, se trata del caso de censura más oprobioso del cine mundial<sup>908</sup>.

En cuanto a los cineastas que comenzaron su carrera en los años 90 hay que citar a Carlos Carrera, Nicolás Echevarría, Alejandro González Iñárritu, Carlos Marcovich, Alfonso Cuarón, Antonio Serrano, Fernando Sariñana, Gabriel Retes, Guillermo del Toro, Luis Estrada. Junto a ellos destaca no en menor medida una generación de mujeres cineastas formada por María Novaro, Dana Rotberg, Busi Cortés, Guita Schyfter y Marisa Sistach.

Gracias a los apoyos del Instituto Mexicano de Cinematografía y de empresas privadas, la industria filmica nacional pudo producir varios títulos que tuvieron una proyección mundial y algunos de ellos recuperaron en taquilla el costo de la producción. Ejemplo de ello fueron las famosas recreaciones filmicas *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1992) y *El callejón de los milagros* (Jorge Fons, 1995), basadas en las novelas de Laura Esquivel y Naguib Mahfuz, respectivamente.

Hay que mencionar por último, uno de los factores que influyeron considerablemente en el renacimiento del cine mexicano: la aprobación de la Ley Federal de Cinematografía en 1992, que sustituía a la de 1952. Esta ley obliga a que todas las películas en lengua extranjera fueran subtituladas y solo autorizaba el doblaje de documentales y cintas infantiles. También se establecía un impuesto a las salas de exhibición que tenían que aportar el valor de dieciséis entradas al día a un fondo administrado por el Instituto Mexicano del Cine para futuras producciones y también para la comercialización. Por el contrario, se adoptó otra medida que afectó gravemente a esta industria fue la disminución del 50% al 20% de tiempo en pantalla a películas

<sup>908</sup> Cfr. Eduardo de la Vega Alfaro, “Censuras y estrategias discursivas en *La sombra del caudillo* (Julio Bracho, 1960)”, *Archivos de la Filmoteca*, n° 68, *La Revolución mexicana en imágenes* (octubre, 2011), pp. 159-177.

nacionales y buscaba reducir gradualmente a un 10% en 1997 y a cero por ciento el siguiente año<sup>909</sup>.

Fruto de todas estas medidas –que se han conservado hasta la actualidad- la producción cinematográfica ha alcanzado un promedio anual de ochenta cintas. Sin embargo, hay que hacer notar que en la última década se ha dado un punto de inflexión en relación con el tipo de películas que se hacían en la década de los noventa y principios de este siglo, pues ya no es el cine histórico el que predomina como género ni el tema del papel de la mujer en la vida cotidiana. Ahora, los temas recurrentes ya son el narcotráfico -*Heli* (Amat Escalante, 2013)-, la migración -*La jaula de oro* (Diego Quemada Diez, 2013), la pobreza -*La tirisia* (Jorge Pérez Solano, 2014)- y por supuesto, la corrupción -*La dictadura perfecta* (Luis Estrada, 2014) o la impunidad retratada en el filme *Obediencia perfecta* (Luis Urquiza, 2014), basado en el cuento *Perversidad*, de Ernesto Alcocer, que narra los abusos perpetrados por el fundador de los Legionarios de Cristo, el padre mexicano Marcial Maciel. Así mismo, continúa la realización de films que se adscriben a diversos géneros entre los que predominan la comedia *Cásese quien pueda* (Marco Polo Constandse, 2014) y los melodramas familiares *Ilusiones S.A* (Roberto Girault, 2013), inspirada en la pieza teatral *Los árboles mueren de pie*, de Alejandro Casona.

## **5.2. La adaptación en el nuevo cine mexicano (1991-2015)**

En lo que se refiere a las adaptaciones, objeto principal de nuestro estudio, hay que poner de relieve el hecho de que se han ido reduciendo de forma notable. En los últimos veinticinco años, el número de cintas inspiradas en obras literarias fue mínimo -noventa y una de las casi mil cuatrocientas producciones realizadas en el mismo

<sup>909</sup> Vid. Octavio Getino, *Cine iberoamericano. Los desafíos del nuevo siglo*, Buenos Aires, Editorial Ciccus, 2007, pp. 216-217.



periodo<sup>910</sup>-, de las que solo una sexta parte (16) tuvo como base argumental un texto literario español y la mitad de ellas se realizaron en coproducción México-España.

La lista de escritores cuyas obras han sido objeto de atención es relativamente heterogénea. Hay unos pocos autores clásicos contemporáneos –José Zorrilla, Ramón del Valle-Inclán o Alejandro Casona-, autores del exilio –Max Aub, Simón Otaola y Francisco Ignacio Taibo Mahojo-, dramaturgos y novelistas de posguerra –Adolfo Torrado, Torcuato Luca de Tena y Jaime Salom- y algunos narradores actuales con obras premiadas o de cierto éxito como Juan Madrid, Rosa Montero, Francisco Casavella y Laura Mañá<sup>911</sup>. En gran medida, la elección de las obras, sean piezas teatrales o textos narrativos, ha dependido de las circunstancias de cada proyecto y de los intereses de quienes lo promueven<sup>912</sup>. También, sigue importando el éxito circunstancial de algún título, como sucedió con *Los árboles mueren de pie*, de Casona, cuya puesta en escena en México, en 2012, dio lugar, como ya hemos señalado, a una adaptación cinematográfica inmediata al año siguiente, a pesar de que este autor literario ya no parece un reclamo para el público como pudiera suceder en otras décadas.

No nos detendremos en la nueva versión de don Juan Tenorio que realizó Carlos Eduardo Rico en 2007, con el título *Casi Don Juan Tenorio*, de la que ya nos hemos ocupado anteriormente<sup>913</sup>. Fue una recreación cómica del drama español que hizo también una crítica a la política mexicana del momento. Por otro lado, la obra de Valle-Inclán que pasó ahora a la pantalla fue su novela esperpéntica *Tirano Banderas* [1926] (subtitulada *Novela de Tierra Caliente*) que narra el derrocamiento del cruel

<sup>910</sup> Vid. Anexo IV: tablas A y B

<sup>911</sup> Juan de Mata Moncho Aguirre, en su estudio *Teatro capturado por la cámara. Obras teatrales españolas en el cine*, incluye en su corpus el film *Así es la vida* (Arturo Ripstein, 2000), basado en la obra *Medea*, del escritor y filósofo, Séneca, considerando a éste último como un autor español latinizado. En nuestro caso hemos decidido no incluirlo, pues, si bien nació en Córdoba, en aquel entonces se trataba de un territorio romano (Hispania), por lo tanto resulta muy cuestionable su pertenencia a España. No obstante, consideramos oportuno destacar algunos aspectos de esta adaptación hispano-mexicana - auspiciada por el programa Ibermedia- tales como el mérito que tuvieron Ripstein y su guionista habitual Paz Alicia Garciadiego, al trasladar una tragedia latina en el México contemporáneo, así como el hecho de haberse rodado en video digital, un formato poco convencional en esos años. La película obtuvo el premio del Jurado del Festival de la Habana, el Gran Premio FIPRESCI, así como los premios a la mejor actriz (Arcelia Ramírez) en el Festival Latinoamericano, y el de mejor director en el Festival de Ginebra.

<sup>912</sup> Vid. Anexos III y IV

<sup>913</sup> Vid. Capítulo I / Segunda Parte.

dictador indígena Santos Banderas, haciendo una crítica de la manera arbitraria con que gobierna la región ficticia de Santa Fe de Tierra Firme, capital de la República de Tierra Firme. El director español Juan Antonio Bardem ya quiso llevar la obra a la pantalla en los años cincuenta, uniendo las fuerzas de Producciones Barbachano (México) y de la Unión Industrial Cinematográfica (España), aunque no llegó a concretarse el proyecto por temor a la censura de ambos países. En su lugar, estas productoras sí sacaron adelante *Sonatas* (Juan Antonio Bardem, 1959), de la que ya nos hemos ocupado<sup>914</sup>.

*Tirano Banderas* (1993), fue una coproducción entre España, Cuba y México, dirigida por José Luis García Sánchez, un director que ya había estado al frente de la adaptación de *Divinas palabras* en 1987, y con guion de Rafael Azcona. Se rodó casi íntegramente en Cuba –salvo algunas escenas que se filmaron en México–, lo que no dejaba de ser paradójico al estar el país gobernado por el dictador Fidel Castro. En este sentido, García Sánchez declaró haber gozado de total libertad durante la filmación y no haber recibido nunca ningún tipo de advertencia “ante escenas que de determinada manera podrían parecer peligrosas, como aquellas en las que aparece gente por las calles gritando ‘¡abajo el tirano!’ o ‘¡viva la libertad!’”. Lo hemos rodado sin que nadie hiciera comentarios”<sup>915</sup>.

Para el director, uno de los aspectos primordiales del filme era conseguir que la ambientación de este drama histórico reflejara una plástica cercana al expresionismo tropical, tal y como lo que plantea Valle Inclán al crear en su novela el país imaginario de Santa Fe de Tierra Firme<sup>916</sup>. Sobre el proceso de adaptación, García Sánchez subrayó el hecho de que *Tirano Banderas* era, a su juicio, “la más cinematográfica de las grandes novelas de la literatura española: “en cada página hay cientos de imágenes que esperan ser rodadas”. La dramaturgia de “*Tirano Banderas* está muy bien construida en torno a un eje central, rodeado a su vez de pequeños fragmentos que

<sup>914</sup> Sobre las relaciones entre UNINCI y Producciones Barbachano véase en Alicia Salvador, “UNINCI y México. Unas coproducciones conflictivas”, en Eduardo de la Vega Alfaro y Alberto Elena, *op. cit.*, pp. 224-249 y en Baulo Doménech, “Sonatas de Juan Antonio Bardem”, *El Pasajero. Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán* [en línea], 3/02/2012. Disponible en: <http://www.elpasajero.com/sonatasbardem.html/> [Consulta: 17/07/2015].

<sup>915</sup> Joaquim Ibarz, “No pretendo hacer un ‘Tirano Banderas’ con las barbas de Fidel”, *La Vanguardia*, Sección: Espectáculos, 04/03/1994, p. 42.

<sup>916</sup> *Ibíd.*

conforman un gran mural”<sup>917</sup>. Coincide así el director con la opinión del crítico José Fernández Montesinos, para quien era “muy cinematográfica” la estructura de esta novela, organizada en capítulos breves que subrayan la simultaneidad de los sucesos narrados:

Las descripciones lo son de escenarios; cada intervención de los personajes suele ir precedida de indicaciones de su gesto, de su actitud, en frases que parecen acotaciones. La luz siempre tiene gran importancia; los efectos de la luz siempre se mencionan, sobre todo en el atardecer y en la noche. No así el tiempo, que hay que suponer brevísimo; casi parece que todo pasa en menos tiempo del que transcurre en la lectura<sup>918</sup>.

Pese a estas cualidades “cinematográficas”, el realizador español puso de relieve las dificultades que encontraron tanto él como Rafael Azcona en la adaptación de la obra, especialmente a la hora de poner en imágenes la prosa de Valle Inclán. Incluso la estructura innovadora acabó adoptando una forma más convencional y cronológica:

[...] se resistía a dejarse atrapar por las redes que le tendíamos. Tuvimos que destruir su estructura circular, esa peculiarísima forma de mosaico o de retablo que tiene, y para hacer posible su filmación nos vimos forzados a crear en ella una sucesión cronológicamente ordenada de los episodios y de la peripecia argumental<sup>919</sup>.

El filme fue uno de los proyectos más ambiciosos del cine español de la década de los noventa -para su realización se invirtieron cuatrocientos cincuenta millones de pesetas<sup>920</sup>- y contó con la participación de un elenco internacional de actores españoles, chilenos, cubanos, argentinos, italianos y mexicanos, lo que permitió plasmar al menos,

<sup>917</sup> *Ibid.*

<sup>918</sup> José F. Montesinos, “Modernismo, esperpentismo o las dos evasiones”, *Revista de Occidente*, nº 44-45, (noviembre-diciembre), 1966, p. 161, *apud.*, Rafael Utrera, *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*, Universidad de Sevilla, 1981, p. 172.

<sup>919</sup> Ángel Fernández Santos, “El ‘Tirano Banderas’ de García Sánchez, recibido con disparidad de opiniones”, *El País*, 30/10/1993. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1993/10/30/cultura/751935612\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1993/10/30/cultura/751935612_850215.html) [Consulta: 25/02/2016].

<sup>920</sup> El film tuvo problemas para conseguir tal presupuesto por lo que fue necesaria la colaboración de otras entidades financieras. Vid. Mónica Barrientos Bueno, “Tirano Banderas (1993): Un proyecto arriesgado y personal”, en Rafael Utrera (ed.), *Cuadernos de Eihceroa*, nº 15, Sevilla, 2012. José Luis García Sánchez: *Plano detalle sobre su filmografía*, pp. 47-64.

en palabras de García Sánchez, la esencia del texto literario, es decir, la fuerza y singularidad idiomática de los diálogos que se esforzaron por conservar en el texto filmico<sup>921</sup>.

En el cambio de siglo, el cine mexicano fijó su atención por segunda vez en una temática escasamente abordada hasta entonces: el exilio español en México. Éste asunto había sido abordado únicamente en el filme *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1961); ahora se retoma en dos películas a las que ya hemos hecho referencia<sup>922</sup>: *Otaola o la República del exilio* (Raúl Busters, 1999) y *La virgen de la lujuria* (Arturo Ripstein, 2002), ambas coproducciones entre México y España, inspiradas en obras literarias de dos viejos exiliados : Simón Otaola, del que se adaptaron *El cortejo* (1963) y *Los tordos en el pirul* (1955), y Max Aub, cuyo relato *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* sirvió de base a la controvertida película de Ripstein.

Además, se adaptaron obras de escritores pertenecientes al periodo de posguerra: Jaime Salom, Torcuato Luca de Tena y Adolfo Torrado. Del primero, se recreó la obra teatral *Las Casas*, una hoguera al amanecer, que dio lugar al filme titulado *Fray Bartolomé de las Casas* (Sergio Olhovich, 1992). Conviene observar, sin embargo, que esta película fue el segunda de cuatro producciones realizados entre 1989 y 1998 en los que se abordaba la conquista española en México<sup>923</sup>. Esta situación – como bien observa Aleksandra Jablonska- llama la atención ya que este tema no se había plasmado con tanta asiduidad en ninguna otra década ni anterior ni posterior<sup>924</sup>, aunque por otro lado, tampoco sorprende puesto que en 1992 se conmemoró el V centenario del descubrimiento de América.

La pieza teatral *Las Casas, una hoguera al amanecer* fue publicada en España en 1986, pero, fue estrenada en el teatro Jorge Negrete de la Ciudad de México en 1990, bajo la dirección también de Sergio Olhovich. La obra presenta una parte de la

<sup>921</sup> Ángel Fernández Santos, “El ‘Tirano Banderas’ de García Sánchez, recibido con disparidad de opiniones”, *art. cit.*

<sup>922</sup> Vid. Capítulo III / Segunda Parte.

<sup>923</sup> Las otras películas que también abordaron este periodo de la historia fueron: *Barroco* (Paul Leduc, 1989), *Cabeza de Vaca* (Nicolás Echevarría, 1990) y *La otra conquista* (Salvador Carrasco, 1998).

<sup>924</sup> Aleksandra Jablonska Zaborowska, *El debate sobre la identidad Nacional en el cine mexicano contemporáneo*. Vid. Susanne Iglar y Thomas Stauder, *Negociando identidades, traspasando fronteras... cit.*, pp. 190-194.

vida del defensor de los indios en el Nuevo Mundo, Fray Bartolomé de las Casas desde su salida de España como doctrinero y encomendero hasta su conversión a fraile y su retiro en el convento de Santa María de Atocha.

Al ser trasladada a la pantalla grande, el director mexicano Sergio Olhovich se centró en tres etapas de la vida de este personaje esencial en la Nueva España. Vemos primero a Bartolomé en plena juventud cuando tiene un primer contacto con el mundo indígena, al darle su padre Pedro de las Casas como regalo un indio. Después, ya en su madurez, en el momento en que renuncia a su labor como encomendero, e inicia su papel como defensor de los nativos contra las injusticias de los conquistadores españoles. Y, en un tercer momento, meditando al final de su vida.

Como señala Jablonska, el filme ha intentado mantener la imagen idealizada de Fray Bartolomé de las Casas, ya que ha omitido aquellos periodos en los que fue militar y encomendero. Pero, observa también que aun cuando se pone el acento en el alegato crítico sobre la Conquista, dicha postura va desapareciendo conforme avanza la película, ya que el continente americano aparece como un ente vacío, sin personas, lugares y naturaleza propia, es decir, el Nuevo Mundo no es representado<sup>925</sup>. La presentación del filme en México estuvo en sintonía con la labor del fraile en la Nueva España, ya que los fondos recaudados fueron destinados a varios programas para indígenas y niños sin hogar. En dicho evento estuvo presente Rigoberta Menchú, Premio Nobel de la Paz 1993. Además, la película obtuvo un reconocimiento por parte de la Organización Católica Internacional de Cine en la *Muestra Cinematográfica de Guadalajara*<sup>926</sup>.

De Torcuato Luca de Tena se realizó en el 2002 la versión cinematográfica de su novela *Primer y último amor* (1997). Este film fue encargado a Antonio Giménez Rico, director español que, como se sabe, se ha caracterizado por llevar a la pantalla grande algunas obras de Miguel Delibes: *Retrato de familia* (1976), a partir de la

<sup>925</sup> Alexandra Jablonska Zaborowska, “La representación de los procesos de construcción de la identidad en los contextos interculturales de dos películas mexicanas sobre la Conquista”, *Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I*, vol. 1, *La representación intercultural* (mayo 2014), pp. 24-25.

<sup>926</sup> “Fray Bartolomé de las Casas (Sergio Olhovich, 1992)”, *Revista Tiempo Libre*, México, del 15 al 21 de octubre de 1992, *apud*, Jesús Izquierdo Gómez, *Conformación y éxito de un dramaturgo: Jaime Salom*, Granada, Universidad de Granada, 1997, p. 308.

novela *Mi idolatrado hijo Sisi; El disputado voto del señor Cayo* (1986) y *Las ratas* (1997). La novela de Luca de Tena, protagonizada por Fermín Azcúe, está organizada en dos planos: en el primero, se narra la historia de amor imposible que vive el protagonista durante su adolescencia en Jaca y, en el segundo, su retorno a la misma ciudad, cuando se encuentra en la tercera edad, para internarse en una residencia. Al tratarse de una coproducción hispano mexicana, el argumento hizo un guiño al tema del exilio español nuevamente, pues, el filme cuenta la historia de un profesor español refugiado en México tras la Guerra Civil, que decide volver cuando se jubila a Jaca, su pueblo natal. Después de recorrer el lugar, le viene a la mente el recuerdo de su novia de la juventud. Él cree que ha sido el amor de su vida, ya que después de varias décadas no ha podido olvidar. El maestro dedica todos sus esfuerzos para encontrar a aquella mujer y pasar con ella lo que le queda de vida. Hay que hacer notar que este tema no era nuevo en el cine español, ya que José Luis Garci ya lo había abordado en *Volver a empezar* (1981). En este film, ambientado en los años ochenta, un famoso escritor, que es también profesor en la Universidad de Berkeley, regresa Gijón, Asturias, su lugar de origen, para pasar unos días con el amor de su vida que había conocido durante la Guerra Civil.

Dejando a un lado la adaptación de una obra de Torrado, de la que nos ocupamos luego, destacamos las adaptaciones de varios escritores pertenecientes al periodo de la democracia. En 1999, se hizo *Sexo por compasión*, coproducción México-España, que estuvo basado en el cuento *Putas por compasión* (de la obra *Paranoias de gente corriente*), de la escritora Laura Mañá, que también se encargó de la adaptación y dirección. Sin duda, el hecho de que ella sea la autora de los textos literario y fílmico es algo digno de mencionar. En nuestro corpus encontramos otro caso como este, nos referimos a Alberto Vázquez Figueroa, que escribió la novela *Manaos, la fiebre del caucho* y dirigió el film con idéntico nombre en 1978. Así pues, la película de Mañá fue rodada en Sanctorum, México y cuenta las peripecias de Lolita, que tras ser abandonada por su marido decide ayudar a un deprimido esposo cornudo, acostándose con él. Y, a partir de ese momento se dedica realizar este “tipo de caridad” con todos los hombres del pueblo.

Este filme obtuvo el premio a la mejor película y el del público en el III Festival de Cine Español de Málaga 2000. Y, en general, la crítica alabó el resultado

obtenido por Laura Mañá en su primer largometraje, ya que mostraba “un discurso provocador al que su posmodernismo militante le lleva a relativizar cualquier valor moral”<sup>927</sup>. En cuanto a sus influencias, la autora del texto literario y fílmico reconoce que en sus obras han tenido el realismo mágico sudamericano<sup>928</sup>. La reseña publicada en *El País* -31/05/2000- se refería a esta adaptación como una propuesta insólita y buñueliana que se complementaba con:

un rodaje en México, una voluntaria confusión de acentos entre los actores que viene muy bien para subrayar identidades culturales y religiosas comunes, y con un conflicto religioso agudizando por la presencia de un cura que se horroriza ante la santidad de su feligresa<sup>929</sup>.

La siguiente producción a la que haremos referencia tuvo como punto de partida cinco de los cuarenta y siete cuentos incluidos en la obra *Crónicas del Madrid oscuro: una mirada al subterráneo* (1994), del periodista, guionista de televisión y cine, y uno de los representantes de la novela negra contemporánea, Juan Madrid. Estos cuentos abordan temas tales como la drogadicción, la delincuencia, prostitución, corrupción, marginalidad o la pederastia protagonizados por personajes marginales – policías, emigrantes, vagabundos, prostitutas y amas de casa-, que habitan en el barrio Malasaña de Madrid. El director Fernando Sariñana, al trasladar estas historias al ambiente mexicano, sitúa la acción del filme titulado *Ciudades oscuras* (2001), en el caótico Distrito Federal, concretamente, en el centro histórico de esta ciudad. En la película, se entrelazan las vidas de doce personajes que tienen en común la tristeza, soledad, desesperación y la muerte. Y, además, viven envueltos en sucesos relacionados con asesinatos, pobreza y violaciones, y como bien apunta Carla González

<sup>927</sup> Héctor Márquez y Casimiro Torreiro, “Laura Mañá debuta con una película buñueliana sobre una prostituta ‘santa’”, *El País*, 31/05/2000. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2000/05/31/cultura/959724026\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2000/05/31/cultura/959724026_850215.html) [Consulta: 15/02/2016].

<sup>928</sup> *Ibid.*

<sup>929</sup> *Ibid.*

Vargas, todos los personajes “son víctimas de su entorno, una urbe inhóspita donde reina la pobreza, la desesperanza y la injusticia”<sup>930</sup>.

La película nos muestra el miserabilismo en el que se encuentran inmersos todos los personajes: el par de prostitutas, policías corruptos, desempleados, ladrones, mujeres violadas o la anciana que vive con su esposo muerto. La tragedia de cada uno de ellos es fotografiada con una angustiada cámara en mano. También, el montaje experimental -a modo de rompecabezas con abundantes saltos temporales-, y la banda sonora contribuyen a crear una atmósfera aún más inquietante<sup>931</sup>. El filme fue bien acogido por parte de la crítica mexicana. En la XVII Muestra de Cine de Guadalajara obtuvo tres premios: mejor Banda Sonora, Mejor Edición y Mejor Actor. También, el guion realizado por Sariñana y Enrique Rentería recibió la Mención de la Crítica.

Los últimos frutos de la colaboración entre los cines mexicano y español – propiciada en muchos casos por el Programa Ibermedia- que se dieron a principios de este siglo fueron *Volverás* (Antonio Chavarrías) y *La hija del caníbal* (Antonio Serrano), ambas de 2002 y basadas en la obra *Un enano español se suicida en Las Vegas* (1997), de Francisco Casavella y en la novela homónima de Rosa Montero.

La adaptación de *Volverás* estuvo a cargo del mismo director y del propio escritor y cuenta la historia de dos hermanos. El primero es un estudiante de arquitectura que ha obtenido una beca para ir a Los Ángeles, y el segundo es un chico que tiene problemas con el juego, debe mucho dinero, y su novia lo ha echado del piso. Los hermanos no se han visto en más de seis años y después del reencuentro se dan cuenta que tienen muchos sentimientos encontrados: afecto, admiración, resentimiento, ira, etc. Sin embargo, el hermano menor ofrece apoyo al mayor para que salga de la situación conflictiva en la que vive, aun cuando solo le quedan cinco días antes de marcharse a los Estados Unidos.

El filme –al igual que el texto literario- fue ambientado en Barcelona. En relación con esto, Chavarrías señalaba que se había hecho en esta ciudad, porque les

<sup>930</sup> Carla González Vargas, Nelson Corro y Leonardo García Tsao, *Rutas del cine mexicano 1990-2006*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía / Landucci, 2006, p. 223.

<sup>931</sup> *Ibíd.*



interesaba reflejar el ambiente plasmado en la novela de Casavella<sup>932</sup>. Sin embargo, también advertía que el filme distaba de la novela, pues:

lo que más le interesaba de ella son los personajes y situaciones. La novela juega mucho con el tiempo y yo he traído al presente haciendo que transcurra en cinco días y los personajes lo he llevado con mucha libertad allí donde yo quería que estuvieran. Espero que Casavella no se enfade<sup>933</sup>.

La cinta fue acogida de manera unánime por la crítica. Esteve Rimbau –en su reseña en *Fotogramas*- afirmaba que era una película reflexiva y dramáticamente eficaz, que había sido bien resuelta técnicamente: “La cámara, naturalista pero siempre inquieta y expectante, sigue sus trayectorias antagónicas pero convergentes hasta que los papeles de los protagonistas se intercambian mediante un sutil juego de espejos”<sup>934</sup>. En España, fue nominada en los Premios Goya en la categoría la Mejor Guion Adaptado; también obtuvo el premio al mejor director y mención especial en el Festival de Mar del Plata, y en México, ganó el galardón al mejor guion adaptado en los Premios Ariel.

La última cinta de la que nos ocuparemos en este apartado es *La hija del caníbal* (2002), coproducción dirigida por el dramaturgo mexicano Antonio Serrano que, en 1999, alcanzó notable reconocimiento al dirigir el filme *Sexo, pudor y lágrimas*, partiendo de una pieza teatral de su propia autoría. Con esta experiencia como adaptador, Serrano afrontó la recreación de la novela de Rosa Montero, ganadora en España del Premio Primavera 1997. Se concibió como una superproducción -en la que se invirtieron alrededor de un millón y medio de dólares, algo poco común en las películas de esa década-, rodada en varias localizaciones -Ciudad de México, Puebla y Querétaro-, con un elenco de famosos intérpretes como la actriz argentina afincada en

<sup>932</sup> José Eduardo Arenas, “Antonio Chavarrías: ‘La gente guapa tiene una gran tradición en Barcelona’ ”, *ABC*, 19/02/2002. Disponible en: [http://www.abc.es/hemeroteca/historico-19-02-2002/abc/Espectaculos/antonio-chavarrias-la-gente-guapa-tiene-una-gran-tradicion-en-barcelona\\_79164.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-19-02-2002/abc/Espectaculos/antonio-chavarrias-la-gente-guapa-tiene-una-gran-tradicion-en-barcelona_79164.html) [Consulta: 10/01/2016].

<sup>933</sup> *Ibid.*

<sup>934</sup> Esteve Rimbau, “Volverás”, *Fotogramas*. Disponible en: <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Volveras#critFG> [Consulta: 10/01/2016].

España, Cecilia Roth, el veterano actor español Carlos Álvarez Novoa y por el joven intérprete mexicano, Kuno Becker.

La versión cinematográfica tiene como eje principal la historia de Lucía, una escritora de cuentos infantiles, cuyo esposo es “aparentemente” raptado en el aeropuerto de Ciudad de México cuando están a punto de coger un avión con destino a Copacabana. Tras la misteriosa desaparición, emprende la búsqueda por su cuenta auxiliada por sus vecinos: Adrián, un joven músico, y Félix (Fortuna), un español septuagenario, exmaqui y exiliado en México desde los años cincuenta. Cuando Lucía averigüe que su marido ha sido secuestrado y que estaba envuelto en una trama de corrupción, decide hacer cambios drásticos en su monótona vida anterior, cambios que le llevan a una satisfacción consigo misma. El guion introdujo algunos cambios e hizo desaparecer la relación conflictiva que la protagonista tiene con su padre y que explica en cierta medida el título de la novela, pues Lucía siempre se ha sentido “devorada” y “canibalizada” por su progenitor. En su lugar, es la madre la que ejerce como un ser invasivo en la vida de su hija. Este cambio, se puede interpretar en dos sentidos; por un lado, el director podría haber tenido la intención de desmitificar el rol de la madre buena y abnegada, tan arraigada en el cine mexicano; y por el otro, posiblemente, Serrano intentó conservar intacta la imagen patriarcal, pues aunque cada vez se busca la igualdad entre hombres y mujeres, en México, el padre representa la autoridad en los hogares. Por otro lado, un rasgo del personaje de Lucía potenciado en la película fue el de su propensión a mentir. El director y guionista lo aprovechó para crear un mundo paralelo y distintas formas de confusión entre la verdad y la falsedad, plasmadas mediante cambios (superficiales) en la apariencia física de los personajes: cambios de peinado y de color de cabello en el caso de la protagonista. Estas transformaciones, de alguna manera, sirvieron para narrar el proceso de liberación de la protagonista, es decir, la búsqueda de la esencia de la vida como una mujer independiente.

La crítica -tanto en México como en España- no se mostró muy entusiasta con esta producción. Teresa del Conde, en su reseña publicada en *La Jornada*, señalaba que el filme no alcanzaba el nivel de otras coproducciones realizadas por la casa Argos, ni tampoco la aceptación de otras producciones realizadas por Serrano. Y agregaba:

Tal vez el *best-seller* de Rosa Montero resultaba inadecuado como eje narrativo, o bien la adaptación al guion no fue bien llevada, el caso es que el prometedor principio, que crea un *suspense* indiscutible (filmado, creo, en el aeropuerto de Puebla) va decayendo a medida que la película avanza, no obstante que la elección de la actriz Cecilia Roth para el papel principal es acertada<sup>935</sup>.

En España, Casimiro Torreiro observó que lleno de los retruécanos a que ya propendía la novela original, con una lectura entre políticamente el filme estaba “simple y dramáticamente barroca (lo es una trama, que da vueltas sobre sí misma constantemente [...])<sup>936</sup>. A este propósito ya el director admitía -antes del rodaje de la cinta- que le había costado mucho trabajo a la hora de redactar el guion fue plasmar el espíritu reflexivo que tiene la historia, así como engarzar las dos historias que se narran en la novela: la de Lucía y la del anarquista octogenario<sup>937</sup>.

### **5.3. Adolfo Torrado en los siglos XX y XXI: *El gran calavera* (Luis Buñuel, 1949) y *Nosotros, los Nobles* (Gaz Alazraki, 2013)**

La comedia teatral *El gran calavera*, del dramaturgo Adolfo Torrado ha sido recreada en dos ocasiones en el cine mexicano. La primera versión conservó el mismo título que la obra literaria y fue dirigida por Luis Buñuel en 1949, y la segunda, ya en 2013, fue la ópera prima del directora Gaz Alazraki y se adaptó con el título *Nosotros, los Nobles*. Son bastante conocidas las circunstancias que llevaron a Buñuel a filmar

<sup>935</sup> Teresa del Conde, “La hija del caníbal”, *La Jornada*, 28/01/2003. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2003/01/28/04aa1cul.php?printver=1> [Consulta: 12/02/2016].

<sup>936</sup> Casimiro Torreiro, “Crítica: Estreno / La hija del caníbal. Señas de identidad”, *El País*, 21/11/2003. Disponible en: [https://elpais.com/diario/2003/11/21/cine/1069369210\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/11/21/cine/1069369210_850215.html) [Consulta: 23/03/2016].

<sup>937</sup> “En manos de Antonio Serrano, La hija del caníbal, novela de Rosa Montero”, *Proceso*, 23/09/ 2000. Disponible en: <http://www.proceso.com.mx/183840/en-manosde-antonio-serrano-la-hija-del-canibal-novela-derosa-montero> [Consulta: 1/04/2016].

esta obra –que el actor Fernando Soler pensó inicialmente en dirigir él mismo<sup>938</sup>- y cómo el gran éxito alcanzado por la cinta permitió a Buñuel proponerle al productor Óscar Dacingers la realización de su primer proyecto personal y ambicioso en México: *Los olvidados* (1950), filme que volvió a colocarlo en el mapa internacional.

La cinta de Buñuel, situada en un patio de vecindad de la Ciudad de México de los años cuarenta, contaba la historia del millonario, viudo y alcohólico Ramiro, de quien todo el mundo se aprovecha: sus hijos Virginia y Eduardo; su hermano y su cuñada, así como sus empleados domésticos. Para remediarlo otro de los hermanos de Ramiro intenta poner en orden su vida haciéndole creer que ha perdido toda su fortuna y logrando que toda la familia se ponga a trabajar para sobrevivir. La recreación de Gaz Alarzraki, *Nosotros, los nobles*, se ambienta en el México del siglo XXI, por lo que parece que todavía el argumento *torradesco* podía reflejar –jocosamente- alguna lacra actual de las familias adineradas. Aquí aparece un rico empresario, Germán Noble, viudo y padre de tres hijos –Javier, Bárbara y Charlie- a los que ofrece una vida de lujos que ellos disfrutaban sin tomar en cuenta el esfuerzo que le supuso al padre fraguar ese patrimonio.

En esta versión las inclinaciones y vicios de los hijos se actualizan en consonancia con la época. Así, para darles una lección el padre es ahora el que finge estar en bancarrota, motivo por el que toda la familia se tiene que trasladar a la casa que habría sido de sus abuelos paternos en una colonia popular del Distrito Federal. A partir de ese momento, el padre envía a sus hijos a trabajar para que puedan mantener su nuevo hogar. Como se puede apreciar, en la versión de los años 40 hay que dar una lección a los hijos y al padre y, en esta, el padre no es “culpable”; él es el que enmienda la mala educación que les ha dado anteriormente, por falta de tiempo, pues sus negocios lo absorbían y por ello y ante la ausencia de la madre, colmaba a sus hijos de bienes materiales.

Aun cuando *Nosotros los Nobles* fue una comedia ligera y predecible, tuvo el acierto de satirizar en buena medida el estilo de vida de los millonarios mexicanos.

<sup>938</sup> Sobre los pormenores de la realización de este filme véase en Amparo Martínez Herranz, “El gran calavera y la integración de Luis Buñuel en la industria del cine mexicano”, *Artigrama*, nº 18, 2003, pp.641-675.

Pero, por otro lado, llama la atención el hecho de que el filme haya presentado los mismos estereotipos, que se veían en los realizados de la época de oro del cine azteca. Pues, el mensaje implícito en esta adaptación es que los ricos deben conocer la pobreza para llegar a ser buenas personas. En opinión Alejandra López, la buena acogida que tuvo se debió a la forma en la que el director aprovechó todos los recursos “como el humor inteligente, el retrato amable de la cultura mexicana y la constante tensión romántica que se produce entre varios de los personajes, elementos que mantendrá al espectador en vilo y enganchado con la cinta...”<sup>939</sup>.

Esta producción logró atraer la atención del público mexicano. Y, la crítica mexicana la definió como un fenómeno, ya que en pocas semanas se convirtió en la segunda película mexicana más taquillera durante los últimos diez años<sup>940</sup>. Para el escritor Jorge Volpi, el alcance que tuvo esta adaptación “revela que la aplastante inequidad que sufre nuestro país desde los años cuarenta, y que no ha hecho sino acentuarse en los último decenios, continúa siendo terreno fértil para la sátira social, por pedestre que ésta sea”<sup>941</sup>. En este sentido, Leonardo García Tsao también coincide con Volpi, y agrega que el fenómeno taquillero de este filme sitúa:

en una perspectiva pesimista sobre las expectativas del público en relación con el cine nacional. Mientras las películas de autor –ya sea de las nuevas o de las viejas generaciones- son exhibidas y elogiadas en los festivales internacionales, aquí dan el semanazo en cuando son estrenadas, casi siempre orilladas al gueto de los circuitos alternativos<sup>942</sup>.

Cabe mencionar que esta producción transpasó fronteras, ya que inspiró *Belli di papà* (Guido Chiesa, 2015) y *Malcriado\$* (Felipe Martínez Amador, 2016), en Italia y Colombia, respectivamente, lo que demuestra no solo la acogida que tuvo la película

<sup>939</sup> Alejandra López, “Nosotros, los Nobles”, *Cinetvymás.cl* [en línea], 6 de noviembre de 2014. Disponible en: <http://cinetvymas.cl/critica-de-cine-nosotros-los-nobles/> [Consulta: 10/04/2015].

<sup>940</sup> La película se estrenó el 28 de marzo de 2013, en Anuario estadístico de cine mexicano 2013, México, Imcine, 2014, p. 50.

<sup>941</sup> Jorge Volpi, “Los ricos también ríen”, *Reforma*, 12/05/2013. Disponible en: <http://aristeguinoticias.com/1205/kiosko/los-ricos-tambien-rien-texto-de-jorge-volpi-sobre-los-nobles/> [Consulta: 8/04/2015].

<sup>942</sup> Leonardo García Tsao, “El cine que no(s) merecemos”, *La Jornada*, 13/04/2013. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2013/04/13/espectaculos/a08a1esp> [Consulta: 9/04/2015].

mexicana a nivel internacional, sino también la aceptación que tiene aún la temática abordada por Adolfo Torrado en su obra literaria escrita en el Ecuador del siglo XX.

### **5.3. Las obras de Paco Ignacio Taibo II en el cine azteca**

Si bien Francisco Ignacio Taibo Mahojo, mejor conocido como Paco Ignacio Taibo II, no pertenece a la historia de la literatura española -ni es incluido en ninguna de ellas-, sí lo hemos considerado en nuestro estudio atendiendo al criterio de inclusión de autores literarios de nacionalidad española, que en este caso se cumple, pues, nació en Gijón en 1949. Hay que mencionar que en nuestro corpus se encuentran otros casos de escritores nacidos en España que han desarrollado su obra en México, a éstos los hemos integrado también en el grupo de escritores en el exilio de segunda generación tales como María Luisa Elío Bernal, José de la Colina y Pedro Miret, y de los que ya nos hemos ocupado en páginas precedentes. El caso de Paco Ignacio Taibo II es quizá más cuestionable, ya que es considerado un escritor mexicano, aunque comparta las mismas características que los antes mencionados, es decir, el hecho de ser hijo de un exiliado afincado en territorio azteca y el de haber escrito su obra fuera de España.

Dada su historia particular, Paco Ignacio Taibo II bien podría considerarse dentro del grupo de escritores extraterritoriales, término acuñado por George Steiner en su ensayo “Extraterritorial” de 1971<sup>943</sup>. En éste, el crítico y escritor revisa la cualidad que comparten algunos escritores tales como Samuel Beckett, Oscar Wilde y Vladimir Nabokov, en el sentido de haber creado textos en otros idiomas distintos al de su lengua materna por preferencia lingüística o bien, debido migraciones por elección o forzadas. En el caso de nuestro autor, cumple con el criterio de haber escrito su obra lejos de su país de origen como resultado del exilio voluntario de su padre en 1959, cuando él tenía diez años. Pero, no así con el del idioma, ya que Taibo II ha escrito casi la totalidad de

<sup>943</sup> George Steiner, “Extraterritorial”, en *Extraterritorial. Ensayos sobre Literatura y Revolución Lingüística*, Barcelona, Barral Escritores, 1973, pp. 15-24.

su obra en su lengua materna: el español, con excepción de *Hurler à la lune* (2003), escrita en francés, en la que se incluyen algunos relatos de su autoría y otros del escritor americano, exiliado en Francia, Marc Behm.

No obstante, el caso de Paco Ignacio Taibo II no es atípico en el ámbito latinoamericano como se demuestra en el estudio *Palabras nómadas: nueva cartografía de la pertenencia*<sup>944</sup>, publicado en 2012 por el escritor hispano-uruguayo, Fernando Aínsa. Analiza en esta obra el fenómeno de la extraterritorialidad que a partir de los años sesenta ha sido frecuente entre los escritores del mundo hispánico, concretamente, los latinoamericanos, que han vivido la constante de viajar y residir en países extranjeros donde han publicado gran parte de su obra, incluso en otras lenguas (como ya hiciera Vicente Huidobro en los años 20-30 con la lengua francesa. Mencionando so a figura de la actualidad, recordemos al chileno Roberto Bolaño, al colombiano Fernando Vallejo<sup>945</sup> y al mexicano Juan Pablo Villalobos<sup>946</sup>, la mayoría de veces han escogido como país de residencia otro en América Latina o bien España y no se caracterizan por escribir en un idioma diferente al suyo, sino más bien por reivindicar que el ‘afuera’ se ha convertido en su patria literaria<sup>947</sup>. Desde el punto de vista de Aínsa, el anhelo de los escritores de fundar un espacio lejos de su nación, es una de las características de la literatura contemporánea, pues:

En esos territorios exteriores, donde se han refugiado quienes han hecho realmente sus maletas, se consagran el desarraigo, el exilio voluntario o forzoso, esa condición nómada del artistas contemporáneo que marca la narrativa del siglo XX, tendencia que no hace sino agudizarse en este nuevo milenio y que tiene sus particulares características en América Latina, donde la literatura *transfronteriza* multiplica escenarios y puntos de vista desasida de la noción unívoca de identidad y de patria, incluso proyectando una mirada extranjera sobre el propio solar nativo<sup>948</sup>.

<sup>944</sup> Fernando Aínsa, *Palabras nómadas: nueva cartografía fe la pertenencia*, Madrid, Iberoamericana, Vervuert, 2012.

<sup>945</sup> Escritor colombiano, que renunció a su nacionalidad en el 2007, adoptando la mexicana, debido a su inconformidad con el gobierno del expresidente Álvaro Uribe.

<sup>946</sup> Escritor mexicano afincado en Barcelona, España. La mayoría de su obra ha sido escrita en este país.

<sup>947</sup> Aínsa retoma de George Steiner la idea del escritor “carente de hogar” lingüísticamente hablando. *Ibid.*, p. 74.

<sup>948</sup> *Ibid.*, p. 70.

Así pues, regresando al caso que nos ocupa, el del escritor hispano-mexicano Paco Ignacio Taibo II, cuya literatura se podría considerar extraterritorial o transfronteriza (como la denomina Fernando Aínsa), no cabe llamarlo exiliado pero es el lugar que tiene su literatura en el ámbito latinoamericano y también en el español, lo que ha originado, en parte, la adaptación de varias de sus obras en el cine azteca. Nuestro escritor, no solo ha realizado una prolífica carrera como escritor, sino también traductor, periodista y guionista. En el ámbito literario, destaca sobre manera por haber fundado el género *neopolicial* en América Latina con una saga protagonizada por el detective Héctor Belascoarán Shayne. Precisamente, algunas de las novelas que integran esta saga han sido las que se han llevado a la pantalla grande en México. Entre 1979 y 1995 se han realizado seis versiones a partir de cuatro de sus novelas: *Días de combate* (1976), *Cosa fácil* (1977), *Amorosos fantasmas* (1989) y *Algunas nubes* (1985); siendo todas ellas ambientadas en el México de la época en la que se realizó el film y teniendo como escenario la Ciudad de México. Aun cuando ya se habían recreado dos de sus textos literarios en años anteriores, hemos decidido incluirlo en este apartado porque es el periodo en el que se concentran más títulos recreados en la pantalla.

Esta saga está integrada por diez novelas que, como ya hemos adelantado, tienen como protagonista a Belascoarán Shayne, un detective que simpatiza con las causas de la izquierda<sup>949</sup>. Este personaje -hijo de un capitán de la marina vasco, que participó en el bando republicano durante la Guerra civil española, y de una cantante irlandesa de folk- es un joven de unos treinta años, tuerto y radicado en la Ciudad de México. Está separado de su esposa y renunció a su trabajo como ingeniero electromecánico de la empresa General Electric. Aunque intentó sacarse la licencia como detective, finalmente termina comprándola en una academia que ofrecía cursos por correspondencia, lo que lo le permitió obtener su carnet profesional y un permiso para portar una pistola. Para llevar a cabo su nuevo trabajo alquila una oficina que comparte con un fontanero, un tapicero y un especialista en drenaje profundo. Estas

<sup>949</sup> Las novelas policíacas escritas por Paco Ignacio Taibo II son: *Días de combate* (1976), *Cosa fácil* (1977), *No habrá final feliz* (1981), *Algunas nubes* (1985), *Amorosos fantasmas* (1989), *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia* (1989), *Sueños de frontera* (1990), *Desvanecidos difuntos* (1991) y *Adiós, Madrid* (1993). En la obra *Muertos incómodos* (2005), escrita a cuatro manos con el Subcomandante Marcos, hace una breve aparición el detective Héctor Belascoarán Shayne.



obras retratan el entorno económico, político y social mexicano y los temas recurrentes son la violencia urbana, la impunidad, la corrupción política y la explotación de la clase trabajadora. En cuanto a la solución que da el protagonista a la serie de casos que se le van presentando, se puede mencionar que están resueltos a golpe de ingenio, por lo que en opinión del historiador Christopher Domínguez Michael, no cree que deje satisfechos a los más devotos de este género<sup>950</sup>.

El primer texto de esta serie, *Días de combate* (1976) narra los intentos que Belascoarán Shayne hace para detener a un estrangulador de mujeres que, como pista, deja escrito un mensaje firmado por “Cerevro” cerca de los cuerpos de sus víctimas. Para dar con el paradero de este delincuente, sin la intervención de la policía, nuestro detective hace sus propias pesquisas, recorriendo el Distrito Federal, buscando en periódicos y diarios personales e incluso participando en un concurso de televisión titulado: grandes estranguladores de la historia del crimen presentado por el popular periodista mexicano Pedro Ferriz. Además, cuenta con la ayuda de una mujer conocida con el mote de “la chica de la cola de caballo”. Esta novela ha sido dos veces trasladada a la pantalla grande. La primera versión fue dirigida por Alfredo Gurrola en 1979 y la segunda, por Carlos García Agraz en 1994.

En la puesta en escena de ambas películas, el protagonista es un hombre ya separado de su mujer, que ha abandonado recientemente su trabajo para convertirse en un detective privado. Este cambio radical le ha supuesto dejar atrás su pasado, inclusive dejar de tener contacto con sus amistades, el único apoyo afectivo que tiene en su nueva vida son sus hermanos Elisa y Carlos. En cuanto a las peculiaridades del personaje principal, al igual que los detectives literarios, tiene también una fuerte debilidad a una sustancia. Si para Sherlock Holmes era vital la cocaína o para Pepe Carvalho, personaje de Manuel Vázquez Montalbán, su perdición era la comida; para Belascoarán Shayne

<sup>950</sup> Christopher Domínguez Michael, “Todo Belascoarán / la serie completa de Héctor Belascoarán Shayne y el retorno de los tigres de la Malasia, de Paco Ignacio Taibo II, *Letras libres* [en línea], 01/06/2011, Disponible en: <http://www.letraslibres.com/mexico/todo-belascoaran-la-serie-completa-hector-belascoaran-shayne-y-el-retorno-los-tigres-la-malasia-paco-ignacio-taibo-ii> [Consulta: 6/07/2017].

es la Pepsi Cola, bebida que guarda normalmente en una caja fuerte, como se ve en varias ocasiones en los films<sup>951</sup>.

En lo relativo a la ambientación, se observan considerables diferencias entre ambas versiones. En la de 1979 -dirigida por Gurrola, que se ha destacado en México por la realización de películas de suspense tales como *Llámenme Mike* (1979) y *Escuadrón de la muerte* (1984)-, la fotografía consigue recrear la atmósfera de la gran urbe peligrosa que requiere la historia. La iluminación presenta contrastes significativos en algunas escenas, remarcando, por ejemplo, las sombras del asesino y sus víctimas. En cambio, la adaptación realizada por Carlos García Agraz está ambientada en los años 90, y a diferencia de la anterior, su atmósfera se asemeja más a un drama policial, poniendo el acento sobre todo en las relaciones afectivas del detective con la “chica de la cola de caballo”, que tiene diferente rol en esta producción. Si en el film de los años setenta, esta mujer ayudaba al estrangulador a dar con el paradero de Belascoarán Shayne, en esta película se convierte en el brazo derecho del protagonista, pues le ayuda a encontrar al asesino. Así mismo, el tono melodramático de la cinta se acentúa cuando el protagonista pierde un ojo como consecuencia de un atentado en su contra.

La novela *Cosa fácil*, por otra parte, fue adaptada con idéntico título y dirigida nuevamente por Alfredo Gurrola González. En este caso, el atípico detective presenta algunas transformaciones, si en los films anteriores mostraba con más ímpetu su deseo por la resolución de casos para ayudar a la sociedad, en éste se presenta como un hombre pusilánime. Este cambio, se debe, en parte, a que ninguno de los tres casos que deberá resolver le apasionan sobre manera: el primero es algo descabellado, pues se le ha contratado para confirmar la existencia del líder del sur, Emiliano Zapata, que aparentemente no murió en 1919; el segundo, consiste en proteger a la inocente hija de una vedete de una pandilla que la persigue, ya que tiene en su poder varias fotografías que comprometen a políticos mexicanos y, en el tercero, tendrá que esclarecer el caso de un ingeniero homosexual, que ha sido asesinado precisamente debido a su preferencia sexual. La ambientación y los decorados fueron muy similares a los de *Días*

<sup>951</sup> La debilidad por la Pepsi Cola nos remite al personaje protagonista de la novela policiaca *La cripta*, escrita por Eduardo Mendoza en 1978. La preferencia por este refresco tendría su justificación de la campaña publicitaria lanzada en 1975: el desafío Pepsi, basado en la cata a ciegas de Pepsi y Coca Cola, en la que los participantes preferían a la primera.

*de combate* (1979), pues ambos films se rodaron de manera simultánea. En cuanto a los personajes, hay que hacer notar que la irrupción del personaje de Zapata resultó desconcertante para los espectadores, ya que dio poca solvencia a una historia detectivesca. No obstante, el film fue bien recibido el público mexicano, en parte, gracias a la presencia de Pedro Armendáriz (hijo), interpretando al famoso antihéroe.

Las películas *Herencia maldita* (1987) y *Algunas nubes* (1995), ambas dirigidas también por García Agraz, tuvieron como base argumental la novela número cinco de la saga policiaca: *Algunas nubes*, publicada en 1985. Conviene señalar, sin embargo, que la primera adaptación no ha sido posible visionarla, ya que fue no pudimos localizar una copia en los archivos filmográficos y al ser una producción que no llegó a exhibirse en la pantalla grande, sino que únicamente se distribuyó como video casero (VHS), fue difícil hallarla y tampoco tenemos constancia de que se haya transferido a formato digital para su relanzamiento comercial en DVD.

En cambio, la puesta en escena de *Algunas nubes* tiene como protagonista, además del detective, a su hermana Elisa y a una amiga de ella, una viuda que está implicada en un caso de lavado de dinero. Belascoarán Shayne atraviesa una crisis existencial, ya que el haber matado a un asesino, cuando intentaba capturarlo, le ha hecho replantearse su vida. No obstante, el caso de la viuda le atrae, por lo que regresa a la Ciudad de México y retoma su profesión. Esta producción fue menor no solo en presupuesto, sino también en cuanto a la actuación de Sergio Goyri, interpretando al famoso detective, al que se le ve desdibujado. Pese a que en este film había un asunto detectivesco, hace más énfasis en la depresión que ha sufrido Belascoarán que en sus pesquisas para encontrar a los responsables de la red de corrupción que mantiene al borde de la muerte a la mujer en cuestión. Por otro lado, en el filme *Amorosos fantasmas* (Carlos García Agraz, 1994) -en el que el protagonista debía investigar la muerte de su amigo, un campeón de lucha libre, así como el suicidio de una periodista-, fue de mayor verosimilitud, pues retrataba de manera atinada la corrupción y los abusos de poder del sistema policial mexicano. Pese a esta virtud, tampoco fue aplaudido por la crítica y resultó un fracaso en taquilla.

Si hacemos un balance de estas seis adaptaciones, que tienen como protagonista al mítico detective Héctor Belascoarán Shayne, podemos afirmar que dejan mucho que desear en cuanto a su factura. Aun cuando el escritor Paco Ignacio

Taibo II ha sido el guionista de todas estas producciones –condición que impuso antes de que sus novelas policiacas fueran recreadas-, éstas no han podido trasladar a la pantalla grande la atmósfera de los textos literarios. Si bien las dos primeras películas *Días de combate* y *Cosa fácil*, dirigidas por Alfredo Gurrola en 1979 mantienen una ambientación muy en la línea del autor, es decir, teniendo como marco movimientos sindicales, o bien muestran la decadencia y corrupción del México de los años setenta, no fue suficiente para lograr unos filmes dignos de este género.

Además, cabe mencionar que a principios de la década de los noventa, el escritor asturiano Paco Ignacio Taibo II firmó un convenio con la productora Televisine, perteneciente a la empresa Televisa (la empresa privada más importante de medios de comunicación en México), para permitir la adaptación de las nueve novelas cuyo protagonista sería el detective chilango<sup>952</sup>. Según el contrato, se harían diez filmes, pues, a partir de la novela *Cosa fácil* se harían dos filmes<sup>953</sup>. Todas las películas serían protagonizadas por el actor Sergio Goyri y dirigidas por Carlos García Agraz. No obstante, debido al fracaso en taquilla de las ya mencionadas *Días de combate* y *Amorosos fantasmas*, ambas de 1994, así como *Algunas nubes* (1995), el resto de producciones fueron canceladas.

<sup>952</sup> Natural del Distrito Federal.

<sup>953</sup> Raquel Peguero, “Paco Ignacio Taibo II habla de su contrato millonario con Televisa. No se debe vender el alma; nada le he quitado al detective Belascoarán”, *La Jornada*, 15/08/1994, p. 30.

# **TERCERA PARTE**

## **ESTUDIO DE CASO**



# CAPÍTULO I



*La entrega* (Julián Soler, 1954)





## Miguel de Unamuno en el cine mexicano

Como ya hemos anunciado en la Introducción, hemos querido completar nuestro estudio histórico con el análisis más detenido de las recreaciones de dos obras de Miguel de Unamuno, una de las cuales -*Nada menos que todo un hombre*- ha sido objeto de varias aproximaciones que ponen de relieve el interés que despertó su temática en México, antes que en otros países, pues la primera adaptación de esta obra se realizó a finales de la década de los treinta, como veremos a continuación.

### 1.1. Las adaptaciones al cine de las obras *unamunianas*

La obra de Miguel de Unamuno ha conocido varias adaptaciones al cine en producciones españolas, mexicanas y argentinas<sup>954</sup>. Entre las primeras se encuentran *Abel Sánchez* (Carlos Serrano de Osma, 1946), *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964), *Nada menos que todo un hombre* (Rafael Gil, 1971) y *Las cuatro novias de Augusto Pérez* (José Jara, 1975), inspirada en *Niebla*. En México, se han filmado tres versiones de la novela *Nada menos que todo un hombre - A lo macho* (Martín de Lucenay, 1938), *La entrega* (Julián Soler, 1954) y la coproducción hispano-mexicana *Todo un hombre* (Rafael Villaseñor Kuri, 1982)-, así como otro título en régimen de coproducción con España: *Acto de posesión* (Javier Aguirre, 1977), basada esta vez en la novela *Dos madres*. En Argentina, finalmente, se realizó *Todo un hombre* (Pierre Chenal, 1943), inspirada también en la novela *Nada menos que todo un hombre*.

<sup>954</sup> Aunque no hay un estudio monográfico global, son varios los trabajos parciales que se han dedicado a algunas adaptaciones, especialmente a *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964). Véase en Rafael Utrera, *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*, Universidad de Sevilla, 1981; Luis Quesada, *La novela española y el cine*, Madrid, Ediciones JC, 1986; Antonio Santos, “‘Que la verdad es cruz’. Miguel de Unamuno ante el cinematógrafo”, Gonzalo Muineldo, et al, *Los escritores del 98 y el cine... cit.*; Rafael Utrera, ed., *8 calas cinematográficas en la literatura de la generación del 98*, Sevilla, Padilla Libros Editores, 1999; Enrique Iznaola Gómez (coord.), *Miguel Picazo. Un cineasta jienense*, Diputación Provincial de Jaén, 2004, y Carmen Peña Ardid, “El derecho a decir ‘no’. *La tía Tula* y la crítica”, *Lecturas: Imágenes. Revista de Poética del Cine*, n° 2, 2003, pp. 441-454

Aunque el prestigio de Miguel de Unamuno en Latinoamérica –sobre todo en México y Argentina- se puso de manifiesto ya en los años treinta a través de las numerosas representaciones de algunas de sus obras teatrales –como *Fedra* y *El otro*<sup>955</sup>, salta a la vista que el título que alcanzó, con diferencia, una mayor repercusión fue la novela *Nada menos que todo un hombre*, varias veces adaptada al teatro y de la que existen, como hemos señalado, cinco versiones cinematográficas; una telenovela peruana<sup>956</sup>, y una adaptación producida por Televisión Española bajo la dirección de Francisco Montoliu, de cinco capítulos, que fue emitida a partir del 14/11/1977 en el programa *Novela*<sup>957</sup>. Así mismo, habría que mencionar que varios textos unamunianos serían también adaptados por TVE sobre todo durante la Transición española: *Soledad* (Miguel Picazo, 1972)<sup>958</sup>, *Niebla* (Fernando Méndez Leite, 1976)<sup>959</sup> y *Abel Sánchez* (Pedro Amalio López, 1977)<sup>960</sup>. Además, se hicieron dos dramatizaciones de *La difunta*, la primera dirigida por Jaime Azpilicueta en 1972<sup>961</sup> y la segunda, bajo la dirección nuevamente de Montoliu en 1980<sup>962</sup>, así como *Fedra* (Mercedes Vilaret, 1981)<sup>963</sup>.

Antes que en el cine, como hemos mencionado, la novela *Nada menos que todo un hombre* fue adaptada al teatro y representada en España en 1925 y, en 1932, en el teatro Degollado de México bajo la dirección del también actor español Ernesto

<sup>955</sup> Por otra parte, de acuerdo al estudio de María del Puerto Gómez Corredera, en su artículo “El devenir del teatro de Unamuno en Latinoamérica”, *Signa*, 16, (2007), pp. 365-389, eran los exiliados españoles como consecuencia de la Guerra Civil, quienes se encargaban de difundir el teatro clásico y contemporáneo español. Entre ellos se encuentran José Ricardo Morales en Chile, Benito Cibrián, Pepita Meliá y el escenógrafo Manuel Fontanals, en México; Francisco Petrone y Gori Muñoz en Uruguay, entre otros. Como se observa, antes de llegada de los transterrados españoles no había aún interés genuino por la obra unamuniana en la América hispana.

<sup>956</sup> Fue producida en 1983 por la cadena de televisión Panamericana Tv Canal 5, bajo la dirección de Luis Llosa Urquidi y con la actuación de Gustavo Mc Lennan.

<sup>957</sup> Sobre las producciones realizadas por TVE de las obras de Miguel de Unamuno véase en Gonzalo Muineldo, *et al*, *Los escritores del 98 y el cine*, *cit.*, p. 92; Rafael Utrera, *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*, *cit.*, pp. 264-265 y en Luis Miguel Fernández, “Clásicos y modernos. La serie *Los libros* y la televisión de la Transición y “*Cuentos y leyendas* (1974-1976)”, en Antonio Ansón *et.al.*, *Televisión y literatura en la España de la Transición* (1973-1982), Zaragoza, Institución “Fernando El Católico”, 2010, pp. 119-138 y 311-316.

<sup>958</sup> Emitido el 28/02/1972 en la serie *Cuentos y Leyendas*.

<sup>959</sup> Emitido en 1976 en la serie *Los libros*.

<sup>960</sup> De cinco capítulos. Emitida a partir del 14/11/1977 en el programa *Novela*.

<sup>961</sup> Emitida en el programa *Siete piezas cortas*.

<sup>962</sup> Emitida en el programa *Teatro breve*

<sup>963</sup> Emitida el 23/01/1981 en el programa *Estudio 1*.

Vilches<sup>964</sup>. De nuevo en 1940, la compañía de los españoles refugiados en México, Benito Cebrián y Pepita Meliá repuso la obra en el teatro Arbeu y en 1945 nuevamente en el Degollado<sup>965</sup>. Como se puede constatar, el público mexicano estaba ya familiarizado con el argumento del relato *unamuniano*<sup>966</sup>, antes de que se realizara la primera adaptación cinematográfica en México: *A lo macho* (Martín de Lucenay, 1938).

## 1.2. Tres novelas ejemplares y un prólogo: la voluntad como protagonista

*Nada menos que todo un hombre* es una de las novelas pertenecientes al libro *Tres novelas ejemplares y un prólogo* que publicó Miguel de Unamuno en 1920 y que incluía además *El marqués de Lumbría* y *Dos madres*. Para Ángel del Río, se trata de obras muy relevantes dentro de la producción del escritor bilbaíno por ser “altamente representativas de su concepción trágica del personaje novelesco y de la idea original y totalmente arbitraria que tenía de la novela”<sup>967</sup>, un género literario mediante el cual nuestro autor también desarrolló sus ideas filosóficas<sup>968</sup>. Unamuno atribuyó a estas novelas el carácter de “ejemplares” en clara alusión a las *cervantinas*, pero, explicando en el mismo “Prólogo” las diferencias entre el sentido que dio al término el autor del *Quiote* y el que él les concede:

[...] primero, que Cervantes más buscó la ejemplaridad que hoy llamaríamos estética que no la moral en sus novelas, buscando dar con ellas horas de recreación donde el afligido espíritu descanse, y segundo, que lo de llamarlas

<sup>964</sup> En ambas puestas en escena se utilizó la versión hecha por Julio de Hoyos titulada *Todo un hombre*, escenificación en cinco jornadas de la novela unamuniana. En España, fue estrenada en el teatro Beatriz de Madrid el 19 de diciembre del citado año y también estuvo a cargo de Vilches.

<sup>965</sup> María del Puerto Gómez Corredera, “El devenir del teatro de Unamuno en Latinoamérica”, *art. cit.*, p. 374.

<sup>966</sup> En América Latina, fue la primera edición de *Tres novelas ejemplares y un prólogo* fue publicada por Espasa Calpe Buenos Aires / México en 1939.

<sup>967</sup> Ángel del Río, “Las novelas ejemplares de Unamuno”, en *Estudios sobre literatura contemporánea española*, Madrid, Gredos, 1966, p. 7.

<sup>968</sup> Sobre el estudio de estas novelas véase en Manuel García Blanco, “Prólogo”, en Miguel de Unamuno, *Obras completas. Tomo IX. Novela II y monodialogos*, Barcelona, Vergara, 1958, pp. 23-41; Ciriaco Morón Arroyo, “Introducción”, en Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, pp. 9-32 y en Ángel del Río, “Las novelas ejemplares de Unamuno”, *cit.*, pp. 7-27

ejemplares fue ocurrencia posterior a haberlas escrito. Lo que es en mi caso [...] Y las llamo ejemplares a estas novelas porque las doy como ejemplo – así, como suena-, ejemplo de vida y de realidad<sup>969</sup>.

Si D. Miguel considera estas novelas como “ejemplo de vida y realidad” es porque los personajes “son reales, realísimos, y con la realidad más íntima, con la que se dan ellos mismos, en puro querer ser o puro querer no ser, y no con la que le den los lectores”<sup>970</sup>. Pero no pretenden, según Ciriaco Morón Arroyo, “aconsejar modos de comportamiento, sino modos de concebir y escribir una novela”<sup>971</sup>. Por su parte, el crítico Eugenio G. de Nora, más allá de su reflexión en torno a las características de estas novelas –que tilda de “‘relato desnudo’, narración dramática y descarnada”-, ha denominado el conjunto como la “trilogía de la voluntad”<sup>972</sup>, facultad que, como apunta Miguel García Blanco, está muy desarrollada en todos los protagonistas de las novelas – sobre todo, mujeres- y es un rasgo que los define, pues buscan en todo momento que su poder de decisión se manifieste y se cumpla:

Raquel, la viuda estéril sedienta de maternidad que a toda costa quiere satisfacerla en el hijo; Carolina, reivindicando los derechos a la nobleza de un título y de un linaje para su propio hijo a expensas del de la hermana y de las exigencias sociales, y Alejandro Gómez, cuyo querer ser –aquí de la terminología unamuniana- le lleva a vencer las trabas que pueda crearle la sociedad a la que tiene acceso por su dinero y por su matrimonio, desentendiéndose de un paseado mísero y oscuro”<sup>973</sup>.

En este sentido, Demetrio Estébanez Calderón agrega que el anhelo de autodeterminación de estos personajes va muy unido a su deseo de afirmación de su personalidad, “objetivo que solamente logran los de fuerte voluntad y a costa de los demás, a quienes ‘subyugan’ o ‘fascinan’ (Alejandro a Julia, Raquel a Berta) o

<sup>969</sup> Miguel de Unamuno, *Prólogo en Tres novelas ejemplares y un prólogo*. Introducción de Demetrio Estébanez Calderón, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 30.

<sup>970</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>971</sup> Ciriaco Morón Arroyo, “Introducción”, en Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 19.

<sup>972</sup> Eugenio G. de Nora, *La novela española contemporánea... cit.*, pp. 26-32.

<sup>973</sup> Manuel García Blanco, “Prólogo” a Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 25.

instrumentalizan, como Raquel a Juan y a Berta, [...] Alejandro a Julia y ésta a Bordaviella”<sup>974</sup>.

Por otra parte, y explicando tal vez la resonancia y aceptación de los temas que afrontan estos relatos, Ciriaco Morón Arroyo pone de relieve en su estudio de la obra el hecho de que Unamuno haya fundido en ella historias bíblicas con deseos de hombres y mujeres contemporáneos, logrando que el propio lector se sienta identificado con alguno de los personajes que las protagonizan. Así, estas resonancias bíblicas, “confieren una dimensión cósmica a la vida diaria y, a su vez, las historias bíblicas brillan en toda su verdad cuando todos los hombres las experimentamos como nuestras”<sup>975</sup>.

En las novelas ejemplares unamunianas hay resonancias al menos de cuatro pasajes bíblicos. En *Dos madres*, la protagonista Raquel, obsesionada con la maternidad, tiene en el personaje bíblico del mismo nombre su modelo a seguir, pues al igual que ésta ordena a su pareja quede embarazada a otra mujer para poder ser “madre”. También, según Morón Arroyo, aparece el juicio de Salomón, aunque como dramatización modernizada, pues se manifiesta en dos planos: en el primero, “la dos madres se disputan la maternidad de la niña, y en el segundo, se disputan a don Juan, hijo también de las dos, que no encuentra clemencia en ningún rey sabio, y termina desgarrado”<sup>976</sup>. *El marqués de Lumbría*, por otro lado, tiene cierta correspondencia con el conflicto entre los personajes bíblicos Esaú y Jacob, aunque en femenino, pues los personajes de Carolina y Luisa, disputan la primogenitura en beneficio en este caso de sus hijos, ya que está en juego el título del marquesado. También se aprecian, en menor medida, los ecos de la historia de Caín y Abel, debido al odio latente entre estas protagonistas. Finalmente, en *Nada menos que todo un hombre*, el motivo religioso se hace presente en el momento en que la voluntad de Alejandro, que domina a todos los personajes de la novela, “se ve burlada por Dios y la muerte se resisten a la compra y a la conquista”<sup>977</sup>, puesto que no pudo salvar la vida de su esposa ni la de él.

Así mismo, Ángel del Río encuentra una influencia indirecta de los clásicos griegos en estas novelas, pues en ellas se halla “el aire trágico, la desnudez de los

<sup>974</sup> Demetrio Estébanez Calderón, “Introducción”, en Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 18.

<sup>975</sup> Ciriaco Morón Arroyo, “Introducción”, en Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 18.

<sup>976</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>977</sup> *Ibid.* p. 30.

caracteres y el *fatum* que les persigue”<sup>978</sup>, visible sobre todo en *Nada menos que todo un hombre*, en la que, como bien apunta, Ricardo Gullón, desde las primeras líneas se anuncia el destino trágico de Julia, la protagonista<sup>979</sup>: “Había en los ojos de la hermosura como un agujero de tragedia. Su porte inquietaba a cuantos la miraban. Los viejos se entristecían al verla pasar, arrastrando tras de sí la pesadumbre de un porvenir fatal”<sup>980</sup>.

### 1.3. *Nada menos que todo un hombre*: la novela

Sobre la fecha exacta en que se escribieron cada una de las obras solamente se conoce la de *Nada menos que todo un hombre*, fechada en Salamanca en 1916 y publicada en *La novela corta* (nº 28, Madrid, 18/07/1916). También es la obra sobre cuya génesis se tienen más datos. El experto de la obra *unamuniana*, Manuel García Blanco, ha señalado que tuvo como antecedente el drama inacabado *Una mujer* que empezó a escribir en 1905<sup>981</sup>, y que tenía como protagonista a una mujer llamada Sofía “que como la Julia de la novela se resiste a un matrimonio de conveniencia con un hombre rico para salvar a su propio padre de la ruina y el deshonor”<sup>982</sup>, por lo que decide internarse en un convento antes que ser sometida a la voluntad paterna. En este esbozo sin concluir, el novio de Sofía era muy parecido al protagonista de la posterior novela, Alejandro Gómez, en la manera de expresarse, es decir, en “la seguridad con que el rico caballero se manifiesta al logro del amor de quien se le entrega sin ser dueña de su voluntad...”<sup>983</sup>. Así pues, los personajes principales ya se hallaban delineados en 1905, aunque en el relato que vería finalmente la luz (la novela *Nada menos que todo un*

<sup>978</sup> Ángel del Río, “Las novelas ejemplares de Unamuno”, *cit.*, p. 20.

<sup>979</sup> Ricardo Gullón, *Autobiografías de Unamuno y su novelística*, Madrid, Gredos, 1964, p. 181.

<sup>980</sup> Miguel de Unamuno, *Nada menos que todo un hombre* en *Tres novelas ejemplares... cit.*, p. 93. Cuando no se indique otra cosa todas las citas de algún fragmento de esta novela se refieren a esta edición de Demetrio Estébanez Calderón.

<sup>981</sup> Manuel García Blanco, “Prólogo” A Miguel de Unamuno, *op. cit.*, pp. 28 y 29.

<sup>982</sup> *Ibid.*, p. 29

<sup>983</sup> *Ibid.*

*hombre*), sería el protagonista masculino al que se le dotaría de una férrea voluntad, y al femenino le sería asignado como atributo esencial la inseguridad.

### 1.3.1. Argumento

*Nada menos que todo un hombre* cuenta la historia del indiano Alejandro Gómez, rígido, egoísta y acostumbrado a resolver los conflictos con dinero, medio con el que compra no solo bienes materiales sino la voluntad de hombres y mujeres. Llega a España para instalarse en Renada, pueblo en el que se crió, en el que ahora adquiere varias propiedades y en el que va a conocer a Julia, hermosa mujer, cuya familia que se encuentra en la ruina. Alejandro decide rescatarlos de su desgracia a cambio de casarse con ella, de modo que Julia es *comprada* prácticamente al padre, a la vez que la familia recupera su liquidez financiera. La satisfacción de Alejandro es completa pues Julia queda pronto embarazada, lo que confirma su poder y la oportunidad de tener un heredero, cuyo nacimiento es motivo de gran alegría para él, aunque no tanto para la esposa. Constantemente duda del amor de Alejandro ya que teme no ser más que una propiedad suya, una hermosa posesión:

Pero él –se decía Julia-, ¿me quiere de verdad? ¿Me quiere a mí? ¿A mí?, como suele decir él. ¡Y cómo lo dice! ¡Cómo pronuncia yo! ¿Me quiere a mí, o es que no busca sino lucir mi hermosura? ¿Seré para él algo más que un mueble costosísimo y rarísimo? ¿Estará de veras enamorado de mí? ¿No se saciará pronto de mi encanto? (p. 104)

Ante la falta de atenciones por parte de su marido, Julia empieza a recibir visitas del conde de Bordaviella, con quien comparte tardes de lectura, té y ajedrez. Julia espera despertar los celos de su marido y hasta le dice que tiene una relación extramarital con el conde. Pero Alejandro es incapaz de creer que su esposa sea infiel porque piensa que ninguna mujer le puede faltar. Para evitar escándalos, interna a su esposa en un manicomio, haciéndola pasar por loca, de manera que nadie crea que le ha sido infiel. Julia permanece recluida algunos días en ese lugar; cuando él considera que

ha pasado el escándalo, va por ella y la obliga a disculparse con el conde de Bordaviella, porque, según él, perjudicó la honorabilidad del noble.

El matrimonio empieza una nueva etapa y Alejandro llega incluso a confesarle el infinito amor que profesa a Julia, justo cuando ella empieza a tener problemas de salud. No se menciona ninguna enfermedad en concreto y el narrador deja al lector inferir el mal del alma: “caía con frecuencia en delirios, en los que llamaba a su esposo con las más ardientes y apasionadas palabras [...] Algo terrible le andaba en las entrañas” (p. 33). Finalmente, los mejores médicos confirmaron que ¡Todo era inútil! Ella muere y como Alejandro no soporta la situación de quedarse sin ella, se suicida.

### **1.3.2. Novela de personajes**

Como es habitual en muchas novelas de Unamuno que rompen con la narrativa realista, el tiempo y sobre todo, el espacio en el que transcurren los acontecimientos de la historia apenas son concretados. En *Nada menos que todo un hombre*, del primero nada sabemos, aunque se infiere que la historia transcurre en la época en la que se escribió (segunda década del siglo XX) y, en cuanto al tiempo interno, la acción se desarrolla a lo largo de cuatro años. En cuanto al espacio, sabemos que se desarrolla en el pueblo castellano imaginario llamado Renada. Pero no hay descripciones ni referencias a los lugares en los que ocurren los acontecimientos. Para Ángel del Río, si bien el fondo social no ha sido descrito por Unamuno, sí que han quedado retratados, al igual que en las otras novelas ejemplares, algunos de los aspectos menos amables de la sociedad española, así como una visión áspera de las relaciones humanas, concretamente, de la vida doméstica. Ejemplo de ello sería el hecho de que los padres ceden todo al interés económico, “el padre de Julia, estafador y tramposo, no vacila en traficar con la belleza de su hija”<sup>984</sup>, y también, la forma de retratar a la aristocracia,

<sup>984</sup> Ángel del Río, “Las novelas ejemplares de Unamuno”, *cit.*, p. 16.



“representada por libertinos y holgazanes, es presa fácil de advenedizos como Alejandro Gómez...”<sup>985</sup>.

*Nada menos que todo un hombre* es una novela en la que importa sobre todo la caracterización de los personajes y los efectos de su voluntad. Así, como ya se había apuntado en líneas precedentes, la característica esencial que define a Alejandro Gómez es, en palabras de Eugenio G. de Nora, un voluntarismo encarnizado; “muy tozudo” como el propio Unamuno lo define. Para Estébanez Calderón, este personaje representa una nueva encarnación “de la ‘voluntad’, del ‘querer ser’ esencia de los personajes unamunianos”<sup>986</sup>. Se considera además superior al resto de personas de su entorno; se ve como alguien triunfador y con dominio perfecto de cada situación que se le presenta. La seguridad en sí mismo sería el rasgo que mejor definiría la personalidad de nuestro personaje, sobre todo al confrontarse con la aristocracia decadente que le despreciaba en la infancia. Sus intereses se ven favorecidos desde el inicio de la novela: “compra” A la mujer que le gusta, y ella le da un hijo que recibe como afirmación de su virilidad y garantía de pervivencia al poder transmitir a un heredero legítimo su patrimonio. Así pues, vemos como el poderío económico es otro tema también abordado a lo largo de toda la obra, pues:

Alejandro se jacta de plebeyo en contraste con los comerciantes o la empobrecida nobleza de la localidad. Además, indudablemente compra a Julia, pero dista mucho de ser representante de una lucha de clases: sus reclamaciones dentro de la sociedad son estrictamente individuales, sin ninguna conciencia social de clase, y Unamuno lo enfoca deliberadamente así. La guerra que entabla es a fin de cuentas consigo mismo<sup>987</sup>.

Como se observa, la perspectiva androcéntrica favorece a lo largo de toda la historia al protagonista, pero se maximiza aún más con el deceso de Julia (desaparece la figura femenina en la historia), aunque este hecho también sirve para demostrar su debilidad: ni su fortuna ni su propia vida sirven para salvar a su esposa de la muerte,

<sup>985</sup> *Ibid.*

<sup>986</sup> Demetrio Estébanez Calderón, “Introducción”, en Miguel de Unamuno, *op. cit.* p. 16.

<sup>987</sup> Geoffrey W. Ribbans, “Lucha y ambigüedad en la novela”. Vid. Francisco Rico y José Carlos Mainer: *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 6/1, Modernismo y 98, Barcelona, Grijalbo, Mondadora, 1994, p. 252.

otro tema, por cierto, que se manifiesta por partida doble en la novela, pues Alejandro se quita la vida. Unamuno describe la extremosidad de una conducta y sus terribles consecuencias, sin embargo, el hecho de que el marido se suicide indica que el autor quizá pretende que los hombres aprendan algo, modifiquen su modelo de masculinidad. La ironía es que cuando la esposa está enferma de amor, él no le hace caso; después, cuando es el marido el que se ha enamorado realmente, la mujer muere. Por tanto, no es un ser omnipotente y además ha indirectamente su falta de sensibilidad la que ha matado a la mujer. La ironía es que al hombre le importa más de lo que pensaba.

Con respecto a la protagonista femenina, Julia Yáñez, es definida en la obra como la hermosura de Renada, algo “así como la belleza oficial, o como un monumento más, pero viviente y fresco, entre los tesoros arquitectónicos de la capital” (p. 93). Ella es una mujer sometida a la voluntad del padre, cuyo anhelo es casarla con un hombre rico para salvar de la ruina económica a su familia. Otro de los rasgos que la caracteriza es una profunda inseguridad. Julia cree que su marido no la quiere, ya que nunca se lo ha dicho y además, se ha mostrado indiferente a los celos que ella misma le ha provocado, cuando le ha insinuado su interés por el conde de Bordaviella, un noble, venido a menos, que es víctima de las infidelidades de su esposa y por ello, busca refugio en la amistad de Julia. El personaje encarna inicialmente las virtudes del “ángel del hogar”: belleza espiritual, dulzura, sumisión a la autoridad masculina, pero también indefensión e impotencia.

El hecho de que Julia se “procure” un amante -el narrador no aclara si en realidad tuvo una relación extramarital<sup>988</sup>- para comprobar si su marido la ama, sirve para plantear el tema del honor, que es tratado por Unamuno como observa A. del Río, “como un valor totalmente negativo y grotesco”, pues Alejandro se ríe de ello, porque no cree posible que alguien le pueda faltar a él, a “nada menos que todo hombre” y

<sup>988</sup> Tres años después de haberse publicado esta novela, Unamuno recibió una carta de varios de sus lectores en la que se le pedía que aclarase si Julia había sido infiel o no. Reproducimos parte de la respuesta de D. Miguel: “Por mi parte, al idear aquella mi novela no pensé si Julia se entregó o no al conde de Bordaviella, ni eso me interesaba. Lo dejé así en suspenso y sin declararlo, por creer que esa omisión le daba más interés –como en efecto veo que le da- al relato, pues si en la historia verdadera una puerta de misterio o de secreto añade valor en vez de quitárselo, en la ficción novelesca ha de pasar lo mismo”. Fragmento de la carta a Francisco Bermejo y compañeros, de 08/07/1919, *apud*. Manuel García Blanco, “Prólogo” a Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p.26.

menos con un “mequetrefe”, “un michino” o “un mentecato inofensivo que se la echa de tenorio”, como se refiere al Conde.

Los otros personajes que tienen cierta relevancia en la novela son los padres de Julia: don Victorino y doña Anacleto. El padre es un agente de negocios que se encontraba en bancarrota, por ello “tenía puesta en la hija todas sus últimas y definitivas esperanzas de redención económica” (p. 93). De doña Anacleto, apenas hay referencia, pero a juzgar por los diálogos que mantiene con su marido y con su hija, se trata de una mujer resignada a su condición y circunstancia, que vive bajo las órdenes de su marido.

Además, encontramos a otros personajes secundarios tales como los primeros novios de Julia: Enrique y Pedro. El primero es definido como un tenorio renatense y el segundo, es un hombre al que Julia considera cobarde, pues, ni siquiera consideró “robarla” de su casa. También, aparecen los médicos que declararon loca a la esposa de Alejandro Gómez, así como los que confirman su muerte. Así mismo, se mencionan al hermano de Julia, que era una causa perdida y del que no se sabía mucho desde hace tiempo, y a don Alberto Menéndez de Cabuérquina, un rico hacendado que, al parecer, era también pretendiente de la hermosura de Renada.

#### **1.4. Recreaciones en México de la novela: *A lo macho*, *La entrega* y *Todo un hombre***

La primera adaptación cinematográfica de esta novela *unamuniana* fue un melodrama filmado en México y dirigido por el español Martín de Lucenay con el título *A lo macho* (1938)<sup>989</sup>. Sabemos de su existencia gracias a Moisés Viñas<sup>990</sup>, aunque, por el momento, es una película inencontrable de la que existen además muy pocos datos tanto en la Filmoteca UNAM como en la Cineteca Nacional de México<sup>991</sup>.

<sup>989</sup> Su trayectoria como cineasta fue mínima –apenas se conoce otro título realizado por él: *La Valentina* (1938)<sup>989</sup>, filmado también a finales de los años treinta.

<sup>990</sup> *Índice general de cine mexicano...*, cit., p. 17.

<sup>991</sup> Pese a todas las gestiones realizadas, no pudo ser localizada en ningún acervo ni mexicano ni español.

A juzgar por el título, entendemos que se trató de una producción con evidente connotación sexista. Sabemos que se estrenó el 2 de diciembre de 1938 en el cine Principal de la Ciudad de México, pero no conocemos nada sobre la recepción por parte del público. En cuanto a la crítica, hemos podido encontrar el testimonio de García Riera, que no se muestra muy optimista con esta cinta. El historiador español critica el exceso de elementos nacionalistas en esta primera versión de la novela corta del escritor bilbaíno: “El muy flojo melodramita -titulado *A lo macho* en la publicidad y *A lo mero macho* en sus títulos de presentación – quiere ser, como su protagonista, tan mundano como ranchero y folclórico: al servicio de lo segundo, el mexicano silvestre Capulín (ignoro su actor) y el andaluz Pepe cruzan coplas de retache, cada uno al modo de su tierra”<sup>992</sup>.

Dejando a un lado este filme, nos centraremos en las otras dos traslaciones filmicas de la novela de Unamuno cuya comparación permitirá contrastar precisamente el diferente enfoque del tema en dos décadas diferentes. Por un lado, *La entrega* (Julián Soler, 1954), cinta que se ajustaba a los cánones del cine mexicano de la época, plagada, como ya vimos, de melodramas puritanos y tradicionales, y en la que la mayoría de veces, como bien observa García Riera, la protagonista era una señora que padecía problemas psicológicos, como sucedía en esta película<sup>993</sup>. Y por el otro, *Todo un hombre* (Rafael Villaseñor Kuri, 1982), realizada en coproducción México-España, convertida en una comedia ranchera que exaltó aún más la veta machista que la versión anterior y que sirvió para el lucimiento del cantante de música popular, Vicente Fernández y de la actriz española Amparo Muñoz.

<sup>992</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine... cit.*, 2ª Edición, Tomo II, p. 42.

<sup>993</sup> *Ibid.* Tomo VII, p. 156. Recordemos que en 1954, como ya se ha mencionado en el Capítulo II (Segunda Parte) de esta investigación, se hizo *La mujer ajena* (Juan Bustillo Oro), adaptación de la novela *Realidad*, de Benito Pérez Galdós, en la que también el personaje principal femenino (Augusta) era una adúltera que padecía trastornos mentales.

### 1.4.1. *La entrega* (Julián Soler, 1954)



**Cartel de la adaptación**

En 1954, el conocido productor Gregorio Wallertein (Filmex) encargó la dirección de *La entrega* a Julián Soler<sup>994</sup>, cineasta hispano-mexicano con una amplia experiencia en la adaptación de obras literarias, ya que en su extensa producción filmográfica figuran más de una veintena de recreaciones de las que nueve partieron de textos literarios españoles<sup>995</sup>. Además, la industria fílmica azteca vio en la realización de este film la oportunidad de repetir el éxito que había tenido la versión argentina de la novela, realizada en 1943, con el título *Todo hombre*, por el director Pierre Chenal, con guion de Homero Manzi y Ulyses Petit de Murat. Éste último trabajaría también en el film mexicano, realizando un guion no muy diferente al que había servido de base a la película argentina<sup>996</sup>. En ambos casos se ajustó a los diálogos de la novela de Unamuno, pero modificó el desenlace, incluyó algunas escenas que no se corresponden con ningún pasaje de la novela e introdujo personajes nuevos relacionados con la cultura

<sup>994</sup> Julián Soler fue miembro de una de las familias más influyentes en el teatro y cine mexicanos. Sus padres fueron los españoles Domingo Díaz García e Irene Pavía Soler, integrantes de la compañía de teatro de Leopoldo Burón y afincados en México desde 1898; y hermano de los primeros actores Domingo, Andrés, Fernando y Mercedes, que forjaron sólidas carreras cinematográficas en el país azteca.

<sup>995</sup> *Las cinco advertencias de Satanás* (1945), *Un gallo en corral ajeno* (1951), *No te ofendas Beatriz* (1952), *Tío de mi vida* (1952), *La visita que no tocó el timbre* (1954), *La entrega* (1954); *La tercera palabra* (1955), *A media luz los tres* (1957), *Casa de Mujeres* (1966), fueron los filmes dirigidos por Soler que partieron de textos literarios españoles. Véase la información completa de cada filme en el catálogo-corpus..

<sup>996</sup> También fue coguionista de *La entrega*, el también director chileno, Tito Davison.

latinoamericana, además de variar el lugar de la acción, que en este caso ocurren en la monumental ciudad colonial de Guanajuato, signo de la universalidad del conflicto planteado por Unamuno.

Es probable que la presencia en México de Petit de Murat influyó para la realización de la adaptación de la novela *unamuniana* en el cine azteca. Por motivos políticos, este escritor argentino se exilió en México entre 1951 y 1958, y al año siguiente de haber llegado empezó a trabajar en la industria fílmica del país de acogida, llegando a realizar alrededor de cuarenta guiones para películas mexicanas, es decir, más de la mitad de los escritos a lo largo de su vida<sup>997</sup>. Tomando en cuenta que uno de sus trabajos más reconocidos fue el guion de la producción argentina *Todo un hombre*, no parece nada raro que fuera contratado para colaborar en el trasvase de la novela de Unamuno al ambiente mexicano, ya que el filme argentino se había estrenado en México en 1946, siendo bien recibido por el público y la crítica<sup>998</sup>.

#### **a) Argumento**

La historia que narra el filme, situada en la ciudad de Guanajuato en los años 50, ya no es la de un indiano, sino la de un español, Alejandro Gómez, afincado en México, que ha logrado amasar una cuantiosa fortuna en este país. No siempre disfrutó de esta prosperidad, ya que en el pasado su empresa textilera sufrió un descalabro económico, por lo que tuvo que abandonar esta ciudad al no encontrar ningún apoyo para el rescate de su compañía. Tiempo después regresa y, para demostrar que ha recuperado el capital perdido, instala una fundidora de metales y empieza a dedicarse a la compra-venta de inmuebles. Se reencuentra con Don Victorino, el banquero que le

<sup>997</sup> Fue un escritor, periodista y traductor, tuvo una importancia capital en las cinematografías azteca y gaucha. Su primer trabajo en ésta última industria fue la realización del guion de la película argentina *Prisioneros de la muerte*, inspirada en algunos cuentos del uruguayo, Horacio Quiroga. Petit de Murat ha sido uno de los guionistas más prolíficos de su país; entre 1939 y 2008 realizó alrededor de sesenta guiones.

<sup>998</sup> Este filme se estrenó en México el 2 de mayo de 1946 en el Cine Teresa. Vid. Jorge Ayala Blanco y María Luisa Amador, *Cartelera cinematográfica, 1940-1949*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, p. 232.

negó en el pasado el préstamo que necesitaba para impedir que su negocio cayera en bancarrota. El banquero está casado con Ana, una tradicional ama de casa que se la pasa todo el día tocando el piano, y son padres de Julia, la mujer más bella del pueblo, pero ahora es una familia venida a menos, ya que el exbanquero perdió su patrimonio en juegos de apuestas. Julia, pese a sostener un noviazgo con Enrique Régules, se ve obligada a casarse con Alejandro Gómez para salvar a su familia de la crítica situación económica a la que se enfrenta. El matrimonio no va como Julia lo esperaba, pues se encuentra con un hombre que no le demuestra su amor, motivo por el cual ella empieza a flirtear con el amigo de su marido, el licenciado Héctor Molina, de quien termina siendo amante. Julia “enferma” de los nervios y es internada en un hospital psiquiátrico, y es ahí, donde también es diagnosticada de un mal coronario. Julia y Alejandro se van al puerto de Inti-Tiul, lugar donde Alejandro pudo recuperar su patrimonio, ahí ambos se confiesan su amor, pero ella muere. Él no soporta la pérdida y se suicida.

## **b) Cambios, adiciones y supresiones**

Con respecto a los cambios operados en esta adaptación, el primero que hay que señalar es el del título. Si en la novela ponía el acento en la figura de Alejandro (“Nada menos que todo un hombre”), en este filme mexicano era en principio mucho más ambiguo, aunque una vez vista la película se advierte que desplazaba el sentido hacia el personaje femenino que se “entrega” a su futuro marido. Esta era una diferencia clave con la novela que se quería resaltar.

El segundo cambio, al que ya hemos hecho referencia, es la conversión de un relato literario moderno (una novela con un alto grado de abstracción y con personajes-conceptos) en un filme de estructura clásica (con un guion clásico, según terminología de Francis Vanoye, *Guiones modelo, modelos de guion*); un drama trágico en un melodrama familiar que respondía de alguna manera al tipo de cine realizado en la época. El otro cambio que afecta –lógicamente- a toda la puesta en escena fue la ubicación de la acción del filme, que en este caso se desarrolla en los años cincuenta del pasado siglo en Guanajuato, ciudad colonial del centro de México, en la que también Buñuel rodó la cinta *Él* (1953).

Como se puede advertir por el resumen precedente, la película mantuvo en su argumento, un considerable grado de adecuación a la obra *unamuniana*, a pesar de que suprime un motivo tan importante como es el nacimiento del hijo, sin duda porque no se quiso mezclar la temática sentimental con el sacrosanto tema de la maternidad en el México de aquellos años. De haberse incluido, seguramente no habría sido aceptado, por los sectores más conservadores, el hecho que una mujer abandonara sus deberes de madre para dejarse morir por falta de afecto del marido.

*La entrega* presenta así algunas modificaciones substanciales de los planteamientos de la obra literaria y, por el otro lado, resalta algunas otras cuestiones que consistieron en lo siguiente: cronológicamente el film se distanció de la novela, pues fue ubicado en la década de los cincuenta; también sufrió una transgenerización que convirtió el drama *unamuniano* en un melodrama familiar de corte conservador, que fue el género cinematográfico por excelencia de esa década debido a que el gobierno en turno promovía la realización de films moralizantes y empezó a prohibir la realización de aquellas producciones adscritas al género de rumberas<sup>999</sup>.

Antes de continuar con la revisión de estas cuestiones, consideramos oportuno describir con mayor precisión el desarrollo de la trama y la construcción de los personajes -que conservaron el mismo nombre que el del texto literario (Alejandro Gómez, Julia Yáñez y Don Victorino, padre de ella)-, así como las cualidades que los caracterizan, ya que presentan algunos rasgos diferenciales que veremos a continuación. Así mismo, con el objetivo de observar de forma esquemática los cambios y adiciones realizados en la recreación filmica, hemos incluido un cuadro comparativo en el que presentamos el resumen argumental de la novela, así como las secuencias de *La entrega*.

Alejandro (Arturo de Córdova), el español que ha hecho su fortuna en México, también se presenta como un ser dominante y seguro de sí mismo, pero, a diferencia del texto literario, lo vemos al comienzo del filme en su etapa de hombre humilde, en una escena se muestra el momento en el que solicita el préstamo bancario que precisa para rescatar su negocio. A partir del momento en que le niegan la ayuda, empieza a ser un

<sup>999</sup> Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine... cit.*, pp. 156 y 157.



hombre soberbio, despreciativo<sup>1000</sup>. Su conducta permite plantear una doble problemática: la del resentimiento “de clase” y la de ansia de poder del plebeyo enriquecido que odia a los burgueses e hidalgos de abolengo pero en decadencia. También se sabe en el filme de los antecedentes de Alejandro contrastando su carácter de gachupín (español afincado en México) con la del indiano de Unamuno que se presentaba así en la novela:

había sido llevado por sus padres a Cuba , primero, y a Méjico, después, y que allí ignorábase como había fraguado una enorme fortuna, una fortuna fabulosa –hablábase de varios millones de duros-, antes de cumplir los treinta y cuatro años, en que volvió a España, resuelto a afincarse en ella. Decíase que era viudo y sin hijos, que corrían respecto a él las más fantásticas leyendas” (pp. 100 y 101).

En contraparte, en el film sí queda establecido el origen de su fortuna. Se trata de un industrial, dueño primero de una fábrica de tejidos, y posteriormente, de una fundidora de metales y de un gran número de propiedades. También se tiene certeza de que llegó a Guanajuato siendo un niño y que, a fuerza de trabajo, logró tener su propia empresa. Alejandro es considerado casi un mexicano, ya que, después de vivir mucho tiempo en el país norteamericano, había perdido su acento, pero no por los banqueros, que lo discriminan por ser un gachupín. En la primera secuencia del filme, cuando los miembros del Consejo del Banco de Crédito Industrial y Comercial leen la carta en la que Alejandro Gómez solicita un crédito, se sorprenden de que el comerciante hable de su angustia porque su negocio no va bien, lo que motiva el que uno de los oyentes diga con desprecio: “estos gachupines dicen frases hasta cuando se ahogan”. Pese a que Alejandro Gómez tenía establecida su fábrica en esa ciudad, le es denegado el préstamo, argumentando que no se le podía conceder, en palabras de don Victorino, “un centavo de crédito a personas que no sabemos a dónde van, ni de dónde vienen, sin arraigos, sin vinculaciones sociales”<sup>1001</sup>.

<sup>1000</sup> Secuencia 3. Véase el Resumen argumental de la novela y secuenciación de las recreaciones filmicas, en el apartado 9.4.3 de este capítulo. A partir de este momento al indicar el número de alguna secuencia nos referimos a las de la película *La entrega*.

<sup>1001</sup> Secuencia 2.

Así mismo, Alejandro es nuevamente humillado por ser un gachupín, cuando se presenta en el club para defender el honor de su esposa pues, Enrique Régules - exnovio de Julia- ha empezado a divulgar en el pueblo que la mujer de Gómez es amante del licenciado Héctor Molina <sup>1002</sup>. El protagonista golpea a Enrique; algunos de los socios del centro de diversión le espetan que su proceder exige una reparación y otro de los presentes exclama: “¡Dejara de ser gachupín!”. Posteriormente, Alejandro defiende su origen, dirigiéndose a todos los asistentes –la cámara enmarca la acción mediante un medio plano realizado al protagonista-, seguramente con la intención de que todos los espectadores se solidarizaran con él; reproducimos parte del diálogo que sostiene con el presidente del club y otro socio:

**Alejandro:** Ha dicho usted gachupín a título de ofensa, pero no me llega. Soy español y a mucha honra. Porque gachupín es aquel que vive de explotar a los demás y yo no llevo eso sobre mi conciencia. En cambio, hay muchos de ustedes que son gachupines, aunque no sean españoles, pues, en la cuestión de ser honrado y de vivir de su trabajo como yo lo he hecho o ser un ladrón con disfraz de gente decente que vive de explotar a los demás, no cuentan para nada las razas ni las nacionalidades. Soy español y soy mexicano porque en ambos países reconozco una sola patria y he procurado hacerme digno de los dos con mi esfuerzo y mi honradez. Al tratar de ofenderme con el mote de gachupín, créanme señor que la ofensa se la ha causado únicamente a sí mismo y probablemente también a estos señores.

**Presidente del club:** ¡Basta! Usted nos está insultando a todos aquí en nuestra propia casa y eso es intolerable, como presidente de la Lonja permítame decirle que en este recinto no se puede permitir la presencia de alguien que no sea caballero y usted no es un caballero.

**Otro socio.-** ¡Muy bien señor presidente! Así se habla.

**Alejandro:** ¡Claro que no lo soy! Por supuesto. ¿Caballero yo? ¿Yo? ¿De dónde? ¿Cuándo? Ser uno de esos señores que desprecian a los que no tienen un centavo y respetan al que tiene la bolsa llena, ¡Nunca y en buena hora! ¡Me basta con ser un hombre!

<sup>1002</sup> Secuencia 30.

En este diálogo, obra del guionista (no de Unamuno) se aprovecha para sacar a la luz la existencia de prejuicios interculturales y cierto conflicto entre mexicanos y españoles afincados en México. Alejandro asume el calificativo “gachupín” en el sentido en que es definido por la Real Academia Española<sup>1003</sup>, es decir, como español establecido en México o Centroamérica. Pero rechaza la acepción negativa que también tiene esta palabra, referida a cualquier español que no ha tenido un buen proceder en la América hispana. Alejandro no sólo defiende su condición de trabajador honrado sino que advierte que gachupines-explotadores los hay de todas las razas y nacionalidades. Esto indigna a los miembros del Club que desplazan el debate a otro terreno: el de ser o no ser un caballero. Para Alejandro, que sabe que no lo es (en el sentido del Antiguo Régimen) pero tampoco quiere serlo, la palabra “caballero” es más despreciable que “gachupín” ya que se presenta como un hombre hecho a sí mismo y despreciando tanto a la aristocracia nobiliaria como a la plutocrática (la del dinero).

En lo que se refiere a la conducta sexual de Alejandro, la película suprime la aventura amorosa que tiene en la novela Alejandro Gómez con la empleada doméstica. Consideramos que fue eliminada debido a que se trataba de un film conservador en el que se buscó preservar la integridad masculina y así contrastarla con la infidelidad femenina que se presenta en el filme. Aunque también pudo ser anulada porque dicha aventura tiene connotaciones de servidumbre amo-siervo que no eran tan aceptables en los años 50 (como en 1920).

En cuanto a la protagonista femenina, Julia Yáñez (Marga López) es una mujer hermosa y romántica, que desea casarse con un hombre del que esté enamorada. Pero en esta adaptación, Julia no es “vendida” por el padre, sino que acepta personalmente casarse con Alejandro Gómez. Éste –para lograr su objetivo- convence a la joven de que el resto de sus pretendientes no son “todos unos hombres” en comparación con él. Aun cuando los Yáñez estaban en deuda con el joven millonario español, ya que él había pagado sus deudas familiares, Julia se “entrega” voluntariamente, y no a fuerza como sucede en el texto literario de ahí el título (secuencias 15 y 16). Don Victorino es un hombre que busca ante todo mantener su posición social y económica a costa de la

<sup>1003</sup> Véase en Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* (23ª edición), 2015. Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=IgwbtzF> [Consulta: 22 /04/2016].

felicidad de su hija, y en este caso, no era un comerciante sino un exbanquero que había perdido su fortuna en juegos de apuestas. Y, su esposa Ana, es una mujer pasiva al igual que en la novela. Ahora bien, este matrimonio ya no tiene un lazo sentimental que los una. Los diálogos reproducidos tanto en el texto literario como en el filmico reflejan una relación cargada de tedio, y una evidente resignación por parte de la madre, que pese a no estar de acuerdo con las decisiones tomadas por su esposo, las acata<sup>1004</sup>.

Respecto a los pretendientes de Julia, anteriores a su matrimonio, se reducen significativamente a una sola figura -Enrique-, que no se atreve a “robar” a Julia de su amargo hogar. Estas supresiones, también las había hecho el guionista Petit de Murat en la versión argentina de *Todo un hombre* (Pierre Chenal, 1943), once años antes. A este propósito, conviene mencionar que en la adaptación teatral de la novela de Unamuno realizada por Julio de Hoyos en 1925, ya se reducía el número de novios de la protagonista. Si bien Petit de Murat no tuvo en cuenta dicha versión, porque desde su punto de vista “carecía de calidad y fuerza poética”, sí repitió dicha alteración en las versiones (mexicana y argentina) realizadas para la gran pantalla. En nuestra opinión, la condensación de los dos personajes en uno fue acertada, ya que este único novio (Enrique) encarnaba también la característica principal de Pedro: la cobardía. Por otro lado, el personaje con el que Julia va a intentar dar celos a su marido ya no es el conde

<sup>1004</sup> Un diálogo contenido en la novela *Nada menos que todo un hombre* muestra la relación fría y desgastada de los señores Yañez. Vid. Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 94:

- Ya no nos queda más que Julia –solía decirle a su mujer-; todo depende de cómo se nos case o de cómo la casemos. Si hace una tontería, y me temo que la haga, estamos perdidos.
- ¿Y a qué le llamas hacer una tontería?
- Ya saliste tú con otra. Cuando digo que apenas si tienes sentido común Anacleta...
- ¡Y qué le voy a hacer, Victorino! Ilústrame tú, que eres aquí el único de algún talento...
- Pues lo que aquí hace falta, ya te lo he dicho cien veces, es que vigiles a Julia y le impidas que ande con esos noviazgos estúpidos, en que pierden el tiempo, las proporciones y hasta la salud [...].
- ¿Y qué le voy a hacer?
- ¿Qué le vas a hacer? Hacerla comprender que el porvenir y el bienestar de todos nosotros, de ti y mío, y la honra, acaso, ¿lo entiendes...?
- Sí, lo entiendo.
- ¡No, no lo entiendes! La honra, ¿lo oyes?, la honra de la familia depende de su casamiento. Es menester que se haga valer.
- ¡Pobrecilla!
- ¿Pobrecilla? Lo que hace falta es que no empiece a echarse novios absurdos, y que lea esas novelas disparatadas que lee y que no hacen sino levantarle los cascos y llenarle la cabeza de humo.
- ¡Pero qué quieres que haga...!
- Pensar con juicio, y darse cuenta de lo que tiene con su hermosura, y saber aprovecharla.
- Pues yo a su edad...
- ¡Vamos, Anacleta, no digas necedades! No abres la boca más que para decir majaderías. Tú a su edad... Tú a su edad... Mira que te conocí entonces...

de Bordaviella sino el joven licenciado llamado Héctor Molina. Esta transformación se realiza por obvias razones, pues, al situarse la adaptación en México, no podría existir un noble. Consideramos que se da énfasis en el filme al hecho de que sea un joven con carrera universitaria, pues en la década de los cincuenta, los egresados de escuelas de educación superior en México gozaban de gran admiración. Así pues, el licenciado Molina era un exnovio de Julia, que posteriormente se casaba con una mujer rica que le era infiel. Molina es el encargado de los negocios de su suegro. Su nueva ocupación le obliga a mantener una estrecha relación con Alejandro Gómez, a quien tiene que visitar todos los días. Su constante presencia en la casa de los Gómez, hace que estreche sus vínculos afectivos con Julia, a quien le cuenta las aventuras amorosas de su esposa.

Las transformaciones más importantes tienen que ver finalmente con la supresión del hijo y de la maternidad de Julia y con el desenlace. Desaparecen así los episodios en los que el hijo y la maternidad tienen presencia en la novela, desde la noticia del embarazo, el nacimiento y, sobre todo, al final, cuando el padre se despide de él antes de suicidarse<sup>1005</sup>.

Otro de los cambios que se registra en *La entrega* es en el final, pues aunque no cambian las muertes de los personajes, sí se expresa de otro modo su relación. La maldad de Julia ha consistido en querer dar celos a su esposo y en declarar públicamente que el licenciado Héctor Molina era su amante (lo que no era cierto). Tendrá que disculparse con él, será encerrada en un manicomio y, como castigo final -de la providencia-, le es diagnosticada una enfermedad cardíaca; enfermedad física, pero también simbólica y expresión de misoginia pues no sólo es un modo de castigo sino de anular el poder de la mujer, el que ejerce –sexualmente- sobre los hombres que la desean.

Cuando Julia cae enferma, Alejandro la lleva al puerto de Inti-Tual -y no a un casa de campo como en el texto literario-, lugar donde hizo su fortuna. Ahí, al fin, le confiesa que la ama y que era “más suyo que ella de él” gracias a su amor. Julia vive

<sup>1005</sup> También, se incluyen otros personajes: José y Ana, un matrimonio que ha estado al servicio de los Yáñez. En el filme, hay una secuencia en la que éstos últimos abandonan la casa de esta familia, pues, ya no se les puede pagar un sueldo, como consecuencia del vicio de don Victorino. Además, aparece otro personaje cinematográfico: el doctor Silva, que es amigo de Alejandro Gómez y, al que incluso le cumple el sueño de su vida: la construcción de un hospital del que lo nombra director.

días de agonía. Alejandro hace todos los intentos para salvar la vida de su esposa, todos ellos inútiles, ya que el doctor del pueblo no puede ayudarla para mejorar su estado de salud, y finalmente muere de un mal del corazón y no de una enfermedad no especificada como sucede en la novela. La escena final se desarrolla en la zona costera: Alejandro se postra junto con el cadáver de Julia a orillas del mar, esperando que la marea los arrastre. Antes de que sean tragados por el mar, él le dice lo siguiente: “Ya nada puede separarnos Julia, seguiremos nuestro viaje, ya viene la marea para llevarnos juntos: Te quiero Julia” (secuencia 45). Es un final feliz de raíz romántica que evoca la unión de los amantes en la muerte, las situaciones en las que el amante masculino roba el cadáver de la mujer para mantenerla a su lado recuerda la imagen de Heathcliff y Catalina en la novela *Cumbres borrascosas* (Emily Brontë, 1847) y la adopción que hizo Buñuel en 1953.

### **c) Algunas anotaciones y recepción crítica**

Uno de los temas de la novela -y en la película- es el del concepto de masculinidad, los valores en los que se fundamenta la identidad masculina e incluso siente ya estar enamorada de él, aunque en realidad sea un desconocido en su vida. Le angustia no saber si él la ama de verdad, ya que al ser un hombre con sentimientos difíciles de demostrar, nunca la ha hecho sentir amada, sólo se siente respetada.

Es interesante observar que en Unamuno (y en Julián Soler), el universo femenino se asocia de forma tradicional, de acuerdo con los patrones burgueses y románticos a las emociones y a los sentimientos. Además de la maternidad, que en este caso tampoco se da, la mujer no interviene en el espacio público, no tiene profesión, su función será la de ser esposa.

Alejandro Gómez consideraba cursi todo lo relacionado con palabras bonitas, le repetía una y otra vez a su esposa -en la adaptación cinematográfica-, que las frases sentimentales le repugnaban, ya que se trataban de cosas vacías. Para él, lo más

importante era generar fuentes de trabajo para que la gente pudiera mejorar su nivel de vida.

La novela *unamuniana Nada menos que todo un hombre* desarrolla a lo largo de la historia el arquetipo de los roles que debía desarrollar la mujer sumisa, y en este caso adquirida mediante un contrato monetario, pero además de su condición de mujer, debe recibir un castigo por comportamientos que no son bien vistos en la sociedad. Julia se procuró un amante, situación que no puede tolerar Alejandro, porque es “Nada menos que todo un hombre”. Debido a lo anterior, contrata los servicios de unos médicos para que declaren a su esposa demente, de esta manera evita un escándalo público. Por los actos inapropiados de Julia, finalmente, Alejandro la interna en un manicomio, y ahí es donde recibe su castigo por haberla engañado, pues se anuncia su eminente muerte.

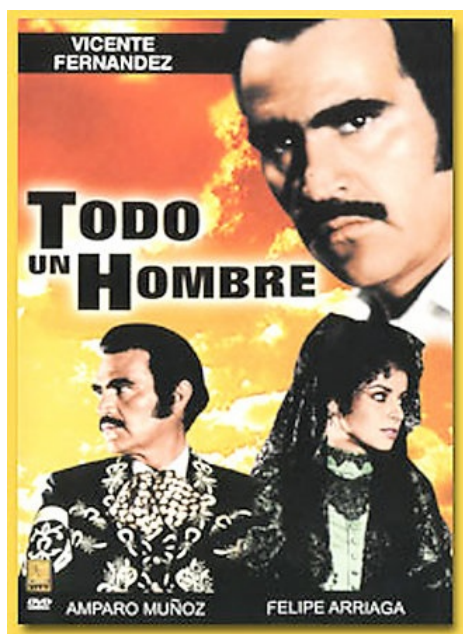
*La entrega* fue filmada en blanco y negro. La escenografía utilizada representa los valores de un plebeyo enriquecido, que aspira a formar parte del mundo aristocrático mediante la ostentación burguesa de la época. Las diferencias económicas existentes entre la familia de Julia y Alejandro se muestra a través de sus casas. Los Yáñez tienen una casa relativamente modesta, y en cambio, Alejandro compara la casa más lujosa de la ciudad cuando se casa con Julia. La fotografía, obra de Jack Draper, que trabajó con directores como Howard Hawks o Fernando de Fuentes, logró la iluminación adecuada tanto en escenas filmadas en exteriores como en interiores.

Esta adaptación fue bien recibida por algunos sectores de la prensa especializada. Para *Cinema Reporter*, el reparto fue magnífico y la cinta en general un dechado de perfección<sup>1006</sup>. La actriz Marga López obtuvo el premio mexicano Ariel a la mejor actuación femenina en 1955. En cuanto a la crítica, la reseña de Emilio García Riera señalaba el trabajo del director: “En manos de Julián Soler, la trama del autor vasco dio pie a un melodrama tendiente a demostrar que un burgués maleducado puede ser capaz de sentir un gran amor si lo representa Arturo de Córdoba”<sup>1007</sup>.

<sup>1006</sup> “*La entrega*, en el cine Alameda”, *Cinema Reporter*, n° 841, 1954, p. 44.

<sup>1007</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine... cit.*, Tomo V, p. 159.

#### 1.4.2. *Todo un hombre* (Rafael Villaseñor Kuri, 1982)



Cartel de la adaptación

La versión de la novela unamuniana *Todo un hombre*, realizada en coproducción México-España, tuvo como objetivo primordial resaltar el prototipo del macho mexicano, además de haber buscado el lucimiento del cantante de música ranchera Vicente Fernández. La dirección corrió a cargo de Rafael Villaseñor Kuri, que había iniciado su carrera como realizador con la película *Mil caminos tiene la muerte*, protagonizada por Ana Martín. Un año después argumenta y dirige su segundo largometraje *Ratas de asfalto*. Ambas cintas son innovadoras dentro del cine de acción, con secuencias difíciles y complicadas, pocas veces vistas anteriormente. Su filmografía abarca todos los géneros: comedia, acción, drama y melodrama<sup>1008</sup>.

En el año de 1978, firma un contrato de exclusividad con Gregorio Walerstein para dirigir la mayor parte de las películas protagonizadas por el cantante y actor Vicente Fernández, compromiso que adquiere durante casi dieciocho años. De hecho,

<sup>1008</sup> En el 2001, recibió por parte de la Sociedad Mexicana de Directores la Medalla de Plata al Mérito del Director por sus 25 años de actividad cinematográfica. Después de un receso de trece años en el cine, regresa con la cinta *Bienvenido paisano* (2006), una comedia a través de la cual ejerce una crítica al programa de gobierno para ayudar a los mexicanos residentes de los Estados Unidos que vienen a vacacionar en su patria. El filme es protagonizado por Rafael Inclán, María Teresa Ruiz y Giovanni Florido. Cfr. Perla Ciuk *Diccionario de directores de cine mexicano, vol 2*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2009, pp. 817-818



tan importante como la figura del director, es, en este filme, la figura del productor y conocidísimo cantante de música ranchera Vicente Fernández. La carrera musical de Chente o El charro de Huentitlán, como a menudo se le llama en México, repuntó a finales de los años sesenta y ha grabado más de sesenta discos, que lo han mantenido por casi medio siglo en el gusto del público mexicano.

Vicente Fernández encarna en general la idiosincrasia mexicana, además de ser el mayor representante de la música vernácula. Pero también quiso ser actor y la mayor parte de su filmografía ha servido para publicitar su carrera como intérprete, puesto que la mayoría de sus películas han sido producidas o coproducidas por él. Dirigido por Villaseñor Kuri, Vicente Fernández actuó como protagonista en numerosos filmes *Como México no hay dos* (1979), *Por tu maldito amor* (1990) y *Mi querido viejo* (1991). En la nación azteca, los filmes que ha realizado Vicente Fernández, en general, no se consideran de calidad. Villaseñor Kuri consignó lo anterior en una entrevista con Isaura Rendón Pérez: “Lo que molesta es que tú llegues con un libreto, en las oficinas que producen el cine oficial y que por el simple hecho de haber dirigido veinte películas de Vicente Fernández, que ni siquiera han visto, ya te descalifiquen”<sup>1009</sup>.

El personaje que interpreta Fernández en el filme que nos ocupa es parecido a la mayoría de los que ha interpretado en sus más de treinta películas. En todas ellas, se hace una exaltación de lo que representa el “macho mexicano”. El modelo machista mexicano ha sido representado en el cine de aquella nación desde la “época de oro” a través de la figura del “charro”, el cual es un icono de identidad nacional. Los charros cinematográficos más recordados en México son Pedro Infante, Jorge Negrete y Emilio “El Indio” Fernández. Entre las características que presentaban los filmes “charrescos” se pueden enumerar las siguientes: “los rasgos sentimentales se manifestaban a través de escenas cantadas, pero las escenas de acción enfatizaron una agresividad violenta y abusiva”<sup>1010</sup>.

<sup>1009</sup> Isaura Rendón Pérez, “Entrevista a Rafael Villaseñor Kuri, en Perla Ciuk, *Diccionario de directores... cit.*, vol. 1, p. 818.

<sup>1010</sup> Julianne Burton-Carvajal, “La ley del más padre: melodrama paternal, melodrama patriarcal, y la especificidad del ejemplo mexicano”, en “El melodrama dramático”, *Archivos de la Filmoteca* núm. 16, (febrero, 1994), p.59.

Por su parte Díaz López<sup>1011</sup>, considera que la imagen del charro mexicano presentada en este tipo de filmes sirvió para recuperar un compromiso de heroicidad y machismo que alimentaba la ideología conservadora. Tal es el caso de *Jalisco canta en Sevilla* (Fernando de Fuentes, 1949) “el argumento era una sencilla historia que hacía llegar a dos charros mexicanos –Nacho Mendoza (Negrete) y Nopalito (Armando Soto la Marina)- a Sevilla a cobrar una herencia de un tío abuelo del primero”<sup>1012</sup>.

Una de las similitudes que tienen *Todo un hombre* (1982) y *Jalisco canta en Sevilla* (1948) es la compra-venta de esposa a cambio de pagar las deudas del padre de la novia. En el segundo texto fílmico, cuando Nacho (Jorge Negrete) recibe la herencia por la que vino desde México, “se entera de que don Manuel Vargas está en la ruina por culpa de ciertos negocios ruinosos de su hijo. A instancias del notario, Nacho compra el cortijo sin dar la cara, para que la familia Vargas no se ofenda”<sup>1013</sup>. A diferencia de *Todo un hombre*, en este caso la pareja sí estaba enamorada, solo que Araceli (Carmen Sevilla) rechazaba a Nacho (Jorge Negrete) por ser un caballista.

Para el personaje principal femenino de *Todo un hombre* se eligió a Amparo Muñoz, actriz malagueña que fue la primera y única española en ganar el concurso Miss Universo 1974, título al que renunció para continuar con su carrera artística. En la década de los setenta era muy conocida tanto por su trabajo en el cine como en las pasarelas. En 1977, también había participado en otra coproducción mexicano-española, *Acto de posesión* (Javier Aguirre), adaptación de *Dos madres*, otra de las novelas ejemplares de Unamuno, a la que ya nos hemos referido.

## a) Argumento

**Provincia mexicana indefinida (periodo postrevolucionario).**- La película narra la historia de Joaquín Barrera, un latifundista y dueño de una fábrica textilera, de quien se

<sup>1011</sup> Marina Díaz López, “Las vías de la Hispanidad en una coproducción hispanoamericana de 1948: *Jalisco canta a Sevilla*”, en Marina Díaz López y Luis Fernández Colorado, *op.cit.*, pp. 141-165.

<sup>1012</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>1013</sup> *Ibid.*, p. 158.

dice en el pueblo que asesinó a su primera esposa. Se enamora a primera vista de Laura Monteros, la mujer más bella del pueblo, sin embargo, ésta a punto de casarse con Fernando Aguirre. La familia Monteros cae en la ruina económica, razón por la cual Laura es plantada en su boda, pues el novio no quiere afrontar las deudas de su futuro suegro. Joaquín se entera de la situación de la familia Monteros, los rescata de la ruina y pide la mano de Laura. El enlace matrimonial se lleva a cabo, pero ella lo rechaza en su noche de bodas porque no le dice que la ama; él la obliga a tener relaciones. Pasado el tiempo, su vida conyugal no mejora y ella decide irse de la casa, sin embargo, no se va porque descubre que está embarazada. Ante la falta de atenciones por parte de su marido, empieza a sostener encuentros con su antiguo novio, Fernando Aguirre, que ya se ha casado con la mujer más rica del pueblo. Tiempo después de vuelven amantes, pero Joaquín no cree, por lo que encierra a su esposa en un manicomio. Ella enferma gravemente y Joaquín la lleva a la casa del Lago, ahí le confiesa su amor y ella muere.

## **b) Cambios, adiciones y supresiones**

*Todo un hombre* conservó pocos elementos del texto literario, ya que tanto el argumento como el libreto presentan varias transformaciones. La primera diferencia es que el protagonista no se suicida; la segunda es que en esta producción se cambiaron los nombres de los personajes. Los protagonistas en lugar de llamarse Alejandro Gómez y Julia Yañez, recibieron el nombre de Joaquín Barrera y Laura Monteros, respectivamente.

Organizada la trama como un largo *flash-back*, que arranca de la primera escena en la que padre e hijo se abrazan entristecidos, sugiriendo su soledad y la ausencia de alguien querido, presenta al protagonista Joaquín Barrera (Vicente Fernández), quien canta la canción “Recuerdo”, una de las cinco canciones que interpreta a lo largo del filme. Los personajes viven en un pueblo que no está ubicado a España, sino en México. Tampoco es, naturalmente, un hombre enriquecido en América, pero sí un hombre que ambiciona la propiedad de la tierra –se le verá también comprando varias extensiones de tierras-, aunque su principal fuente de ingresos es una

fábrica de textiles, al igual que el personaje principal de *La entrega*, en donde tiene contratada a gente laborando largas jornadas de trabajo y sin una retribución salarial bien remunerada. En la obra literaria Alejandro Gómez se dedicaba de igual manera a la agricultura, pero también tenía negocios de préstamos hipotecarios.

Otro de los cambios que aparece en el filme, es el tipo de relación que tienen los padres de Laura (Amparo Muñoz). Los señores Monteros tienen un matrimonio sólido, hay respeto entre ambos y hasta gestos de cariño, aunque tienen la preocupación en cuanto al porvenir de su hija, no está el interés mismo de realizar una venta de su hija al mejor postor, si anhelan que se pueda casar lo más pronto posible pero no se lo imponen a la hija. En el salón, es la primera escena en la cual los padres de Laura, hablan de su ruina económica:

**Madre:** No te desesperes, no pierdas la fe Agustín, estoy segura de que podrás salir adelante.

**Padre:** Imposible, he acudido a cuanto amigo conozco y todos me niegan su ayuda, ¿qué será de Laura si quedamos en la ruina?

Su salvación depende de que fije una fecha cuanto antes para su boda. (secuencia 6)<sup>1014</sup>:

Laura Monteros al igual que Julia Yañez, se niega a casarse con un hombre del que no está enamorada, pero ante la presión económica ella finalmente accede a casarse. En el filme no aparecen los numerosos hombres que la pretendían en el pueblo, solo su prometido, Fernando Aguirre (Oscar Traven). No se incluye en el filme un episodio del relato literario que es cuando organiza la huida de su casa con uno de sus primeros enamorados, con Enrique:

- Dime, Enrique, ¿tú me quieres?

- ¡Vaya una pregunta ahora...!

- Contesta, ¿me quieres?

<sup>1014</sup> . A partir de este momento al indicar el número de alguna secuencia nos referimos a las de la película *Todo un hombre* (Rafael Villaseñor Kuri, 1982). Vid. En el apartado 9.4.3 de este Capítulo.

- Con toda el alma y con todo el cuerpo, nena!
  - ¿Pero de veras?
  - ¡Y tan de veras!
  - ¿Estás dispuesto a todo por mí?
  - ¡A todo sí!
  - Pues bien, róbame, llévame. Tenemos que escaparnos; pero muy lejos, muy lejos, adonde no pueda llegar mi padre.
- [...] Y se pusieron a concertar la huida.
- Pero al siguiente día, el fijado para la fuga, y cuando Julia tenía preparado su hatito de ropa, y hasta el avisado secretamente el coche, Enrique no apareció (pp. 96-97)

El segmento narrativo anterior es sustituido en la película por la boda fallida entre Laura Monteros y Fernando Aguirre. El evento se organiza en casa de la familia de la novia, pero el prometido no se presenta a la ceremonia civil. Un amigo de él, pone en conocimiento de don Agustín Monteros la renuncia a su compromiso, alude que al conocer la situación económica de la prometida, decidió marcharse del país para emprender otros planes. Podemos observar en relación a lo anterior, que es interesante y revelador, el lugar que tiene la mujer en este caso. La huida del prometido (Fernando Aguirre), la comunica uno de sus amigos al padre, éste a su vez se lo dice primero a los invitados, y al final a la hija-novia. Sus juicios de valor y sentimientos no tienen importancia.

En la siguiente secuencia (15), la familia se muestra unida, aun cuando por culpa de Aguirre han pasado una vergüenza pública. Es en ese momento cuando los Monteros deciden salir adelante de una manera modesta y no con la ayuda de un esposo millonario para su hija. La secuencia subsecuente (16), coincide con el texto literario, es aquella en la que Joaquín Barrera se presenta en casa de Laura para solicitar la autorización del padre para cortejarla y a la vez informarle que sus deudas han sido pagadas por él.

Las características del dominio y machismo en el personaje de Joaquín Barrera llegan hasta los niveles más altos. Como consecuencia de la frialdad y falta de atención por parte de su ahora esposo, el día de la noche de bodas, Laura se niega a mantener relaciones sexuales con él, por lo que él bajo el argumento de tener derechos sobre ella,

la viola (secuencia 18), hecho que provoca que duerman en habitaciones separadas por una larga temporada y finalmente ella opte por irse de la casa aunque ya tenga conocimiento de encontrarse encinta.

El tipo de relación que tiene Laura con su madre es diferente en el filme, ésta además de desempeñar su rol maternal, es también amiga y consejera, sin dejarle de inculcar acciones de sumisión ante su marido. Cuando su hija decide separarse de Joaquín, la persuade para que vuelva a su hogar, usando el argumento de que un hijo debe crecer al lado de un padre, independientemente de la situación que guarde el matrimonio. En opinión de ella, se debe tolerar cualquier acto, incluyendo la falta de atención hacia la pareja e incluso la infidelidad (Joaquín mantenía una relación extramarital con la empleada doméstica). La madre consigue finalmente su objetivo, Laura regresa a su casa y le da la noticia a su esposo que serán padres (secuencias 29 y 30).

Un aspecto que destaca en *Todo un hombre* es la necesidad de dar explicación al carácter que desde niño se le había forjado a Joaquín Barrera, algo contrario, como apunta Ángel del Río, a la concepción del personaje que tenía Unamuno, pues en sus novelas no hay la menor justificación psicológica o moral: “El autor trata a los seres anormales como si fueran absolutamente normales”<sup>1015</sup>. En el filme, aparecen dos analepsis, en las que el protagonista recuerda episodios de su niñez relacionados con su incapacidad para demostrarle amor a su mujer. La primera es un *flashback* que se presenta en el minuto treinta y cinco del filme (secuencia 20), cuando, una imagen en todo sepia (para subrayar el cambio de orden temporal) muestra a Joaquín niño y a su padre riñendo a la esposa y explicando a su hijo los motivos por los que no debe manifestar sus sentimientos a la mujer que ame<sup>1016</sup>.

<sup>1015</sup> Ángel del Río, “Las novelas ejemplares de Unamuno”, *cit.*, p. 15.

<sup>1016</sup> Escena entre Joaquín (niño) y sus padres

Madre: ¡Huy, qué bonita letra tienes! Qué buena ortografía

.....tienes Joaquín, si sigues estudiando así, vas a ser el primero en clase.

Joaquín: Te adoro mamá, a nadie quiero tanto en el mundo  
como a ti.

Padre: Pórtese como un hombre, “te adoro más que a nadie  
en el mundo, a nadie quiero tanto en el mundo como a  
tí”, pórtese como un hombre.

(Riñen los padres, elevan la voz)

Sin embargo, esta escena –en la que madre e hijo expresan abiertamente sus emociones con besos y abrazos, que contrastan con la brutal intervención paterna- no explica todavía por completo al espectador el motivo real por el cual el padre le reprende a su hijo por ser cariñoso con la madre. Es poco antes que muera Laura – enferma de un mal coronario y no de una enfermedad que no se nombra, como le ocurría a la Julia de la novela de Unamuno-, cuando Joaquín Barrera confiesa a su esposa por qué nunca le pudo demostrar su amor, a pesar de que el primer momento no sólo la quiso, sino que la adoró (secuencia 54). Él temía que si se mostraba cariñoso ella lo rechazaría como lo había hecho su madre con su padre, palabras que vienen acompañadas de otra breve escena retrospectiva en la que el niño espía tras una puerta el diálogo que mantienen su padre, arrodillado, y su madre, sentada pero altiva, dura y capaz de humillar al marido.

**Padre:** Perdóname, fue sólo un desahogo por tu indiferencia, a pesar de que te quiero tanto y de que no puedo vivir sin ti.

**Madre:** Cuando te casaste conmigo sabías que yo no te quería, que mis padres me obligaron a que me casara contigo a la fuerza. Tal vez hubiese aprendido a quererte si hubieses sido “todo un hombre”, en lugar de torturarme repitiéndome por años, meses y días que me amabas.

Como antes señalamos, el final de la historia sufre un cambio fundamental en relación al texto literario, ya que el protagonista no se quita la vida. Joaquín, al enterarse de que su esposa sufre de una insuficiencia cardíaca, decide llevarla a la casa de campo que tienen, a la que llaman “casa del lago”. Es precisamente a orillas del agua donde Laura Monteros muere, luego de que su marido le confiesa el inmenso amor que siempre ha sentido por ella. La escena final transcurre en el momento que le dice a su hijo que ha muerto su madre, y es aquí donde empieza nuevamente la canción de “Recuerdo”, interpretación hecha por Vicente Fernández y que sirve de fondo musical para el inicio y desenlace del filme.

Padre: No te metas, o soy capaz de matarte.

Padre: Eres un enfaldado, cuando seas hombre y llegues a enamorarte de una mujer, y la llenes de mimos .....como a tu madre y le digas que la quieres y no puedes vivir sin ella, te va a despreciar por .....agachón, por indigno. Ha llegado el momento de aprender a ser un hombre, “todo un hombre”.

En el filme, el protagonista interpreta otras cuatro canciones además de la ya mencionada. La segunda de éstas es cantada después de que el protagonista ha violado a su esposa, Laura Monteros, agresión que acaba olvidándose como si no pasara nada y que indica la normalidad con que se aceptaba, en los años ochenta, las agresiones en el matrimonio, esto es la violencia de género. La siguiente melodía es cantada, cuando Laura decide no hablarle, debido a que abusó de ella en la noche de bodas; la cuarta es interpretada cuando ella se va de la casa, finalmente, la quinta aparece justo antes de la muerte de su esposa, quien muere a orillas de un lago.

### **c) Algunas anotaciones y recepción crítica**

Es interesante reflexionar sobre el significado de este nuevo desenlace, ya que supone una afirmación decisiva de los valores patriarcales. Aparentemente, la película parecía cuestionar la conducta del marido, su incapacidad para expresar sus emociones, sobre todo ante una mujer, ya que era bastante cordial y compañero con su compadre Sotero. De hecho, en el filme, los sentimientos masculinos de un charro se expresan mediante los soliloquios líricos de las canciones.

Tras liberar a la esposa del encierro, se entera de su enfermedad, parece arrepentido y es capaz de declarar su amor, tal y como ella desea. En cierto modo, parece que estamos ante el clásico tema del “amor como escuela”, capaz de transformar a los individuos. Así se habría enriquecido la personalidad masculina, liberándole de un trauma (como dice el médico, es el marido el que está enfermo). Pero el desenlace cuestiona estos planteamientos. Muerta la madre, Joaquín no sólo sigue viviendo sino que consuela a su hijo, instándole a que no llore y pronunciando unas palabras finales que hacen pensar que nada ha cambiado, que el hijo recibe el mismo mandato de género que el padre <sup>1017</sup>.. El modelo cultural de masculinidad, el que define la identidad de la

<sup>1017</sup>Padre: Hijo, tengo que decirte la verdad, tu mamá, tu mamá no está dormida.  
Acaba de morir, ha muerto, me entiendes.  
Pero no debes llorar, ¡Me oyes!



persona implica represión de sentimientos, exhibición de fuerza y dureza, y, sobre todo, desprecio de las mujeres, cuyas posibles cualidades (belleza, sentimentalidad, debilidad) se presenta como radicalmente distintas de aquellas que definen el mundo masculino. La película es ambigua o quizá no quiso modificar la imagen cultivada por el cantante.

La recreación filmica de *Todo un hombre* (1982) se realizó gracias a una coproducción entre México y España. En la publicidad no se resaltaba el hecho de que fuera una adaptación literaria, pues lo que los carteles promocionaban del filme de Villaseñor Kuri era el nombre e imagen del cantante y actor mexicano, Vicente Fernández. En cuanto a los créditos destacan Rafael García Travesi como autor del “argumento original y libreto” basado “en la novela de don Miguel de Unamuno “Nada menos que todo un hombre”, lo que establecía cierta distancia respecto a la obra del escritor español, teniendo en cuenta sobre todo el cambio de desenlace. Por otra parte, aun cuando la productora presenta a Vicente Fernández como su actor exclusivo, se repite su nombre pero ahora como productor asociado. Con lo anterior, se justifica el porqué esta adaptación más que resaltar las particularidades del argumento de la obra literaria, estuvo más bien al servicio de los intereses del productor asociado.

La versión de Villaseñor Kuri está descrita como una versión relativamente libre de la novela de Unamuno y realizada con criterio artesanal, como observó César Santos Fontela en el periódico *ABC* de España. Era de esperar que se hicieran comparaciones con las adaptaciones literarias anteriores, la de Pierre Chenal en 1943 y la de Rafael Gil en 1971. Las únicas versiones que no mencionó la crítica española fueron las realizadas por Martín de Lucenay en 1938 y la de Julián Soler en 1954 y que fueron las que se distinguieron por ser tituladas diferente a estas tres, el nombre de los textos

Ni tú ni yo la vemos, pero ella está siempre a nuestro lado, y si te ve llorar  
la harás sufrir.  
¿Y tú, no quieres que ella sufra verdad?  
Ella sabiendo que tú y yo siempre estaremos juntos, y que  
nos queremos, estará feliz.  
Hijo: ¿De veras papa?  
Padre: Sí, hijo.  
Hijo: Ahorita, ¿Nos está viendo?  
Padre: ¡Claro que sí, hijo!  
Pero, no quiere verte llorar.  
Hijo: Sí, papá.  
Padre: Los hombres no lloran, ¡Me oyes!

filmicos fueron: *A lo macho* y *La entrega*, respectivamente. César Santos Fontanela (*ABC*, 9-12-1983) advierte además que, a pesar de la participación como guionista de Julio Alejandro de Castro, quien algunas veces trabajó con el director aragonés Luis Buñuel, en este caso su trabajo no sobresalió:

Julio Alejandro, antiguo colaborador de Buñuel en alguna de sus obras máximas, que parece apuntar a un tratamiento del tema en función de lo que los surrealistas llamaron ‘l’amour fou’, un poco a la manera en que Luis Buñuel –con la colaboración en el texto del propio Alejandro- trató la novela ‘Cumbres borrascosas’ en su espléndida y desconcertante ‘Abismos de pasión’. Lamentablemente, Villaseñor no es Buñuel, y en puesta en escena se ha limitado a «ilustrar», con cierta corrección artesanal, pero sin entusiasmo ni por supuesto genio, el material literario puesto en sus manos<sup>1018</sup>.

### 1.4.3. Resumen argumental de la novela y secuenciación de las recreaciones fílmicas<sup>1019</sup>

<i>Nada menos que todo un hombre</i> (Miguel de Unamuno, 1916)	<i>La entrega</i> (Julián Soler, 1954)	<i>Todo un hombre</i> (Rafael Villaseñor Kuri, 1982)
<p>1 El narrador describe a dos de los personajes. Julia: uno de los agonistas de la historia Victorino Yáñez: padre de Julia. Un hombre de negocios que tenía puestas todas sus esperanzas de redención económica en su hija. Después, dialogan los padres de Julia. Don Victorino espera que su hija no cometa el error de casarse con cualquier hombre. Pide a su esposa Anacleto que vigile a Julia. Julia sospecha que su padre la quiere “vender” para salvar la</p>		

<sup>1018</sup> César Santos Fontanela, “*Todo un hombre*, de Rafael Villaseñor Kuri”, *ABC*, 09/12/1983, p. 82

<sup>1019</sup> En el caso de estas adaptaciones, se ha decidido incluir la secuenciación de los filmes con el fin de mostrar los cambios que registraron en relación con el texto literario del que parten.

<p>honra y economía de la familia, por ello, acepta como novio a uno de sus pretendientes: Enrique. Éste es definido por el narrador como un <i>tenorio renatense</i>.</p> <p>En la primera cita (en una ventana) Julia cuenta a Enrique, lo que planea hacer su padre con ella. Al respecto, él considera que a ella “le da por lo trágico; lee novelas sentimentales”.</p> <p>El noviazgo entre Julia y el joven enfurece al padre. Ella pide al novio que la robe, ya que su padre, al parecer, la ha maltratado físicamente.</p> <p>Planean la fuga, sin embargo, Enrique no aparece el día acordado. La relación termina.</p> <p>Tiempo después, Julia empieza otra relación con un hombre llamado Pedro y también pide que la rapte. Él le dice que no tiene para mantenerla y que después de la fuga, solo habría problemas.</p> <p>Julia rompe la relación con Pedro y se acongoja, pues, piensa que los hombres no se enamoran de ella, sino que solo les atrae debido a su hermosura.</p> <p>Don Victorino advierte a su hija que no tolerará más noviazgos de ese tipo.</p> <p>Ella le espeta que tiene un nuevo pretendiente: Alberto Menéndez de Cubuérniga, un rico hacendado; casado y separado de su mujer.</p> <p>El padre no comenta nada. Ella asume que ese tipo de hombre es el que le conviene a su padre para salvar a la familia de la ruina económica.</p>		
		<p>Fondo musical: la canción <i>Recuerdo</i>  Títulos de crédito sobre una toma fija: la entrada de una casa.</p>
	<p>Sec.1.  Instalaciones del Banco de Crédito Industrial y Comercial. Se lleva a cabo una reunión de ejecutivos en el despacho del director. Uno de los temas que tratan es la solicitud de préstamo realizada por Alejandro Gómez, un español afincado en México, dueño de una fábrica de tejidos.</p>	<p>Sec. 1.  Continúa como fondo musical la canción <i>Recuerdo</i>  Exterior de una casa. Joaquín Barrera camina junto a su hijo hasta llegar a un lago.  Joaquín observa a su hijo mientras se oye una <i>voz en off</i> de su esposa Laura que dice:  ¿Cómo puedes querer a tu hijo si</p>

		tienes el corazón de roca? Inicio un largo <i>flash-back</i> .
	Sec.2. <i>Flashback</i> .- El director del banco, Victorino Yáñez, recuerda cuando apareció en su despacho el joven empresario, para solicitar un crédito para salvar su negocio. El préstamo es denegado.	
	Sec. 3. Camino de terracería. Alejandro Gómez se va del pueblo, asegura que regresará para vengarse.	Sec. 2. Exterior de una hacienda. Joaquín Barrera sale de su casa. Él y su amigo Sotero pasean a caballo. Visitan varias de las tierras destinadas a la agricultura que pertenecen a Joaquín. Joaquín ha mandado poner unas vallas para evitar que los animales de Braulio Gómez, dueño del rancho adjunto, bajen al río a tomar agua. Sotero le dice que tenga cuidado, ya que Gómez es un hombre muy bragado.
	Títulos de crédito sobre panorámicas de la ciudad de Guanajuato, México.	
2 Presentación de Alejandro Gómez. Es un indiano, que desde muy niño fue llevado a Cuba y después a México. Ahí fragua una gran fortuna. Era viudo y sin hijos, y se decía que era un hombre ambicioso y tozudo. Regresa a Renada y adquiere grandes extensiones de tierra.	Sec. 4. Calle. Unos hombres trabajando en la construcción de un edificio, en un terreno comprado por Alejandro Gómez. La venganza de Alejandro Gómez consiste en deruir todas las esquinas del pueblo y posteriormente, construir nuevos edificios. Un hombre pasa con una carreta y observa. Posteriormente, se dirige a una casa.	Sec. 3. Interior de la fábrica de textiles Barrera. Joaquín supervisa cómo trabajan los obreros de la fábrica. Joaquín habla con el encargado de la fábrica y le instruye que contrate a más personal. El encargado pide que mejore las condiciones laborales. Joaquín dice que todo lo arreglará, pero, no en ese momento.
	Sec. 5. Interior de la casa de los Yáñez. El hombre de la carreta entra a recoger a dos empleados del servicio doméstico, ya que han sido despedidos porque los dueños de la casa, los Yáñez, están al borde de la ruina económica. Antes, se despiden de doña Ana, la dueña de la casa. Le informan que han encontrado trabajo en San Gabriel, que es propiedad de Alejandro Gómez.	Sec. 4. Calle. Unas mujeres ven pasar a Joaquín y a Sotero. Comentan que el primero mató a su esposa para quedarse con su fortuna.
3 Alejandro sabe de la existencia	Sec. 6. Parque. Julia Yáñez se encuentra	Sec. 5 Parque. Joaquín ve a una

<p>de Julia y al verla, se empeña en “conseguirla”. Le envía una carta diciéndole: “Usted acabará siendo mía”.</p> <p>Julia le informa a su padre de las intenciones de Alejandro Gómez. Don Victoriano suplica a su hija que lo acepte, ya que está a punto de quedar en bancarrota.</p> <p>Alejandro Gómez paga las deudas del señor Yáñez, es decir, rescata a la familia. Aunque no exige nada, el padre pide a su hija que acepte al rico indiano.</p>	<p>con su novio Enrique Régules. Después, abandonan el lugar y la lleva a su casa.</p>	<p>hermosa mujer -acompañada de un hombre-, y le pregunta a Sotero quién es.</p> <p>Sotero le dice que es Laura Monteros, pero, que no se haga ilusiones, ya que ella ha despreciado a muchos.</p> <p>Joaquín asegura que esa mujer será su esposa.</p>
	<p>Sec. 7.</p> <p>Interior de la casa. El padre de Julia, don Victorino, llega primero al hogar procedente del club La Lonja, pues, es un aficionado a las apuestas, en las que ha perdido su fortuna.</p> <p>Pregunta a la esposa por Julia y, exige que vigile a su hija “neurótica”.</p> <p>Le dice a doña Ana que Julia está en boca de todos los jóvenes del club, debido a su comportamiento ligero con los hombres.</p>	<p>Sec. 6.</p> <p>Salón de la casa de los Monteros. Don Agustín habla con su esposa de penosa situación económica.</p> <p>Don Agustín dice que es preciso que su hija fije la fecha de la boda con Fernando Aguirre, para que no pase privaciones económicas.</p>
	<p>Sec. 8.</p> <p>Jardín. Julia y su novio llegan a la casa, pasean antes por el jardín. Ella le cuenta que Alejandro Gómez la ronda; él le dice que no debe preocuparse, que ellos seguirán juntos.</p>	
	<p>Sec. 9</p> <p>Habitación de Julia. Doña Ana pide a su hija que entre a la casa. La madre le dice que los libros mienten, que el amor es lo primero que se acaba. Julia le dice que encontrará a alguien que la ame, que no quiere ser como ella: no quiere vivir resignada junto a un hombre.</p>	<p>Sec. 7</p> <p>Habitación de Laura Monteros. Laura habla con su madre. Ésta le dice que ya es hora de que madure, porque ya es una mujer y sigue absorta en sus novelas.</p>
	<p>Sec. 10.</p> <p>Despacho de la casa. Don Victorino se reúne con el antiguo pretendiente de Julia, Héctor Molina. Éste le lleva una carta de su ahora suegro, para exigir el pago de la hipoteca de su casa.</p> <p>El suegro de Molina necesita el dinero, de lo contrario, tendrá que vender la famosa esquina de</p>	

	<p>las calles Colón y Artes a Alejandro Gómez.</p> <p>El señor Yáñez recuerda que él fue quien echó a Alejandro del pueblo, cuando se encontraba en la ruina.</p> <p>Ahora, exige a Molina que hagan lo mismo, pero, éste le dice que en la actualidad, Alejandro es un hombre muy poderoso.</p> <p>Al percatarse de la situación, Victorino Yáñez solicita un plazo para reunir el dinero y consigue que le otorgue un mes. Asimismo entrega un cheque por el pago de la primera mensualidad de la hipoteca, pero, en realidad, no tiene fondos para pagarlo.</p>	
		<p>Sec. 8.</p> <p>Comedor de la casa los Monteros. Don Agustín informa a su hija que están en la ruina. Le dice que convendría que fijara la fecha de la boda con Fernando Aguirre.</p> <p>Ella se enfada, pues, dice que no está enamorada de ese hombre.</p> <p>Don Victorino le dice que deje de soñar, que la vida de las novelas no existe.</p>
		<p>Sec. 9.</p> <p>Interior de un bar. Fernando Aguirre habla con sus amigos sobre su futura boda con Laura Monteros.</p> <p>En el mismo lugar, se encuentra Joaquín y Sotero.</p> <p>También, llega Braulio Gómez y reta a duelo a Joaquín, por haber cercado su rancho e impedir que el ganado de su propiedad vaya a beber agua al río.</p> <p>Joaquín le perdona la vida.</p>
		<p>Sec. 10.</p> <p>Habitación de Laura. Ella le informa a su madre que se casará con Fernando.</p>
		<p>Sec. 11</p> <p>Camino de terracería. Alejandro encuentra en el camino a Laura Monteros, ésta lo ignora.</p>
		<p>Sec. 12</p> <p>Interior de un convento. Dos mujeres hablan sobre la futura boda de Julia. Después, se acercan a saludarla.</p>
		<p>Sec. 13.</p>

		Interior de una capilla. Laura reza y a su lado se encuentra Joaquín Barrera, que la siguió desde el camino en el que la encontró.	
		Sec. 14 Parque. Fernando Aguirre pasea con Laura. Ésta le comenta que Joaquín Barrera la persigue, le pide que hable con él, pues se encuentra también ahí. Joaquín se acerca y le advierte a Fernando Aguirre, que no le quitará la vista a Julia, aunque sea su esposa	
		Sec. 15 Habitación de Laura. Ella se encuentra vestida de novia, pues, ese día se casará con Fernando Aguirre. El novio no llega. Manda a un emisario para informar que no ha llegado a la ceremonia porque conoce la ruina en la que se encuentra la familia Julia se alegra y le dice a sus padres que juntos saldrán adelante.	
4	<p>Alejandro empieza a visitar a Julia. Ésta al principio lo rechaza, ya que piensa que la ha “comprado” por su hermosura y no se imagina que él le pedirá matrimonio. La voluntad de Alejandro está por encima de todas las cosas: él quería tener a la mujer más bonita de España.</p>	<p>Sec. 11. Salón de la casa. Don Victorino es visitado por Alejandro Gómez. Éste le informa que tiene en su poder la hipoteca de esa casa y un cheque, que ha sido devuelto por falta de fondos. El señor Yáñez pide un nuevo plazo para pagar la deuda. Alejandro accede, y le espeta que él si entiende de las angustias, y no como en su momento, el señor Yáñez le denegó el préstamo bancario. Después de cerrar el trato, don Victorino le presenta a su esposa Ana y a su hija Julia. Ésta es poco amable y se retira del salón. Antes de abandonar la casa, Alejandro asegura a don Victorino que le entregará los documentos de la hipoteca y el cheque sin fondos al día siguiente, y el señor Yáñez lo invita a cenar en esa misma fecha. Alejandro Gómez pide que esté presente su hija Julia. Después de la partida de Alejandro, don Victorino llama</p>	<p>Sec. 16. Salón de los Monteros. Joaquín Barrera visita a don Agustín y le dice que le interesa tratar dos asuntos: el primero, pedir permiso para cortejar a Laura, y el segundo, le informa que ha ordenado al banco que cargue a su cuenta todos los adeudos de la familia. Don Agustín agradece el servicio y le dice que le pagará en cuanto pueda.</p>

	<p>la atención a su esposa e hija, por la mala educación de esta última, con el acaudalado hombre de negocios. Julia se desmaya.</p>	
		<p>Sec. 17. Interior de la casa de Barrera. Joaquín charla con Sotero en uno de los pasillos. Un trabajador le informa que Laura Monteros lo espera en el salón. Laura pregunta a Alejandro si es verdad que mató a su primera esposa. Él responde que él es todo hombre y que no podría matar algo que es o fue suyo. Laura le dice que va a venderse o a pagar la deuda del padre, es decir, acepta ser su esposa.</p>
	<p>Sec. 12. Habitación de Julia. El doctor atiende a Julia. Le advierte a la madre que su hija está enferma de los nervios y que su corazón no está del todo bien. Al salir el doctor, madre e hija sostienen una conversación, Julia le dice que la quiere mucho y le pide disculpas por su comportamiento.</p>	
	<p>Sec. 13. Entrada de la casa. Al siguiente día, Julia se va antes de que llegue a cenar Alejandro Gómez, sin embargo, se topa con él. Ella le dice que no se quedará a cenar, que no está obligada y que ya es mayor de edad para tomar sus decisiones. Él le dice que se quede, que no tenga miedo y la besa.</p>	
	<p>Sec. 14. Calle. Julia se encuentra con su novio. Ella le dice a Enrique que su padre la quiere casar con Alejandro Gómez. Le pide que se la robe y después contraigan nupcias. Al principio, el novio no acepta, pero, al final, acuerdan que se fugarán esa misma noche. Ella regresa a casa para preparar sus cosas.</p>	
	<p>Sec. 15. Interior de la casa. Alejandro escucha tocar el piano a la madre de Julia. Don Victorino se</p>	



	<p>disculpa con Alejandro, porque no ha asistido Julia. Ésta llega y charla con Alejandro.</p> <p>Ella le dice que él está acostumbrado a conseguir todo, pero que a ella no la conseguirá.</p> <p>Julia sale corriendo al jardín de la casa, al ver las luces de un coche a través de la ventana: cree que ha llegado su novio para robarla.</p>	
	<p>Sec. 16.</p> <p>Jardín. Julia se percata que no se trataba de su novio Enrique.</p> <p>También, le reprocha a Alejandro que esté destruyendo la ciudad. Éste le dice que ya no lo hará, que ya no quiere vengarse de la gente que lo corrió de ese lugar.</p> <p>Julia se marcha, él la detiene y le dice que será suya y lo querrá. Ella se niega y él le dice que no puede dejarlo ir, porque es el único hombre verdadero que se ha acercado a ella.</p> <p>Alejandro le pide matrimonio, y ella acepta, ya que se quiere vengar de todos los hombres que no la supieron valorar.</p>	
5	<p>Salón de la casa de Alejandro Gómez. En su nueva casa, Julia recibe a tres mujeres que se dedican a la caridad. Acuden para solicitar la ayuda de su marido Alejandro Gómez.</p> <p>Un grupo de trabajadores entran a la casa de Alejandro, ya que ha habido un accidente en la planta fundidora de la que es dueño.</p>	<p>Sec. 18.</p> <p>Habitación de la casa de Joaquín Barrera. Laura y Joaquín están listos para su noche de bodas.</p> <p>Ella le pregunta si la ama, ya que nunca se lo ha dicho. Él le dice que no sabe decir cosas bonitas.</p> <p>Ella enfurece y le dice que solo se casó con ella por ser una mujer bonita, y pide que duerman separados en lo que se decide si quiere ser la esposa de un hombre como él.</p> <p>Él no acepta y la obliga a tener relaciones sexuales.</p> <p>Después, ella lo echa y le dice que jamás la volverá a tocar.</p> <p>Él la amenaza, le dice que si no lo acepta como esposo, se tendrá que atener a las consecuencias.</p>
		<p>Sec. 19.</p> <p>Otra habitación de la casa de Joaquín Barrera. Joaquín interpreta la canción <i>Deja que me vaya</i></p>
		<p>Sec. 20.</p> <p><i>Flashback.</i> Joaquín, cuando es niño, se encuentra con su madre en la cocina. Él le manifiesta</p>

		mucho cariño a ella. El padre le dice que no se porte así con su madre, que eso no es de hombres.
	Sec. 18. Interior de la planta de fundición de metales. Alejandro asume la culpa. Promete pagar dobles jornales e indemnizaciones por los daños causado. También, ordena al doctor Silva que atienda a los heridos.	Sec. 21. Comedor de los Barrera. Joaquín pregunta a la empleada doméstica si bajará su esposa. La empleada doméstica flirtea con él.
		Sec. 22. Habitación. Laura lee.
		Sec. 23. Campo. Joaquín y Sotero montan a caballo. Sotero interpreta la canción <i>Para qué me sirve la vida</i> Sotero pregunta a Joaquín si algo le pasa, si su esposa lo engaña. Joaquín responde molesto que a él no hay mujer que lo engañe.
		Sec. 24.. Interior de la casa de los Barrera. Laura sale de su habitación a buscar a Joaquín, pero no se atreve a llamar a la puerta. Él hace lo mismo. Al final, él se va a la habitación de la sirvienta. Laura desde su ventana ve que su esposo busca a la sirvienta.
		Sec. 25. Habitación de la sirvienta. Joaquín se viste y corre a Dominga, le dice que se vaya al otro día, que no la quiere volver a ver.
		Sec. 26. Interior de la casa de los Barrera. Laura reclama la infidelidad a su esposo. Le exige que despida a la sirvienta. Joaquín le dice que si no tiene derechos como esposo, él puede tener relaciones con otras mujeres. Laura le dice que regresará a casa de sus padres.
		Sec. 27. Campo. Joaquín montado a caballo interpreta la canción <i>Estoy a punto</i> .
		Sec. 28. Bar. Joaquín se encuentra con Sotero para tomar una copa.

<p>6</p> <p>Después del casamiento se van a vivir a la corte. Recibían a múltiples visitas en su nueva casa. A ella no le faltaba nada (vestidos de diseño sobre todo), excepto saber si su marido la amaba. Él no habla de sus sentimientos, ya que, según él, eran cosas de las novelas que tanto gustaban a su esposa.</p> <p>Julia busca conocer detalles de la vida de su marido, pero, él se niega a hablar incluso de su familia.</p> <p>Ella insiste, ya que desea saber si es verdad que su marido se había casado con una mujer muy rica, a quien, según los rumores, había matado para quedarse con la herencia.</p> <p>Alejandro Gómez niega lo cuestionado por Julia. Afirma que él nada tuvo que ver con la muerte de su exesposa, que no hay razón para matar a una “cosa” suya.</p> <p>Julia y Alejandro hablan sobre los motivos por los que un hombre puede matar a su esposa: por dinero o por celos.</p> <p>Él dice que jamás lo haría, ni por dinero ni por celos. Éstos, según Alejandro, son estúpidos, ya que a él ninguna mujer le puede faltar.</p>		
<p>7</p> <p>En su nuevo hogar, Julia vive libre, aunque supeditada a las órdenes de su marido. Además, sigue dudando del amor de su esposo, pues, éste no se lo expresa.</p> <p>Julia queda encinta y nace un varón: el heredero de Alejandro Gómez.</p> <p>Alejandro se oponía a que su hijo fuera cuidado por Julia, ya que no quería que su esposa se estropeará. El doctor le aseguró todo lo contrario, que si su esposa cuidaba al bebé adquiriría mayor plenitud.</p>		<p>Sec. 29.</p> <p>Interior de la casa de los Monteros. Laura le dice a su madre que Joaquín no la quiere, y que está embarazada.</p> <p>La madre le dice que regrese a su hogar, que no prive a su hijo de tener un padre.</p>
		<p>Sec. 30.</p> <p>Comedor de la casa de los Barrera. Laura regresa a su casa y le informa a Joaquín que serán padres.</p>

		Sec. 31. Habitación. Joaquín y Laura discuten nuevamente, ella quiere que le diga que la quiere, él no accede.
		Sec. 32. Casa de los Barrera. Empleados de Joaquín se presentan ahí, exigen sus derechos laborales: aumento de jornales, pago de horas extra, atención médica y medicinas. Joaquín accede y promete también construir viviendas para los trabajadores.
		Sec. 33. Casa de los Barrera. Nacimiento del bebé. Joaquín presta solamente atención al recién nacido y a la esposa la ignora.
		Sec. 34. 5 años después. Exterior de la casa de los Barrera. Celebran el cumpleaños de Luisito.
		Sec. 35. Salón de los Barrera. Los padres de Laura cuentan que harán un viaje para celebrar que continúan juntos. Julia dice que envidia su felicidad. Los padres se marchan de la casa.
		Sec. 36 Habitación de los Barrera. Joaquín propone a Julia pasar unos días en la casa de El Lago. Laura le dice que lo odia, porque nunca le ha dicho que la quiere. En un arrebato de nervios, rompe cosas en la habitación. Ella le dice que hubiera sido mejor casarse con Fernando Aguirre. Joaquín le dice que está loca.
8 El conde de Bordaviella empieza a visitar a su socio Alejandro Gómez con cierta regularidad. Cada vez, aprovecha para echar una partida de ajedrez con Julia y para contarle el infierno que vive con su esposa, pues, ella le es infiel Julia y Alejandro hablan de la situación del conde. Él opina que el conde es engañado porque no		Sec. 37. Salón de la casa de los Barrera. Laura ofrece una fiesta para reunir fondos para los huérfanos. Al lugar, llega Fernando Aguirre acompañado de su esposa.

<p>es un hombre; ella, por otro lado, se compadece de él, ya que lo considera un hombre culto y educado.</p>		
<p>9 El conde de Bordaviella finge estar acongojado por la infidelidad de su mujer, pero, en realidad, no le interesa, es un motivo para conmovier a Julia de quien está enamorado. El conde de Bordaviella declara su amor a Julia. Le dice que sabe que Alejandro no la quiere, que ella se lo ha dicho sin palabras. Ella se ofende y le pide que no la vuelva a visitar, pues, su esposo lo desprecia. Antes de irse, el conde le dice a Julia que ella no le importa a su esposo, por eso ha consentido las visitas que él hace a su casa.</p>	<p>Sec. 19. Salón de la casa de los Gómez. Julia recibe la visita de Héctor Molina, ambos hablan sobre sus respectivos cónyuges. Él le confiesa que su amistad compensa el abandono de su esposa. Héctor Molina acude frecuentemente a la casa de los Gómez, ya que lleva varios asuntos de Alejandro.</p>	<p>Sec. 38. Salón. Fernando Aguirre confiesa a Laura que sigue enamorada de ella. También, le dice que su consuelo es saber que ninguno de los dos ha sido feliz. Joaquín llega y ve que su esposa que charla con Fernando Aguirre. Laura presenta a Joaquín a Fernando Aguirre y su esposa Isabel.</p>
	<p>Sec. 20. Planta de fundición de metales. Alejandro trabaja con sus obreros y en ese momento, el doctor Silva le informa que no hay ningún herido de gravedad como consecuencia del accidente. Alejandro charla con el doctor, éste le dice que uno de sus grandes sueños era construir un hospital, pero que nunca pudo convencer a los hombres poderosos Alejandro le dice que luche por su sueño.</p>	<p>Sec. 39. Calle. Sotero le dice a Joaquín que su esposa coquetea con Fernando Aguirre. Joaquín dice que no se preocupa, que Laura solo quiere provocarle celos.</p>
	<p>Sec. 21. Comedor de la casa de los Gómez. Alejandro no llega a la cena que Julia ha hecho para celebrar su aniversario de bodas. Julia cena solamente con sus padres. Éstos se retiran y ella sale de la casa para buscar a su esposo.</p>	
	<p>Sec. 22. Planta de fundición. Julia llega a buscar a su marido, ahí observa que está comiendo y bebiendo con sus trabajadores, pues, están celebrando que el accidente no causó males mayores. Ella le reprocha el haber olvidado su aniversario de bodas. Él le dice que se le hizo tarde, por eso no había acudido. Se van del lugar.</p>	

	<p>Sec. 23.</p> <p>Interior del automóvil. Julia le dice a Alejandro que esperaba escuchar en su aniversario otras palabras: frases sentimentales. Él le contesta que le repugnan las palabras vacías y que para lo más importante en su vida es continuar su obra (trabajando), por eso se retrasó a la hora de la cena.</p>	
<p>10</p> <p>La gente del pueblo empieza a murmurar de la relación ente Julia y el Conde, pero, Alejandro no hace caso de las habladurías.</p>	<p>Sec. 24.</p> <p>Despacho de Alejandro Gómez. Julia le entrega un reloj como regalo de bodas. Para provocarle celos, le dice que Héctor Molina es un hombre muy inteligente y que no merece que su esposa lo engañe. Alejandro dice que eso merece Héctor, porque no es un hombre.</p>	
	<p>Sec. 25.</p> <p>Consultorio médico. Alejandro Gómez visita al doctor Silva. Le da la noticia que en una de sus propiedades, construirá un hospital del que será director. Silva le agradece, ya que se trata de uno de sus mayores sueños.</p>	
	<p>Sec. 26.</p> <p>Interior de la casa de los Gómez. Se lleva a cabo un baile para recaudar fondos para los niños huérfanos. Alejandro llega a casa, pero no participa en el evento.</p> <p>Héctor Molina cuenta a Julia que su marido mató a su primera esposa para quedarse con la herencia.</p> <p>La fiesta termina.</p>	
	<p>Sec. 27.</p> <p>Habitación de los Gómez. Julia encuentra a su marido dormido, le reclama que no la haya estado presente en la fiesta.</p> <p>Julia le dice que no lo comprende, pues, no lo conoce ni sabe nada de su vida. Le cuestiona si ha habido otra mujer en su vida y desea saber si es cierto que él la mato para quedarse con su herencia.</p> <p>Ella le dice que no lo ha creído y él le dice que no lo puede creer porque ella lo quiere y no puede creer esas mentiras.</p> <p>Alejandro Gómez cuenta a Julia, que él nada tuvo que ver con la</p>	

	<p>muerte de su exesposa, que no hay razón para matar a una “cosa” suya, ni por dinero ni por celos.</p> <p>Asegura que a él nadie le puede faltar.</p>	
<p>11</p> <p>Los rumores continúan y un día Alejandro descalabra a un hombre, debido a que hace insinuaciones de la relación entre Julia y el conde de Bordaviella.</p> <p>El hombre descalabrado lo reta a duelo, por medio de unos intermediarios, aunque al final no se lleva a cabo dicha pelea.</p> <p>Julia pide a su marido que prohíba la entrada al conde, con ello desea ver la reacción de su marido. Ella quiere saber si la quiere, si ha provocado sus celos. Él no hace nada, deja que ella siga siendo visitada por el conde.</p>	<p>Sec. 28.</p> <p>Interior de una librería. Julia se encuentra a Héctor y a su exnovio, Enrique Régules. Julia pide a Héctor que se vayan de ahí.</p>	<p>Sec. 40</p> <p>Calle. Laura se encuentra con Fernando Aguirre. Ella lo desprecia y se va.</p>
	<p>Sec. 29.</p> <p>Se van en el coche. Héctor no la lleva a su casa, le dice que deben hablar.</p> <p>Él le dice que Alejandro no la quiere y que él sí está enamorado de ella.</p>	
		<p>Sec. 41.</p> <p>Habitación de Joaquín y Laura. Ella sueña que su esposo le dice que la quiere.</p>
	<p>Sec. 30.</p> <p>Club La Lonja. Llega Héctor a tomar una copa. Ahí, se encuentra Enrique Régules con sus amigos y el padre de Julia en otra mesa.</p> <p>Don Victorino escucha lo que se dice en el lugar de la supuesta relación entre su hija y Héctor Molina.</p>	<p>Sec. 42.</p> <p>Exterior de una iglesia. Enrique aborda nuevamente a Laura. Ella le dice que la deje en paz o le dirá a su marido.</p>
	<p>Sec. 31.</p> <p>Oficina de Alejandro Gómez. Don Victorino llega a pedir dinero a su yerno. También, le cuenta sobre los rumores que corren en el pueblo.</p> <p>Don Victorino pide que aleje a Héctor Molina de la vida de su hija. Alejandro dice que eso sería dar razón a la gente, que Héctor no le preocupa, pues, solo entretiene a su esposa.</p>	
	<p>Sec. 32.</p>	

	<p>Club La Lonja. Alejandro se presenta en el club. Pide a Enrique Régules hablar y lo golpea por haber calumniado a Julia.</p> <p>Los socios del club se enfadan con Alejandro.</p> <p>Uno de ellos le dice que de un gachupín se puede esperar todo. Alejandro le responde que él es español, porque gachupín es el que vive de explotar a los demás. Lo echan de La Lonja.</p>	
<p>12</p> <p>Alejandro no cree que exista un vínculo entre su esposa y el Conde, sin embargo, decide llevar a Julia a una casa de campo para que se relaje. Ahí, Alejandro aparta a su esposa de los libros, pues cree que son el origen de todos sus males.</p> <p>Julia descubre que su marido la engaña con la criada. Él se justifica, dice que no tiene importancia.</p>		
<p>13</p> <p>Los días en el campo no calmaron los nervios de Julia. A su vuelta a casa, continuó recibiendo al conde.</p> <p>Julia confiesa a su marido que el conde es su amante. Alejandro no cree lo que le ha dicho la esposa, y la encierra unos días en su habitación, ya que considera que ha perdido la cordura.</p>	<p>Sec. 33.</p> <p>Interior de la casa de los Gómez. Alejandro llega y Julia le dice que la tiene muy preocupada. Él le dice que ha ido a defender el honor de ella. Ésta le dice que está orgullosa de él por haberla defendido.</p> <p>Pide que prohíba la entrada de Héctor Molina a su casa. Él le dice que él no lo hará, que lo haga ella.</p> <p>Julia intenta provocar los celos de su esposo. Le confiesa que Héctor es su amante.</p> <p>Él no cree nada y dice que se está volviendo loca, que la encerrará en un manicomio. Ella corre a su habitación. Él la encierra y abandona la casa.</p>	<p>Sec. 43.</p> <p>Interior de la casa de los Barrera. Laura confiesa a su esposo que es amante de Fernando. También le pregunta sino la matará como a su antigua esposa. Él le dice que ha perdido la razón.</p>
		<p>Sec. 44.</p> <p>Calle. Joaquín espera a Fernando Aguirre.</p> <p>Le comenta que su esposa dice que son amantes, él lo niega.</p>
		<p>Sec. 45.</p> <p>Capilla de la casa de los Barrera. La sirvienta avisa a Julia que su esposo y otros tres hombres la esperan en el salón</p>



<p>14</p> <p>Después del encierro, Alejandro lleva a su casa a dos médicos y al conde de Bordaviella. Todos ellos se reúnen en el despacho, incluida Julia.</p> <p>Ahí, Julia confiesa que es amante del conde, y en ese momento, Alejandro pide a los doctores que revisen y diagnostiquen el estado de salud de su esposa.</p> <p>El conde y Alejandro salen de la habitación.</p> <p>Alejandro le advierte que o resulta loca su esposa o se atenderán ambos a las consecuencias.</p> <p>Los médicos, al ver la situación, deciden declarar loca a Julia, ya que quieren evitar que Alejandro mate a los amantes.</p> <p>Julia es llevada a un manicomio y ahí nuevamente se atormenta por los sentimientos de su marido hacia ella.</p> <p>Finalmente, decide declarar que su relación con el conde fue una alucinación.</p> <p>Julia es dada de alta. Su marido la recoge y ella le pide perdón por el amor ciego que siente hacia él.</p> <p>Alejandro le confiesa por primera vez su amor, aunque inmediatamente le pide que lo olvide.</p>	<p>Sec. 34.</p> <p>Habitación de los Gómez. Alejandro regresa a su casa con tres doctores y Héctor Molina. Julia se cuestiona la presencia de Héctor.</p> <p>Alejandro exige a Julia que se disculpe con Héctor, pues lo ha difamando al afirmar que es su amante. Ella se niega y reitera su relación con el socio de su esposo.</p> <p>Alejandro pide a Héctor que dejen la habitación, para que los doctores analicen a su esposa.</p> <p>Los doctores informan a Alejandro que su esposa está enferma, que necesita reposo. Le sugieren llevarla a un sanatorio.</p>	<p>Sec. 45.</p> <p>Salón de la casa de los Barrera. Joaquín exige a Laura que confirme delante de Fernando Aguirre que es su amante.</p> <p>Joaquín le dice que es creyente que diga la verdad.</p> <p>Ella se retracta y dice que ha sido mentira.</p> <p>Joaquín pide a los doctores que examinen a su esposa.</p> <p>Joaquín se retira con el señor Aguirre del salón.</p> <p>Cuando están solos, le dice a Fernando que su esposa debe resultar loca o los mata a los dos.</p>
	<p>Sec. 35.</p> <p>Afuera de la habitación. Alejandro le dice a Héctor que su esposa deberá resultar loca y sino, matará a él y a Julia.</p>	
	<p>Sec. 36.</p> <p>Salón. Los galenos informan a Alejandro que su esposa está enferma. Recomiendan llevarla a un sanatorio.</p>	<p>Sec. 46.</p> <p>Salón de los Barrera. Los doctores informan a Joaquín que su esposa sufre un desequilibrio mental y emocional, así como alucinaciones.</p> <p>Joaquín pide que se la lleven en el manicomio y la examinen.</p>
	<p>Sec. 37.</p> <p>Afuera de la casa de Alejandro Gómez. Los médicos hablan a solas, diciendo que era la única alternativa que tenían, ya que deben proteger la salud y vida de Julia.</p>	

		<p>Sec. 47. Interior del manicomio. El doctor le dice a Julia que no tiene nada, que es algo emocional. Julia cuenta al doctor que es desdichada porque piensa que su marido no la ama.</p>
		<p>Sec. 48. Casa de los Barrera. El hijo le dice a Joaquín que extraña a su mamá. Él le dice que su madre regresará pronto.</p>
		<p>Sec. 49. Exterior de la hacienda. Laura, Joaquín y su hijo se van a la casa de El Lago.</p>
	<p>Sec. 38. Interior del sanatorio. La madre pide al doctor que acabe el encierro de su hija. El doctor le dice que debe permanecer ahí, porque su mal coronario ha empeorado. Doña Ana visita a su hija, ella se encuentra mal. Julia le dice que no la quiere Alejandro, porque no la ha ido a ver. La madre se va.</p>	<p>Sec. 50. Interior del manicomio. El doctor informa que su esposa no está loca, que está así por la indiferencia de Joaquín. También, le dice que él está transtornado y no Julia. El doctor, sin conocer nada de su pasado, le dice que en su niñez tuvo que haber experimentado una amarga experiencia que lo ha hecho así. También, le advierte a Joaquín que su esposa está muy enferma del corazón.</p>
	<p>Sec. 39. Interior de la planta fundidora. Doña Ana visita a Alejandro, le pide que vaya a ver a su hija al sanatorio y la saque de ahí. Él dice que si Julia está ya curada, él irá por ella.</p>	
	<p>Sec. 40. Interior del sanatorio. El doctor le informa a Julia que ha llegado su esposo, que la ha ido a buscar para llevársela.</p>	
	<p>Sec. 41. Jardín del sanatorio. Julia pide perdón a su esposo; él le dice que nada hay que perdonar. Acuerdan empezar de nuevo su relación.</p>	<p>Sec. 51. Habitación de Julia en el manicomio. Joaquín la visita y ella le pide perdón y le dice que la saque de ahí. Acuerdan regresar a casa y empezar una nueva vida.</p>
<p>15 Cuando Alejandro y Julia vuelven a su casa, reciben al conde de Bordaviella, que ha sido invitado por el propio Alejandro. Este último, pide a</p>	<p>Sec. 42. Salón de la casa de Alejandro Gómez. Llega Héctor Molina, Alejandro y Julia se encuentran ahí. Julia se disculpa con Héctor, por haberlo tomado como</p>	

<p>Julia que se disculpe con el Conde por haber inventado que mantenían una relación extramarital.</p>	<p>instrumento para despertar los celos de su esposo. Alejandro le dice a Héctor que sigue en su casa, y se retira para que puedan hablar solos él y Julia.</p> <p>Julia le dice a Héctor que su esposo no los espiaría, que es un hombre, no un pelele como él. Héctor le dice que no olvide que aceptaba ya sus galanterías; ella lo niega y pide que se vaya. Héctor se va y ella empieza a sentirse mal.</p> <p>Alejandro habla con Julia y le dice que se irán muy lejos para empezar de nuevo.</p> <p>Le pide que se vayan al puerto de Inti-Tual, lugar en donde empezó a fraguar su fortuna.</p>	
<p>16 Julia enferma y su esposo la llevóa a la casa de campo. Ahí, su salud se ve mermada considerablemente y muere. Alejandro pide perdón a su hijo y después se encierra con el cuerpo de su esposa y se suicida.</p>	<p>Sec. 43. Puerto de Inti-Tual. Julia y Alejandro caminan en la orilla del mar. Se avecina una tormenta. Julia se desmaya. Alejandro pide a Pedro, el pescador, que vaya a buscar al médico</p>	<p>Sec. 52. Habitación de la casa de El Lago. Laura se encuentra muy débil, Joaquín le lleva el desayuno. Laura le pide salir a la terraza</p>
		<p>Sec. 53. Terraza de la casa de El Lago. Joaquín interpreta la canción <i>Por ti aprendí a querer</i>. Joaquín le pide perdón a Laura y le hace una confesión.</p>
		<p>Sec. 54. <i>Flashback</i>. Joaquín de niño escuchó una conversación entre sus padres. La madre le decía que lo hubiera querido sino se hubiera mostrado débil, que le molestaba que le dijera que la quería.</p>
	<p>Sec. 44. Interior de la choza de Pedro. Julia empieza a sentirse mal, llaman al médico. Éste dice que no hay esperanza, que Julia moría Julia empeora de salud y le pregunta a su marido si la quiere. Por primera vez, él le dice que sí la ama, después ella muere.</p>	<p>Sec. 55. Terraza de la casa de El Lago. Joaquín le confiesa por primera vez que la ama. Ella muere. Joaquín le dice a su hijo que ha muerto.</p>
	<p>Sec. 45. Puerto de Inti-Tual Alejandro se mete al mar con el cadáver de Julia y se los lleva el mar.</p>	

### 1.5. Un filme de “destape”: *Acto de posesión*, adaptación de la novela *Dos madres*

Al margen de la revisión que hemos hecho de las adaptaciones de la obra *Nada menos que todo un hombre*, en este apartado nos ocuparemos someramente de otra obra unamuniana que fue objeto de atención por los cines español y mexicano. *Dos madres*, otra de las novelas ejemplares de Miguel de Unamuno, conoció una adaptación cinematográfica coproducida por 5 FILMS y Películas Mexicanas S.A de C.V. Fue rodada en 1977 con el título *Acto de posesión* por el prolífico director español Javier Aguirre, con los actores españoles Patxi Andión y Amparo Muñoz, así como la mexicana Isela Vega, como protagonistas principales. El relato *unamuniano* nos sitúa ante otra figura *agonista* que afirma su poder frente a los otros. Raquel, una viuda sin hijos, es profundamente infeliz por su esterilidad. Su frustración y la fuerza de su instinto materno constituyen el eje central de esta novela, relacionada en algunos puntos con *La tía Tula*, ya que en ambas obras se plantea el deseo de ser madre, sin la existencia del embarazo. Como ha observado Demetrio Estébanez Calderón, otro de los temas fundamentales es la voluntad dominadora de Raquel hacia Juan, y también a Berta, “a quien convierte en ‘medio’ de satisfacer sus ansias maternas”<sup>1020</sup>.

En la novela, Raquel, una viuda obsesionada porque no puede tener hijos, descubrió ya en su primer matrimonio que era estéril<sup>1021</sup>. Pasados los años, tiene un amante llamado Juan, un hombre joven del pueblo a quien domina en todos los aspectos y al que obliga a entablar una relación con una mujer joven llamada Berta. Su objetivo es lograr que Juan y Berta se casen y tengan un hijo, para quedárselo y criarlo como si fuera de ella. Cuando Berta Lapeira tiene a su primogénita, Raquel inmediatamente le propone que sea ella la madrina y además que lleve su mismo nombre. Berta acepta sin ninguna objeción. Raquel se instala en la casa del matrimonio, con el pretexto de cuidar a la niña, ya que Berta se encuentra muy debilitada de salud, luego del alumbramiento de su hija. Raquel se encargaba de la crianza de la pequeña Quelina, como llamaban de cariño a la niña, y conforme pasa el tiempo empieza a olvidar su relación con Juan. Por lo anterior, él decide dejar a las dos mujeres, en su huida tiene un accidente en donde

<sup>1020</sup> Demetrio Estébanez Calderón, “Introducción”, en Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 19.

<sup>1021</sup> Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 45.

pierde la vida. Raquel pide quedarse con la niña, y a cambio mantener a Berta (estaba nuevamente encinta), al hijo o hija póstuma de Juan y a su familia.

El deseo de Raquel era tener un hijo de Juan, como ella era incapaz de quedar encinta, le exige que le de uno engendrándolo en otra mujer. Ella prefería pagar con la fortuna de ambos para conseguir un hijo que fuera al menos de Juan. En los años veinte, cuando fue concebida la novela, este hecho se consideraba escandaloso, sin embargo, en nuestros días, los vientres de alquiler son una realidad, en este sentido la narración está adelantada a su época. En contraparte, Raquel no aprobaba la adopción, porque consideraba que todo hijo adoptivo, es un hospiciano.

El personaje es un ejemplo de voluntad y ansia de poder extremos, pero ha interiorizado los valores patriarcales que conciben que la esencia femenina, la única o principal razón de existir de las mujeres se debe a su papel de madres. La mujer es vista como un ser anclado en la “naturaleza”, a diferencia del hombre que es un sujeto de razón que puede desarrollarse en la cultura, los negocios, el pensamiento, la mujer que no cumple su función maternal “no es nada”. En las primeras décadas del siglo veinte, (*Dos madres*, se publica en 1920), en la sociedad española prevalecía todavía la idea de que las mujeres tienen como único fin la casa y la familia. Los puestos de trabajo eran inferiores, situación que empieza a cambiar luego de las legislaciones en material laboral que se dieron después del primer tercio del siglo pasado<sup>1022</sup>.

La perversidad es también otra característica de Raquel y contrasta con su actitud de madre devota cuando empieza a criar a su ahijada. En el triángulo amoroso de la novela, formado por Berta-Juan-Raquel, el papel del varón es minimizado por ambas, la primera representa maldad, y la segunda la bondad. Finalmente, Juan decide abandonarlas, lo que representa un acto de cobardía, porque no pudo controlar el poder de su amante.

La adaptación de esta novela estuvo a cargo de Javier Aguirre, un director con amplia trayectoria, que ha desempeñado también los oficios de director de fotografía,

<sup>1022</sup>Véase en el capítulo cinco, en el apartado “Hacia la creciente presencia de las mujeres en la esfera pública” de Guadalupe Gómez-Ferrer Morán, en su libro: *Hombres y mujeres el difícil camino hacia la igualdad*, Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid, Editorial Complutense, 2002, pp. 432-433.

guionista y crítico de cine en las revistas *Film ideal*, *Primer Plano* y *Radiocinema*. Es considerado un director experimentalista, ya que ha realizado documentales, filmes comerciales, y de animación<sup>1023</sup>. En la década de los años sesenta filmó varios cortometrajes experimentales, que él mismo los denominó “anticine”. Entre éstos se encuentran: *Tiempo de dos* (1960), *Espacio dos* (1961), *Tiempo abierto* (1962), *Mujer contra toro* (1963). *Artesanía en el tiempo* (1964) y *Espacio muerto* (1965). También publicó en 1972, su libro-manifiesto: *El anti-cine. Apuntes para una teoría*, en que explica sus indagaciones y propuestas en ese campo<sup>1024</sup>.

La adaptación de *Dos madres* nos acerca a un cine explícito eróticamente, “de destape”, que proliferó en la España de la Transición no sólo en los productos más comerciales sino desde la identificación de libertad democrática con libertad sexual y con el desnudo (femenino)<sup>1025</sup>. Para Luis Quesada, lo que hace Javier Aguirre en la adaptación de la novela *unamuniana*:

Es dramatizar la historia, convirtiéndola casi en un film “negro”, truculento, donde no faltan abundantes escenas de cama y desnudos generosos a cargo de Amparo Muñoz (Berta) e Isela Vega (Raquel), eliminando todo el estudio psicológico que fundamenta la acción. Se ha tomado, pues, la corteza, la anécdota exterior, como pretexto para hacer un film comercial, de escaso presupuesto, cuyo éxito se encomienda a la exaltación erótica y morbosa en el fondo y sobre todo en la forma<sup>1026</sup>.

El filme se inicia con una escena romántico-erótica entre Patxi Andión (Juan) e Isela Vega (Raquel). Una de las razones por las cuales pudiera haber sido contratada la actriz Isela Vega para interpretar el papel de Raquel es porque los productores requerían

<sup>1023</sup> Alberto López Echevarrieta, *Cine vaso de ayer a hoy. Época sonora*, Ediciones Mensajero, 1994, pp.111-122.

<sup>1024</sup> En 1964, Aguirre dirigió su primer largometraje *España insólita*, de carácter documental, al que siguieron varias películas dentro del cine de género: *Los oficios de Cándido* (1965), *De profesión sus labores* y *Pierna creciente, falda menguante* (1970), *El jorobado de la Morgue* y *El gran amor del Conde Drácula* (1972), *Esposa de día y amante de noche* (1977), *Carne apaleada* (1978), y *Le agarró la mano al chango/Rocky carambola*, (1982), coproducción también entre España y México. Posteriormente, realizó *Vida perra* (1982)<sup>1024</sup>, adaptación de la obra literaria *La vida perra de Juanita Narboni*, del escritor Ángel Vázquez, y en 1986, de la biografía escrita por Thomas de Quincey, sobre Catalina de Erauso, filmó *La monja alférez*.

<sup>1025</sup> En esta década, además, Aguirre dirigió los siguientes filmes: *La iniciación en el amor* (1976) y *Esposa de día, amante de noche* (1977), y *Carne apaleada* (1978).

<sup>1026</sup> Luis Quesada, *op. cit.*, p. 160.

hacer una película con desnudos. En la década de los setenta, Vega se convirtió en un símbolo sexual, después de haber posado desnuda para la revista Playboy. Fue la primera mujer latina que apareció en esa publicación norteamericana. En *Acto de posesión*, aparecen en algunas escenas varios semidesnudos de ella y de la otra protagonista, Amparo Muñoz.

La acción de la película se sitúa en una ciudad de provincia -se identifican desde el comienzo las murallas de Ávila- cuando Raquel y Juan ya llevan un tiempo juntos como amantes. Se encuentran siempre en casa de la viuda y, en la intimidad, ella expone una y otra vez sus ansias maternas. Los nombres de los personajes de la novela, así como los temas principales se conservan: la obsesión por la maternidad y los medios empleados para lograr tener un hijo de Juan, aunque éste deba acostarse con otra mujer.

El personaje de Raquel en el filme, además de tener las mismas características de la obra literaria (egocéntrica y dominante), evoca la madrastra de *Blanca Nieves*. Es una hermosa mujer madura. Su vestimenta es provocativa, y casi siempre en color negro. Sigue siendo atractiva para los varones, quienes también le temen. Por el contrario, Berta representa el prototipo de princesa de los cuentos infantiles, es buena, comprensiva y angelical. Su vestimenta es discreta, de acuerdo al prototipo de mujer joven soltera de provincia. En cuanto a las características de Juan, éste es un ser dependiente en casi todos los aspectos de su vida (sentimental, económico, sexual, etc.). Pese que a él desea casarse con ella, y ser padre, sus aspiraciones son anuladas por la voluntad de Raquel, él es un ser sin voluntad e incapaz de luchar por sus objetivos.

Pero cambian en el guión numerosos detalles. En primer término, el cambio de sexo del bebé en cuestión, en el relato literario procrean a una niña a la que bautizan con el nombre de Raquel, en el texto fílmico es un varón a quien le llaman Juan. La segunda transformación, se da luego del nacimiento de la criatura. La salud de Berta Lapeira se ve afectada, padece una extraña enfermedad consistente en hemorragias continuas, las cuales finalmente acaban con su vida. Tiempo después, se confirma que Raquel la asesinó lentamente. Diariamente, le suministraba en sus alimentos, pequeñas dosis de veneno para ratas, en el relato literario no muere y se da cuenta que fue víctima de ella y de Juan.

El tercer cambio del guion se da en el desenlace. Juan sigue haciéndose cargo de los cuidados de su hijo, y un día de manera accidental, al acudir a la farmacia por medicamentos para el pequeño, se entera de que su amante desde hacía tiempo había adquirido un veneno que sirve para matar lentamente a las ratas, por lo que de inmediato se da cuenta de que su esposa no murió de una enfermedad, sino que su muerte fue provocada. Cuando llega Juan a la casa de Raquel, le recrimina su asesinato, riñen delante del pequeño Juan y con una brutalidad imparables, la golpea contra muebles y suelo hasta que consigue matarla.

La escena final, cuando Juan mata a golpes contra el suelo a Raquel, ofrece un buen ejemplo de la representación cinematográfica de la violencia contra las mujeres, muy frecuente en el cine –no sólo español- de los años 70. En apariencia, Juan está enfadado porque ella mató a Berta; sin embargo, el motivo principal de su furia, es que luego del nacimiento del bebé, ella abandonó la relación con él, el acto brutal de violencia, más bien puede interpretarse como una venganza al abandono sexual en que lo mantenía Raquel. La furia masculina se debe a que ella ha pretendido utilizarlo, ocupar una posición dominante y relegar al hombre a la función de satisfacer un deseo femenino. Esto es intolerable para la mentalidad patriarcal: la mujer merece el apaleamiento y la muerte demostrando la supremacía masculina, quién tiene la fuerza (siquiera física) y el poder. En el texto literario, Juan “huyó de las dos, y algo más. ¿Cómo fue ello? Sólo se supo que habiendo salido en excursión hacia la sierra, en automóvil, lo volvieron a su casa moribundo y se murió en ella sin recobrar el conocimiento”.<sup>1027</sup>

La edición en DVD adquirida para la realización de este análisis, se comercializa con una imagen en la carátula que nada tiene que ver con la película, ni alude a su argumento. En está, se colocaron los nombres de las actrices protagonistas, Isela Vega y Amparo Muñoz como parte del reparto, y también se incluyó el de Pancho Córdova. La situación cambia con la publicidad que se hizo en España cuando se estrenó la cinta. En el cartel para este país, se coloca una imagen erótica de Isela Vega y Patxi Andión, más que sugerente, aquí se destaca que se trata de una coproducción

<sup>1027</sup> *Ibid*, p. 71.



España-México. En ninguno de los dos diseños de carteles se incluye la leyenda de ser una adaptación o recreación literaria de la novela *Dos madres*, de Miguel de Unamuno.

La crítica española no trató favorablemente esta película cuando se estrenó en 1977. Luis Quesada habla de una floja interpretación de los actores y de “desaliño en la realización” de Javier Aguirre que se advierte en la lentitud de muchas escenas, su incoherencia y falta de motivación. Pero, como producto comercial, es interesante la lectura y el uso que en los primeros años de la Transición se hace de la problemática que quiso plantear Unamuno, y que en la película transforma la obsesión de Raquel en un verdadero monstruo que merece la destrucción por parte del comprensivo y bondadoso Juan, y el establecimiento del orden de poder patriarcal.

Berta, la víctima sacrificada, es la mujer no sólo biológicamente fértil, sino sumisa, dulce, positivamente valorada. En cambio, la viuda Raquel no sólo es “culpable” por desear lo que la “naturaleza” o Dios, desde una perspectiva conservadora, no le ha dado –la fertilidad-, sino que merece la ira del patriarcado por ser una mujer activa sexualmente, una mujer deseante, convertida en un monstruo que anhela el poder y el control del varón, arrebatarle su dominio. Por ello, no se razona con ella, sino que se escenifica su destrucción ejemplar.

En México, tampoco tuvo buena recepción la película. Eduardo de la Vega considera que aun cuando existe en el filme cierta intención creativa, finalmente quedó reducido a “un torneo melodramático en el que la arpía Isela Vega manipula a su galancito de ocasión para que seduzca a una chica angelical y pueda obtener de ambos el hijo que siempre ha deseado”<sup>1028</sup>.

<sup>1028</sup> Eduardo de la Vega Alfaro, “De otras coproducciones”, *Unomásuno*, 01/02/1983.



## CONCLUSIONES

El estudio de los filmes que han partido de obras literarias españolas en la cinematografía mexicana nos ha ayudado a conocer la estrecha relación que ha tenido la literatura de este país con el cine azteca mediante el proceso de adaptación. Así mismo, hemos podido identificar ciertas constantes y algunas particularidades que se han dado en este tipo de producciones, en cuya realización ha sido determinante “el polisistema de llegada”, esto es las condiciones impuestas tanto por el contexto económico, político, social, ideológico, histórico y cultural de cada periodo como por la situación de la industria cinematográfica del país norteamericano en cada una de las décadas del siglo XX.

Las razones por las que los textos literarios españoles se han encontrado entre los predilectos de la industria fílmica mexicana se deben a factores varios, sin embargo, creemos que obedecen en primer lugar a circunstancias históricas, pues es evidente que la tradición cultural española ha estado presente en territorio mexicano desde épocas pretéritas. El arraigo, como se sabe, empezó a darse desde la Colonia (1521-1821), posteriormente, en las últimas décadas del siglo XIX y en las primeras del XX, cuando emigraron a México, por motivos económicos, un gran número de españoles que también influyeron notablemente en la vida social y cultural de la nación azteca. Sin embargo, el mayor influjo en el México contemporáneo se registró a partir de los años cuarenta, periodo en el que empezaron a llegar miles de refugiados españoles, quienes además de aportar sus conocimientos en los ámbitos científico y académico difundieron su cultura e incluso muchos artistas continuaron su obra en el país de acogida. De ahí, el hecho de que la literatura española siempre haya tenido un lugar privilegiado en México -y no solo en las esferas intelectuales-, sino también entre los demás sectores de la población; por ello, creemos, que la industria fílmica azteca no mostraba resistencia a la producción de versiones cinematográfica basadas en de textos literarios de esta nación.

El gusto y conocimiento que había de la literatura española en la nación mexicana hizo también que las adaptaciones que derivaban de ella fueran bien valoradas por los espectadores. Como ejemplo se pueden citar las versiones del drama rural

benaventino *La malquerida* (Emilio Indio Fernández, 1949) y la de la novela de tesis de Benito Pérez Galdós *Doña Perfecta* (Alejandro Galindo, 1951), films que, por otra parte, comparten el hecho de estar inspiradas en dos grandes obras de la literatura española, así como la fortuna de haber sido adaptadas por dos experimentados directores que, al apropiarse de la cada una de las historias, lograron fusionar atinadamente elementos españoles y mexicanos.

También se ha podido constatar que algunas adaptaciones surgen después de exitosos montajes teatrales, como sucedió a finales de los cuarenta con la obra *Los mollares de Aragón*, de Augusto Martínez de Olmedilla, que sirvió como base argumental del melodrama familiar *Al son de la marimba* (Juan Bustillo Oro, 1940), cinta que, por otra parte, provocó un enfrentamiento entre los productores y el escritor, pues no le había sido atribuida la autoría a este último, pese a ser una historia harto conocida entre el público. Otro caso similar fue el de la pieza teatral *Divinas palabras*, de Ramón del Valle-Inclán, cuya puesta en escena teatral fue realizada por Juan Ibáñez en 1963, consiguiendo un rotundo éxito en México, y al año siguiente, obtuvo el Primer Premio del Festival de Teatro de Nancy (Francia). La recreación filmica de esta obra se hizo en la década siguiente, concretamente en 1977, bajo la dirección también de Ibáñez y protagonizada por la célebre Silvia Pinal. Si bien este film no tuvo una cálida acogida de público, sí es representativo dentro del cine experimental realizado en el México durante los años setenta.

En cuanto a las preferencias por los géneros literarios durante la época de oro, los espectadores de aquella nación se decantaban por películas basadas en novelas de aventuras, como por ejemplo aquellas que contaban leyendas populares españolas. *Los siete niños de Écija* y *El secreto de Juan Palomo*, ambos dirigidos por el español Miguel Morayta en 1946, se pueden tomar como botones de muestra. Su éxito de taquilla de debió, entre otros factores, a la semejanza que tenían los protagonistas con sus homólogos de los films adscritos al cine wéstern, que, al igual que en otras naciones, eran bien recibidos por el vasto público del país norteamericano.

Por otra parte, la elaboración del “Catálogo de adaptaciones de obras literarias españolas: 1898-2015”, nos ha permitido ordenar una serie de datos, desperdigados en varios estudios y trabajos que habían intentado reunir en un solo volumen los films mexicanos que habían partido de textos literarios españoles. En nuestro caso, para la

elaboración de nuestro corpus-catálogo se ha tenido especial cuidado en la localización de los filmes; en su visionado y en la datación, consultando diversas fuentes, guiándonos por la parte mexicana, sobre todo por los estudios de Manuel González Casanova y Virginia Medina Ávila (2003); de Francisco Peredo Castro (2004) y de Martha Vidrio, a la que ya nos hemos referido y, por la parte española, por las investigaciones anteriormente mencionadas de Moncho Aguirre y Vilches.

A partir de los datos de nuestro catálogo hemos desarrollado en varios anexos informaciones relevantes para conocer mejor el papel desempeñado por las adaptaciones en la cinematografía mexicana. Los hemos expuesto en diversas tablas esquemáticas, aunque consideramos que es menester resaltar algunas cuestiones, ya que son algunas de nuestras primeras conclusiones:

a) El primer rasgo que llama la atención es el hecho de que las obras literarias más adaptadas no sean las de la propia literatura azteca. Aunque la popular novela mexicana *Santa*, de Federico Gamboa, ha conocido cinco versiones cinematográficas, queda rebasada por *Los tres mosqueteros*, de Alejandro Dumas (padre), que ha inspirado seis recreaciones. Y si la producción literaria de Juan Rulfo, que ocupa el primer lugar entre los literatos nacionales más adaptados, ha dado lugar a ocho filmes basados en sus obras, todavía este cómputo queda por debajo de los españoles Pedro Antonio de Alarcón y *El Caballero Audaz*, con nueve cada uno. Esta particularidad resulta una rareza, pues las diversas cinematografías suelen recurrir normalmente a las obras de los escritores de su misma nacionalidad, aunque en México como se aprecia esta constante no se cumple; los casos que a continuación se presentan, que forman parte de nuestro estudio, demuestran que los escritores españoles han sido los que mayor presencia han tenido en el cine mexicano. Nos referimos, por un lado, a José Zorrilla, cuyo drama religioso-fantástico *Don Juan Tenorio* ha sido el más adaptado en aquel país: existen once versiones (tres versiones en el cine mudo y el resto en el sonoro), y por el otro, al comediógrafo alicantino Carlos Arniches, el autor literario más recreado, que ha inspirado diecisiete films.

b) En cuanto al género literario de las obras trasvasadas, habría que decir que el teatro predominó entre 1898-1970, con una cantidad nada desdeñable de ciento treinta y nueve piezas, predominando las pertenecientes al género chico de la autoría de Carlos Arniches y Antonio Paso, y las comedias humorísticas escritas por Miguel Mihura y

Enrique Jardiel Poncela. Las obras de éstos últimos al ser trasvasadas al cine mexicano darían lugar a comedias ligeras, que eran bien acogidas por el público debido a la participación -casi siempre como protagonistas- de connotados comediantes tales como Germán Valdés *Tin Tan*, Joaquín Pardavé, Antonio Espino *Clavillazo* y por supuesto, el internacional Mario Moreno *Cantinflas*. Y, a partir de los años setenta, el género narrativo es el que más se lleva a la gran pantalla, aunque cabría mencionar que las novelas de escritores españoles canónicos son adaptados especialmente en la época de oro: *El sombrero de tres picos* (Juan Bustillo Oro, 1943), de Pedro Antonio de Alarcón, así como *Doña Perfecta* (Alejandro Galindo, 1951), *Misericordia* (Zacarías Gómez Urquiza, 1952) y *Nazarín* (Luis Buñuel, 1958).

c) Por lo que se refiere a los cineastas que dirigieron más recreaciones, de las incluidas en nuestro corpus, también hemos identificado algunas constantes. Durante la época de oro, se observa una mayor inclinación de aquellos de nacionalidad española tales como los exiliados Miguel Morayta y José Díaz Morales, así como los hispano-mexicanos Fernando y Julián Soler, pero sobre todo Juan Bustillo Oro, que fue el que más adaptó obras de la literatura española. En relación con este realizador, habría que mencionar que el apoyo en textos literarios españoles tuvo una gran importancia en su filmografía y además conviene apuntar que algunas de estas producciones sirvieron para el repunte de la industria filmica mexicana. John H. Sinnigen afirma que Bustillo Oro dirigió en 1954; *La sobrina del señor cura* y *Padre contra hijo*, basadas en obras de Arniches, y *Mi vida es mía*, a partir de una pieza de Augusto Martínez Olmedilla, con el objetivo de rescatar de la ruina económica al productor Jesús Grovas. A este conjunto de films -incluido *El asesino X*, inspirada en *Honor y vida*, del también director chileno Alfredo del Diestro-, lo denominó “dumping”<sup>1029</sup>, “películas hechas sobre dramas conocidos y amenos, producidas rápidamente, con bajos costos...”<sup>1030</sup>. Estas películas rodadas en tan solo dos semanas tuvieron gran éxito de taquilla y lograron salvar a la productora

<sup>1029</sup> En clara alusión al término utilizado en economía que, “se refiere a la práctica de vender por debajo del precio normal o a precios inferiores al costo con el fin de eliminar a la competencia y adueñarse del mercado”, en Colaboradores de Wikipedia. Dumping [en línea]. Wikipedia, La enciclopedia libre, 2012. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Dumping> [Consulta: 30/08/2017].

<sup>1030</sup> John H. Sinnigen, *Benito Pérez Galdós... cit.*, p. 172.

Grovas. Como se puede inferir, además del conocimiento que tenía este realizador de los textos recreados, es evidente que, por lo menos en esos años, las cintas que tenían como base argumental alguna obra española eran bien acogidas por el público.

También, en este grupo se encuentran algunos mexicanos, entre ellos el dramaturgo Julio Bracho, que afrontó cinco recreaciones filmicas y, Roberto Gavaldón, que tuvo su debut triunfal en el cine mexicano con la aclamada versión de la novela de Vicente Blasco Ibáñez, *La barraca* (1944), película que se convirtió en un símbolo para los exiliados españoles en México, no solo por la cantidad de técnicos y artistas de este país que se involucraron en este proyecto, sino también porque reflejaba la nostalgia del trágico episodio que habían vivido después de abandonar su nación.

Con respecto al proceso de inscripción de las recreaciones de obras literarias españolas en el contexto mexicano, así como en el de la historia de su cine, concretamente, la de la adaptación en aquella industria, habría que hacer algunas anotaciones. Así, en el periodo mudo del cine mexicano, se apreciaba la influencia de la literatura española, puesto que *Don Juan Tenorio* (1898), bajo la dirección de Salvador Toscano, fue la primera recreación en aquella cinematografía o que durante las primeras dos décadas del siglo XX, México produjo únicamente cuatro recreaciones que partieron de textos literarios españoles<sup>1031</sup>. Cuanto más atrás nos remontamos en el tiempo, mayor es el peso de lo español en México. A comienzos del siglo XX el prestigio de la literatura española todavía era muy grande, de hecho, solo a partir del Modernismo la literatura hispanoamericana empieza a acusar la influencia de otras tradiciones literarias.

Del periodo sonoro, habría que destacar que en la década de los treinta, época en la que se pugnaba por la presencia de un nacionalismo cultural mexicano, se adaptarían algunas piezas teatrales españolas que darían origen a films importantes dentro de la cinematografía azteca. La primera de ellas, *Nobleza Baturra*, de Joaquín Dicenta, inspiró la exitosa comedia ranchera *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), película que, como se sabe, contribuyó al despunte de la industria filmica azteca y, *Los caciques*, de Carlos Arniches, sirvió como base argumental de la

<sup>1031</sup> Vid. Anexo III.

comedia dramática *El jefe máximo* (Fernando de Fuentes, 1940), cinta que hizo una crítica al sistema político mexicano en la que se plasmó atinadamente los abusos solían hacer los gobernantes de esa época.

Del periodo del cine mexicano conocido como época de oro hay que hacer algunas distinciones. La primera de éstas, es advertir que la incorporación de un gran número de técnicos y artistas españoles a la cinematografía azteca, provocó, por un lado, la multiplicación de personajes estereotipados del español -ya sea en adaptaciones o en producciones con un argumento original-, tales como la gitana, el torero y en tendero-abarrotero; y por el otro, contribuyó al incremento de recreaciones de obras literarias de su país, ya que esta industria buscaba cautivar a un nuevo público (los exiliados), por lo que aprovechaba los conocimientos y /o experiencia que los realizadores, guionistas y actores españoles para recrear textos literarios de nación.

Pero, además habría que hacer notar que otro de los factores que influyó en el proceso de trasvase de obras literarias de nacionalidad española fue la orientación que siguió la industria cinematográfica mexicana, pues elegía, seguramente por iniciativa de las casas productoras, obras literarias que previamente habían sido recreadas por su homóloga española y que habían éxito de público y/o de crítica. Un ejemplo ilustrador, fueron las versiones cinematográficas de las obras de tendencia conservadora de Pedro Antonio de Alarcón, que fueron recreadas en ambas cinematografías en los años cuarenta. Aunque, cabría mencionar que también fueron adaptados autores que tenían escasa presencia en el cine español de la época debido a su ideología liberal. Uno de ellos fue Benito Pérez Galdós<sup>1032</sup>, cuyas obras inspiraron seis películas entre 1943 y 1958. En este sentido, sí que se observa la hegemonía que podría haber tenido el grupo de refugiados en el cine del país norteamericano.

Así mismo, son trasladados a la pantalla grande los textos de escritores exiliados que, por supuesto, eran impensables en la España franquista. Entre éstos se pueden citar *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943), inspirada en *La vida conyugal*, de

<sup>1032</sup> En los años cuarenta, el cine español solamente adaptó *Marianela* (Benito Perojo, 1940), y sería hasta finales de los sesenta cuando se empiezan a recrear nuevamente sus obras: *Fortunata y Jacinta* (Angelino Fons) y *Tristana* (Luis Buñuel), ambas de 1969. En cambio, hay que hacer notar que el escritor canario sí había tenido notable presencia en el periodo mudo: *La duda* (Domènec Ceret, 1926), *El abuelo* (José Buch, 1925) y *La loca de la casa* (Luis R. Alonso, 1926).



Max Aub; *La dama del alba* (Emilio Gómez Muriel, 1949), *Las tres perfectas casadas* (Roberto Gavaldón, 1952) y *La tercera palabra* (Julián Soler, 1955), basadas en las piezas teatrales de Alejandro Casona, y *Aventuras de Cucuruchito y Pinocho* (Carlos Vejar, 1942), que tuvo como base argumental un cuento de Magda Donato. En relación con este último film, Ángel Miquel -en su obra *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España, 1933-1948-* señala que para que pudiera ser estrenada en España, la censura obligó a eliminar de los créditos los nombres de la autora y el de su marido el dibujante Salvador Bartolozzi, por su carácter de exiliados<sup>1033</sup>.

Y, con respecto a géneros literarios, habría que subrayar la importancia que tuvo la novela erótica española en el contexto cinematográfico mexicano concretamente en la segunda mitad de los años cuarenta. Así pues, un gran número de obras de escritores tales como Joaquín Belda, Pedro Mata, pero, sobre todo, José María Carretero Novillo, inspiraron films de rumberas, género fundacional del cine mexicano, cuyas protagonistas eran exóticas bailarinas de ritmos afroantillanos. La recurrencia a este tipo de obras se debió a la necesidad que había por enriquecer las temáticas abordadas en este tipo de películas que eran bien acogidas por el público de la época.

Por otra parte, en nuestra investigación hemos detectado una constante homogeneización en cuanto al género cinematográfico al que se adscriben las adaptaciones objeto de estudio, pues como regla general se convertían en comedias rancheras, melodramas (familiar, cabaretil e histórico) y comedias melodramáticas. Además, se realizaron un buen número de producciones que fueron ambientadas durante la Revolución mexicana, y que sin enmarcarse dentro del subgénero cinematográfico mexicano conocido como revolucionario retomaron algunos de sus elementos tales como la inclusión de secuencias en las que los personajes principales protagonizaban luchas campales, teniendo como escenario el campo mexicano; lo que en definitiva lograba una mayor identificación con el público mayoritario. Como ejemplos se pueden citar *La malquerida* (1949) y *Una cita de amor* (1956), ambas de Emilio Fernández, así como *La ley del monte* (Alberto Mariscal, 1974).

<sup>1033</sup> Ángel Miquel, *Crónica de un encuentro... cit.*, p. 116.

No se podría dejar de aludir, por otro lado, a la aportación individual de algunos españoles al cine mexicano. Entre ellos encontramos a Manuel Altolaguirre, que tuvo una entusiasta participación en diversos ámbitos de aquella industria del entretenimiento. Si bien hizo intentos como guionista -recordemos que escribió varios guiones para el popular *Cantinflas*, que no llegaron a filmarse-, sus mayores esfuerzos se concentraron en la dirección y en la producción. Ejemplo de ello fue su trabajo como realizador en *El cantar de los cantares* (1959), basada en la obra homónima de Fray Luis de León, que fue bien acogida por la crítica -como ya hemos dejado constancia-<sup>1034</sup>, aun cuando la película quedó inconclusa. También, fue relevante su participación como argumentista, guionista y productor de *Subida al cielo* (Luis Buñuel, 1952), película por el que obtuvo el reconocimiento de la crítica mexicana por su argumento original. Y, como guionistas destacan Max Aub, que participó en casi una veintena de filmes, en los que en algún caso también se encargó de argumento y/o los diálogos<sup>1035</sup>, y Paulino Masip, que intervino en más de setenta producciones como adaptador, argumentista o dialoguista, y además, su pieza teatral escrita en el exilio *El hombre que hizo el milagro* inspiró la comedia dramática *El barbero prodigioso* (Fernando Soler, 1941).

Aunque esta investigación no se planteó ahondar concienzudamente en las películas realizadas por Luis Buñuel que partieron de una obra literaria española, ya que han sido objeto de estudio de múltiples investigaciones, sí queremos subrayar que de las realizadas durante la época de oro *Él* (1953) y *Nazarín* (1958), ocupan un lugar privilegiado en la cinematografía mexicana y por supuesto en la historia del cine mundial. Y, en el caso de *El gran calavera* (1949), basada en la pieza teatral homónima de Adolfo Torrado, si bien se trató de una película “de encargo”, tuvo una gran aceptación entre el público y la crítica, es decir, se ajustó perfectamente al polisistema de llegada y, como ha documentado Amparo Martínez, se convirtió en una de las

<sup>1034</sup> Vid. Capítulo VI (Segunda Parte).

<sup>1035</sup> Vid. *Escritores del cine mexicano sonoro* [en línea]: catálogo automatizado de la UNAM. Disponible en: <http://escritores.cinemexicano.unam.mx/> [Consulta: 7/06/2017]

producciones más importantes de año en que se produjo junto a *La malquerida*, de Emilio Fernández<sup>1036</sup>.

Después de la época de oro, podemos afirmar que la dinámica del proceso de adaptación en la cinematografía azteca se transformó considerablemente, puesto que a partir de la década de los sesenta las obras literarias más recreadas fueron las de escritores mexicanos. Este cambio empezó a darse cuando el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, como consecuencia del envejecimiento del personal artístico y técnico, convocó el “Primer Concurso de Cine Experimental”, que buscaba promover a jóvenes directores e impulsar el trabajo de los escritores mexicanos mediante la recreación de sus obras en la gran pantalla. Esta circunstancia buscaba legitimar a la literatura nacional, ya que en las décadas inmediatamente anteriores las literaturas extranjeras –especialmente la española- tenían prioridad en la gran pantalla.

Aunque en el periodo comprendido entre 1961 y 1990, fue la literatura mexicana la favorita del cine azteca, merece la pena apuntar que varias de las producciones inspiradas en obras literarias españolas que se hicieron en estos años, tuvieron una excelente factura y además, se enmarcan dentro del cine experimental que se ha producido a lo largo de la historia de aquella cinematografía. No referimos, por ejemplo, a *La montaña sagrada* (Alejandro Jodorowsky, 1972) y *Redondo* (Raúl Busteros, 1984), filmes metacinematográficos que se caracterizan por no estar adscritos a ningún género y por haberse hecho al margen de la industria filmica mexicana, es decir, de carácter independiente.

Del conjunto de producciones incluidas en nuestro corpus que fueron realizadas en coproducción entre México y España también se observan algunas constantes. En primer lugar, se puede advertir que este tipo de películas fueron más abundantes en tres periodos históricos. El primero de ellos, se dio en los años 50, producto de los acuerdos a los que se llegaron en el *II Congreso Cinematográfico Hispanoamericano*, cuya finalidad era acercar a las tres industrias más importantes de habla hispana (España, Argentina y México), siendo la coproducción una de las estrategias de aproximación entre los cines hispano-mexicano. Así, en entre 1951 y

<sup>1036</sup> Amparo Martínez Herranz, “*El gran calavera* y la integración de Luis Buñuel en la industria del cine mexicano”, *art. cit.*, p. 673.

1960 se filmaron treinta y siete, de las que ocho forman parte de nuestro corpus, destacando entre ellas el trasvase del drama rural benaventino *Señora ama* (Julio Bracho, 1954) y el de las novelas de Ramón del Valle Inclán que dieron lugar a *Sonatas* (Juan Antonio Bardem, 1958).

El segundo momento en el que se registra un aumento considerable de adaptaciones de obras literarias españolas cofinanciadas entre México y España tuvo lugar a finales de los años 70 y principios de los 80, coincidente con la Transición española. El aumento de coproducciones se da después de la firma de dos significativos acuerdos bilaterales, por un lado, el Convenio General de Cooperación Cinematográfica en 1975, y por el otro el de 1978 –cuando ya se habían restituido las relaciones diplomáticas entre ambas naciones (1977)-, en los que se establecían las bases para una mejor distribución de las cintas de ambos países, así como para la colaboración conjunta entre ambas industrias<sup>1037</sup>. De los títulos realizados durante este periodo –ocho incluidos en nuestra investigación-, la mayoría se adscribieron al cine “de destape”, y no tuvieron repercusión importante en ninguno de los dos países.

Y a mediados de los 90 y en los primeros años de este siglo, si bien la cantidad de coproducciones no se acerca a la decena, como en los periodos antes referidos, sí que se puede afirmar que la coproducción se posiciona como un sistema mediante el cual las cinematografías azteca y española llevan a la pantalla textos literarios españoles. La revisión de este tipo de producciones durante estos años nos ha llevado a concluir que la literatura española a través del cine mexicano ha sido un vínculo fundamental entre ambos países, pues mediante el régimen de cofinanciamiento ha sido más veces recreada la de esta nación que la mexicana, lo que indica el influjo que siguen teniendo los textos literarios españoles en territorio azteca<sup>1038</sup>.

Los últimos veinticinco años del periodo objeto de nuestro estudio (1990-2015), se caracterizan por dos cuestiones fundamentalmente. Por una parte, se registró un descenso abrupto en la realización de films que tenían como base argumental un texto literario, pues tan solo dieciséis forman parte de nuestro corpus; una cifra muy

<sup>1037</sup> Vid. Manuel González Casanova, “El cine mexicano entre 1974 y 1983, y las coproducciones en ese periodo”, *art. cit.*, pp. 109-110 y en, “Firma de convenio cinematográfico entre México y España”, *ABC*, 09/09/1978, p. 38.

<sup>1038</sup> Vid. Anexo V.

baja si se compara, por ejemplo, con las dieciocho producidas en la década de los setenta, en la que ya empezaba a notar la ausencia de la literatura española en el cine mexicano. Y, por otra parte, se registran en los últimos cinco años dos relecturas de textos literarios españoles: *Nosotros, los Nobles* (Gaz Alazraki) e *Ilusiones S.A.* (Roberto Girault), ambas de 2013, basadas en *El gran calavera*, de Adolfo Torrado y *Los árboles mueren de pie*, de Alejandro Casona. Éstas piezas teatrales, ya habían sido recreadas; la primera bajo la dirección de Luis Buñuel en 1949 y la segunda, en la cinematografía argentina, que fue realizada por Carlos Schlieper en 1951. La adaptación de estas obras es significativa, pues después de más de medio siglo se observa que las temáticas y/o problemáticas abordadas por estos autores españoles continúan teniendo vigencia y por consiguiente, consiguen cautivar al público mexicano.

Con respecto al análisis comparativo realizado entre la novela *Nada menos que todo un hombre* (1916), de Miguel de Unamuno y las versiones cinematográficas *La entrega* (Julián Soler, 1954) y *Todo un hombre* (Rafael Villaseñor Kuri, 1982), se puede apuntar que el interés que mostró la industria filmica azteca por esta obra se debió a dos motivos principalmente. El primero de ellos relacionado con la presencia de los exiliados españoles en México, ya que fue a partir de su llegada cuando la obra *unamuniana* empezó a ser difundida. Esta novela, en concreto, fue adaptada al teatro en 1932 y nuevamente repuesta en la década de los 40, como ya hemos señalado. Y, la otra razón fue debido a su temática, especialmente, la voluntad encarnada en el protagonista, que sirvió de motivo para plasmar el modelo machista mexicano en dichas adaptaciones.

El melodrama *La entrega* (Julián Soler, 1954), por su parte, se ajustó al tipo de cine que se hacía en esa época, es decir, fue una producción que exaltaba los valores tradicionales de la alta burguesía. Así mismo, resulta interesante observar la importancia que en esos años seguía teniendo la presencia de grandes figuras (*star system*) como protagonistas; en este caso Arturo de Córdova y la actriz argentina afincada en México, Marga López, a quienes les fue reconocida su brillante interpretación.

En cambio, en *Todo un hombre* (Rafael Villaseñor Kuri, 1982), lo que más tuvo importancia fue destacar la personalidad del cantante y actor mexicano, Vicente Fernández, quien además de ser el protagonista de la cinta, fue el productor asociado, lo que le permitió representar una vez más el típico personaje de macho mexicano que ha

desarrollado a lo largo de su amplia filmografía, así como promocionar su repertorio de canciones vigentes en ese año. En este filme el final fue cambiado, en tanto, podemos comentar que al ser una coproducción donde predominó el capital mexicano, se adaptó esencialmente a la idiosincrasia de aquel país. En México, el hecho de que un hombre se suicide por una mujer, se podría considerar como un acto de cobardía. El hombre debe ser valiente aún en la adversidad, sino, “se le quita lo macho” (frase coloquial que se usa para exaltar la masculinidad mexicana).

En otro orden de ideas, no quisiéramos dejar de mencionar que somos conscientes de la existencia de un gran número de aspectos que deberían ser investigados en profundidad, pues enriquecerían notablemente los estudios en torno a la adaptación cinematográfica en el cine mexicano y, que en nuestro caso, no ha sido posible abarcarlos, dado que el carácter panorámico de nuestra Tesis. Entre las principales cuestiones que requieren en definitiva un análisis pormenorizado se pueden mencionar: la relación que mantuvieron algunos autores españoles afincados en México con el cine azteca (Magda Donato, Francisco Ignacio Taibo I y Simón Otalola, por citar a algunos); la influencia en la industria filmica del país norteamericano de los también escritores que trabajaron como guionistas: Max Aub, Paulino Masip o Julio Alejandro de Castro; la recepción que tuvieron las adaptaciones que integran nuestro corpus en otros países en las que fueron estrenadas y, por supuesto, la realización análisis comparativos de las recreaciones filmicas más significativas que ha realizado el cine mexicano a partir de la literatura española.

Finalmente, quisiéramos agregar que esta investigación busca ayudar a prolongar el estudio de las adaptaciones de obras literarias en el cine mexicano para que, en un futuro, puedan darse avances más significativos en torno a esta problemática que interesa en ambas latitudes (México y España). En cuanto, al “Catálogo de adaptaciones de obras literarias españolas en el cine mexicano: 1898-2015” pretendemos que sirva de consulta en todas aquellas investigaciones que busquen hacer un estudio más pormenorizado de los films que hemos incluido. Es nuestro deseo que se pueda convertir en una herramienta de fácil acceso para todos aquellos interesados en esta temática.

## BIBLIOGRAFÍA

La Bibliografía que aquí presentamos ha sido clasificada en seis bloques, tomando en cuenta la especificidad de cada uno de los materiales que se iban consultando durante el proceso de elaboración de esta Tesis. Esta división se ha hecho siguiendo algunos criterios que describimos a continuación.

El primer bloque, **Estudios sobre cine y literatura**, incluye, como su nombre lo indica, obras que han estudiado la relación entre ambas artes, especialmente, las publicadas en el ámbito hispánico.

El segundo, **Estudios sobre cine (español y mexicano)**, reúne aquellas obras que se han encargado del estudio de los cines de ambos países (España y México) tales como estudios teóricos, anuarios y diccionarios. Así mismo, en este apartado hemos incluido todos aquellos artículos de periódicos y revistas que versan sobre las adaptaciones de obras de la literatura española que hemos incluido en nuestro corpus.

En el bloque, **Estudios sobre literatura española**, se han agrupado los estudios críticos en torno a la literatura de este país, así como algunas ediciones críticas consultadas de varias de las obras literarias que sirvieron de inspiración para los films objeto de estudio.

El cuarto bloque, **Obras generales**, reúne trabajos de temática histórica, sociológica, teoría literaria, semiótica, estudios de género y también sobre literatura mexicana.

El penúltimo bloque, **Centros de información consultados: Archivos y bibliotecas**, enumera la serie de acervos españoles y mexicanos que fueron consultados *in situ* y posteriormente de manera virtual a través de sus correspondientes páginas electrónicas.

En el apartado, **Hemerografía referenciada**, se presenta un listado de los periódicos y revistas (españoles y mexicanos), que han sido consultados.

Finalmente, quisiéramos agregar que la presente clasificación de materiales obedeció al carácter interdisciplinar de esta Tesis, y nuestro objetivo es que dicha organización bibliográfica facilite el trabajo de futuras investigaciones.

## I. Estudios sobre cine y literatura

- AGUIRRE CARBALLEIRA, Arantxa, *Buñuel, lector de Galdós*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2006.
- ALBA, Ramón, (dir.), *Literatura española en la historia del cine*, Madrid, Ediciones Polifemo, 1999.
- ARANDA, José Francisco, “Manuel Altolaguirre y el cine (1959)”, *Ínsula*, nº 154, Madrid, 1959, p.11.
- BALLESTEROS GARCÍA, Rosa María, *Escritoras de Cine: 1934-2000: Galería de autoras*, Málaga, Universidad de Málaga, 2011.
- BARBERO, Antonio, “La novela española en la pantalla mundial”, *Revista Internacional de Cine*, nº 3, (año 1), 1952, pp. 21-32.
- , “El teatro español en la pantalla mundial”, *Revista Internacional de Cine*, nº 4, (año 1), 1952, pp. 21-34.
- BEJA, Morris, *Film and literatura: an introduction*, Londres, Logman, 1979.
- BERMÚDEZ BARRIOS, Nayibe, *Sujetos transnacionales: la negociación entre cine y literatura*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2007.
- BRAVO GOZALO, José María, *La literatura en la lengua inglesa y el cine*, Valladolid, Instituto de Ciencias de la Educación / Valladolid, 1993.
- CASILLAS LEDESMA, Silvia, “La novela mexicana del siglo XIX y su adaptación en el cine de los años 30. Una visión retrospectiva”, *Razón y palabra* [en línea], 1ª Edición Especial *Generación McLuhan* (julio / 1997). Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/mcluhan/novela.htm> [Consulta: 15/02/2015].
- CATTRYSSE, Patrick, *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*, Berne, Peter Lang, 1992.
- , “The Study of Film Adaptation: A State of the Art and some ‘New’ Functional Proposals”, en F. Eguiluz *et al.*, *Transvases culturales: literatura, cine, traducción I*, Vitoria, Departamento de Filología Inglesa y Alemana, Universidad del País Vasco, 1994, pp. 37-55.



- CLERC, Jean Marie et Monique Carcaud-Macaire, “Prólogo de una sociocrítica de la adaptación cinematográfica”, *Ikala. Revista de Lenguaje y Cultura*, vol. 4, nº 1, (enero-diciembre / 1999), pp. 153-167.
- , *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004.
- , (ed.), *Cinéma, littérature, adaptations*, Institut de Recherche Études Culturelles, Université Paul-Valéry / Montpellier III, 2005.
- CORBARÁN T., Rafael, *Blasco Ibáñez en los orígenes del cine*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat de Valencia, Festival del cine de Huesca, 1999.
- COUTO CANTERO, M<sup>a</sup> Pilar, *Texto literario y texto fílmico. Estudio comparativo-textual. La obra novelística de Wenceslao Fernández Flórez y el cine. El malvado Carabel*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2002. Tesis doctoral. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/texto-literario-y-texto-filmico-estudio-comparativotextual-la-obra-novelistica-de-wenceslao-fernandez-florez-y-el-cine-el-malvado-carabel--0/> [Consulta: 14/01/2014].
- , “Literatura y cine en Wenceslao Fernández Flórez: Años cuarenta”, en Luis Fernando Colorado y Pilar Couto Cantero (coords.), *La herida de las sombras. El cine español en los años cuarenta, Cuadernos de la Academia*, nº 9, (junio / 2001). pp. 277-289.
- CUMMINGS, Gerardo, “Él: de Mercedes Pinto a Luis Buñuel”, *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, nº 30, (2004), pp. 75-93.
- DÍAZ PÉREZ, Olivia *et al.*, *La Revolución mexicana en la literatura y el cine*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2010.
- DÍEZ PUERTAS, Emeterio, “El cine de Alejandro Casona y el fantasma de la Institución Libre de Enseñanza”, *Revista de Literatura*, vol. LXXVII, nº 154, (2015), pp. 463-487.
- DUFFEY, J. Patrick, *De la pantalla al texto: la influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- En torno al Quijote: adaptaciones, imitaciones, imágenes y música en la Biblioteca / Biblioteca Histórica Municipal de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2005.

- FARO FORTEZA, Agustín, *Películas de libros*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006.
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, Ramón, *Miguel Delibes: la imagen escrita*, Valladolid, Semana Internacional del Cine de Valladolid, 1993.
- GARCÍA-RAYO, Antonio, “Don Juan en celuloide”, *Archivo AGR* [en línea]. Disponible en: [http://agr-cine.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=70&Itemid=40](http://agr-cine.com/index.php?option=com_content&view=article&id=70&Itemid=40) [Consulta: 18/05/2016].
- GÓMEZ, María Asunción, *Del escenario a la pantalla. La adaptación cinematográfica del teatro español*, Chapel Hill (Nth. Carolina), University of North Carolina at Chapel Hill, 2000.
- GÓMEZ MESA, Luis, *La literatura española en el cine nacional 1907-1977 (documentación y crítica)*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1978.
- GÓMEZ VILCHES, José, *Cine y literatura. Diccionario de adaptaciones de la literatura española*, Málaga, Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga, 1998.
- GRANT, Catherine, “La función de los ‘autores’: La adaptación cinematográfica transnacional de *El lugar sin límites*”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXVIII, nº 199, (abril-junio / 1989), pp. 253-268.
- FERNÁNDEZ, Luis Miguel, “¿Estrategia del vampiro o de la abeja? El cine y la narrativa actuales”, *Ínsula*, nº 589-590, Madrid, 1996, pp. 17-21.
- , “Don Juan en imágenes. Aproximación a la recreación cinematográfica del personaje, en Ana Sofía Pérez Bustamante (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX, Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 503-538.
- , *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación filmica*, Universidad de Santiago de Compostela, 2000.
- , “La recreación filmica como encrucijada de textos y como fenómeno histórico”, en José Antonio Pérez Bowie (ed.), *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*, Salamanca, Plaza Universitaria, 2003, pp. 57-65.
- , “Clásicos y modernos. La serie *Los libros* y la televisión de la Transición”, en Antonio Ansón et.al., *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, Zaragoza, Institución “Fernando El Católico”, 2010, pp. 119-138

- , “Cuentos y leyendas (1974-1976)”, en Antonio Ansón *et.al.*, *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, Zaragoza, Institución “Fernando El Católico”, 2010, pp. 311-316.
- HEREDERO, Carlos (coord.), *La imprenta dinámica. La literatura española en el cine español. Cuadernos de la Academia*, nº 11 / 12, 2002.
- , y Antonio Santamarina, *Biblioteca del cine español: fuentes literarias 1900-2005*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 2010.
- HEITZ, Françoise, “De *Ella* a *Él*: Caras y máscaras en la ‘novela’ de Mercedes Pinto (1926) y en la película de Luis Buñuel (1952)”, *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 187, nº 748, (marzo-abril / 2011), pp. 371-381.
- HERRANZ ROSET, Ferrán, *El Quijote y el cine*, Madrid, Cátedra, 2005.
- Literatura española. Una historia de cine*, Madrid, Polifemo, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 2005.
- MEDINA ÁVILA, Virginia, “Influencia de los escritores en la renovación y búsqueda del cine mexicano de los años sesenta y setenta”, *Multidisciplina, Revista electrónica de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán*, nº 5, (2010), pp. 5-21.
- MONCHO AGUIRRE, Juan de Mata, *Cine y literatura. La adaptación literaria en el cine español*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1986.
- , *Las adaptaciones de obras de teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos*, Alicante, Universidad de Alicante, 2000. Tesis doctoral. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-adaptaciones-de-obras-del-teatro-espanol-en-el-cine-y-el-influjo-de-este-en-los-dramaturgos--0/> [Consulta 02/02/2013].
- , “Teatro español en la cinematografías de Hispanoamérica (1898-1998)”, *Studi Ispanici*, nº 6, *Versiones cinematográficas de la literatura hispánica (I)*, (2003), pp. 61-82.
- , *Teatro capturado por la cámara. Obras teatrales en el cine (1898-2009)*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura, 2011.
- MONÉGAL, Antonio, *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética de objeto*, Barcelona, Anthropos, 1993.

- , *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid, Tecnos, 1998.
- MUINELDO, Gonzalo *et al.*, *Los escritores del 98 y el cine*, Valladolid, Fancy Ediciones, 1999.
- NAREMORE, James, *Film Adaptation*, New Jersey, Rutgers University Press, 2000.
- NAVARRETE, Ramón, *Galdós en el cine español*, Madrid, T&B Editores, 2003.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio, "Él: Luis Buñuel / Estudio crítico de Paulo Antonio Paranaguá, Barcelona, Paidós, 2000.
- PEÑA ARDID, Carmen, *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra, 1992.
- , "El cine en la enseñanza de la literatura", en Luis Alberto de Cuenca, *Aspectos didácticos de Lengua y Literatura*, Universidad de Zaragoza / Gobierno de Aragón, 1998, pp. 35-65.
- , (coord.), *Encuentros sobre literatura y cine*, Teruel, Instituto de Estudios Turoleses / CAI, 1999, pp. 5-20.
- , y otros, *Ramón J. Sender y el cine*, Festival de Cine de Huesca / Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2001.
- , "El derecho a decir 'no'. *La tía Tula* y la crítica", *Lecturas: Imágenes. Revista de Poética del Cine*, nº 2, 2003, pp. 441-454.
- , "La novela en el cine español a comienzos del siglo XXI. Mercados y encrucijadas de la adaptación", en José Romera Castillo (ed.), *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI. Actas del XVIII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor Libros, 2008, pp. 313-359.
- , y Víctor M. Lahuerta Guillén (edts.), *Los olvidados: Buñuel 1950: guion y documentos*, Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, Caja Rural de Teruel, 2007.
- , "Défis culturels et théoriques du lien entre la littérature et le cinéma: l'adaptation d'oeuvres littéraires", en Ali Louati, *Fiction littéraire et cinéma*, Carthage,

Académie tunisienne des Sciences, des Lettres et des Arts Beït al-Hikma, 2014, pp. 199-211.

PÉREZ BOWIE, José Antonio (ed.), *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*, Salamanca, Plaza Universitaria, 2003.

—, *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo*, Salamanca, Librería Cervantes Salamanca, 2004.

—, y Fernando González García, *El mercado vigilado. La adaptación en el cine español de los 50*, Murcia, Tres Fronteras, 2010.

—, (ed.) *Reescrituras filmicas: Nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca. Ediciones Universidad. 2010.

—, y Pedro Javier Pardo García (eds.), *Transescrituras audiovisuales*, Madrid, Sial Pigmalión, 2015.

QUESADA, Luis, *La novela española y el cine*, Madrid, Ediciones JC, 1986.

ROMERA CASTILLO, José (ed.), *Del teatro al cine y a la televisión en la segunda mitad del siglo XX. Actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, Madrid, Visor Libros, 2002.

SÁNCHEZ GÓMEZ, Miguel Ángel y Fernando Ventajas Dote, “Pedro Antonio de Alarcón en la gran pantalla”, en *Boletín del Instituto de Estudios “Pedro Suárez”*. *Estudios sobre las comarcas de Guadix, Baza y Huéscar*, nº 15, 2002, pp. 183-210.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000.

SÁNCHEZ ROLÓN, Elba, “El cine y los escritores-críticos de medio siglo de México”, en Ester Bautista y Aracely Rodríguez, *Entrecruces*, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, Ediciones y Gráficos Eón, 2012, pp. 63-80.

SÁNCHEZ SALAS, Daniel, *Historias de luz y papel: el cine español de los años veinte, a través de su adaptación de narrativa literaria española*, Murcia, Conserjería de Educación y Cultura, 2007.

- , “Las adaptaciones de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla en el cine mudo español”, en Carlos J. Gómez Blanco (ed.), *Literatura y cine: perspectivas semióticas: actas del I Simposio de la Asociación Galega de Semiótica*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1997, p. 119-126.
- SÁNCHEZ VIDAL, “Manuel Altolaguirre y el cine: de *Cartas a los muertos* a *El cantar de los cantares*”, *Litoral. Revista de poesía, arte y pensamiento*, nº 235, *La poesía del cine: De los orígenes a los años 30*, 2003, pp. 221-231.
- SANDOVAL, Adriana, *Tres santas cinematográficas y una literaria*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- , “Vicente Riva Palacio y Juan Bustillo Oro: Dos versiones de *Monja, casada, virgen y mártir*”, *Nuevo Texto Crítico*, vol. X, nº 19 / 20, (enero-diciembre / 1997), pp. 169-175.
- , *De la literatura al cine: versiones filmicas de novelas mexicanas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- SANTANA FERNÁNDEZ DE CASTRO, Astrid, *Literatura y cine. Lecturas cruzadas sobre las memorias del subdesarrollo*, La Habana, Cuba, Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográficos, 2010.
- SAURA, Norma, *Los españoles en el cine argentino: entre el exilio republicano y el nacionalismo hispanófilo: 1936-1956*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2013. Tesis doctoral. Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/xmlui/handle/filodigital/1514> [Consulta: 10/03/2016].
- SEGER, Linda, *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas*, Madrid, Ediciones Rialp, 1992.
- SERCEAU, Michel, *L'adaptation cinematographique des textes littéraires. Théories et lectures*, Liège, Éditions du Céfal, 1999.
- SINNIGEN, John H., *Benito Pérez Galdós en el cine mexicano: Literatura y cine*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad de Maryland, 2008.
- STAM, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Levis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1999.

- STRANGE RESÉNDIZ, Isabel Lincoln, *Literatura y cine mexicano. Doña Bárbara. La novela de Rómulo Gallegos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2004.
- UTRERA MACÍAS, Rafael, *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1981.
- , *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico*, Alicante, Ediciones JC, 1985.
- , *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*, Sevilla, Alfar, 1987.
- , *La novela de Pérez Galdós en la pantalla*, en *Galdós en la pantalla*, Las Palmas de Gran Canaria, Filmoteca Canarias, 1989.
- , (ed.), *8 calas cinematográficas en la literatura de la generación del 98*, Sevilla, Padilla Libros Editores, 1999.
- VANOYE, Francis, *Guiones modelo y modelos de guion: Argumentos clásicos y modernos en el cine* [1991], Barcelona, Paidós, 1996.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel, “*La Celestina*, de la literatura al cine”, en Gregorio Torres Nebrera, *Celestina, recepción y herencia de un mito literario*, Universidad de Extremadura, 2001, pp. 125-141.
- VEGA ALFARO, Eduardo de la, *La Revolución traicionada. Dos ensayos sobre literatura, cine y censura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- VIDRIO, Martha, *La adaptación de obra literaria en el cine mexicano*, Guadalajara, Jalisco, Rayuela, 2013.
- WAGNER, Geoffrey, *The novel and the cinema*, Cranbury, New Jersey, Associated University Press, 1975.
- WOLF, Sergio, *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, 2001.
- ZAVALA, Lauro, *Ironías de la ficción y metaficción en cine y literatura*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007.
- , “Una aproximación glosemática a la traducción intersemiótica”, *Tinta virtual: Revista de estudios hispanos* [en línea], nº 13, 2010, pp. 16-27. Disponible en:

<http://aix1.uottawa.ca/~gbara083/Pages/Tintavirtual03/3TVIndice.htm> [Consulta: 6/07/2016].

—, *Cine y literatura. De la teoría literaria a la traducción intersemiótica* [en línea], México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013. Disponible en: [http://www.researchgate.net/publication/261760672\\_Cine\\_y\\_literatura.\\_De\\_la\\_teoría\\_literaria\\_a\\_la\\_traducción\\_intersemiótica](http://www.researchgate.net/publication/261760672_Cine_y_literatura._De_la_teoría_literaria_a_la_traducción_intersemiótica) [Consulta: 15/06/2014].

ZECCHI, Bárbara (ed.), *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*, Madrid, Editorial Complutense, 2012.

## II. Estudios sobre cine (español y mexicano)

ABARCA LAREDO, Lilia Bertha, *La prostitución en la historia del cine mexicano (1931-1982)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

AGUILAR, Carlos, *El cine español en sus intérpretes*, Madrid, Verdoux, 1992.

ALMOINA FIDALGO, Helena, *Hacia una bibliografía en castellano del cine*, México, Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas / Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto Nacional de Bellas Artes / Secretaría de Educación Pública, 1988.

ALONSO BARAHONA, Fernando *et al.*, *Rafael Gil, director de cine*, Madrid, Celeste Ediciones, 1997.

ALONSO GARCÍA, Charo, “Una mirada hacia lo perdido: *En el balcón vacío*”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 33, (1999), pp. 140-149.

ALTED VIGIL, Alicia, “*En el balcón vacío* o la confluencia entre escritura fílmica y escritura histórica”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 33, (junio / 1999), pp. 131-137.

ALTAMIRANO, Víctor, “Juan Gabriel: Una escuela de la marginalidad”, *Horizontal* [en línea], (03/11/2015). Disponible en: <http://horizontal.mx/juan-gabriel-una-escuela-de-la-marginalidad/> [Consulta: 18/11/2015].



ANDREW, Dudley, *Concepts in Film Theory*, New York, Oxford University Press, 1984.

*Anuario de la producción cinematográfica mexicana 1970 = Mexican film production 1970 = Production cinématographique mexicaine 1970*, México, Procinemex, 1971.

*Anuario de la producción cinematográfica mexicana 1972 = Mexican film production 1972 = Production cinématographique mexicaine 1972*, México, Procinemex, 1973.

*Anuario de la producción cinematográfica mexicana 1973 = Mexican film production 1973 = Production cinématographique mexicaine 1973*, México, Procinemex, 1974.

*Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2010 = Mexican Cinema Statistical Yearbook 2010*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía / Área de Investigación Estratégica, Análisis y Prospectiva, 2010.

*Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2011 = Statistical Yearbook of Mexican Cinema 2011*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía / Área de Investigación Estratégica, Análisis y Prospectiva, 2011.

*Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2012 = Statistical Yearbook of Mexican Cinema 2012*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía / Área de Investigación Estratégica, Análisis y Prospectiva, 2012.

*Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2013 = Statistical Yearbook of Mexican Cinema 2013*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía / Área de Investigación Estratégica, Análisis y Prospectiva, 2013.

*Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2015 = Statistical Yearbook of Mexican Cinema 2015*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía / Área de Investigación Estratégica, Análisis y Prospectiva, 2015.

- Anuario iberoamericano de cine y televisión*, Madrid, Equipo Cordillera. 1980.
- “A paso de cojo”, *El Sol de México*, 06/10/1979, p. 8.
- “Apoyará a tabasqueños con proyección de filme. Carlos Eduardo Rico presentará ‘Casi Don Juan Tenorio...Una historia de é...poca’”, *El Universal*, 25/11/2007.
- ARENAS, José Eduardo, “Rodar con vídeo digital se impondrá como lo hizo el cine sonoro con el mudo”, *ABC*, 12/11/2001, p. 74.
- , “Antonio Chavarrías: ‘La gente guapa tiene una gran tradición en Barcelona’”, *ABC*, 19/02/2002. Disponible en: [http://www.abc.es/hemeroteca/historico-19-02-2002/abc/Espectaculos/antonio-chavarrias-la-gente-guapa-tiene-una-gran-tradicion-en-barcelona\\_79164.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-19-02-2002/abc/Espectaculos/antonio-chavarrias-la-gente-guapa-tiene-una-gran-tradicion-en-barcelona_79164.html) [Consulta: 10/01/2016].
- Arril*, “Nuestra crítica. *Canción de cuna*”, *Novedades*, 09/04/1953.
- ARROITA-JÁUREGUI, Marcelo “‘La Coquito’: Los condicionamientos”, *Arriba*, 14/01/1978.
- , “¿Y ahora qué, señor fiscal?”, *Arriba*, 08/08/1978.
- Artes de México. Nueva época: Revisión del cine mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía / Instituto Nacional de Bellas Artes / Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- ASIER, Aranzubia, “Nuevo Cine (1961-1962) y el nacimiento de la cultura cinematográfica mexicana moderna”, *Dimensión Antropológica*, n° 52, (mayo-agosto / 2011). Disponible en: <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=6893> [Consulta: 10/02/2015].
- AUMONT, Jacques, Alain Bergala y otros, *Estética del cine (Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje)*, Barcelona, Paidós, 1985.
- “Autorizan cartel de ‘La virgen...’”, *Reforma*. Sección: Gente, 28/04/2004, p. 23.
- AVIÑA, Rafael, *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México, Océano, 2004.
- , “Las obsesiones de Ripstein”, *Reforma*. Sección: Cultura (Ángel Cultural), 27/11/2005.

- AYALA BLANCO, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1968.
- , y María Luisa Amador, *Cartelera cinematográfica*, 9 vols., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982-2006.
- , “VI Foro de la Cineteca. La feria de la desesperación (Con mutilaciones)”, *Siempre!* n° 77, (mayo/1986), p. 54.
- BALLÓ, Jordi y Xavier Pérez, *La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- BARRIENTOS BUENO, Mónica, “*Tirano Banderas* (1993): Un proyecto arriesgado y personal”, en Rafael Utrera (ed.), *Cuadernos de Eihceroa*, n° 15, Sevilla, 2012. *José Luis García Sánchez: Plano detalle sobre su filmografía*, pp. 47-64.
- BARRIGA CHÁVEZ, Ezequiel, “Desde la Butaca. *Redondo*”, *Excélsior*, 11/09/1986.
- BARTRA, Armando, *Sueños de papel. El cartel cinematográfico mexicano de la época de oro*, México, Universidad Autónoma Metropolitana / Filmoteca UNAM, 2010.
- BAULO DOMÉNECH, J., “*Sonatas* de Juan Antonio Bardem. Una opinión sobre el Marqués de Bradomín”, *El Pasajero. Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán* [en línea], 03/02/2012. Disponible en: <http://www.elpasajero.com/sonatasbardem.html> [Consulta: 17/07/2015].
- BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1999.
- BETTETINI, Gianfranco, *La conversación audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1984.
- BOLIN, G., “Informaciones teatrales y cinematográficas. Autocrítica de ‘Enviada especial’, comedia que esta noche se estrena en el Cómico. La película ‘La justicia del Coyote’ en los cines Actualidades y Beatriz. Cartelera madrileña de espectáculos hoy”, *ABC*, 21/05/1958, p. 45.
- BONFIL, Carlos, *Las imprescindibles de Monsiváis*, México, Cineteca Nacional / Consejo Nacional para la Cultura y la Artes, 2010.
- BONNARD, Silvestre, “Vanidad de vanidades”, *El Universal*, 18/11/1919.
- BURTON-CARVAJAL, Julianne, “La ley del más padre: melodrama paternal, melodrama patriarcal, y la especificidad del ejemplo mexicano”, *Archivos de la Filmoteca*, n° 16, El melodrama mexicano, (febrero/1994), pp. 51-63.

- BUSTILLO ORO, Juan, *Vida cinematográfica*, México, Cineteca Nacional, 1984.
- CALDERÓN, Lucero, “Ilusiones S. A. (Roberto Girault, 2013)”, *Excélsior*, 06/10/2015.  
 Disponible en: <http://www.excelsior.com.mx/opinion/lacritica/2015/10/06/1049537> [Consulta: 15/04/2016].
- CAMPOS GARCÍA, Yolanda Minerva, “La construcción transnacional del cine mexicano, un estudio de caso: el cine de Emilio ‘Indio’ Fernández en España, prensa y censura”, *El ojo que piensa, Revista virtual de cine iberoamericano* [en línea], (año 3), n° 6, (julio-diciembre/2012). Disponible en: <http://www.elojoquepiensa.net/05/index.php/template/el-cine-del-indio> [Consulta: 31/08/2015].
- CAPARRÓS LERA, José María, *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al cambio socialista 1975-1989*, Barcelona, Anthropos, 1992.
- CAPISTRÁN, Miguel (recop.), *Crítica cinematográfica / Xavier Villaurrutia*, México, Dirección General de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México, 1970.
- CARRO, Nelson, “Raúl Busteros. Redondo”, *Tiempo libre*, 21-27/08/1986.
- CÁSARES RODICIO, Emilio (ed.), *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América, directores de España*, Carlos F. Heredero, Eduardo Rodríguez Merchán; director de América, Iván Giroud; director de Portugal, João Bénard da Costa; subdirector de España, José Enrique Monteverde, 10 vols., Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Fundación Autor, 2011.
- CASTRO GARCÍA, Amanda, *La representación de la mujer en el cine español de la Transición (1973-1982)*, Oviedo, KRK, 2009.
- CASTRO RICALDE, Maricruz y Robert Mckee Irving, *El cine mexicano se impone. Mercados internacionales y penetración cultural de la época dorada*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- , “‘La llave’, una perversidad cinematográfica de Josefina Vicens”, *La colmena*, n° 71, (julio-septiembre / 2011), pp. 7-16.
- , “El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional”, *La colmena*, n° 82, (abril-junio / 2014), pp. 9-16.

- CASTRO DE PAZ, José Luis, Pilar Couto Cantero y José María Paz Gagó (eds.), *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto filmico*, Madrid, Visor Libros, 1999.
- , y Josetxo Cerdán, *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años cincuenta*, Madrid, Cátedra, 2011.
- Cine español 1972*, Madrid, Uniespaña, 1972.
- Cine latinoamericano. 1896-1930*, Caracas, Consejo Nacional de la Cultura de Venezuela / Nuevo cine latinoamericano, 1992.
- Cine mexicano en documentos*, México, Centro de Capacitación Cinematográfica / Centro Universitario de Educación Cinematográfica / Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- CIUK, Perla, *Diccionario de directores de cine mexicano. 2 vols.*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000- 2009.
- “Antonio Serrano: ‘Cecilia Roth es una mujer que ha vivido intensamente’”, *Noticine* [en línea], 17/01/2003. Disponible en: <http://noticine.com/noticias/cronicas/1328-antonio-serrano-cecilia-roth-es-una-mujer-que-ha-vivido-intensamente.html> [Consulta: 12/06/2015].
- CLAVER ESTEBAN, José María, *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*, Sevilla, Fundación Centro de Estudios Andaluces.
- COLINA, José de la, *Miradas al cine*, México, Secretaría de Educación Pública, 1972.
- , y Tomás Pérez, *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot Ediciones, 1993.
- CONDE, Teresa del, “La hija del caníbal”, *La Jornada*, 28/01/2003. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2003/01/28/04aa1cul.php?printver=1> [Consulta: 12/02/2016].
- CORIA, José Felipe, *Iluminaciones del inestable cinema mexicano*, México, Paidós Mexicana, 2005.
- CORONADO GONZÁLEZ, María Luisa, *Las lenguas extranjeras y sus hablantes nativos en el cine español (1929-1960)*, Madrid, Universidad Autónoma de

Madrid, 2015. Tesis doctoral. Disponible en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/669482> [Consulta: 10/04/2016].

CRESPO, Pedro, “Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Primicias del Cine Australiano con ‘Caddie’, de Crombie. Dolores del Río y Humphrey Bogart, en sendas secciones retrospectivas”, *ABC*, 17/09/1976, p. 37.

—, “Crítica de cine. ‘Manaos’, de Alberto Vázquez Figueroa”, *ABC*, 29/01/1980, p. 56.

—, “‘La cripta’, de Cayetano del Real”, *ABC*, 29/11/1981, p. 68.

—, “La chica de la piscina de Ramón Fernández”, *ABC*, 19/02/1987, p. 82.

C.S.F, “*Mírame con ojos pornográficos*, de Luis María Delgado”, *ABC*, Sección: Espectáculos, 18/02/1982, p.49.

DÍAZ LÓPEZ, Marina, “*Allá en el Rancho Grande*. La configuración de un género nacional en el cine mexicano”, *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, nº 5, 1996, pp. 9-30.

—, “Las vías de la Hispanidad en una coproducción hispanoamericana de 1948: *Jalisco canta a Sevilla*”, en Marina Díaz López y Luis Fernández Colorado (coords.), *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español*, *Cuadernos de la Academia*, nº 5 (mayo/1999), pp. 141-165.

—, “Arturo de Córdova y la crisis del matrimonio burgués. De las perfectas casadas y las cenas de matrimonio (1952-1962)”, *Culture & History Digital Journal*, vol. II, nº 1, 2013. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2013.017> [Consulta: 11/02/2016].

DÍEZ PUERTAS, Emeterio, *Historia social del cine en España*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1983.

DOANE, Mary Ann, *The Desire to Desire. The Women’s Film of the 1940s*, Basingstoke, Macmillan, 1987.

DOMÍNGUEZ FIERRO, Graciela, “Cine llamarada de pantalla”, *Novedades*, 11/09/1986.

DONALD, “Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas”, *ABC*, 11/07/1950, pp. 35 y 36.

- DUCAY, Eduardo, “Lo que pasó con *Tristana* (Luis Buñuel, 1969)”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 47, (junio / 2004), pp. 49-84.
- DURGAT, Raymond, *Luis Buñuel*, Berkeley, University of California Press, 1977.
- El Cine Gráfico. Anuario 1942-1943*, nº 500-B, 03/1943.
- ELENA, Alberto, *El cine del tercer mundo: diccionario de realizadores*, Madrid, Ediciones Turfan, 1983.
- , “Avatares del cine latinoamericano en España”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 31, *Mitologías Latinoamericanas*, (febrero / 1999), pp. 229-241.
- , y Marina Díaz López, *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- “El idioma español en las películas habladas”, *ABC*, 2/02//1930, p. 10.
- ELIZONDO, Salvador, “Moral sexual y moraleja en el cine mexicano”, *Nuevo Cine*, (año 1), nº 1, México, 1961, pp. 5-11.
- “En manos de Antonio Serrano, *La hija del canibal*, novela de Rosa Montero”, *Proceso*, 23/09/2000. Disponible en: <http://www.proceso.com.mx/183840/en-manosde-antonio-serrano-la-hija-del-canibal-novela-derosa-montero> [Consulta: 01/04/2016].
- FERNÁNDEZ, Álvaro, “El cine del exilio o la nostalgia. *En el balcón vacío*”, *Revista El ojo que piensa* [en línea]. Disponible en: [http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/sites/default/files/seccion\\_1\\_plano\\_secuencia\\_1\\_el\\_cine\\_del\\_exilio\\_o\\_la\\_nostalgia\\_en\\_el\\_balcoen\\_vaciao.pdf](http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/sites/default/files/seccion_1_plano_secuencia_1_el_cine_del_exilio_o_la_nostalgia_en_el_balcoen_vaciao.pdf) [Consulta: 10/02/2015].
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel, “El ‘Tirano Banderas’ de García Sánchez, recibido con disparidad de opiniones”, *El País*, 30/10/1993. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1993/10/30/cultura/751935612\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1993/10/30/cultura/751935612_850215.html) [Consulta: 25/02/2016].
- , “Cumbre coja”, *El País*, 6/09/2002. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2002/09/06/cine/1031263205\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/09/06/cine/1031263205_850215.html) [Consulta: 8/04 2016].

- FLORES VILLELA, Carlos, *La construcción de una estética social en las obras de Alcoriza. Tlayucan un primer acercamiento*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009. Tesis de maestría en Historia del Arte.
- FRESNEDA, Iratxe, “*Así es la vida: la Medea de Arturo Ripstein. Violencia simbólica y estereotipos de género en el cine*”, *Comunicación y Medios*, nº 30, 2014, pp. 54-71.
- FUENTES, Víctor, *Los mundos de Buñuel*, Madrid, Ediciones Akal, 2000.
- , *Buñuel en México*, Instituto de Estudios Turolenses, 2003.
- FUENTES SOLÓRZANO, Fernando y Laura Rustrián Ramírez, *La cabaretera en el cine mexicano durante el alemanismo (1946-1952)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- Gabriel Figueroa*, Huesca, Festival de Cine / Diputación Huesca / Gráficas Huesca, 2004.
- GALINDO, Alejandro, *Una radiografía histórica del cine mexicano*, México, Fondo de Cultura Popular, 1968.
- , *El cine mexicano: un personal punto de vista*, México, Edamex, 1985.
- GALINDO, Jorge Luis, *El cine mexicano en la novela mexicana reciente (1967-1990)*, Madrid, Editorial Pliegos, 2003.
- GALLARDO, José Luis B., “Pepita Jiménez”, *Cámara*, 01/11/ 1949.
- GARCÍA, Gustavo, *El cine mudo mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública, 1982.
- , “Un invento sin pasado: los historiadores del cine mexicano”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, nº 8, (octubre / 1998), pp. 203-212.
- , y David R. Maciel, *El cine mexicano a través de la crítica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto Mexicano de Cinematografía / Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta, *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, Valencia, Universitat de Valencia, 2013.



- GARCÍA ELÍO, Diego (comp.), *Juan Bustillo Oro, Luis Spota*, México, Editorial INBA, 1985.
- GARCÍA ESPINA, Gabriel, “Estreno de ‘El escándalo’ en los cines de Madrid”, *ABC*, 31/01/1964, p. 61.
- GARCÍA ORAMAS, Yaíma (ed.), *Un lugar en la memoria: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 1985-2005*, La Habana y Córdoba, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y Diputación Provincial de Córdoba (España), 2005.
- GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. Época sonora*. 9 vols., México, Era, 1969-1978. (2ª Edición, 18 Tomos, Guadalajara, Secretaría de Cultura de Jalisco / Universidad de Guadalajara / Instituto Mexicano de Cinematografía / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992).
- , “Las tres perfectas casadas”, *Excélsior*, 25/02/1973.
- , *México visto por el cine extranjero, 1894-1940*, México, Era, 1987.
- , *Los hermanos Soler*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1990.
- , *El cine de Silvia Pinal*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara / Patronato de la muestra de cine mexicano / Instituto Mexicano de Cinematografía, 1996.
- , *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo: 1897-1997*, México, Ediciones MAPA, 1998.
- , *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera. Testimonio del cine mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- GARCÍA TSAO, Leonardo, *Cómo acercarse al cine*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Gobierno del Estado de Querétaro / Limusa, 1989.
- , *Felipe Cazals habla de su cine*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1999.
- , “El cine que no(s) merecemos”, *La Jornada*, 13/04/2013. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2013/04/13/espectaculos/a08a1esp> [Consulta: 9/04/2015].
- GLANTZ, Margo, “La novela de la Revolución mexicana y *La sombra del caudillo*”, *Revista Iberoamericana*, n° 148-149, (julio-diciembre / 2002), pp. 869-878.

- GETINO, Octavio, *Cine iberoamericano. Los desafíos del nuevo siglo*, Buenos Aires. Editorial Ciccus, 2007.
- GÓMEZ MESA, Luis, “La obra de Emilio Fernández”, *Revista Internacional de Cine*, (año 1), n.º. 6, 1952, pp. 11-21.
- GONZÁLEZ AMBRIZ, Marco, “Ilusiones S.A.”, *Revista Cinefagia* [en línea], 16/10/2015. Disponible en: <http://www.revistacinefagia.com/2015/10/ilusiones-s-a/> [Consulta: 18/04/2016].
- GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel, *Los escritores mexicanos y los inicios del cine, 1896-1907*, Sinaloa, El Colegio de Sinaloa, 1995.
- , *Por la Pantalla. Génesis de la crítica cinematográfica en México, 1917-1919*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 215-216.
- , y Virginia Medina Ávila, *Escritores del cine mexicano sonoro*, Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Filosofía y Letras / Dirección General de Asuntos del Personal Académico, México, 2003.
- , “El cine mexicano entre 1974 y 1983, y las coproducciones en ese periodo”, en Arturo Lozano Aguilar y Julio Pérez Perucha (coords.), *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*, *Cuadernos de la Academia*, n.º 13/14 (marzo / 2005), pp. 105-126.
- GONZÁLEZ MANRIQUE, Manuel Jesús, “Aproximación social y cinematográfica a la problemática del aborto en la Transición”, *Quaderns de Cine*, n.º 5, 2010, pp. 43-50.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, Cristina, *Sistema de distribución y exhibición del cine mexicano, 1921-2004*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- GONZÁLEZ RUBIO IRIBARREN, Javier, “El redondo desenfado de Busteros”, *Punto*, 08/09/1986.
- GONZÁLEZ VARGAS, Carla, Nelson Carro y Leonardo García Tsao, *Rutas del cine mexicano 1990-2006*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía / Landucci, 2006.

- GORDON, Richard, “The domestication of the ensign nun: *La monja alférez* (1944) and Mexican identity, *Hispania*, vol. 87, nº 4 (diciembre/2004), pp. 675-681.
- GUBERN, Román, *Cine español en el exilio*, Barcelona, Lumen, 1986.
- , *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Filmoteca Española, Madrid, 1986.
- , *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 1989.
- , *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española,
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (coord.), *Relato audiovisual y humor*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2013.
- HEREDERO, Carlos y Casimiro Torreiro (coords.), *Historia general del cine. Vol. X. Estados Unidos (1955-1975). América Latina*, Madrid, Cátedra 1996.
- HERNÁNDEZ CHÁVEZ, Alicia, *México, breve historia contemporánea*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- HERRERA CRUZ, Ignacio, “El cine. ¿Redondo?”, *La Jornada*, 09/09/1986.
- HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino, *Los que pasaron por Hollywood*, Madrid, Verdoux, 1992.
- HERNÁNDEZ RUIZ, Javier y Pablo Pérez Rubio, *Voces en la niebla, el cine durante la Transición española, 1973-1982*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2004.
- HERRERA, Javier y Cristina Martínez Carazo, *Hispanismo y cine*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2007.
- , *Luis Buñuel en su archivo. De los olvidados a Viridiana*, Madrid, FCE, 2015.
- HERRERO, Julio, “*Espérame en Siberia, vida mía*, de René Cardona Jr.”, *El Alcázar*, 16/02/1974.
- “Historia de un gran amor”, *Diario 16*, 17/08/1985.
- “Historia de un gran amor”, *El Alcázar*, 16/08/1985.
- “Historia de un gran amor”, *Tele Indiscreta*, 17-23/08/1985.
- HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel, *Los géneros cinematográficos. Usos del cine español (1994-1999)*, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia Salamanca, 2005.

- , y Ernesto Morán, *El cine popular del tardofranquismo. Análisis filmico*, Salamanca, Editorial Los Barruecos, 2012.
- HUESO MONTÓN, Ángel Luis, *Catálogo del cine español. Vol. F4, Películas de ficción: 1941-1950*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1998.
- IBARRA, Jesús, *Bracho. Tres generaciones de cine mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- IBARZ, Joaquim, “No pretendo hacer un ‘Tirano Banderas’ con las barbas de Fidel”, *La Vanguardia*, Sección: Espectáculos, 04/03/1994, p. 42.
- IZAGUIRRE FIERRO, Rosario Oliva, *El cine mexicano: La otra escuela. Educación y valores en las películas mexicanas*, Buenos Aires, Ediciones Elaleph.com, 2009.
- IZNAOLA GÓMEZ, Enrique (coord.), *Miguel Picazo. Un cineasta jienense*, Diputación Provincial de Jaén, 2004.
- JABLONSKA ZABOROWSKA, Alexandra, “La representación de los procesos de construcción de la identidad en los contextos interculturales de dos películas mexicanas sobre la Conquista”, *Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I*, vol. 1, *La representación intercultural* (mayo / 2014), pp. 19-28.
- J.H., “Las tres perfectas casadas, de Benito Alazraki”, *El Alcázar*, 03/04/1973.
- “La Cineteca Nacional revisa el trabajo de los escenógrafos de la época de oro”, Archivo Histórico [en línea], 13/08/2015. Disponible en: <http://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=noticias&id=539> [Consulta: 10/02/2016].
- “La Coquito”, *ABC*, 13/07/1984, p. 101
- “La Coquito”, *Informaciones*, 03/01/1978.
- “La Coquito”, *Pueblo*, 31/12/1977.
- “La entrega, en el cine Alameda”, *Cinema Reporter*, nº 841, 1954, p. 44.
- LEAL, Juan Felipe, Aleksandra Jablonska y Eduardo Barraza, *Vistas que no se ven. Filmografía mexicana 1896-1910*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

- , Eduardo Barraza y Carlos Flores, *El arcón de las vistas. Cartelera del cine en México (1896-1910)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- , Carlos Flores y Eduardo Barraza, *Anales del cine en México, 1895-1911*. 9 vols., México, Voyeur / Eón, 2002-2005.
- , y Carlos Arturo Flores, *Cartelera del cine en México, 1904-1911*. 2 vols., México, Voyeur / Eón, 2004-2005.
- LEÓN BANUET, Ricardo de, “La montaña sagrada hoy”, *La Jornada*. Sección: Espectáculos, 23/07/2009, p. 8ª.
- LEÓN, Octavio, “Julián Soler y el cine en zig-zag”, *México Cinema*, 03/1945.
- LILLO, Gastón, “El reciclaje del melodrama y sus repercusiones en la estratificación de la cultura”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 16, *El melodrama mexicano*, (febrero / 1994), pp. 65-73.
- LÓPEZ, Alejandra, “Nosotros los nobles”, *Cinetvymas.cl* [en línea], 6/11/2014. Disponible en: <http://cinetvymas.cl/critica-de-cine-nosotros-los-nobles/> [Consulta: 10/04/2015].
- LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto, *Cine vasco de ayer a hoy. Época sonora*, Ediciones Mensajero, 1994.
- LOYO, Hilaria, “Los avatares de Lorelei: La identidad nacional de Marlene Dietrich desde Weimar hasta la Segunda Guerra Mundial”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 40, (febrero/2002), pp. 108-125.
- MAHIEU, José Agustín, “Las migraciones de cineastas españoles”, *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 473 / 474, *El exilio español en Hispanoamérica*, (noviembre / diciembre 1989), pp. 27-41.
- MÁRQUEZ, Héctor y Casimiro Torreiro, “Laura Mañá debuta con una película buñueliana sobre una prostituta ‘santa’”, *El País*, 31/05/2000 Disponible en: [http://elpais.com/diario/2000/05/31/cultura/959724026\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2000/05/31/cultura/959724026_850215.html) [Consulta: 15/02/2016].
- MARTIALAY, Félix, “Y ahora qué, señor fiscal”, *El Alcázar*, 14/08/1978.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Fernando Gabriel, “El artista aislado: Buñuel en / y Estados Unidos”, *Turia*, nº 56, (1999), pp.164-175.

- MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, “*Gran Casino de Luis Buñuel*”, *Artigrama*, n° 17, 2002, pp. 517-551.
- , “*El gran calavera y la integración de Luis Buñuel en la industria del cine mexicano*”, *Artigrama*, n° 18, 2003, pp. 641-675.
- , “*Susana de Luis Buñuel. Subversión y renovación del melodrama*”, *Revista Latente*, n° 5, 2007, pp. 117-142.
- , (coord.), *La España de Viridiana*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2013.
- MARTÍNEZ TOMÁS, A., “La playa vacía”, *La Vanguardia*, 11/10/1978.
- MELÉNDEZ, Jorge, “*Redondo: liberación por la ironía*”, *El Financiero*. Sección: Espectáculos, 15/06/1986.
- MERCADER, Yolanda, “La censura en el cine mexicano: una descripción histórica”, *Anuario de Investigación 2009*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2010, pp. 191-215.
- MILLAN AGUDO, Francisco, *Las huellas de Buñuel: Influencias en el cine latinoamericano*, Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, 2004.
- MINO GRACIA, Fernando, *La fatalidad urbana. El cine de Roberto Gavaldón*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Colección: Miradas en la oscuridad, 2007.
- , *La nostalgia de lo inexistente. El cine rural de Roberto Gavaldón*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Cineteca Nacional / Instituto Mexicano de Cinematografía, 2011.
- MIQUEL, Ángel, *El nacimiento de una pasión. Luis G. Urbina: primer cronista mexicano de cine*, México, Universidad Pedagógica Nacional, 1991.
- , *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México 1896-1929*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992.
- , *Salvador Toscano*, México, Universidad de Guadalajara / Gobierno del Estado de Puebla / Universidad Veracruzana, 1997.
- , “Cine mudo y poesía en México”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, n° 8, (octubre/1988).

- , *Acercamientos al cine silente mexicano*, Cuernavaca, Morelos, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2005.
- , *Disolvencias. Literatura, cine y radio en México (1900-1950)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- , (coord.), *La ficción de la historia. El siglo XIX en el cine mexicano*, México, Cineteca Nacional, 2010.
- , *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España, 1933-1948*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- MOLDES, Diego “The holy mountain (La montaña sagrada)”, *DM.*, 20/03/2017. Disponible en: <http://diegomoldes.com/the-holy-mountain-la-montana-sagrada-201703> [Consulta: 25/05/2017].
- MONSIVÁIS, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia General de México IV*, México, El Colegio de México, 1976, pp. 434-459.
- , “Se sufre, pero se aprende. (El melodrama y las reglas de la falta de límites)”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 16, *El melodrama mexicano*, (febrero / 1994), pp. 7-19.
- , *Aires de familia. Cultura y sociedad e América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- , “Gabriel Figueroa. Las profecías y los espejismos de la imagen”, *Nexos*, 25/04/2008. Disponible en: <http://www.nexos.com.mx/?p=12549> [Consulta: 21/11/2015].
- , “El fin de la diosa arrodillada”, *Nexos*, 01/02/1992. Disponible en: <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=268756> [Consulta: 10/07/2012].
- M.O., “*Las siete cucas*. Coproduciendo mal gusto”, *El Correo Catalán*, 08/03/1983.
- MONTAÑANA VELILLA, Jordi, *Huellas del exilio valenciano tras la Guerra Civil española en el cine de América Latina: La Barraca de Roberto Gavaldón*, Trabajo Fin de Carrera. Disponible en: <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/133354> [Consulta: 10/02/2015].
- MONTIEL PAGÉS, Gustavo, “Piden ¿Pax? y no les dan”, *Unomásuno*, 17/02/1979.

- MUÑOZ CASTILLO, Fernando, “Elena Sánchez Valenzuela: Me llamé Santa (1918)”, *Replicante*, vol. III, nº 12, (verano / 2007), pp. 1-3.
- OLIVARES, Juan José, “Las cintas, un ejercicio colectivo, aunque duela el ego: Garciadiego”, *La Jornada*. Sección: Espectáculos, 19/06/2007.
- OROZ, Silvia, “‘Porque te amo, quiero salvarte’: Discurso amoroso, sociedad y melodrama cinematográfico en América Latina”, *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, nº 6, (abril / 1997), pp. 15-21.
- ORTIZ MONASTERIO, Pablo, *Fragmentos. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía, 2010.
- PAUL ARRANZ, María del Mar, “La novela de la Revolución mexicana y la revolución en la novela”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXV, nº 186, (enero-marzo/1999), pp. 49-57.
- PAZ, Octavio, “Razón y elogio de María Félix”, en *Miscelánea II. Obras completas*, vol. 14, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 151-152.
- PEGUERO, Raquel, “Paco Ignacio Taibo II habla de su contrato millonario con Televisa. No se debe vender el alma; nada le he quitado al detective Belascoarán”, *La Jornada*, 15/08/1994, p. 30.
- PEÑA MARTÍNEZ, Francisco de la, “Género, incesto e identidad: una aproximación antropológica al cine de rumberas en México”, *ACENO–Revista de Antropología do Centro-Oeste*, vol. 2, nº 3, (enero-julio / 2015), pp. 192-211.
- PERALTA, Rosa, “Tres escenógrafos del exilio republicano”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 33, (octubre / 1999), pp. 60-74.
- PEREDO CASTRO, Francisco Martín, *Alejandro Galindo: Un alma rebelde en el cine mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía / Miguel Ángel Porrúa, 2000.
- , “Las cinematografías iberoamericanas en la encrucijada (1930-1942)”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 40, (febrero/2002), pp. 127-147.
- , *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los cuarenta*, México, Universidad Nacional Autónoma de



México-Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos / Centro de Investigaciones sobre América del Norte, 2004.

—, “*Al son de la marimba: entre la memoria cultural, la cultura popular y la historia*”, *Veredas*, vol. 5, nº. 9, (julio-diciembre / 2004), pp. 267-285.

—, “La batalla por los Estudios Churubusco. El cine mexicano y Hollywood en las contiendas por el control de la producción fílmica para Latinoamérica (1942-1953)”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 48, (octubre / 2004), pp. 135-153.

—, “Humor político y comicidad fílmica en México. Desde sus antecedentes remotos y la etapa silente hasta la época de oro del cine mexicano”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, nº 35, (marzo-abril/2015), pp. 30-47.

PÉREZ GÓMEZ, Ángel y Martínez Montalbán José L., *Cine Español 1951 / 1978, Diccionario de Directores*, Bilbao, Editorial Vizcaína, 1978.

PÉREZ MONTFORT, Ricardo y Gabriela Pulido Llano, “Cultura cubana y medios de comunicación en México, 1920-1950”, *Revista Palabra. Palabra que obra*, nº 12, (agosto-2010 / julio- 2011), pp. 16-31.

—, “Nacionalismo y regionalismo en el cine mexicano 1930-1960. Algunas reflexiones”, *Revista Chilena de Antropología Visual*, nº 25, 2015, pp. 177-193.

PERUCHO, Arturo, “Se apaga la luz”, *El Nacional*, segunda sección, 12/04/1951, p. 1

—, “Se apaga la luz. *Canción de cuna*”, *El Nacional*, 09/04/1953, pp. 1ª y 3ª.

Programa de la XLVI Muestra de Cine de la Cineteca Nacional, México, Cineteca Nacional, 2002.

PULIDO, Miriam “El cine mexicano según José María Sánchez García”, *Días de cine, La Jornada Jalisco*, 24/03/2014. Disponible en: <http://www.diasdecine.com.mx/noticias/el-cine-mexicano-segun-jose-maria-sanchez-garcia/> [Consulta: 21/07/2014].

QUEZADA, Mario Alberto, *Diccionario de cine mexicano, 1970-2000*, Madrid, Ediciones JC, 1986.

QUINTANA, Ángel y Ramón Girona, “Representaciones del poder político en las actualidades de los orígenes del cinematógrafo”, en *Imagen y verdad en el mundo*

*hispanico. Construcción/Deconstrucción/Reconstrucción*, Villeurbane, Editions Orbis Tertius, 2015, pp. 173-191

RAMÍREZ, Gabriel, *El cine yucateco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.

—, *Crónica del cine mudo mexicano*, México, Cineteca Nacional, 1989.

RAMÍREZ PIMIENTA, Juan Carlos, “Del rancho al arrabal: Guías para ayudar a formar un estado-nación en el cine mexicano de la época de oro”, *Nuevo Texto Crítico*, vol. X, nº 19 / 20, (enero-diciembre / 1997), pp. 211-221.

RESTOM, Marcela, “Los caminos híbridos de la poesía y el cine en Latinoamérica”, *Litoral. Revista de poesía, arte y pensamiento*, nº 236. *La poesía del cine: De los orígenes a los años 30*, 2003, pp. 257-267.

REYES, Aurelio de los, *Medio siglo de cine mexicano, 1896-1947*, México, Trillas, 1987.

—, *Filmografía del cine mudo mexicano. Vol. I, 1896-1920*, Colección Filmográfica Nacional, México, Filmoteca UNAM, 1986.

—, *Filmografía del cine mudo mexicano. Vol. II, 1920-1924*, Colección Filmográfica Nacional, México, Filmoteca UNAM, 1986.

REYES NEVARES, Beatriz, *Trece directores del cine mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública, 1974.

RIAMBAU, Esteve y Casimiro Torreiro, *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1998.

—, “Volverás”, *Fotogramas*. Disponible en: <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Volveras#critFG> [Consulta: 10/01/2016].

RIVERA, Miluka, *Legado puertorriqueño en Hollywood. Famosos olvidados*, Estados Unidos de América, Kumaras Center for the Arts and Etiquette, Ilc., 2010.

Roberto Gavaldón. *Director de cine*, México, Pronósticos para la Asistencia Pública / Cineteca Nacional / Editorial Océano, 2005.

RODENAS, Miguel, “Estrenos en los ‘cines’ REX: ‘Historia de un gran amor’”, *ABC*, 20/01/1946, p. 41.

- RODRÍGUEZ, Juan, “La aportación del exilio republicano español al cine mexicano”, *Taifa*, nº 4. (noviembre / 1997), pp. 197-224.
- , “Paulino Masip y el cine mexicano”, en M<sup>a</sup> Teresa González de Garay y Juan Aguilera Sastre (eds.), *60 años después. El exilio literario de 1939*, Logroño, Universidad de La Rioja / Grupo de Estudios del Exilio Literario / Assoc. d' Ideas, 2001, pp. 227-258.
- , “Exiliados republicanos en el cine latinoamericano de los años cuarenta”, *Quaderns de Vallençana, Montcada i Reixach*, nº 3 (diciembre / 2009), pp. 22-35.
- , “*En el balcón vacío* y el nuevo cine”, en Javier Lluch-Prats (ed.), *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México*, edición en cd-rom, Madrid, Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibérico Contemporáneos, 2012, pp. 93-133.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, María Pilar (ed.), *Exilio y cine*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2012.
- ROTELLAR, Manuel, *Aragoneses en el cine 3*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1972.
- ROZADO, Alejandro, *Cine y realidad social en México*. Una lectura de la obra de Emilio Fernández, Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanzas Cinematográficas, 1991.
- ROSA, Emilio de la, Luis M. González, y Pedro Medina (coords.), *Cervantes en Imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y obra*. 35 Festival de Cine de Alcalá de Henares, Madrid, Gráficas Ballesteros, 2005.
- RUBIA BARCIA, José, *Con Luis Buñuel en Hollywood y después*, Ediciones do Castro, A Coruña, 1992.
- RUBIO, Miguel, “*La Coquito*, de Pedro Masó”, *El Imparcial*, 07/01/1978.
- RUIZ, Rafael, “Rescatada ‘La casa de Bernarda Alba’ de Buñuel / Alatríste, inédita en España”, *El asombrario & Co.*, 13/06/2016. Disponible en: <http://elasombrario.com/rescatada-la-casa-bernarda-alba-bunuelalatríste-inedita-espana/> [Consulta: 17/08/2016].

- RUIZ TORIBIO, Domingo (ed.), *35 películas mexicanas de Miguel Morayta*, México, Universidad Veracruzana, Artes Gráficas, 2009.
- SALA NOGUER, Ramón, *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*, Madrid, Ediciones Mensajero, 1993.
- SAMANIEGO, Fernando, “‘Me revienta lo trascendente’ Entrevista con el realizador Luis Alcoriza”, *El País*, 20/12/1977. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1977/12/29/cultura/252198005\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1977/12/29/cultura/252198005_850215.html) [Consulta: 25/04/2017].
- SÁNCHEZ, Francisco, *Crónica antiolemne del cine mexicano*, Barcelona, Paidós, 2000.
- , *Luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano (1896-2002)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Cineteca Nacional, 2002.
- SANTOS FONTENLA, César, “¿Y ahora qué, señor fiscal?”, *Informaciones*, 07/08/1978.
- , “*Las siete cucas*, de Felipe Cazals”, *ABC*, 02/03/1982, p. 65.
- , “*Todo un hombre*, de Rafael Villaseñor Kuri”, *ABC*, 09/12/1983, p. 72
- SÁNCHEZ SALAS, Bernardo, “Paulino Masip, un escritor español en el cine mexicano”, *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, nº 7, 1997, pp. 41-60.
- SANTOYO SAMPERIO, Édgar, *La visión del cambio mexicano en la cinematografía nacional en el sexenio cardenista. 1934-1940*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007. Tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Luis Buñuel: obra Cinematográfica*, Madrid, Ediciones J.C., 1984.
- , *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1991.
- , *et al.*, *Los olvidados: una película de Luis Buñuel*, México, Fundación Televisa, 2004.
- , *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2008.

- SCHUMAN, Peter B., *Historia del cine latinoamericano*, Buenos Aires, Legasa, 1989.
- SCHULZ CRUZ, Bernard, *Imágenes gay en el cine mexicano. Tres décadas de joterío. México, 1970-1999*, México, Fontamara, 1988.
- Somos: Las 100 mejores películas del cine mexicano*, nº 100, 07/1994.
- SOTO, Antonio, *La época de oro del cine mexicano en Maracaibo*, Maracaibo, Ediciones Astro, 2005.
- SOTO, Epifanio, “*Trágica confesión o Confesión Trágica*”, *Cine Mundial*, vol. 5, nº 1, (enero/1920), p. 125.
- SPORTONO, Radomiro, *50 años de Soledad. De los olvidados (1950) a la Virgen de los sicarios (2000)*, Huelva, Fundación Cultural de Cine Iberoamericano de Huelva, 2001.
- Tabaré”, *Cine Mundial*, nº 6, vol. III, 06/1918, p. 161.
- TAIBO I, Francisco Ignacio, “La corte de los milagros se va a la guerra”, *Proceso*, 19/05/1979. Disponible en: <http://www.proceso.com.mx/126143/la-corte-de-los-milagros-se-va-a-la-guerra> [Consulta: 01/09/2016].
- “Esquina baja ‘Redondo’”, *El Universal*, 05/05/1986.
- , *Los toros en el cine mexicano*, México, Plaza y Valdés, 1987.
- , *La Doña*, México, Planeta, 1991.
- “Temas del momento. Los diálogos en inglés”, *ABC de Sevilla*, 31/01/1930, p.10.
- “*Tirano Banderas: Los peligros de un golpe de estado*”, *El Universal*, 25/11/1995, p. 19.
- TORREIRO, Casimiro, “Crítica: Estreno / *La hija del caníbal*. Señas de identidad”, *El País*, 21/11/2003. Disponible en: [https://elpais.com/diario/2003/11/21/cine/1069369210\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/11/21/cine/1069369210_850215.html) [Consulta: 23/03/2016].
- TORREL, Josep, “Para ignorarnos menos, la reconsideración del pasado durante la Transición”, en José Enrique Monterde (coord.), *Ficciones históricas, Cuadernos de la Academia*, no. 6 (septiembre / 1999). *Ficciones Históricas*, pp.79-90.

- TORRES, Augusto M., *Buñuel y sus discípulos*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2005.
- TORRES SAN MARTÍN, Patricia, “Las mujeres del celuloide en México”, *Nuevo Texto Crítico*, vol. X, n°. 19 / 20, (enero-diciembre / 1997), pp. 93-106.
- , (coord.<sup>a</sup>), *Mujeres y cine en América Latina*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2004.
- , “Crónica del cine silente mexicano: Elena Sánchez Valenzuela (1919-1929)”, *Dixit*, n° 24, (enero-junio / 2016), pp. 70-90.
- TOVAR, Luis, “Cinexcusas”, *La Jornada*, 11/12/2005, p. 13.
- , “Cinexcusas”, *La Jornada Semanal*, 14/10/2001. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2001/10/14/sem-columnas.html> [Consulta: 13/01/2016].
- TOVAR PAZ, Francisco Javier, “Medea de Séneca en *Así es la vida* (2000), filme de Arturo Ripstein”, *Revista de Estudios Latinos (RELat)*, n° 2, 2002, pp. 169-195.
- TUÑÓN, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*, México, El Colegio de México / Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.
- , “La imagen de los españoles en el cine mexicano de la edad de oro”, *Archivos de la Filmoteca*, n° 31, *Mitologías Latinoamericanas*, (febrero / 1999), pp. 198-211.
- , “Adolescencia y cine en México (1954-1962). Modernizando al ángel caído”, *Archivos de la Filmoteca*, n° 52, (junio / 2006), pp.176-197.
- , “Ouroboros en el cine y la literatura de la Revolución mexicana: *Los de debajo* de Mariano Azuela (1916-1938), de Chano Urueta (1939) y de Servando González (1976)”, *Archivos de la Filmoteca*, n° 68, *La Revolución mexicana en imágenes* (octubre/ 2011), pp. 123-141.
- “Un Quijote sin mancha”, *El Alcázar*, 12/1970.
- Urquijo, “Las tres perfectas casadas”, *Informaciones*, 30/03/1973.
- VARA, José Alejandro, “Cayetano del Real, la cripta y el cine blanco”, *ABC*, 25/11/1981, p. 68.

- VAIDOVITS, Guillermo, *El cine mudo en Guadalajara*, México, Universidad de Guadalajara, 1989.
- VALDÉS PEÑA, José Antonio, *Operas primas del cine mexicano 1988-2000*, México, Cineteca Nacional, 2004.
- VARGAS, Gustavo, “*La monja alférez: travestismo y deseo lesbiano en la literatura colonial, Literofilia*, [en línea]. Disponible en: <http://literofilia.com/?p=17346> [Consulta: 23/08/2016].
- VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro, *Espacio y moral en el cine mexicano de los años cuarenta*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- , *Orígenes literarios de un arquetipo filmico*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.
- VEGA ALFARO, Eduardo de la, “De otras coproducciones”, *Unomásuno*, 01/02/1983.
- , “La película *Redondo*. Espejos de lo imaginario”, *El Universal*, 16/12/1985.
- , *La industria cinematográfica mexicana. Perfil histórico-social*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1991.
- , “El impacto de la Segunda Guerra Mundial en el cine mexicano: Reorganización política e ideológica: 1940-1945”, *Revista FILMHISTORIA Online*, nº 1 / 2, vol. III (1993). Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/FilmhistoriaOnline/article/view/226169/331804> [Consulta: 6/09/2015].
- , *Buñuel y el cine español en el exilio mexicano*, México, Filmoteca UNAM, 2000.
- , “El exilio cinematográfico español en México (1936-1961)”, en Luis Fernando Colorado y Pilar Couto Cantero (coords.) *La herida de las sombras. El cine español en los años cuarenta, Cuadernos de la Academia*, nº 9, (junio / 2001), pp. 21-42.
- , “La inmigración española en el cine mexicano o el viaje perpetuo (1896-1978)”, *Secuencias. Revista de historia del cine*, nº 22, Madrid, 2005, pp. 48-75.
- , *Microhistorias del cine en México*, Guadalajara, Editorial Pandora, 2001.

- , y Alberto Elena, *Abismos de pasión. Una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*, Cuadernos de la Filmoteca Española, nº 13, Madrid, 2009.
- , “Censuras y estrategias discursivas en *La sombra del caudillo* (Julio Bracho, 1960)”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 68, *La Revolución mexicana en imágenes* (octubre / 2011), pp. 159-177.
- VIDAL BONIFAZ, Rosario, “Los inicios del cine sonoro y la creación de nuevas empresas filmicas en México (1928-1931)”, *Revista del centro de Investigación. Universidad La Salle* [en línea], vol. 8, nº 29, (enero-junio / 2008), pp. 17-28. Disponible en: <http://www.redalyc.org/html/342/34282903/index.html> [Consulta: 17/10/2015].
- , *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México (1895-1940)*, México, Miguel Ángel Porrúa / Cámara de Diputados, 2010.
- , “La ‘comedia ranchera’: su impacto en la conformación industrial del cine mexicano y en la memoria colectiva de Iberoamérica (1937-1940)”, *Revista FILMHISTORIA Online*, nº. 2, (2011). Disponible en: <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2011/filmhistoria/2/pdf/rvboni.pdf> [Consulta: 3/03/2015].
- VERDONE, Mario, *Historia del cine*, Madrid, Xafaro, 1954.
- “Vida cinematográfica. Congreso Hispanoamericano de Cinematografía. Clausura y Conclusiones”, *La Vanguardia*, 14/10/1931, p. 10.
- VILLASEÑOR, Arturo y Hermsillo, Jaime Humberto, *María Rojo*, Colección: “Huesca de cine”; 13, Huesca, Gráficas Alos, México, 1998.
- VIÑAS, Moisés, *Historia del cine mexicano*, México, Filmoteca UNAM, 1987.
- , *Índice cronológico del cine mexicano 1896-1992*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- , “Las mejores películas del cine mexicano: Después de la tormenta (Isla de lobos)”, *Ovaciones*, 26/06/1997.
- , *Índice general de cine mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía, 2005.



- VOLPI, Jorge, “Los ricos también ríen”, *Reforma*, 12/05/2013. Disponible en: <http://aristeguinoticias.com/1205/kiosko/los-ricos-tambien-rien-texto-de-jorge-volpi-sobre-los-nobles/> [Consulta: 8/04/2015].
- YANKELEVICH, Pablo, *México país de refugio. La experiencia de los exiliados en el siglo XX*, México, Plaza Valdés / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2001.
- ZAMORANO ROJAS, Alma Delia, *Una década de temáticas en el cine mexicano 1930-1940*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994. Tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación.
- ZAVALA, Lauro, “Los estudios sobre cine en México: Un terreno en construcción”. *Teorías y práctica audiovisuales. Actas del primer Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Buenos Aires, Editorial Teseo, 2010, pp. 49-77.

### III. Estudios sobre literatura española

- ADAME, Domingo, “Max Aub en el contexto del teatro contemporáneo en México”, *Entresiglos* [en línea], (octubre / 2003). Disponible en: <http://www.uv.es/entresiglos/max/pdf/Domingo%20Adame.pdf> [Consulta: 15/02/2017].
- ALONSO, Cecilio, *Historia de la literatura española. Vol. 5, Hacia la literatura nacional*, José Carlos Mainer (dir.), Gonzalo Pontón (coord.), Madrid, Crítica, 2010.
- AMORÓS, Andrés, “Introducción” a Juan Valera, *Pepita Jiménez*, Madrid, Espasa Calpe, 1986.
- ASCUNCE, José Ángel, *La poesía profética de León Felipe*, San Sebastián, 1987.
- , *León Felipe: trayectoria poética*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- AZAÑA, Manuel, “Introducción” a Juan Valera, *Pepita Jiménez*, Madrid, Espasa Calpe, 1975.

- AZNAR SOLER, Manuel (ed.), *El exilio teatral republicano de 1939*, Barcelona, Associació d'Idees-Grupo de Estudios del Exilio Literario, 1999.
- BENITO ARGAIZ, Inmaculada, “Una aclaración necesaria en la bibliografía del escritor ceriverano Manuel Ibo Alfaro (1828-1885)”, *Berceo. Revista Riojana de Ciencias Sociales y Humanidades*, nº 132, 1997, pp. 7-28. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=61880> [Consulta: 14/05/2013].
- BERMEJO MARCOS, Manuel “El doble fondo de *Divinas palabras*: su contenido político”, *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, p. 157.
- BROWN, Gerald G., *Historia de la literatura española. Vol. 6 / 1, El siglo XX*, R.O. Jones (dir.), Esplugues de Llobregat, Ariel, 1974.
- CABALLÉ, Ana, *Sobre la vida y obra de Paulino Masip*, Barcelona, Ediciones del Mall, 1987.
- CASTAÑAR, Fulgencio, “Un enfoque diferente sobre los exiliados republicanos: Otaola, la épica de lo cotidiano desdramatizada”, en Manuel Aznar, *Escritores, editoriales y revista del exilio republicano de 1939*, Barcelona, Renacimiento, 2006, pp. 729-743.
- COLINA, José de la, “El mirón Miret”, *Letras libres* [en línea], 17/11/2011, Disponible en: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/el-miron-miret> [Consulta: 6/04/2017].
- CONDE GUERRI, María José, *El teatro de Enrique Jardiel Poncela: (Una aproximación a los humoristas de la vanguardia española)*. Zaragoza. Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984.
- CRIADO MIGUEL, Isabel, *Las novelas de Miguel de Unamuno*, Universidad de Salamanca, 1986.
- CRUZ CASADO, Antonio “‘El Caballero Audaz’ entre el erotismo y la pornografía”, *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 463, (enero/1989), pp. 89-112.
- CUEVAS GARCÍA, Cristobal (dir.), *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Málaga, Anthropos, 1992.

- DÍAZ CASTAÑÓ, “Introducción” a Alejandro Casona, *La sirena varada; Los árboles mueren de pie*, Madrid, Austral, 1990.
- DÍAZ PERUCHO, Javier, *Pedro F. Miret un raro de medio siglo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008. Tesis doctoral. Disponible en: [http://www.lareferencia.info/vufind/Record/MX\\_31daa86affd30715bb2fe421302455ba](http://www.lareferencia.info/vufind/Record/MX_31daa86affd30715bb2fe421302455ba) [Consulta: 15/09/2016].
- DÍEZ-CANEDO, Enrique, *Artículos de crítica teatral: el teatro español de 1914 a 1936. Vol. 1. Jacinto Benavente y el teatro desde los comienzos del siglo*, México, D.F., Joaquín Mortiz, 1968.
- , *Artículos de crítica teatral: el teatro español de 1914 a 1936. Vol. 2. II. El teatro poético. III. El teatro cómico*, México, D.F., Joaquín Mortiz, 1968.
- , *Artículos de crítica teatral: el teatro español de 1914 a 1936. Vol. 3. IV. La tradición inmediata*, México, D.F., Joaquín Mortiz, 1968.
- , *Artículos de crítica teatral: el teatro español de 1914 a 1936. Vol. 4. V. Elementos de renovación*, México, D.F., Joaquín Mortiz, 1968.
- , *Desde el exilio. Artículos y reseñas críticas [1939-1944]*, Marcelino Jiménez León (ed.), Sevilla, Renacimiento, 2010.
- DÍEZ CRESPO, “Teatro. Zarzuela: Estreno de ‘Los Mollares de Aragón’”, *Arriba*, 22/07/1944, p. 6.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, “Todo Belascoarán / la serie completa de Héctor Belascoarán Shayne y el retorno de los tigres de la Malasia, de Paco Ignacio Taibo II, *Letras libres* [en línea], 01/06/2011, Disponible en: <http://www.letraslibres.com/mexico/todo-belascoaran-la-serie-completa-hector-belascoaran-shayne-y-el-retorno-los-tigres-la-malasia-paco-ignacio-taibo-ii> [Consulta: 6/07/2017].
- DONATO, Magda, *Pipo y Pipa y el lobo tragalotodo / Pinocho en el país de los cuentos*, César de Vicente Hernando (ed.), Madrid, Asociación de directores de la escena de España, 2000.
- DOUGHERTY, Dru y Ma. Francisca Vilches de Frutos, *La escena madrileña entre 1918 y 1926: análisis y documentación*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1990.

- “En la Zarzuela. Estreno de ‘Los Mollares de Aragón’, comedia de A. Martínez Olmedilla”, *Madrid*, 22/07/1944.
- ESTEBAN, Ángel, “Introducción” a Catalina de Erauso, *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*, Madrid, Cátedra, 2002.
- FERRERAS, Juan Ignacio, *La novela en España: historia, estudios y ensayos. Tomo III, Siglo XIX. Primera Parte (1800-1868)*, Colmenar Viejo, Madrid, 2010.
- , *La novela en España: historia, estudios y ensayos. Tomo IV, Siglo XIX. Segunda Parte (1868-1900)*, Colmenar Viejo, Madrid, 2010.
- GARCÍA, Fernando (ed.), *En torno a Pedro Antonio de Alarcón*, Granada, Diputación provincial, 1993.
- GARCÍA BLANCO, Manuel, “Introducción” a Miguel de Unamuno, *Obras completas. Tomo IX. Novela II y monodialogos*, Barcelona, Vergara, 1958.
- GARCÍA LARA, Fernando, *El lugar de la novela erótica española*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1986.
- GARCÍA RUIZ, Víctor y Gregorio Torres Nebrera, *Historia y antología del teatro español de la posguerra, 1940-1975. Vol. 2*, Madrid, Fundamentos, 2003.
- G.E., “Los Teatros. Crónica de Estrenos. En la Zarzuela: ‘Los Mollares de Aragón’ ”, *Arriba*, 22/07/1944, p. 2.
- GÓMEZ CORREDERA, María del Puerto: “El devenir del teatro de Unamuno en Latinoamérica”, *Signa*, (2007), pp.365-389.
- GONZÁLEZ GARAY, María Teresa, *El gafe, o la necesidad de un responsable, y otras historias.*, Logroño, Gobierno de la Rioja: Conserjería de Cultura, Deportes y Juventud, 1992.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel, *Diccionario de Teatro*, Madrid, Akal, 1998.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Teresa, “El saber autodidacta de una canaria universal”, *Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, nº 16, 2003, pp. 229-260.
- GULLÓN, Ricardo, *Autobiografías de Unamuno y su novelística*, Madrid, Gredos, 1964.

- HUERTA CALVO, Javier (dir.), *Historia del teatro español. Vol. II, Del siglo XVIII a la época actual*, Fernando Doménech Rico, Emilio Peral Vega (coords.), Madrid, Gredos, 2003.
- , Emilio Peral Vega y Héctor Urzáiz Tortajada, *Teatro español (de la A a la Z)*, Madrid, Espasa, 2005.
- IZQUIERDO GÓMEZ, Jesús, *Conformación y éxito de un dramaturgo: Jaime Salom*, Granada, Universidad de Granada, 1997.
- LEBREDO, Raquel, “Apuntes sobre la crítica social en el teatro de Alejandro Casona”, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, año 39, nº 115, (mayo-agosto / 1985), p. 653.
- LITVAK, Lily (ed.), *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras 1818-1936*, Madrid, Taurus, 1993.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Pedro, *La sonrisa vertical: Una aproximación crítica a la novela erótica española (1977-2002)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2006.
- MAINER, José Carlos, *Literatura y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950)*, Edicusa, Madrid, 1972.
- , *Análisis de una insatisfacción: las novelas de W. Fernández Flórez*, Madrid, Castalia, 1975.
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto, “Informaciones y noticias teatrales. Autocrítica”, *ABC*, 21/07/1944.
- MATEO GAMBARTE, Eduardo, *María Luisa Elío Bernal. La vida como nostalgia y exilio*, Logroño, Universidad de la Rioja, 2009.
- MEYER, Eugenia, “Introducción” a Max Aub, *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, Segorbe, Fundación Max Aub, 2001.
- MONLEÓN, José, *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets Editor, 1971.
- MONTENEGRO, Arturo, “Heterodoxos, 1. El Caballero Audaz”, *Rinconete* [en línea], 22/05/2003. Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/mayo\\_03/22052003\\_02.htm](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/mayo_03/22052003_02.htm) [Consulta: 5/12/2015].

- MORENO, Roberto E., “*Don Juan Tenorio*, 140 años de representaciones en México”, *La crónica de hoy*, 30/10/2004. Disponible en: <http://www.cronica.com.mx/notas/2004/150681.html> [Consulta: 8/04/2015].
- MORÓN ARROYO, Ciriaco, “Introducción” a Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- MURO, Miguel Ángel, “Introducción” a Manuel Bretón de los Herreros a *Obra selecta. Vol. 1, Teatro Largo Original. Marcela o ¿a cuál de los tres?; Muérete ¡y verás!; El pelo de la dehesa y La escuela del Matrimonio*, Logroño, Universidad de La Rioja-Instituto de Estudios Riojanos, 1999.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936. Texto y representación*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993.
- NORA, Eugenio G. de, *La novela española contemporánea, vol. 1, (1898-1927)*, Madrid, Gredos, 1973.
- , *La novela española contemporánea, vol. 2, (1927-1939)*, Madrid, Gredos, 1973.
- , *La novela española contemporánea, vol. 3, (1939-1967)*, Madrid, Gredos, 1973.
- NÚÑEZ PUENTE, Sonia, “Novela rosa y cultura popular: Carmen de Icaza y Concha Linares Becerra”, *Sincronía Primavera 2007*, nº 42, (marzo-junio/2007). Disponible en: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/nunezspring07.htm> [Consulta: 29/05/2015].
- OLIVA, César, *El teatro español desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989.
- PACO, Mariano de, “El drama rural en España”, *Anales de la Universidad de Murcia, Filosofía y Letras*, vol. XXX, nº 1-2 (1971-1972), pp. 141-170.
- PATÁN, Federico, “Miret cuentista” *La Jornada*, 18/01/2004. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2004/01/18/sem-patan.html> [Consulta: 15/09/2016].
- PAYA BELTRÁN, José, *Alfonso Paso y el teatro español durante el franquismo*, Alicante, Universidad de Alicante, 2015. Tesis doctoral. Disponible en: <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/52050> [Consulta: 14/01/2016].
- PAZ GAGÓ, José María, *La revolución espectacular. El teatro de Valle Inclán en la escena mundial*, Madrid, Castalia, 2012.

- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, *El drama rural. Metamorfosis de un género. La perspectiva española y el contexto internacional*, Vigo, Academia de Hispanismo, 2011.
- PÉREZ BUSTAMANTE, Ana Sofía (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX, Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1998.
- PÉREZ TURRENT, Tomás, “El universo de Pedro Miret” *La Jornada*, 18/01/2004. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2004/01/18/sem-tomas.html> [Consulta: 10/09/2016].
- PERICAY, Xavier, “Paulino Masip, director de *La Vanguardia*”, *Trípodos*, nº 27 Barcelona, (1997), pp. 125-139.
- PONCE VELASCO, Carlos, “María Luisa Algarra: Antología de obras dramáticas”, *La palabra y el hombre*, nº 11 (invierno 2010), pp. 83-84.
- RICO, Francisco y José Carlos Mainer, *Historia y crítica de la literatura española, Vol. 6/1, Modernismo y 98*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1994.
- RÍO, Ángel del “Las novelas ejemplares de Unamuno”, en *Estudios sobre literatura contemporánea española*, Madrid, Gredos, 1966.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (dir), *Estudios sobre Carlos Arniches*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1994.
- , *A la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte*, Universidad de Alicante, 1995.
- , *Dramaturgos en el cine español (1939-1975)*, Alicante, Universidad de Alicante, 2003.
- RODRIGO, Antonina, *María Lejárraga, una mujer en la sombra*, Madrid, Vosa, 1994.
- RODRÍGUEZ, Juan, “Paulino Masip: una narrativa entre dos mundos”, *Ojancano* 13. (octubre / 1997), pp. 23-32.
- RUBIO, Jesús, “Introducción” a Eduardo Valdivia, *¡Arre, Moisés!*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2003.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español, vol. 1, Desde sus orígenes hasta 1990*, Madrid, Alianza Editorial, 1971.
- , *Historia del teatro español, vol. 2. Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1971.

- SALOM, Jaime, “Autocrítica de ‘La playa vacía’, que se estrena hoy”, *ABC*, 20/11/1970, p. 83.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la literatura española 6 / 2. Literatura actual*, R.O. Jones (dir.), Barcelona, Ariel, 1984.
- SERRANO, Virtudes, “Introducción” a Jacinto Benavente, *Señora Ama. La Malquerida*, Madrid, Cátedra, 2002.
- SHAW, Donald L. *Historia de la literatura española. Vol. 5, El siglo XIX*, Barcelona, Ariel, 1986, R.O. Jones (dir.), José Carlos Mainer (rev.), Barcelona, Crítica, 2010.
- SOBEJANO, Gonzalo, “Introducción” a Ramón del Valle-Inclán, *Divinas palabras. Tragicomedia de aldea*. Madrid, Colección Austral, Espasa-Calpe, 1996.
- SOLDEVILLA, Ignacio, *El compromiso de la imaginación: vida y obra de Max Aub*, Valencia, Generalitat Valenciana, Segorbe, 2003.
- SUÁREZ DEL REAL Y AGUILERA, José Alfonso, “En defensa del Tenorio”, *Revista Siempre!* 2/11/2013. Disponible en: <http://www.siempre.com.mx/2013/11/en-defensa-del-tenorio/> [Consulta: 8/04/2016].
- TORRES MONREAL, Francisco, “Introducción” a Fernando Arrabal, *Fando y Lis; Guernica; La bicicleta del condenado*, Madrid, Alianza, 1986.
- UNAMUNO, Miguel de, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. Introducción de Demetrio Estébanez Calderón, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- VALENDER, James, *Manuel Altolaguirre*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2012, p. 393.
- VILLANUEVA, Darío y otros, *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 9. Los nuevos nombres: 1975-1990, Barcelona, Editorial Crítica, 1992.
- , (comp.), *Avances en la teoría de la literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría empírica y Teoría de los Polisistemas)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994.
- VOGT, Wolfgang, “Influencias extranjeras en la literatura mexicana anterior a la revolución de 1910”, *Relaciones*, n.º. 42, 1990, pp. 101-111.



ZELAYA KOLKER, Marielena, *Testimonios de los escritores transterrados de 1939*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985, p. 57.

ZORRILLA, José, *Álbum de un loco*, Madrid, Alonso Gullón Editor, 1867.

—, *Recuerdos del tiempo viejo (1880-1882)*, Tomo II, Madrid, Tipografía Gutemberg, 1882.

—, *Memorias del tiempo mexicano*, Pablo Mora (ed. y pról.), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.

#### **IV. Obras generales**

ABELLÁN, José Luis, (dir), *El exilio español de 1939. Vol. 5, Arte y Ciencia: José María Ballester, Román Gubern, E. García Camarero y otros*, Madrid, Taurus, 1976.

ADELL CASTÁN, José Antonio y Celedonio García Rodríguez, *Bandoleros y leyendas románticas españolas*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2014.

AÍNSA, Fernando *Palabras nómadas: nueva cartografía de la pertenencia*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2012.

ALBA, Francisco, Manuel Ángel Castillo y Gustavo Verduzco, *Los grandes problemas de México. Migraciones internacionales*, vol. III., México, El Colegio de México, 2010.

ALVEAR ACEVEDO, Carlos, *Lázaro Cárdenas: el hombre y el mito*, México, Editorial Jus, 1961.

AMIOT, Julie, “Lo cubano en el viejo cine, formas y discursos”, en *En torno a las Antillas: ensayos en homenaje al profesor Paul Estrade*, Fuerteventura, Archivo Histórico Insular de Fuerteventura, 2004, pp. 552-262.

AUB, Max, *Diarios (1939-1972)*, Manuel Aznar Soler (ed.), Barcelona, Alba Editorial, 1998.

- CABRUJAS, José Ignacio, *Y Latinoamérica inventó la telenovela*, Caracas, Alfadil Ediciones, 2002.
- CASTILLO PALMA, Norma Angélica, *Cholula sociedad mestiza en ciudad india. Un análisis de las consecuencias demográficas, económicas y sociales del mestizaje en una ciudad novohispana (1649-1796)*, México, Plaza y Valdés / Universidad Autónoma Metropolitana, 2001.
- CLEMINSON, Richard, “El libro ‘Homosexualidad’ del Dr. Martín de Lucenay: Entre el conocimiento científico y la recepción pública de la ciencia sexológica en España a principios del siglo XX”, *Hispania*, vol. LXIV/3, nº 218, 2004, pp. 961-986. Disponible en: <http://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/viewArticle/175> [Consulta: 21/09/2014].
- Diccionario de escritores mexicanos del siglo XX: desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días*, vol. VI, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998. PASAR A OBRAS GENERALES
- DOREMUS, Anne T., *Culture politics and national identity in mexican literature and film 1929-1950*, New York, Peter Lang Publishing, Inc, 2007.
- El exilio español en México 1939-1982*, México, Salvat / Fondo de Cultura Económica, 1982.
- GARCÍA, Angélica, *Teatro pánico. Alejandro Jodorowsky en México*, (Videos CITRU, 2005). Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=TKAFrNGYL-A>. [Consulta: 8/04/2015].
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus.1989.
- GENOVÉS, Santiago, *El hombre entre la guerra y la paz*, Barcelona, Editorial Labor, 1968.
- GÓMEZ-FERRER MORÁN, Guadalupe: *Hombres y mujeres el difícil camino hacia la igualdad*, Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid, Editorial Complutense, 2002.
- GONZÁLEZ DUEÑAS, Daniel, “Introducción” a Alejandro Jodorowsky, *Antología pánica*, México, Joaquín Mortiz, 1996.

- GUTIÉRREZ VEGA, Hugo, “Los refugiados”, *El exilio español en Hispanoamérica, Cuadernos hispanoamericanos*, nº 473 / 474, (noviembre-diciembre, 1989), pp. 171-175.
- HAMNETT, Brian, *Historia de México*, Cambridge, University Press, 1999. Traducción española, Carmen Martínez Gimeno, Cambridge, University Press, Madrid, 2001.
- IGLER, Susanne y Thomas Stauder, *Negociando identidades, traspasando fronteras. Tendencias en la literatura y el cine mexicanos en torno al nuevo milenio*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1998.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat, “La teoría de los polisistemas como desafío a los estudios literarios”, en *Teoría de los polisistemas / M.V. Dimic et al.*, Madrid, Arco / Libros, 1999.
- KOWZAN, Tadeusz, *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus Ediciones, 1992.
- OBRAS GENERALES
- LÓPEZ DE ZUAZO ALGAR, Antonio, *Catálogo de periodistas españoles del siglo XX*, Madrid, Universidad Complutense, 1988.
- LOTMAN, Iuri, “Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (El aspecto semiótico)” [1983], *La Semiosfera, I*, Madrid, Cátedra, 1996.
- MEYER, Jean, “Dos siglos, dos naciones: México y Francia, 1810-2010”, *Historias*, nº. 83, 2012, pp. 41-78.
- PÉREZ ACEVEDO, Martín, “La presencia española en México, 1821-1930. Un recuento historiográfico”, *Migraciones y Exilio*, nº 2, (año 2), 2001, pp. 133-156.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo, “Circo, teatro y variedades. Diversiones en la Ciudad de México a fines del Porfiriato”, *Alteridades*, vol. 13, nº 26, (julio-diciembre / 2003), pp. 57-66.
- , “Un nacionalismo sin nación aparente (la fabricación de lo ‘típico mexicano’ 1920-1950)”, *Política y cultura*, nº 12, 1999, pp. 177-193.
- PÉREZ ROSALES, Laura, “Censura y control. La campaña nacional de moralización en los cincuenta”, *Historia y Grafía*, año 19, nº 37, (julio-diciembre / 2011), pp. 79-113.

REVUELTAS, Rosario (recop.), *Silvestre Revueltas por él mismo. Apuntes autobiográficos, diarios, correspondencia y otros escritos de un gran músico*, México, Ediciones Era, 1989.

SERRANO, Carlos y Serge Salaün (eds.), *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*, Madrid, Marcial Pons. Ediciones de Historia, 2006.

STEINER, George, *Extraterritorial. Ensayos sobre Literatura y Revolución Lingüística*, Barcelona, Barral Escritores, 1973.

TIMOTHY, Anna et al., *Historia de México*. Barcelona, Crítica, 2001.

VÁZQUEZ FIGUEROA, Alberto, *Siete vidas y media: Recuerdos*, Barcelona, Ediciones B.S. A, 2009.

## **V. Centros de información consultados: Archivos y bibliotecas**

Biblioteca Nacional de España (España)

Biblioteca Nacional de México (México)

Cineteca Nacional de México (México)

Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) (México)

Filmoteca Española (España)

Filmoteca de Zaragoza (España)

Fundación Televisa (México)

Unidad de Servicios Bibliotecarios y de Información de la Universidad Veracruzana (USBI) (México)

Biblioteca de Humanidades María Moliner (Universidad de Zaragoza) (España)

## **VI. Hemerografía referenciada**

### **a) Prensa**

*ABC* (España)

*Arriba* (España)

*Cinema Reporter* (México)

*Diario 16* (España)

*El Alcázar* (España)

*El Correo Catalán* (España)

*El Financiero* (México)

*El Nacional* (España)

*El País* (España)

*El Sol de México* (México)

*El Universal* (España)

*Excélsior* (México)

*Fotogramas* (España)

*Informaciones* (España)

*La Jornada* (México)

*La Vanguardia* (España)

*Madrid* (España)

*Nexos* (México)

*Novedades* (México)

*Proceso* (México)

*Pueblo* (España)

*Punto* (México)

*Reforma* (España)

*Siempre!* (México)

*Tele Indiscreta* (España)

*Tiempo libre* (México)

*Unomásuno* (México)

**b) Revistas**

*Archivos de la Filmoteca* (España)

*Cámara* (España)

*Cine Mundial* (Estados Unidos)

*Cinema Reporter* (México)

*Cuadernos de la Academia* (España)

*Fotogramas* (España)

*México Cinema* (México)

*Nuevo cine* (México)

*Revista Cinefagia* (México)

*Revista Internacional de Cine* (España)

*Secuencias. Revista de Historia del Cine* (España)

*Somos* (México)

# **CORPUS DE ESTUDIO**





## **Catálogo de adaptaciones de obras literarias españolas en el cine mexicano: 1898-2015**

El presente **Catálogo** contiene la ficha técnica-artística de cada uno de los doscientos cuarenta filmes basados en obras literarias –teatro, narrativa y poesía-españolas realizados en el cine mexicano entre 1898-2015. Se presenta organizado por orden alfabético de autores literarios.

Las entradas están formadas por las siguientes secciones: cabecera y ficha-artística. En la **cabecera** aparece el nombre del escritor, el lugar y fecha de nacimiento y muerte. En los casos de autores literarios que sean conocidos por su seudónimo, éste aparecerá en primer lugar, seguido de su nombre oficial. Después de cada **cabecera** se incluye la **ficha técnica-artística** de cada una de las adaptaciones cinematográficas basadas en las obras de cada escritor. Las fichas están ordenadas de acuerdo con el año de realización de cada filme (orden ascendente).

La **ficha técnica-artística** contiene los datos correspondientes a la producción, la interpretación y los datos técnicos. Se ha establecido un modelo de ficha, si bien en algunos casos ha tenido que ser modificado, dependiendo de la información disponible de cada película. En los casos en los que no se dispone de información de todos los campos –como ocurre con frecuencia en los filmes más antiguos-, solo se incluyen los datos disponibles.

En la **ficha técnica-artística** de cada película aparece, en primer lugar, el título oficial de la película. En los casos de filmes que tengan más de un título oficial, se incluyen ambos. Se ha tomado como referencia para la ordenación el título con el que se estrenó en México, seguido del que recibió en España (si es distinto). Eventualmente se indica el título de estreno en otros países. Después se incluyen los siguientes bloques: año, país o países de producción, producción (entidad o entidades financiadoras), dirección, argumento, guion, fotografía, montaje, música e intérpretes.

En los casos en los que la adaptación se haya inspirado en dos obras de escritores españoles diferentes, se incluirá la **ficha técnico-artística** en cada una de las cabeceras de cada autor literario.



## A

### ABATI Y DÍAZ, JOAQUÍN (Madrid, 1865 / Madrid, 1936)

1. *El gran mentiroso*

**Año:** 1952. **País:** México. **Producción:** Cinematografistas Mexicanos Asociados. **Dirección:** Fernando Soler. **Argumento:** La obra teatral *Los hijos artificiales* (1902), en colaboración con Federico Reparaz. **Guion:** Fernando Soler. **Fotografía:** Víctor Herrera. **Montaje:** Carlos Savage. **Música:** Gonzalo Curiel. **Intérpretes:** Fernando Soler, Ana Blanch, Andrés Soler, Irma Torres, Joaquín Cordero, Emma Roldán, Aurora, Walker, y Alfonso Torres.

### ALARCÓN Y ARIZA, PEDRO ANTONIO DE (Guadix, Granada, 1833 / Madrid, 1891)

2. *El escándalo*

**Año:** 1934. **País:** México. **Producción:** Ren-Mex. **Dirección:** Chano Urueta. **Argumento:** La novela homónima (1875). **Guion:** Chano Urueta. **Fotografía:** Gabriel Figueroa. **Montaje:** Chano Urueta. **Música:** Francisco A. Posadas. **Intérpretes:** Enrique del Campo, Movita Castañeda, Carmen Guerrero, Rosa Castro, Julián Soler, Víctor Urruchúa, Victoria Blanco y Francisco Lugo.

3. *Historia de un gran amor*

**Año:** 1942. **País:** México. **Producción:** Films Mundiales. **Dirección:** Julio Bracho. **Argumento:** La novela *El niño de la bola* (1880). **Guion:** Julio Bracho. **Fotografía:** Gabriel Figueroa. **Montaje:** Emilio Gómez Muriel. **Música:** Raúl Lavista, Miguel Bernal Jiménez y Manuel Esperón. **Intérpretes:** Jorge Negrete, Domingo Soler, Gloria Marín, Sara García, Julio Villarreal, Narciso Busquets, Miguel Ángel Ferriz y Andrés Soler.

4. *Una cita de amor*

**Año:** 1956. **País:** México. **Producción:** Cinematográfica Latino Americana y Unipromex. **Dirección:** Emilio Fernández. **Argumento:** La novela *El niño de la bola* (1880). **Guion:** Mauricio Magdaleno. **Fotografía:** Gabriel Figueroa. **Montaje:** Gloria Schoemann. **Música:** Antonio Díaz Conde. **Intérpretes:** Silvia Pinal, Carlos López Moctezuma, Jaime Fernández, José Elías Moreno, Arturo Soto Rangel, Agustín Fernández, Guillermo Cramer y Amalia Mendoza.

5. *La ley del monte*

**Año:** 1974. **País:** México. **Producción:** Cima Films y Estudios América. **Dirección:** Alberto Mariscal. **Argumento:** La novela *El niño de la bola* (1880). **Guion:** Rafael García Travesi. **Fotografía:** Javier Cruz. **Montaje:** Max Sánchez. **Música:** Gilberto Parra. **Intérpretes:** Vicente Fernández, Rosenda Bernal, Narciso Busquets, Patricia Aspíllaga, Elsa Cárdenas, Julián Soler, Carlos Cardán y Delia Peña Orta.

6. *La hija del cielo / El final de Norma*

**Año:** 1943. **País:** México. **Producción:** Productores y Distribuidores Asociados. **Dirección:** Juan J. Ortega. **Argumento:** La novela *El final de Norma* (1855). **Guion:** Juan J. Ortega. **Fotografía:** Ezequiel Carrasco. **Montaje:** Mario del Río. **Música:** Ernesto Roemer. **Intérpretes:** Emilio Brillas, Roberto Corell, Elena de D'Orgaz, Mimí Derba, Álvaro Gálvez, Susana Guízar, Carlos López Moctezuma y Jesús Valero.

7. *El sombrero de tres picos*

**Año:** 1943. **País:** México. **Producción:** Cinematográfica Filmex y Cine Films. **Dirección:** Juan Bustillo Oro. **Argumento:** La novela homónima (1874). **Guion:** Juan Bustillo Oro. **Fotografía:** Jack Draper. **Montaje:** Manuel González. **Música:** Manuel Esperón. **Intérpretes:** Joaquín Pardavé, Julio Ahuet, Bernardo San Cristobal, Lauro Benítez, Roberto Cañedo, Ángel Garasa, Enrique García Álvarez y Conchita Gentil Arcos.

8. *Las mañanitas*

**Año:** 1948. **País:** México. **Producción:** Diana Films y Oro Films. **Dirección:** Juan Bustillo Oro. **Argumento:** La novela *El sombrero de tres picos* (1874). **Guion:** Juan Bustillo Oro. **Fotografía:** Agustín Jiménez. **Montaje:** José W. Bustos. **Música:** Manuel Esperón. **Intérpretes:** Esther Fernández, Antonio Badú, Carlos López Moctezuma, Agustín Isunza, Carmen Molina, Alfredo Varela (hijo), Salvador Quiroz y Guadalupe Inclán.

9. *Don Herculano enamorado*

**Año:** 1974. **País:** México. **Producción:** Producciones Aguilar. **Dirección:** Mario Hernández. **Argumento:** La novela *El sombrero de tres picos* (1874). **Guion:** Antonio Aguilar y Mario Hernández. **Fotografía:** Javier Cruz. **Montaje:** Sergio Soto. **Música:** José Antonio Alcaraz y Lucía Álvarez. **Intérpretes:** Antonio Aguilar, Flor Silvestre, Pancho Córdoba, Javier Ruan, Gerardo Reyes, Eleazar García, Delia Magaña y Alejandra Meyer.

10. *El capitán malacara*

**Año:** 1944. **País:** México. **Producción:** Producciones Rodríguez Hermanos y Películas Latinoamericanas. **Dirección:** Carlos Orellana. **Argumento:** La novela *El capitán veneno* (1881). **Guion:** Carlos Orellana. **Fotografía:** Jorge Stahl. **Montaje:** Fernando Martínez. **Música:** Rosalío Ramírez. **Intérpretes:** Pedro Armendariz, Manuela Saval, Armando Soto La Marina 'El Chicote', Amelia Wilhelmy, Mimí Derba, Ramón Vallarino, Luis Alcoriza y Roberto Cañedo.

**ÁLVAREZ QUINTERO, JOAQUÍN**

(Utrera, Sevilla, 1873 / Madrid, 1944)

**ÁLVAREZ QUINTERO, SERAFÍN**

(Utrera, Sevilla, 1871 / Madrid, 1938)

11. *El amor que triunfa / El amor que huye*

**Año:** 1917. **País:** México. **Producción:** Cimar Films. **Dirección:** Manuel Cirerol Sansores / Carlos Martínez de Arredondo. **Argumento:** La obra teatral *La dicha ajena* (1902) y *El amor que triunfa* (1912), de Julio Pardo y Pardo. (Vid. ficha n.º. 166). **Fotografía:** Carlos Martínez de Arredondo. **Montaje:** Roberto Galván. **Intérpretes:** María Caballé, Romualdo Tirado, María Luisa Bonoris, Adolfo Marín, Ángel de León, Juan Dorantes, Matilde Liñán y Alfredo Varela.

12. *Doña Clarines*

**Año:** 1950. **País:** México. **Producción:** Producciones Isla. **Dirección:** Eduardo Ugarte. **Argumento:** La obra teatral homónima (1908). **Guion:** Egon Eis, Carlos León y Eduardo Ugarte. **Diálogos adicionales:** Carlos León. **Fotografía:** Rosalío Solano. **Montaje:** Rafael Portillo. **Música:** Rosalío Ramírez y Federico Ruiz. **Intérpretes:** Sara García, Ricardo Adalid, Guadalupe Carriles, Felipe Flores, José Escanero, José Luis Ramírez, Ángel Garasa y Salvador Quiroz.

**ARNICHES Y BARRERA, CARLOS**

(Alicante, 1866 / Madrid, 1943)

13. *El pobre Valbuena*

**Año:** 1916. **País:** México. **Producción:** Noriega Films. **Dirección:** Manuel Noriega. **Argumento:** La obra teatral homónima (1904), en colaboración con Enrique García Álvarez. **Guion:** Manuel Noriega y Enrique García Álvarez. **Fotografía:** Manuel Noriega. **Intérpretes:** Manuel Noriega y María Conesa.

14. ***La locura de don Juan***  
**Año:** 1939. **País:** México. **Producción:** Iracheta y Elvira. **Dirección:** Gilberto Martínez Solares. **Argumento:** La obra teatral homónima (1923). **Guion:** Marco Aurelio Galindo. **Fotografía:** Raúl Martínez Solares. **Montaje:** Emilio Gómez Muriel. **Música:** Max Urban. **Intérpretes:** Leopoldo Ortín, Domingo Soler, Miguel Sotomayor, Susana Guízar, Carlos López Moctezuma, Tomás Perrín, Emma Roldán y Agustín Insunza.
15. ***¡Qué viene mi marido!***  
**Año:** 1939. **País:** México. **Producción:** Films Mundiales y Filmarte. **Dirección:** Chano Urueta. **Argumento:** La obra teatral homónima (1918). **Guion:** Chano Urueta. **Fotografía:** Gabriel Figueroa. **Montaje:** Emilio Gómez Muriel. **Música:** Silvestre Revueltas. **Intérpretes:** Arturo de Córdoba, Joaquín Pardavé, Domingo Soler, Emma Roldán, Beatriz Ramos, Julián Soler, Carlos López Moctezuma y Conchita Gentil Arcos.
16. ***Mi viuda alegre***  
**Año:** 1941. **País:** México. **Producción:** Posa Films. **Dirección:** Miguel M. Delgado. **Argumento:** La obra teatral *¡Qué viene mi marido!* (1918). **Guion:** Jaime Salvador. **Fotografía:** Gabriel Figueroa. **Montaje:** Emilio Gómez Muriel. **Música:** Rafael de Paz. **Intérpretes:** Ángel Garasa, Beatriz Ramos, Margarita Mora, Jorge Reyes, Delia Magaña, Alfredo del Diestro, Concepción Gentil y Emma Roldán.
17. ***Sobre el muerto las coronas***  
**Año:** 1959. **País:** México. **Producción:** Cinematográfica Filmex. **Dirección:** José Díaz Morales. **Argumento:** La obra teatral *¡Qué viene mi marido!* (1918). **Guion:** José Díaz Morales. **Fotografía:** Enrique Wallace. **Montaje:** Rafael Ceballos. **Música:** Manuel Esperón. **Intérpretes:** Antonio Espino 'Clavillazo', Marina Camacho, Isabel Blanco, Oscar Ortiz de Pinedo, Ada Carrasco, Jorge Reyes, Dacia González y Amparo Arozamena.
18. ***El jefe máximo***  
**Año:** 1940. **País:** México. **Producción:** Financiera de Películas. **Dirección:** Fernando de Fuentes. **Argumento:** La obra teatral *Los caciques* (1920). **Guion:** Fernando de Fuentes y Rafael F. Mendoza. **Fotografía:** Gabriel Figueroa. **Montaje:** Charles L. Kimball. **Música:** Manuel Esperón. **Intérpretes:** Pedro Armendáriz, Luis G. Barreiro, María Clavería, Alfredo del Diestro, Manuel Dondé, Concepción Gentil Arcos, Gloria Marín y Manuel Noriega.

19.

*Así se quiere en Jalisco*

**Año:** 1942. **País:** México. **Producción:** Cinematográfica Grovas. **Dirección:** Fernando de Fuentes. **Argumento:** La obra teatral *La alegría del batallón* (1909), en colaboración con Félix Quintana. **Guion:** Fernando de Fuentes. **Argumento:** Antonio Guzmán Aguilera 'Guz Águila'. **Fotografía:** Agustín Boyle y John W. Martínez. **Montaje:** Mario González. **Música:** Manuel Esperón y Juan José Espinosa. **Intérpretes:** Jorge Negrete, María Elena Marqués, Carlos López Moctezuma, Florencio Castillo, Dolores Camarillo, Eduardo Arozamena, Antonio R. Fausto y Guadalupe Inclán.

20.

*¡Qué hombre tan simpático!*

**Año:** 1942. **País:** México. **Producción:** Films Mundiales. **Dirección:** Fernando Soler. **Argumento:** La obra teatral homónima (1925), en colaboración con Antonio Paso Díaz y Antonio Estremera. **Guion:** Fernando Soler y Carlos Orellana. **Fotografía:** Raúl Martínez Solares. **Montaje:** Jorge Bustos. **Música:** Raúl Lavista. **Intérpretes:** Fernando Soler, Gloria Marín, Manuel Medel, Blanca de Castejón, Carlos Orellana, Carlos Villarías, Rafael Banquells y Aurora Segura.

21.

*Yo soy tu padre*

**Año:** 1947. **País:** México. **Producción:** Cinematográfica Filmex. **Dirección:** Emilio Gómez Muriel. **Argumento:** La obra teatral *Mi papá* (1910), en colaboración con Juan Cerda Cebrián y Juan Espantaleón. **Guion:** Joaquín Pardavé. **Fotografía:** Agustín Martínez Solares. **Montaje:** Rafael Ceballos. **Música:** Federico Ramírez y Rosario Ruiz-. **Intérpretes:** Luis Sandrini, Blanca de Castejón, Manuel Fábregas, Patricia Morán, Ana Muriel, Roberto Cañedo, Antonio Frausto y Arturo Soto Rangel.

22.

*Besito a papá*

**Año:** 1960. **País:** México. **Producción:** Cinematográfica Filmex. **Dirección:** José Díaz Morales. **Argumento:** La obra teatral *Mi papá* (1910). **Guion:** José Díaz Morales. **Fotografía:** Manuel Gómez Urquiza. **Montaje:** Rafael Ceballos. **Música:** Manuel Esperón. **Intérpretes:** Antonio Espino 'Clavillazo', Lola Beltrán, Alonso de Córdova, Elsa Cárdenas, José Baviera, Fernando Fernández, Víctor Manuel Castro y Francisco Córdova.

23. *Yo quiero ser tonta*  
**Año:** 1950. **País:** México. **Producción:** Producciones Isla. **Dirección:** Eduardo Ugarte. **Argumento:** La obra teatral *Las estrellas* (1904). **Guion:** Manuel Altolaguirre y Eduardo Ugarte. **Fotografía:** Ezequiel Carrasco. **Montaje:** Rafael Portillo. **Música:** Federico Ruiz. **Intérpretes:** Fernando Soler, Sara García, Rosita Quintana, Ángel Garasa, Gustavo Rojo, Diego Ruiz, José M<sup>a</sup> Linares Rivas y Nicolás Rodríguez.
24. *La hija del engaño*  
**Año:** 1951. **País:** México. **Producción:** Ultramar Films. **Dirección:** Luis Buñuel. **Argumento:** La obra teatral *Don Quintín, el amargao* (1924), en colaboración con Antonio Estremera. **Guion:** Janet y Luis Alcoriza. **Fotografía:** José Ortiz Ramos. **Montaje:** Carlos Savage. **Música:** Manuel Esperón. **Intérpretes:** Fernando Soler, Alicia Caro, Fernando Soto 'Mantequilla', Rubén Rojo, Amparo Garrido, Lily Acelemar, Roberto Meyer y Francisco Ledesma.
25. *No te ofendas, Beatriz*  
**Año:** 1952. **País:** México. **Producción:** Producciones Tepeyac y Ultramar Films. **Dirección:** Julián Soler. **Argumento:** La obra teatral homónima (1921), en colaboración con Joaquín Abati. **Guion:** Janet y Luis Alcoriza. **Fotografía:** Rosaldo Solano. **Montaje:** Carlos Savage. **Música:** Luis Hernández Bretón. **Intérpretes:** Alma Rosa Aguirre, Abel Salazar, Manuel Fábregas, Domingo Soler, Annabelle Gutiérrez, León Barroso, Lidia Franco y Maruja Grifell.
26. *Charlestón*  
**Año:** 1959. **País:** México-España. **Producción:** Oro Films y Balcázar Producciones Cinematográficas. **Dirección:** Tulio Demicheli. **Argumento:** La obra teatral *No te ofendas Beatriz* (1921). **Guion:** Miguel Cussó, Joaquín Muntañola y Tulio Demicheli. **Fotografía:** Antonio L. Ballesteros. **Montaje:** Juan Luis Oliver. **Música:** Juan Durán Alemany. **Intérpretes:** Silvia Pinal, Alberto Closas, Lina Canalejas, Pastor Serrador, Carlos Casaravilla, Matilde Muñoz Sampedro, Carlos Lloret y Felipe Valdés.
27. *La sobrina del señor cura*  
**Año:** 1954. **País:** México. **Producción:** Tele Talía Films y Cinematográfica Grovas. **Dirección:** Juan Bustillo Oro. **Argumento:** La obra teatral homónima (1914). **Guion:** Juan Bustillo Oro y Antonio Helú. **Fotografía:** Manuel Gómez Urquiza. **Montaje:** Gloria Schoemann. **Intérpretes:** Domingo Soler, Silvia Derbez, Ángel Infante, Gustavo Rojo, Arturo Soto Rangel, Delia Magaña, Armando Velasco y Fanny Schiller.



28. *Padre contra hijo*

**Año:** 1954. **País:** México. **Producción:** Tele Talía Films y Cinematográfica Grovas. **Dirección:** Juan Bustillo Oro. **Argumento:** La obra teatral *Yo quiero: Andanzas de un pobre chico* (1904). **Guion:** Juan Bustillo Oro y Antonio Helú. **Fotografía:** Manuel Gómez Urquiza. **Montaje:** Gloria Schoemann. **Intérpretes:** Manuel Fábregas, Julio Villarreal, Silvia Derbez, Fanny Schiller, Miguel Manzano, María Gentil, Agustín Insunza y Guadalupe Inclán.

29. *Tápame contigo*

**Año:** 1960. **País:** México. **Producción:** Panamerican Films. **Dirección:** Manuel Zeceña Diéguez. **Argumento:** La obra teatral *Los enredos me están matando*. **Guion:** Mauricio Kleiff, Antonio Paso y Fernando Soler. **Fotografía:** Raúl Domínguez. **Montaje:** Felipe Marino. **Música:** Víctor Manuel Paso. **Intérpretes:** Armando Acosta, Mauricio García, Anel, Víctor Alcocer, León Barroso, Rossana Bellini, Florencio Castelló y Pedro de Aguijó.

**ARRABAL TERÁN, FERNANDO**  
(Melilla, 1932)

30. *Fando y Lis*

**Año:** 1967. **País:** México. **Producción:** Producciones Pánicas. **Dirección:** Alejandro Jodorowsky. **Argumento:** La obra teatral homónima (1955). **Guion:** Alejandro Jodorowsky y Fernando Arrabal. **Fotografía:** Rafael Corkidi y Antonio Reynoso. **Montaje:** Fernando Suárez. **Música:** Mario Lozua, Héctor Morely y José Ávila. **Intérpretes:** Sergio Kleiner, Diana Mariscal, María Teresa Rivas, Tamara Garina, Juan José Arreola, Luis Urías, Rene Rebetez y Amparo Villegas.

**AUB MOHRENWITZ, MAX**  
(París, Francia, 1903 / Ciudad de México, 1972)

31. *Distinto amanecer*

**Año:** 1943. **País:** México. **Producción:** Films Mundiales. **Dirección:** Julio Bracho. **Argumento:** La obra teatral *La vida conyugal* (1944). **Guion:** Julio Bracho. **Diálogos:** Xavier Villaurrutia. **Fotografía:** Gabriel Figueroa **Montaje:** Gloria Schoemann. **Música:** Raúl Lavista. **Intérpretes:** Andrea Palma, Pedro Armendáriz, Alberto Galán, Narciso Busquets, Beatriz Ramos, Felipe Montoya, Maruja Grifell y Manuel Arvide.

32.

*Triángulo*

**Año:** 1971. **País:** México. **Producción:** Alameda Films. **Dirección:** Alejandro Galindo. **Argumento:** La obra teatral *Deseada* (1950). **Guion:** Alejandro Galindo. **Fotografía:** Jorge Stahl (hijo). **Montaje:** Rafael Ceballos. **Música:** Carlos Jiménez Mabarak-. **Intérpretes:** Claudio Brook, Ana Luisa Peluffo, Jorge Lavat, Norma Lazareno, Nora Larraga, Gabriel Retes, Antonio Raxel y Jorge Casanova.

33.

*La virgen de la lujuria*

**Año:** 2002. **País:** México-España-Portugal. **Producción:** Tusitala Producciones Cinematográficas, Promociones Amaranta, Iberautor Promociones Culturales, Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine), Fado Filmes y Mate Production. **Dirección:** Arturo Ripstein. **Argumento:** El cuento “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco” (1960). **Guion:** Paz Alicia Garciadiego. **Fotografía:** Esteban de Llaca. **Montaje:** Fernando Pardo. **Música:** Leoncio Lara y Víctor García. **Intérpretes:** Ariadna Gil, Luis Felipe Tovar, Juan Diego, Julián Pastor, Patricia Reyes Spíndola, Daniel Giménez Cacho, Alberto Estrella y Carlos Chávez.

## B

**BELDA CARRERAS, JOAQUÍN**  
(Madrid, 1883 / Madrid, 1935)

34.

*La Coquito*

**Año:** 1977. **País:** México-España. **Producción:** Películas Mexicanas e Impala. **Dirección:** Pedro Masó. **Argumento:** La novela homónima (1935). **Guion:** Pedro Masó y Pedro Vich. **Adaptación:** Pedro Masó. **Diálogos:** Pedro Masó. **Fotografía:** Alejandro Ulloa. **Montaje:** Alfonso Santacana. **Música:** Gregorio García Segura. **Intérpretes:** Iliana Ross, Amparo Rivelles, Fernando Allende, Carlos Bracho, Juan Navarro, Francisco Córdoba, Rafael Navarro y Alfredo Alba.

**BENAVENTE Y MARTÍNEZ, JACINTO**  
(Madrid, 1866 / Madrid, 1954)

35. *La malquerida*

**Año:** 1949. **País:** México. **Producción:** Cabrera Films. **Dirección:** Emilio Fernández. **Argumento:** La obra teatral homónima (1913). **Guion:** Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández. **Fotografía:** Gabriel Figueroa. **Montaje:** Gloria Schoemann. **Música:** Antonio Díaz Conde. **Intérpretes:** Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Columba Domínguez, Roberto Cañedo, Julio Villarreal, Gilberto González, Mimí Derba y Manuel Donde.

36. *Señora ama*

**Año:** 1954. **País:** México-España. **Producción:** Diana Films y Unión Films. **Dirección:** Julio Bracho. **Argumento:** La obra teatral homónima (1908). **Guion:** Julio Bracho y Enrique Llovet. **Fotografía:** Ted Pahle. **Montaje:** Antonio Jimeno. **Música:** Salvador Ruiz de Luna. **Intérpretes:** Dolores del Río, José Suárez, María Luz Galicia, Rafael Calvo, Casimiro Hurtado, Manuel Monroy, Josefina Bejarano y Matilde Muñoz Sampedro.

**BLANCO, LEANDRO**  
(¿?, n.1891 / ¿?)

37. *Una mujer sin destino*

**Año:** 1950. **País:** México. **Producción:** Gustavo de León. **Dirección:** Jaime Salvador. **Argumento:** La novela homónima. **Guion:** Jaime Salvador. **Fotografía:** Enrique Wallace. **Montaje:** Juan José Marino. **Música:** Jorge Pérez. **Intérpretes:** Marga López, Víctor Junco, Guillermina Grin, Guillermo Soler, Emilio Brillas, Eva Calvo, Yolanda Ortiz y Juan Orraca.

**BLASCO IBÁÑEZ, VICENTE**  
(Valencia, 1867 / Menton, Francia, 1928)

38. *Ni sangre ni arena*

**Año:** 1941. **País:** México. **Producción:** Posa Films. **Dirección:** Alejandro Galindo. **Argumento:** La novela *Sangre y arena* (1908). **Guion:** Alfredo B. Crevenna y Alejandro Galindo. **Fotografía:** Gabriel Figueroa. **Montaje:** Charles L. Kimball. **Música:** Elías Breeskin y Fernando V. Silva. **Intérpretes:** Mario Moreno 'Cantinflas', Pedro Armendáriz, Armando Arriola, Roberto Banquells, Florencio Castelló, Gerardo del Castillo, Alfredo del Diestro y Humberto Rodríguez.

39. *La barraca*  
**Año:** 1944. **País:** México. **Producción:** Clasa Films Mundiales e Inter American Films. **Dirección:** Roberto Gavaldón. **Argumento:** La novela homónima (1898). **Guion:** Libertad Blasco Ibáñez, Paulino Masip y Abel Velilla. **Fotografía:** Víctor Herrera. **Montaje:** Carlos Savage. **Música:** Félix Baltasar Samper. **Intérpretes:** Domingo Soler, Ana Blanch, Amparo Murillo, Luana Alcañiz, Micaela Castejón, José Baviera, Manuel Noriega y Manuel Fábregas.
40. *Flor de mayo*  
**Año:** 1957. **País:** México. **Producción:** Cinematográfica Latino Americana, y Moctezuma Films. **Dirección:** Roberto Gavaldón. **Argumento:** La novela homónima (1895). **Guion:** Libertad Blasco Ibáñez, Edwin Blum, Íñigo de Martino y Julián Silvera. **Fotografía:** Gabriel Figueroa. **Montaje:** Gloria Schoemann. **Música:** Gustavo César Carrión. **Intérpretes:** María Félix, Jack Palance, Pedro Armendáriz, Juan Múzquiz, Carlos Montalban, Domingo Soler, Enrique Lucero y Jorge Martínez de Hoyos.

**BRETÓN DE LOS HERREROS, MANUEL**  
(Quel, La Rioja, 1796 / Madrid, 1873)

41. *Los tres García*  
**Año:** 1946. **País:** México. **Producción:** Producciones Rodríguez Hermanos y Películas Latinoamericanas. **Dirección:** Ismael Rodríguez. **Argumento:** La obra teatral *Marcela o ¿Cuál de los tres?* (1831). **Guion:** Fernando Méndez, Carlos Orellana e Ismael Rodríguez. **Adaptación:** Rogelio A. González, Pedro de Urdimalas e Ismael Rodríguez. **Fotografía:** Ross Fisher. **Montaje:** Rafael Portillo. **Música:** Manuel Esperón. **Intérpretes:** Sara García, Pedro Infante, Abel Salazar, Víctor Manuel Mendoza, Carlos Orellana, Fernando Soto 'Mantequilla', Marga López, y Manuel Pozos.
42. *Vuelven los García*  
**Año:** 1946. **País:** México. **Producción:** Producciones Rodríguez Hermanos y Películas Latinoamericanas. **Dirección:** Ismael Rodríguez. **Argumento:** La obra teatral *Marcela o ¿Cuál de los tres?* (1831). **Guion:** Ismael Rodríguez. **Argumento:** Rogelio A. González. **Fotografía:** Ross Fisher. **Montaje:** Rafael Portillo. **Música:** Rosalío Ramírez. **Intérpretes:** Pedro Infante, Sara García, Abel Salazar, Marga López, Fernando Soto 'Mantequilla', Carlos Orellana, Blanca Estela Pavón y Rogelio A. González.

**BORRÁS, EDUARDO**  
**(Barcelona, 1907 / Buenos Aires, 1968)**

43. *De carne somos*

**Año:** 1954. **País:** México. **Producción:** Cinematográfica Filmex. **Dirección:** Roberto Gavaldón. **Argumento:** La obra teatral *La lámpara encendida* (1952). **Guion:** Julio Alejandro de Castro y Roberto Gavaldón. **Fotografía:** Jack L. Draper. **Montaje:** Rafael Ceballos. **Música:** Carlos Tirado. **Intérpretes:** Marga López, Carlos Rivas, José Elías Moreno, José María Linares Rivas, Lucy Gallardo, Héctor Godoy, Juan Orraca y Amanda del Llano.

## C

**CABALLERO AUDAZ, EL (José María Carretero Novillo)**  
**(Montilla, Córdoba, 1888 / Madrid, 1951)**

44. *La bien pagada*

**Año:** 1947. **País:** México. **Producción:** Producciones Rosas y Productora Borinqueña de Películas. **Dirección:** Alberto Gout. **Argumento:** La novela homónima (1920). **Guion:** Alberto Gout. **Fotografía:** Alex Phillips. **Montaje:** Alfredo Rosas Priego. **Música:** Ramón Perello. **Intérpretes:** María Antonieta Pons, Víctor Junco, Blanca Estela Pavón, Carmen Molina, Esperanza Issa, Jorge Ancira, Carmen Molina, José Eduardo Pérez y José Elías Moreno.

45. *Una mujer sin precio*

**Año:** 1965. **País:** México-Puerto Rico. **Producción:** Producciones Rosas. **Dirección:** Alfredo B. Crevenna. **Argumento:** La novela *La bien pagada* (1920). **Guion:** Josefina Vicens. **Fotografía:** Raúl Martínez Solares. **Montaje:** Alfredo Rosas Priego. **Música:** Antonio Díaz Conde. **Intérpretes:** Libertad Leblanc, Víctor Junco, Guillermo Murray, Braulio Castillo, Arturo Correa, Mariela García, Orlando Rodríguez y Víctor Manuel Hernández.

46. *De pecado en pecado*

**Año:** 1947. **País:** México. **Producción:** Luis Manrique y Joaquín Gallástegui. **Dirección:** Chano Urueta. **Argumento:** La novela homónima (1918). **Guion:** Esther Fernández, Luis Manrique y Chano Urueta. **Fotografía:** Víctor Herrera. **Montaje:** Juan José Marino. **Música:** Antonio Díaz Conde. **Intérpretes:** Miguel Aceves Mejía, Victorio Blanco, Pascual García Peña, Esther Fernández, Alfonso Jiménez, Cecilia Leger, Estela Matute y Jorge Mondragón.

47. *La sin ventura*  
**Año:** 1947. **País:** México. **Producción:** Cinematográfica Filmex. **Dirección:** Tito Davison. **Argumento:** La novela homónima (1922). **Guion:** Mauricio Magdaleno. **Adaptación:** Mauricio Magdaleno. **Fotografía:** Alex Phillips. **Montaje:** Mario González. **Música:** Mauricio Esperón **Intérpretes:** Alma Rosa Aguirre, Eduardo Arozamena, Rafael Baledón, José Baviera, Concepción Carracedo, Fernando Casanova, Roberto Cobo y Tito Junco.
48. *La venenosa*  
**Año:** 1949. **País:** México. **Producción:** Películas Paricutín. **Dirección:** Miguel Morayta Martínez. **Argumento:** La novela homónima (1932). **Guion:** Antonio de la Villa y Miguel Morayta. **Fotografía:** Ezequiel Carrasco. **Montaje:** Jorge Bustos. **Música:** Luis Hernández Bretón. **Intérpretes:** Armando Calvo, Gloria Marín, José María Linares Rivas, Ramón Gay, Fernando Soto 'Mantequilla', Juan Calvo, Arturo Soto Rangel y Victorio Blanco.
49. *La venenosa*  
**Año:** 1957. **País:** México-Argentina. **Producción:** Emilio Gómez Muriel, Martín Rodríguez Menasti, General Belgrano y Producciones Corsa. **Dirección:** Miguel Morayta Martínez. **Argumento:** La novela homónima (1932). **Guion:** María Luisa Algarrá. **Fotografía:** Humberto Peruzzi. **Montaje:** Vicente Castagno y Narciso González. **Música:** Juan Ehlert. **Intérpretes:** Ana Luisa Peluffo, Ramón Gay, Jorge Salcedo, Fernando Soto 'Mantequilla', Mario Vidal Medina, Margarita Corona, Héctor Armendáriz y Adelaida Soler.
50. *La virgen desnuda*  
**Año:** 1949. **País:** México. **Producción:** Paricutín Films. **Dirección:** Miguel Morayta Martínez. **Argumento:** La novela homónima (1910). **Guion:** Pablo Morales y Miguel Morayta Martínez. **Fotografía:** Ezequiel Carrasco. **Montaje:** Jorge Bustos. **Música:** Luis Hernández Bretón. **Intérpretes:** Susana Guízar, Gustavo Rojo, José María Linares Rivas, Sara Cabrera, Juan Calvo, Joaquín Roche, Manolo Calvo y Ramón Gay.
51. *Mi marido*  
**Año:** 1950. **País:** México. **Producción:** Modesto Pascó. **Dirección:** Jaime Salvador. **Argumento:** La novela homónima (1927). **Guion:** Jaime Salvador. **Fotografía:** Agustín Jiménez. **Montaje:** Carlos Savage. **Música:** Alfredo A. González. **Intérpretes:** Armando Calvo, Juan Calvo, Felipe de Flores, José Escanero, Elodia Hernández, Rita Macedo, Roberto Meyer y Luisa Triana.

52. *Azahares rojos*

**Año:** 1960. **País:** México. **Producción:** Producciones Rosas Priego-. **Dirección:** Alfredo B. Crevenna. **Argumento:** La novela *Mi mujer es una frívola* (1948). **Guion:** Julio Alejandro de Castro y Edmundo Báez. **Fotografía:** Raúl Martínez Solares. **Montaje:** Juan José Marino. **Música:** Antonio Díaz Conde. **Intérpretes:** Francisco Rabal, Teresa Velázquez, Roberto Cañedo, Silvia Fournier, Héctor Godoy, Domingo Soler, María Eugenia San Martín y Jorge Lavat.

**CALVO SOTELO, JOAQUÍN**  
(A Coruña, 1905 / Madrid, 1993)

53. *La visita que no tocó el timbre*

**Año:** 1954. **País:** México. **Producción:** Producciones Tepeyac. **Dirección:** Julián Soler. **Argumento:** La obra teatral *La visita que no llamó al timbre* (1949). **Guion:** Janet y Luis Alcoriza. **Fotografía:** Rosalío Solano. **Montaje:** Carlos Savage. **Música:** Luis Hernández Bretón. **Intérpretes:** Miroslava Stern, Abel Salazar, Manuel Fábregas, Anabelle Gutiérrez, Eduardo Alcaraz, Rafael Banquells, Emilio Brillas y Felipe Montoya.

**CAMPODRÓN Y SAFONT, FRANCISCO**  
(Vich, Barcelona, 1816. / La Habana, 1870)

54. *Marina*

**Año:** 1944. **País:** México. **Producción:** Procimex. **Dirección:** Jaime Salvador. **Argumento:** La zarzuela homónima (1855). **Guion:** Max Aub, Ricardo Begoña, Neftalí Beltrán y Jaime Salvador. **Diálogos:** Ceferino R. AVECILLA. **Fotografía:** Agustín Martínez Solares. **Montaje:** Rafael Ceballos. **Música:** Rodolfo Halffer. **Intérpretes:** Tito Guízar, Amanda Ledesma, Federico Pineiro, Consuelo Guerrero de Luna, Ernesto Alonso, Rosita Segovia, Conchita Carracedo y José Elías Moreno.

55. *Espinas de una flor*

**Año:** 1945. **País:** México. **Producción:** Ramón Pereda. **Dirección:** Ramón Peón. **Argumento:** La obra teatral homónima (1852). **Guion:** Ramón Pereda. **Fotografía:** Jesús Hernández. **Montaje:** Alfredo Rosas Priego. **Música:** Leo Cardona. **Intérpretes:** José Baviera, Joaquín Coss, Elena D'Orgaz, José Goula, Juan José Laboriel, Adriana Lamar, Carlos Martínez Baena y Salvador Quiroz.

56. *Flor de un día*

**Año:** 1945. **País:** México. **Producción:** Ramón Pereda. **Dirección:** Ramón Peón. **Argumento:** La obra teatral homónima (1851). **Guion:** Ramón Peón. **Fotografía:** Jesús Hernández. **Montaje:** Alfredo Rosas Priego. **Música:** Leo Cardona. **Intérpretes:** José Arratia, José Baviera, Ernesto Bianchi, Micaela Castejón, Joaquín Coss, Elena D'Orgaz, José Goula y Paulino Quevedo.

**CARBÓ GONZÁLEZ, JOSÉ**  
(Madrid, 1903 / ¿?)

57. *Los buitres*

**Año:** 1945. **País:** México. **Producción:** Rosas Films. **Dirección:** Alberto Gout. **Argumento:** La obra teatral *Los buitres sobre el tejado*. **Guion:** José Carbo y Alberto Gout. **Fotografía:** Ignacio Torres. **Montaje:** Alfredo Rosas Priego. **Música:** Rosalío Ramírez. **Intérpretes:** Alejandro Cobo, Natalia Ortiz, Andrea Palma, Alicia Rodríguez y Arturo Soto Rangel.

**CASAVELLA, FRANCISCO (Francisco García Hortelano)**  
(Barcelona, 1963 / Barcelona, 2008)

58. *Volverás*

**Año:** 2002. **País:** México-España. **Producción:** Altavista Films, Canal + España, Moro Films, Oberón Cinematográfica, Televisión Española, Televisión de Cataluña, Tucán Producciones, Cinematográfica, Nuvisión y Ltda. **Dirección:** Antonio Chavarrías. **Argumento:** La novela *Un enano español se suicida en Las Vegas* (1997). **Guion:** Antonio Chavarrías. **Fotografía:** Guillermo Granillo. **Montaje:** Ernest Blasi. **Música:** Javier Navarrete. **Intérpretes:** Tristán Ulloa, Unax Ugalde, Elizabeth Cervantes, Joaquín Gómez, Félix Bou, Joana Rañé, Hermann Bonnin, y Margarita Minguillón.

**CASONA, ALEJANDRO (Alejandro Rodríguez Álvarez)**  
(Besullo, Asturias, 1903 / Madrid, 1965)

59. *La dama del alba*

**Año:** 1949. **País:** México. **Producción:** Clasa Films Mundiales. **Dirección:** Emilio Gómez Muriel. **Argumento:** La obra teatral homónima (1944). **Guion:** Salvador Elizondo, Xavier Villaurrutia y Emilio Gómez Muriel. **Fotografía:** Raúl Martínez Solares. **Montaje:** Jorge Bustos. **Música:** Antonio Díaz Conde. **Intérpretes:** Emilio Tuero, Marga López, María Douglas, Andrés Soler, Prudencia Grifell, Fany Schiller, Carlos Navarro y Beatriz Aguirre.



60. *Las tres perfectas casadas*  
**Año:** 1952. **País:** México. **Producción:** Cinematográfica Filmex. **Dirección:** Roberto Gavaldón. **Argumento:** La obra teatral homónima (1941). **Guion:** Mauricio Magdaleno y José Revueltas. **Fotografía:** Agustín Martínez Solares. **Montaje:** Rafael Ceballos. **Música:** Antonio Díaz Conde. **Intérpretes:** Arturo de Córdova, Laura Hidalgo, José María Linares Rivas, René Cardona, José Elías Moreno, Consuelo Frank, Alma Delia Fuentes y Miroslava Stern.
61. *Las tres perfectas casadas*  
**Año:** 1972. **País:** México-España. **Producción:** Cinetelmex y Cinematográfica Pelimex. **Dirección:** Benito Alazraki. **Argumento:** La obra teatral homónima (1941). **Guion:** José María Palacio. **Fotografía:** Fernando Arribas. **Montaje:** Pablo G. Del Amo. **Música:** Waldo de los Ríos. **Intérpretes:** Mauricio Garcés, Saby Kamalich, Luis Dávila, Teresa Gimpera, Rafael Alonso, Manuel Alexandre, María Elena Arpón e Irán Eory.
62. *La tercera palabra*  
**Año:** 1955. **País:** México. **Producción:** Cinematográfica Filmex. **Dirección:** Julián Soler. **Argumento:** La obra teatral homónima (1953). **Guion:** Luis Alcoriza. **Fotografía:** José Ortiz Ramos. **Montaje:** Jorge Bustos. **Música:** Gustavo César Carrión. **Intérpretes:** Pedro Infante, Marga López, Sara García, Prudencia Grifell, Rodolfo Landa, Miguel Ángel Ferriz, Emma Roldán y Ana Ochoa.
63. *Ilusiones S.A.*  
**Año:** 2013. **País:** México. **Producción:** Tradere Producciones y Gobierno del estado de Campeche. **Dirección:** Roberto Girault Facha. **Argumento:** La obra teatral *Los árboles mueren de pie* (1949). **Guion:** Olivia Núñez Orellana y Roberto Girault Facha. **Fotografía:** Serguei Saldívar Tanaka y Juan Ignacio Peña. **Montaje:** Jorge García Porri. **Música:** Juan Manuel Langerica. **Intérpretes:** Jaime Camil, Adriana Louvier, Silvia Mariscal, Roberto D'Amico, Marina de Tavira, Verónica Langer, Sacha Marcus y Carlos Aragón.

**CASTRO CARDÚS, JULIO ALEJANDRO DE**  
**(Huesca, 1906 / Alicante, 1995)**

64. *La alegre casada*  
**Año:** 1961. **País:** México. **Producción:** Producciones Zacarías. **Dirección:** Miguel Zacarías. **Argumento:** La obra teatral *El termómetro marca cuarenta* (1950). **Guion:** Felipe Gregorio Castillo y Miguel Zacarías. **Fotografía:** Raúl Martínez Solares. **Montaje:** José W. Bustos. **Música:** Manuel Esperón. **Intérpretes:** Niní Marshall, Domingo Soler, Oscar Pulido, Consuelo Guerrero de Luna, Armando Sáenz, Irma Dorantes, Pepe Ruiz Vélez y Armando.

**CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE**  
**(Alcalá de Henares, Madrid, 1547 / Madrid, 1616)**

**65. *La rebelión de los fantasmas***

**Año:** 1947. **País:** México. **Producción:** Miguel Salkind y Jorge Mendoza Carrasco. **Dirección:** Adolfo Fernández Bustamante. **Argumento:** La novela *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605,1615). **Guion:** Max Aub y Adolfo Fernández Bustamante. **Fotografía:** Agustín Jiménez. **Montaje:** Rafael Ceballos **Música:** Leo Cardona. **Intérpretes:** Gilbert Roland, Amanda Ledesma, Ángel Garasa, María Conesa, Nelly Montiel, Luis G. Barreiro, Francisco Pando y Francisco Martínez.

**66. *Un Quijote sin mancha***

**Año:** 1969. **País:** México. **Producción:** Posa Films. **Dirección:** Miguel M. Delgado. **Argumento:** La novela *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605,1615). **Guion:** Jaime Salvador y Mario Moreno 'Cantinflas'. **Diálogos:** Carlos León. **Fotografía:** Rosalío Solano. **Montaje:** Gloria Schoemann. **Música:** Sergio Guerrero. **Intérpretes:** Mario Moreno 'Cantinflas', Ángel Garasa, Guadalupe Ferrer, Carlos Fernández, Eduardo Alcaraz, Luis Manuel Pelayo, Carlos Riquelme y César Castro.

**67. *Don Quijote cabalga de nuevo***

**Año:** 1972. **País:** México-España. **Producción:** Rioma Films y Óscar Producciones Cinematográficas. **Dirección:** Roberto Gavaldón. **Argumento:** La novela *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605,1615). **Guion:** Carlos Blanco. **Fotografía:** Francisco 'Cantinflas', Fernando Fernán Gómez, María Fernanda D'Ocon, Mary Francis, Ricardo Sempere. **Montaje:** Juan Serra. **Música:** Waldo de los Ríos. **Intérpretes:** Mario Moreno Merino, Javier Esrivá, José Orjas y Emilio Laguna.

**COLINA GURRÍA, JOSÉ DE LA**  
**(Santander, 1934)**

**68. *La lucha con la pantera***

**Año:** 1974. **País:** México. **Producción:** Consejo Nacional de Cine (Conacine) y el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC). **Dirección:** Alberto Bojórquez. **Argumento:** Los cuentos "La tumba india", "Amor condusse no", "Barcarol", así como el cuento homónimo (1962). **Guion:** Alberto Bojórquez. **Fotografía:** Jorge Stahl (hijo). **Montaje:** Rafael Ceballos. **Música:** Gustavo César Carrión. **Intérpretes:** Rocío Brambila, Marissa Makendosky, Mildred Hernández, Lilia Michel, Gregorio Casal, Cecilia Pezet, Enrique Novi y Miguel Inclán.

**CRUZ, SAN JUAN DE LA (Juan Yepes Álvarez)**  
**(Fontiveros, Ávila, 1542 / Úbeda, Jaén, 1591)**  
**DAUMAL, RENÉ**  
**(Boulzicort, Francia, 1908 / París, Francia, 1944)**

69. *La montaña sagrada*

**Año:** 1972. **País:** México-Estados Unidos. **Producción:** Abkco Films y Producciones Zohar. **Dirección:** Alejandro Jodorowsky. **Argumento:** Las obras *Subida del Monte Carmelo* (1578-1583), de San Juan de la Cruz, y *Mont Analogue* (1939), de Rene Daumal. **Guion:** Alejandro Jodorowsky. **Fotografía:** Rafael Corkidi. **Montaje:** Federico Landeros. **Música:** Roland Frangipane, don Cherry y Alejandro Jodorowsky. **Intérpretes:** Alejandro Jodorowsky, Horacio Salinas, Zamira Saunders, Juan Ferrara, Adriana Page, Burt Kleiner, Valerie Jodorowsky y Héctor Ortega.

## D

**DELIBES SETIÉN, MIGUEL**  
**(Valladolid, 1920 / Valladolid, 2010)**

70. *La sombra del ciprés es alargada*

**Año:** 1990. **País:** México-España. **Producción:** Imcine, Televisión Española y Rosa García Producciones Cinematográficas. **Dirección:** Luis Alcoriza. **Argumento:** La novela homónima (1948) **Guion:** Luis Alcoriza. **Fotografía:** Haris Burmann. **Montaje:** José Antonio Rojo. **Música:** Gregorio García Segura. **Intérpretes:** Emilio Gutiérrez Caba, Fiorella Faltoyano, Juanjo Guerenabarrena, Dany Primus, María Rojo, Claudia Gravy, Julián Pastor y María Jesús Hoyos.

**DICENTA ALONSO, JOAQUÍN**  
**(Madrid, 1893 / Madrid, 1967)**

71. *Allá en el Rancho Grande*

**Año:** 1936. **País:** México. **Producción:** Alfonso Rivas Bustamante, Fernando de Fuentes y Antonio Díaz Lombardo. **Dirección:** Fernando de Fuentes. **Argumento:** La obra teatral *Nobleza baturra* (1927). **Guion:** Antonio Guzmán Aguilera (Guz Águila) y Fernando de Fuentes. **Fotografía:** Gabriel Figueroa. **Montaje:** Fernando de Fuentes. **Música:** Lorenzo Barcelata. **Intérpretes:** Tito Guízar, René Cardona, Esther Fernández, Lorenzo Barcelata, Emma Roldán, Carlos López 'Chaflán', Margarita Cortés y David Valle.

72. *Nobleza ranchera*  
**Año:** 1938. **País:** México. **Producción:** La Mexicana-Elaboradora de Películas  
**Dirección:** Alfredo del Diestro. **Argumento:** La obra teatral *Nobleza baturra* (1927).  
**Guion:** A.D. Cavaletti. **Fotografía:** Víctor Herrera. **Montaje:** Mario de la Lara y Guadalupe Marino. **Música:** Graciela Espinosa. **Intérpretes:** Alfredo del Diestro, Carmen Hermosillo, Ramón Armengod, Adriá Delhort, Ricardo Mutio, José Martínez, Miguel Inclán y Rodolfo Calvo.
73. *Allá en el Rancho Grande*  
**Año:** 1948. **País:** México. **Producción:** Cinematográfica Grovas. **Dirección:** Fernando de Fuentes. **Argumento:** La obra teatral *Nobleza baturra* (1927).  
**Guion:** Antonio Guzmán Aguilera (Guz Águila) y Luz Guzmán de Arellano.  
**Diálogos:** Antonio Guzmán Aguilera (Guz Águila). **Fotografía:** Jack Draper.  
**Montaje:** José W. Bustos. **Música:** Manuel Esperón. **Intérpretes:** Jorge Negrete, Lilia del Valle, Eduardo Noriega, Armando Soto La Marina, Guadalupe Inclán, Alicia Caro, Luis Pérez Mesa y Juan Calvo.
74. *Nobleza ranchera*  
**Año:** 1975. **País:** México. **Producción:** Producciones Fímicas Agrasánchez.  
**Dirección:** Arturo Martínez. **Argumento:** La obra teatral *Nobleza baturra* (1927).  
**Guion:** Arturo Martínez. **Fotografía:** Fernando Colín. **Montaje:** Ángel Camacho. **Música:** Luis Alcaraz y Juan Gabriel. **Intérpretes:** Juan Gabriel, Verónica Castro, Sonia Amelio, Antonio de Hud, Sara García, Carlos López Moctezuma, Eleazar García y Rubén Benavides.
75. *Bésame mucho*  
**Año:** 1944. **País:** México. **Producción:** Clasa Films Mundiales. **Dirección:** Eduardo Ugarte. **Argumento:** La obra teatral *La casa de la salud* (1922), en colaboración con Antonio Paso. **Guion:** Neftalí Beltrán y Emilio Gómez Muriel. **Fotografía:** Raúl Martínez Solares. **Montaje:** Jorge Bustos. **Música:** Manuel Esperón. **Intérpretes:** Blanca Amaro, Antonio Bravo, Mario Caballero, Concepción Carracedo, Julio Daneri, Pedro Elviro, Maruja Grifell y Vicente Pádula.

**DONATO, MAGDA (Carmen Eva Nelken Mansberger)**  
**(Madrid, 1906 / Ciudad de México, 1996)**

76. *Aventuras de Cucuruchito y Pinocho*

**Año:** 1942. **País:** México. **Producción:** Cimesa. **Dirección:** Carlos Vejar  
**Argumento:** La obra teatral *Las aventuras de Pipo y Pipa* (1936), en colaboración con Salvador Bartolozzi. **Guion:** Carlos Vejar. **Fotografía:** Ross Fisher. **Montaje:** Juan José Marino. **Música:** Juan García Esquivel. **Intérpretes:** Alicia Rodríguez, Carlos Amador, Francisco Astol, Lucila Bowling, Alfredo Corcuera, Pedro Elviro, Martha Ofelia Galindo y Maruja Grifell.

**DUVAL, SERGIO (Miguel Cussó Giralt)**  
**(Barcelona, 1921 / Barcelona, 1987)**

77. *El amor que yo te di*

**Año:** 1959. **País:** México-España. **Producción:** Diana Films y Suevia Films.  
**Dirección:** Tulio Demicheli. **Argumento:** La obra teatral homónima. **Guion:** Emilio Canda y Sixto Pondal **Fotografía:** Alfredo Fraile. **Montaje:** Petra de Nieva. **Música:** Juan Quintero. **Intérpretes:** Arturo de Córdoba, Amparo Rivelles, Rosa Arenas, Rubén Rojo, Armando Calvo, María López, Tomás Blanco y Vicky Lagos.

## E

**ECHEGARAY E IZAGUIRRE, JOSÉ**  
**(Madrid, 1832 / Madrid, 1916)**

78. *Festín de buitres*

**Año:** 1946. **País:** México. **Producción:** Pereda Films. **Dirección:** Ramón Peón.  
**Argumento:** La obra teatral *El gran galeoto* (1881). **Guion:** Felipe Montoya.  
**Fotografía:** Jesús Hernández. **Montaje:** Alfredo Rosas Priego. **Música:** Leo Cardona. **Intérpretes:** José Arratia, Manuel Barragán, Emilio Brillas, Micaela Castejón, Fernando Curiel, Emma Fink, Fernando Flaquer y Alfonso Ortega.

**ELÍO BERNAL, MARÍA LUISA**  
**(Pamplona, 1926 / Ciudad de México, México, 2009)**

**79. *En el balcón vacío***

**Año:** 1961. **País:** México. **Producción:** Ascot-Torre N.C. **Dirección:** José Miguel García Ascot. **Argumento:** *Tiempo de llorar* (1988) y *Cuadernos de apuntes en carne viva* (1995). **Guion:** José Miguel García Ascot, María Luisa Elío Bernal y Emilio García Riera. **Fotografía:** José María Torre. **Montaje:** José Miguel García Ascot y Jorge Espejel. **Música:** Juan Sebastián Bach, Tomás Bretón y música popular española. **Intérpretes:** Nuri Pereña, María Luisa Elío Bernal, Conchita Genovés, Jaime Muñoz de Baena, Belina García, Fernando Lipkau, José Luis González de León y Esteban Martínez.

**ERAUSO, CATALINA DE (Catalina Erauso Pérez de Galarraga)**  
**(San Sebastián, 1592 / Cuitaxtla, México, 1635)**

**80. *La monja alférez***

**Año:** 1944. **País:** México. **Producción:** Clasa Films Mundiales. **Dirección:** Emilio Gómez Muriel. **Argumento:** La obra *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma* (1625) y la pieza teatral homónima de Juan Pérez de Montalbán (1626). (Vid. ficha n.º 177). **Guion:** Max Aub, Marco Aurelio Galindo y Eduardo Ugarte. **Fotografía:** Raúl Martínez Solares. **Montaje:** Jorge Bustos. **Música:** Luis Hernández Bretón. **Intérpretes:** María Félix, José Cibrián, Ángel Garasa, Consuelo Guerrero de Luna, Delia Magaña, José Pidal, Fanny Schiller y Maruja Grifell.

## F

**FERNÁNDEZ ARDAVÍN, LUIS**  
**(Madrid, 1891 / Madrid, 1962)**

**81. *Doña Diabla***

**Año:** 1949. **País:** México. **Producción:** Cinematográfica Filmex. **Dirección:** Tito Davison. **Argumento:** La obra teatral homónima (1925). **Guion:** Edmundo Báez y Tito Davison. **Diálogos:** Ricardo López Méndez. **Fotografía:** Alex Phillips. **Montaje:** Rafael Ceballos. **Música:** Manuel Esperón. **Intérpretes:** María Félix, Víctor Junco, Crox Alvarado, José María Linares Rivas, Perla Aguiar, Dalia Iñiguez, Luis Beristáin y Juan Orraca.

**FERNÁNDEZ DE SEVILLA, LUIS**  
(Sevilla, 1888 / Madrid, 1974)

82. *Sor Alegría*

**Año:** 1952. **País:** México. **Producción:** Internacional Cinematográfica. **Dirección:** Tito Davison. **Argumento:** La obra teatral homónima (1934). **Guion:** Jesús Cárdenas y Tito Davison. **Diálogos:** Julio Alejandro de Castro. **Fotografía:** Jack Draper. **Montaje:** Jorge Bustos. **Música:** Raúl Lavista. **Intérpretes:** Rosa Quintana, Carmen Montejo, Carmela González, Andrea Palma, Ana Blanch, Carlos Agosti, Prudencia Grifell y Francisco Jambrina.

**FERNÁNDEZ DEL VILLAR, JOSÉ**  
(Málaga, 1888 / Málaga, 1941)

83. *Dos pesos dejada*

**Año:** 1949. **País:** México. **Producción:** Cinematográfica Grovas. **Dirección:** Joaquín Pardavé. **Argumento:** La obra teatral *La prudencia* (1925). **Guion:** Joaquín Pardavé. **Fotografía:** Víctor Herrera. **Montaje:** Mario González. **Música:** Manuel Esperón. **Intérpretes:** Joaquín Pardavé, Sara García, Abel Salazar, Alicia Caro, Irma Haro Esmeralda, Alfredo Varela, Concepción Gentil Arcos y Héctor Mateos.

**FERNÁNDEZ FLOREZ, WENCESLAO**  
(A Coruña, 1885 / Madrid, 1964)

84. *El malvado Carabel*

**Año:** 1960. **País:** México. **Producción:** Carlos Plaza Izquierdo y Rafael Baledón. **Dirección:** Rafael Baledón. **Argumento:** La novela homónima (1931). **Guion:** Carlos Enrique Taboada y Rafael Baledón. **Adaptación:** Alfredo Ruanova y Carlos Enrique Taboada. **Fotografía:** Agustín Martínez Solares. **Montaje:** Carlos Savage. **Música:** Rafael Carrión. **Intérpretes:** Julián Pacheco, Lorena Velázquez, Sara García, Carlos López Moctezuma, Lilia Prado, Tito Junco, Andrés Soler y Fernando Soto.

**FERNÁNDEZ MIRET, PEDRO**  
(Barcelona, 1932 / Cuernavaca, Morelos, México, 1988)

85. *La hora de los niños*

**Año:** 1969. **País:** México. **Producción:** Arturo Ripstein y Cine Independiente de México. **Dirección:** Arturo Ripstein. **Argumento:** El cuento "El narrador" (1973). **Guion:** Arturo Ripstein y Pedro Miret. **Fotografía:** Alexis Grivas. **Montaje:** Rafael Castanedo. **Música:** Alexis Grivas. **Intérpretes:** Armando Coria, Carlos Nieto, Bebi Pecannis, Carlos Savage y Marta Zamora.

**FERNÁNDEZ SHAW, CARLOS**  
(Cádiz, 1865 / Madrid, 1911)

**86. *La revoltosa***

**Año:** 1963. **País:** México-España. **Producción:** Oro Films y Balcázar Producciones Cinematográficas. **Dirección:** José Díaz Morales. **Argumento:** El sainete lírico homónimo (1897), en colaboración con José López Silva. **Guion:** Fernando Merelo y Ricardo Toledo. **Fotografía:** Francisco Marín. **Montaje:** Pablo G. del Amo. **Música:** Ruperto Chapi. **Intérpretes:** Teresa Lorca, Germán Cobos, Antonio Vico, Antonio Amorós, Xan das Bolas, Mercedes Borqué, Francisco Cano y Jesús Puche.

**FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, MANUEL**  
(Sevilla, 1821 / Madrid, 1888)

**87. *Los siete niños de Écija***

**Año:** 1946. **País:** México. **Producción:** Producciones México. **Dirección:** Miguel Morayta. **Argumento:** La novela homónima (1863). **Guion:** Miguel Morayta. **Fotografía:** Jorge Stahl. **Montaje:** Fernando Martínez. **Música:** Luis Hernández Bretón. **Intérpretes:** Rosario Granados, Julián Soler, Josefina Melia, Florencio Castelló, Ana Muriel, Luis Beristáin, Rafael Banquells y Hernán Vera, Roberto Corell.

**88. *El secreto de Juan Palomo***

**Año:** 1946. **País:** México. **Producción:** Producciones México. **Dirección:** Miguel Morayta. **Argumento:** La novela *Los siete niños de Écija* (1863). **Guion:** Miguel Morayta. **Fotografía:** Jorge Stahl. **Montaje:** Fernando Martínez. **Música de Fondo:** Luis Hernández Bretón. **Intérpretes:** Julián Soler, Charito Granados, Pepita Meliá

**FERNÁNDEZ VILLEGAS, FRANCISCO**  
(Murcia, 1856 / Madrid, 1916)

**89. *Recuerdos de mi valle***

**Año:** 1944. **País:** México. **Producción:** Pedro y Guillermo Calderón. **Dirección:** Miguel Morayta. **Argumento:** La novela *Desamor* (1912). **Guion:** Miguel Morayta. **Fotografía:** José Ortiz Ramos **Montaje:** Rafael Portillo. **Música:** Francisco Domínguez. **Intérpretes:** Lina Montes, Andrés Soler, Miguel Arenas, Crox Alvarado, Víctor Manuel Mendoza, Alicia Ravel, Rafael Muñoz y Yolanda Varela.



## G

### GARCÍA LORCA, FEDERICO

(Fuente Vaqueros, Granada, 1898 / Víznar, Granada, 1936)

90. *La casa de Bernarda Alba*

**Año:** 1980. **País:** México. **Producción:** Gustavo Alatríste. **Dirección:** Gustavo Alatríste. **Argumento:** La obra teatral homónima (1936). **Guion:** Gustavo Alatríste. **Fotografía:** Rosalío Solano. **Montaje:** Carlos Savage, Rafael Savage y Lupita Marino. **Música:** Pedro Zagarra. **Intérpretes:** Amparo Rivelles, Magda Guzmán, Rosenda Monteros, Laura Cepeda, Marta Zamora, Tina French, Isabela Corona y Alicia Montoya.

### GRAU DELGADO, JACINTO

(Barcelona, 1877 / Buenos Aires, 1958)

91. *La noche y tú*

**Año:** 1946. **País:** México. **Producción:** Clasa Films Mundiales. **Dirección:** Chano Urueta. **Argumento:** La obra teatral *El caballero Varona* (1929). **Guion:** Chano Urueta. **Fotografía:** Raúl Martínez Solares. **Montaje:** Jorge Bustos. **Música:** Jorge Pérez. **Intérpretes:** Hugo del Carril, Gloria Marín, Beatriz Ramos, José Baviera, Felipe Montoya, Jorge Ancira, José Morcillo y Rafael Beltrán.

### GUILLÉN, PASCUAL

(Valencia, 1892 / Madrid, 1972)

92. *Bala perdida*

**Año:** 1959. **País:** México. **Producción:** Cinematográfica Filmex. **Dirección:** Chano Urueta. **Argumento:** La obra teatral *Como tú ninguna* (1934), en colaboración con Antonio Quintero. **Guion:** Luis Alcoriza. **Fotografía:** Agustín Martínez Solares. **Montaje:** Raúl Ceballos. **Música:** Manuel Esperón. **Intérpretes:** Miguel Aceves Mejía, Antonio Aguilar, Teresa Velázquez, Raúl Meraz, Daniel 'Chino' Herrera, Delia Magaña, Jorge Mondragón y Guillermo Rivas.

**GUIMERÁ Y JORGE, ÁNGEL**  
(Santa Cruz de Tenerife, 1845 / Barcelona, 1924)

93. *Tierra baja*

**Año:** 1950. **País:** México. **Producción:** Diana Films y Producciones Zacarías. **Dirección:** Miguel Zacarías. **Argumento:** La obra teatral *Terra Baixa* (1896). **Guion:** Miguel Zacarías. **Fotografía:** Ignacio Torres. **Montaje:** José W. Bustos. **Música:** Manuel Esperón. **Intérpretes:** Pedro Armendáriz, Zully Moreno, Luis Aldás, Bárbara Gil, Gustavo Rivera, Ángel Infante, Julio Villarreal y Queta Lavat.

## I

**IBO ALFARO Y LAFUENTE, MANUEL**  
(Cervera del Río Alhama, Logroño, 1828 / Madrid, 1885)

94. *Malditas sean las mujeres*

**Año:** 1921. **País:** México. **Producción:** Stahl Hermanos. **Dirección:** Carlos Stahl. **Argumento:** La novela homónima (1858). **Guion:** Carlos Stahl. **Fotografía:** Jorge Stahl. **Intérpretes:** Nelly Fernández, Justo Juárez, Francisco Pesado, Alberto Morales, Julio de la Torre y Armando Bolio.

95. *Malditas sean las mujeres*

**Año:** 1936. **País:** México. **Producción:** Salvador Bueno y Francisco Beltrán. **Dirección:** Juan Bustillo Oro. **Argumento:** La novela homónima (1858). **Guion:** Antonio Helú y Manuel Ibo Alfaro. **Fotografía:** Víctor Herrera. **Montaje:** Juan Bustillo Oro y Juan Marino. **Música:** Max Urban. **Intérpretes:** Adriana Lamar, Ramón Pereda, Manuel Noriega, René Cardona, Juan José Martínez Casado, Sara García, Miguel Arenas y Carlos López.

**INSÚA, ALBERTO (Alberto Galt y Escobar)**  
(La Habana, 1885 / Madrid, 1963)

96. *Un corazón burlado*

**Año:** 1944. **País:** México. **Producción:** Artistas Asociados de México. **Dirección:** José Benavides. **Argumento:** La novela *Un corazón burlado* (1921). **Guion:** Gustavo Villatoro. **Fotografía:** Jorge Stahl. **Montaje:** Mario González. **Música:** Gonzalo Curiel. **Intérpretes:** Susana Guízar, Rafael Baledón, Fernando Cortés, Bernardo Sancristobal, Carlos Martínez Baena, Concepción Gentil Arcos, José Nájera y Sonia Haller.

97. *Ella, Lucifer y yo*  
**Año:** 1952. **País:** México. **Producción:** Argel Films. **Dirección:** Miguel Morayta. **Argumento:** La novela *El amante invisible* (1930). **Guion:** Miguel Morayta. **Fotografía:** Ezequiel Carrasco. **Montaje:** Fernando Martínez. **Música:** Jesús González Gancy. **Intérpretes:** Sara Montiel, Abel Salazar, Carlos López Moctezuma, Dalia Íñiguez, Luis Manuel Pelayo, Luis Aragón, Roberto Espriu y Lidia Franco, Mario Herrero.

## J

### JARDIEL PONCELA, ENRIQUE (Madrid, 1901 / Madrid, 1952)

98. *Las cinco advertencias de Satanás*  
**Año:** 1945. **País:** México. **Producción:** Abel Salazar y Armando Orive Alba. **Dirección:** Julián Soler. **Argumento:** La obra teatral homónima (1935). **Guion:** Julián Soler. **Adaptación:** Antonio Monsell, Carlos Sampelayo y Julián Soler. **Fotografía:** Jorge Stahl **Montaje:** Jorge Bustos. **Música:** Rosalío Ramírez. **Intérpretes:** Fernando Soler, María Elena Marqués, Abel Salazar, Eduardo Arozamena, Aurora Walker, Olga Jiménez, Beatriz Ramos y Enrique Rosado.
99. *Usted tiene los ojos de mujer fatal*  
**Año:** 1945. **País:** México. **Producción:** Ramón Pereda. **Dirección:** Ramón Peón. **Argumento:** La obra teatral homónima (1932). **Guion:** Ramón Pereda y Carlos Sampelayo. **Fotografía:** Jesús Hernández. **Montaje:** Alfredo Rosas Priego. **Música:** Leo Cardona. **Intérpretes:** Rafael Acevedo, Luana Alcañiz, Carolina Barret, José Baviera, Micaela Castejón, Elena D'Orgaz, Fernando Flaquer y Yolanda Reyes.
100. *No te cases con mi mujer*  
**Año:** 1946. **País:** México. **Producción:** Eduardo Vidal Cruz. **Dirección:** Fernando Cortés. **Argumento:** La obra teatral *Un marido de ida y vuelta* (1939). **Guion:** José Baviera, Neftalí Beltrán, Fernando Cortés y Carlos Sampelayo. **Fotografía:** José Ortiz Ramos. **Montaje:** Gloria Schoemann. **Música:** Manuel Esperón. **Intérpretes:** Mapy Cortés, José Antonio Badú, Alfredo Varela, José Pidal, Concepción Gentil Arcos, Francisco Reiguera, Jorge Rachini y Joaquín Cordero.

101. *¡Mátenme porque me muero!*  
**Año:** 1951. **País:** México. **Producción:** Producciones Rodríguez Hermanos y Películas Latinoamericanas. **Dirección:** Ismael Rodríguez. **Argumento:** La novela *Espérame en Siberia, vida mía*. (1929). **Guion:** Ismael Rodríguez y Pedro Urdimalas. **Fotografía:** Jack Draper. **Montaje:** Rafael Portillo. **Música:** Raúl Lavista. **Intérpretes:** Germán Valdés, Oscar Pulido, Yolanda Montes, Marcelo Chávez, José René Ruiz, Emma Rodríguez, Tito Novaro y Jorge Treviño.
102. *Quiéreme porque me muero*  
**Año:** 1953. **País:** México. **Producción:** Clasa Films Mundiales. **Dirección:** Chano Urueta. **Argumento:** La novela *Espérame en Siberia, vida mía*. (1929). **Guion:** Arduino Dino Maiuri. **Fotografía:** Víctor Herrera. **Montaje:** Jorge Bustos. **Música:** Jorge Pérez. **Intérpretes:** Abel Salazar, Martha Roth, Andrés Soler, Arturo Martínez, Roberto Meyer, Amparo Arozamena, Francisco Pando y Eduardo Alcaraz.
103. *Espérame en Siberia, vida mía*  
**Año:** 1970. **País:** México. **Producción:** Producciones Zacarías. **Dirección:** René Cardona (hijo). **Argumento:** La novela homónima (1929). **Guion:** René Cardona (hijo). **Fotografía:** Álex Phillips (hijo). **Montaje:** Gloria Schoemann. **Música:** Luis Hernández Bretón. **Intérpretes:** Armando Acosta, Anel, León Barroso, Nora Cantú, Zulma Faiad, Juan Gallardo, Mauricio Garcés, Mary Montiel y Carlos Nieto.

## L

### LAIGLESIA, ÁLVARO DE (San Sebastián, Guipúzcoa, 1922 / Manchester, Inglaterra, 1981)

104. *Con el cuerpo prestado*  
**Año:** 1980. **País:** México. **Producción:** Televisine. **Dirección:** Tulio Demicheli. **Argumento:** La novela homónima. **Guion:** Tulio Demicheli. **Fotografía:** Miguel Garzón. **Montaje:** Sergio Soto. **Música:** Julio Felicer. **Intérpretes:** Sasha Montenegro, Carlos Piñar, María Sorté, Otto Sirgo, Juan Peláez y Ariadna Welter.

**LAPENA, ALFONSO**

(¿? / ¿?, m. 1972)

**105. *Unidos por el eje***

**Año:** 1941. **País:** México. **Producción:** Alfonso Sánchez Tello y Raúl de Anda G. **Dirección:** René Cardona. **Argumento:** La obra teatral *El hombre que vendió la vergüenza*. (1929). **Guion:** J. Blanco. **Fotografía:** Ross Fisher. **Montaje:** Mario González. **Música:** Manuel Esperón. **Intérpretes:** Carolina Barret, René Cardona, Fernando Cortés, Agustín Isunza, Delia Magaña, Salvador Quiroz y Andrés Soler.

**LÁZARO MACHADO, ÁNGEL**

(Ourense, 1900 / Madrid, 1985)

**106. *Embrujo antillano***

**Año:** 1947. **País:** México-Cuba. **Producción:** Geza P. Polaty-Octavio Gómez Castro-Juan Orol y Continental Films. **Dirección:** Geza P. Polaty. Consejero: Juan Orol. **Argumento:** El cuento "La veguerita". **Guion:** Geza G. Polaty, Juan Orol y Egon Eis. **Fotografía:** John Stumar. **Música:** Osvaldo Farrés. **Intérpretes:** Blanquita Amaro, Ramón Armengod, Carlos Badías, Julio Gallo, Alberto Garrido, Kiko Mendive, Federico Pineido y María Antonieta Pons.

**LEÓN FELIPE (Felipe Camino Galicia de la Rosa)**

(Tábara, Zamora, 1884 / Ciudad de México, 1968)

**107. *Que se callen***

**Año:** 1965. **País:** México. **Producción:** Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). **Dirección:** Felipe Cazals. **Argumento:** La obra poética *¡Oh, este viejo y roto violín!* (1966). **Guion:** Francisco Ignacio Taibo. **Fotografía:** Julio Pliego. **Montaje:** Julio Pliego. **Música:** Fernando Sor. **Intérpretes:** León Felipe.

**LEÓN, FRAY LUIS DE**

(Belmonte, Cuenca, 1527 / Madrigal de las Altas Torres, Ávila, 1591)

**108. *El cantar de los cantares***

**Año:** 1959. **País:** México. **Producción:** María Luisa Gómez Mena. **Dirección:** Manuel Altolaguirre. **Argumento:** El poema *El cantar de los cantares* (1561). **Guion:** Manuel Altolaguirre. **Fotografía:** Omar Marcus. **Montaje:** Manuel Altolaguirre. **Música:** Carlos Basurto. **Intérpretes:** Julio Bracho e Isolina Herrera.

**LEÓN Y ROMÁN, RICARDO**  
(Barcelona, 1877 / Torreldones, Madrid, 1943)

109. *El amor de los amores*

**Año:** 1944. **País:** México. **Producción:** Films Victoria. **Dirección:** Antonio Mediz Bolio. **Argumento:** La novela homónima (1911). **Guion:** Ricardo León. **Fotografía:** Ross Fisher. **Montaje:** Carlos Savage. **Música:** Jorge Pérez. **Intérpretes:** Miguel Arenas, Eduardo Arozamena, Eva Calvo, Marta Elba, Elodia Hernández, Juan José Martínez Casado, Francisco Martínez y Roberto Cañedo.

**LIERN Y CIRAC, RAFAEL MARÍA**  
(Valencia, 1833 / Madrid, 1897)

110. *Canarios de café*

**Año:** 1899. **País:** México. **Producción:** Salvador Toscano. **Dirección:** Salvador Toscano. **Argumento:** La obra teatral *Dos canarios de café* (1888). **Fotografía:** Salvador Toscano. **Intérpretes:** Luisa Obregón. **Fecha de estreno:** 30/12/1899. **Lugar de estreno:** Teatro la Paz.

**LINARES BECERRA, LUISA MARÍA**  
(Madrid, 1915 / Estoril, Portugal, 1986)

111. *Necesita un marido / Me lo dijo Adela*

**Año:** 1954. **País:** México. **Producción:** Pereda Films. **Dirección:** José Díaz Morales. **Argumento:** La novela *Un marido a precio fijo* (1940). **Guion:** José Díaz Morales. Carlos Sampelayo y Alfredo Varela. **Fotografía:** Agustín Jiménez. **Montaje:** Alfredo Rosas Priego. **Música:** Antonio Díaz Conde. **Intérpretes:** Pino Baratti, Alberto Barberis, Manuel Casanueva, Alejandro Ciangherotti, Prudencia Grifell, Kiko Mendive y Jesús Valero.

112. *Mi desconocida esposa*

**Año:** 1955. **País:** México. **Producción:** Alameda Films. **Dirección:** Alberto Gout. **Argumento:** La novela *La vida empieza a medianoche* (1943). **Guion:** Edmundo Báez y Alberto Gout. **Fotografía:** Alex Phillips. **Montaje:** Juan José Marino. **Música:** Gustavo César Carrión. **Intérpretes:** Eduardo Alcaraz, Amparo Arozamena, Rafael Banquells, Rafael Bertrand, Emilio Brillas, Félix González, Prudencia Grifell y Humberto Rodríguez.

113. *Socios para la aventura*  
**Año:** 1957. **País:** México-Argentina. **Producción:** Cinematográfica Calderón y Argentina Sono Films. **Dirección:** Miguel Morayta. **Argumento:** La novela homónima (1950). **Guion:** Alfredo Salazar y Miguel Morayta. **Fotografía:** Américo Hoss. **Montaje:** Jorge Gárate e Higinio Vechione. **Música:** Juan Ehlert. **Intérpretes:** Ana Luisa Peluffo, Alberto de Mendoza, Ramón Gay, Cuco Sánchez, Nelly Beltrán Thelma Mendoza, Mónica Grey y Alberto Barcel.

114. *Romance en Puerto Rico*  
**Año:** 1961. **País:** México-Puerto Rico. **Producción:** Ramón Pereda, Enrique Martínez y Puerto Rico Films. **Dirección:** Ramón Peón. **Argumento:** La novela *En poder de barba azul* (1939). **Guion:** Ramón Pereda **Fotografía:** Raúl Martínez Solares. **Montaje:** Alberto E. Valenzuela. **Música:** Rafael Hernández. **Intérpretes:** María Antonieta Pons, Dagoberto Rodríguez, Nelly Darén, José Miguel Agrelot, Ramón Pereda, Bobby Capó, Luis Vigoreaux y Tommy Muñiz.

**LLOPIS, CARLOS (Carlos Fernández Montero Llopis)**  
**(Madrid, 1912 / Madrid, 1971)**

115. *Escuela de rateros*  
**Año:** 1956. **País:** México. **Producción:** Cinematográfica Filmex. **Dirección:** Rogelio A. González. **Argumento:** La obra teatral *Con la vida del otro* (1947). **Guion:** Luis Alcoriza. **Fotografía:** Alex Phillips. **Montaje:** Rafael Ceballos. **Música:** Sergio Guerrero. **Intérpretes:** Pedro Infante, Yolanda Varela, Rosa Arenas, Rosa Elena Durgel, Bárbara Gil, Eduardo Fajardo, Eduardo Alcaraz y Luis Manuel Pelayo.

116. *La cigüeña dijo sí*  
**Año:** 1958. **País:** México. **Producción:** Cinematográfica Filmex. **Dirección:** Rafael Baledón. **Argumento:** La obra teatral homónima (1951). **Guion:** Edmundo Báez. **Fotografía:** Agustín Martínez Solares. **Montaje:** Rafael Ceballos. **Música:** Manuel Esperón. **Intérpretes:** Julio Alemán, León Barroso, Augusto Benedicto, Arturo de Córdova, Libertad Lamarque, José Muñoz, José Pardavé y Carlos Suárez.

117. *¡Persíguelas y alcánzalas!*  
**Año:** 1967. **País:** México. **Producción:** Cinematográfica Filmex. **Dirección:** Raúl de Anda (hijo). **Argumento:** La obra teatral *Con la vida del otro* (1947). **Guion:** Luis Alcoriza y Edmundo Báez. **Fotografía:** Jorge Stahl (hijo). **Montaje:** Rafael Ceballos. **Música:** Gustavo César Carrión. **Intérpretes:** Enrique Guzmán, Rosa María Vázquez, Manuel Fábregas, Claudia Islas, Renata Seydel, Alicia Bonet, Guillermo Rivas y Sergio Golarte.

**LOPE DE VEGA Y CARPIO, FÉLIX**  
(Madrid, 1562 / Madrid, 1635)

118. *La viuda celosa*

**Año:** 1945. **País:** México. **Producción:** Miguel y Alejandro Salkind. **Dirección:** Fernando Cortés. **Argumento:** La obra teatral *La viuda valenciana* (1620). **Guion:** Max Aub. **Fotografía:** Alex Phillips. **Montaje:** Rafael Ceballos. **Música:** Rosalío Ramírez. **Intérpretes:** Luis Aldás, Salvatore Baccaloni, Eva Calvo, Francisco Cervin, Katy Jurado, Amanda Ledesma, Jorge Mondragón y Alfredo Varela.

**LÓPEZ NÚÑEZ, JUAN**  
(Almería, 1885 / Madrid, 1967)

119. *El niño de las monjas*

**Año:** 1944. **País:** México. **Producción:** Cimesa. **Dirección:** Julio Villarreal. **Argumento:** La novela homónima (1922). **Guion:** Sebastián Gabriel Rovía y Mario del Río. **Fotografía:** Agustín Martínez Solares. **Montaje:** Alfredo Rosas Priego. **Música:** Jesús Monge. **Intérpretes:** Janet Alcoriza, Pascual Aragonés, Asunción Casal, Alejandro Cobo, Miguel Ángel Ferriz, Jorge Landeta, Blanca Estela Pavón y Alicia Rodríguez.

**LUCA DE TENA BRUNET, TORCUATO**  
(Madrid, 1923 / Madrid, 1999)

120. *Los renglones torcidos de Dios*

**Año:** 1981. **País:** México. **Producción:** Televisión. **Dirección:** Tulio Demicheli. **Argumento:** La novela homónima (1979). **Guion:** Torcuato Luca de Tena y Tulio Demicheli. **Fotografía:** José Ortiz Ramos. **Montaje:** Carlos Savage. **Música:** Ignacio Méndez. **Intérpretes:** Lucía Méndez, Gonzalo Vega, Mónica Prado, Manuel Ojeda, Manola Saavedra, Alejandro Camacho, María Martín y Jaime Vega.

121. *Primer y último amor*

**Año:** 2001. **País:** México-España. **Producción:** Saguel Films, Televisión Española, Vía Digital y Elisa Salinas. **Dirección:** Antonio Giménez Rico. **Argumento:** La novela homónima (1997). **Guion:** Antonio Giménez Rico. **Fotografía:** Fernando Arribas. **Montaje:** Miguel González Sinde. **Música:** Augusto Algueró. **Intérpretes:** Fernando Luján, Lola Herrera, María Isbert, Asunción Balaguer, María Paz Pondal, Antonio Gamero, Marisa de Leza y Paco Merino.



**LUCEÑO Y BECERRA, TOMÁS**  
(Madrid, 1844 / Madrid, 1933)

122. *Cuide a su marido*

**Año:** 1949. **País:** México. **Producción:** Producciones México. **Dirección:** Fernando Soler / Zacarías Gómez Urquiza. **Argumento:** La obra teatral *La doncella de mi mujer* (1905), en colaboración con Federico Reparaz. **Guion:** Fernando Soler. **Fotografía:** Víctor Herrera **Montaje:** Jorge Bustos. **Música:** Jorge Pérez H. **Intérpretes:** Fernando Soler, Leonora Amar, Blanca de Castejón, Hilda Sour, Alejandro Ciangherotti, Antonio Bravo, Jorge Treviño y Emma Rodríguez.

**LUCIO GÓMEZ HIDALGO, JOSÉ DE**  
(Madrid, 1884 / Madrid, 1949)

123. *Cuando los padres se quedan solos*

**Año:** 1948. **País:** México. **Producción:** Felipe Mier y Oscar J. Brooks. **Dirección:** Juan Bustillo Oro. **Argumento:** La obra teatral *¿Qué hacemos con los viejos?* (1943). **Guion:** Humberto Gómez Landero y Paulino Masip. **Fotografía:** Agustín Jiménez. **Montaje:** José W. Bustos. **Música:** Raúl Lavista. **Intérpretes:** Fernando Soler, Susana Guízar, Matilde Palou, Dalia Íñiguez, Gustavo Rojo, Antonio Díaz, Beatriz Aguirre y Salvador Quiroz.

**LUGO, JOSÉ DE**  
(¿?/¿?)

124. *El sexólogo / Memorias de un visitador médico / Mírame con ojos pornográficos / Las insaciables*

**Año:** 1980. **País:** México-España. **Producción:** Cinematográfica Filmex y Midega Films. **Dirección:** Luis María Delgado. **Argumento:** La novela *Memorias de un visitador médico* (1974). **Guion:** Luis María Delgado y Jesús Rodríguez. **Diálogos:** Juan José Alonso Millán. **Fotografía:** Daniel López Santos. **Montaje:** Rafael Ceballos. **Música:** Gustavo César Carrión. **Intérpretes:** Andrés García, Amparo Muñoz, Helga Liné, Jorge Russek, Christia Linder, Grace Renat, Angélica Chaín y Anaís de Melo.

## M

### MADRID, JUAN (Málaga, 1947)

125. *Ciudades oscuras*

**Año:** 2001. **País:** México. **Producción:** Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), Imcine, Altavista Films, Veneno Producciones, Francisco González Compeán, Mónica Lozano, Arturo Hernández Juárez y Fernando Sariñana. **Dirección:** Fernando Sariñana. **Argumento:** Varios cuentos incluidos en *Crónicas del Madrid oscuro* (1994). **Guion:** Enrique Rentería y Fernando Sariñana. **Fotografía:** Chava Cartas. **Montaje:** Roberto Bolado. **Música:** Eduardo Gamboa. **Intérpretes:** Alejandro Tommasi, Alonso Echánove, Bruno Bichir, Diego Luna, Dolores Heredia, Héctor Suárez, Ximena Ayala y Ernesto Yañez.

### MALLORQUÍ FIGUEROA, JOSÉ (Barcelona, 1913 / Madrid, 1972)

126. *El coyote*

**Año:** 1954. **País:** México-España. **Producción:** Oro Films y Unión Films. **Dirección:** Joaquín L. Romero Marchent. **Argumento:** La novela homónima (1943). **Guion:** Jesús Franco, Antonio Abad y José Mallorquí. **Diálogos:** Jesús Franco. **Fotografía:** Ricardo Torres. **Montaje:** Antonio Gimeno. **Música:** Odón Alonso. **Intérpretes:** Abel Salazar, Gloria Marín, Manuel Monroy, Santiago Rivero, Rafael Bardem, José Calvo, Carlos Otero y Julio Gorostegui.

127. *La justicia del coyote*

**Año:** 1955. **País:** México-España. **Producción:** Oro Films y Unión Films. **Dirección:** Joaquín L. Romero Marchent. **Argumento:** La novela *El coyote* (1943). **Guion:** Antonio Abad Ojuel, Jesús Franco y José Mallorquí. **Adaptación:** Pedro Masó y Antonio Chamorro. **Diálogos:** Jesús Franco. **Fotografía:** Ricardo Torres. **Montaje:** Antonio Gimeno. **Música:** Odón Alonso. **Intérpretes:** Abel Salazar, Gloria Marín, Manuel Monroy, Miguel Pastor, Rafael Bardem, Julio Gorostegui, Antonio Gracia Quijada y José Rey.

**MAÑÁ, LAURA**  
**(Barcelona, 1968)**

**128. *Sexo por compasión***

**Año:** 1999. **País:** México-España. **Producción:** Visual Grup, Sociedad General Derechos Audiovisuales y Resonancia Productora. **Dirección:** Laura Mañá. **Argumento:** El cuento "Putá por compasión". **Guion:** Laura Mañá. **Fotografía:** Henner Hofmann. **Montaje:** Guillermo Maldonado. **Música:** Frances Gener. **Intérpretes:** Elizabeth Margoni, José Sancho, Juan Carlos Colombo, Alex Ángulo, Mariola Fuentes, Pilar Bardem, Justo Martínez y Carmen Salinas.

**MARQUINA ÁNGULO, EDUARDO**  
**(Barcelona, 1879 / Nueva York, 1946)**

**129. *El monje blanco***

**Año:** 1945. **País:** México. **Producción:** Clasa Films Mundiales. **Dirección:** Julio Bracho. **Argumento:** La obra teatral *El monje blanco. Retablos de una leyenda primitiva* (1930). **Guion:** Jesús Cárdenas, Xavier Villaurrutia y Julio Bracho. **Fotografía:** Alex Phillips. **Montaje:** Jorge Bustos. **Música:** Raúl Lavista. **Intérpretes:** María Félix, Tomás Perrín, Marta Elba, Ernesto Alonso, María Douglas, Julio Villarreal, Francisco Fuentes y Alejandro Cobo.

**130. *Deseada***

**Año:** 1950. **País:** México. **Producción:** Producciones Sansón. **Dirección:** Roberto Gavaldón. **Argumento:** La obra teatral *La ermita, la fuente y el río* (1927). **Guion:** José Baviera, Roberto Gavaldón, Antonio Mediz Bolio y José Revueltas. **Fotografía:** Alex Phillips. **Montaje:** Carlos Savage. **Música:** Eduardo Hernández Moncada y Carlos Jiménez Mabarak. **Intérpretes:** Dolores del Río, Jorge Mistral, José Baviera, Anabelle Gutiérrez, Arturo Soto Rangel, Enriqueta Reza, Héctor Herrera y Rosario Gutiérrez.

**MARTÍN VIGIL, JOSÉ LUIS**  
**(Oviedo, 1919 / Alcobendas, Madrid, 2011)**

**131. *Muchachos de barrio / ¿Y ahora qué, señor fiscal?***

**Año:** 1977. **País:** México-España. **Producción:** IFI Producción y Películas Mexicanas. **Dirección:** León Klimovsky. **Argumento:** La novela *¿Y ahora qué, señor fiscal?* (1975). **Guion:** Ignacio F. Iquino, Juliana San José y Enrique Escobar. **Fotografía:** Francisco Sánchez. **Montaje:** Emilio Ortiz. **Música:** Enrique Escobar. **Intérpretes:** Valentín Trujillo, Verónica Miriel, Silvia Solar, Ricardo Masip, Leticia Pedigón, Susana Mayo, Juan Borrás y Antonio Lara.

**MARTÍNEZ OLMEDILLA, AUGUSTO**  
(Madrid, 1880 / Madrid, 1967)

132. *Al son de la marimba*

**Año:** 1940. **País:** México. **Producción:** Oro Films y Cinematográfica Grovas. **Dirección:** Juan Bustillo Oro. **Argumento:** La obra teatral *Los mollarés de Aragón* (1931). **Guion:** Humberto Gómez Landero y Juan Bustillo Oro. **Fotografía:** Jack Draper. **Montaje:** Mario González. **Música:** Alberto Domínguez. **Intérpretes:** Fernando Soler, Emilio Tuero, Marina Tamayo, Joaquín Pardavé, Sara García, Dolores Camarillo, Manuel Noriega y Miguel Manzano.

133. *Las engañadas*

**Año:** 1954. **País:** México. **Producción:** Tele Talía Films, Cinematográfica Grovas. **Dirección:** Juan Bustillo Oro. **Argumento:** La obra teatral *Mi vida no es mía* (1936). **Guion:** Juan Bustillo Oro y Antonio Helú. **Fotografía:** Ezequiel Carrasco. **Montaje:** Gloria Schoemann. **Intérpretes:** Armando Arriola, Luis Beristáin, Silvia Derbez, Guadalupe Inclán, Amanda del Llano, Miguel Manzano, José Mena y Fanny Schiller

**MARTÍNEZ SIERRA, GREGORIO**

(Madrid, 1881 / Madrid, 1947)

**LEJÁRRAGA GARCÍA, MARÍA DE LA O**

(San Millán de la Cogolla, La Rioja, 1874 / Buenos Aires, 1974)

134. *Canción de cuna*

**Año:** 1952. **País:** México. **Producción:** Diana Films. **Dirección:** Fernando de Fuentes. **Argumento:** La obra teatral homónima (1911). **Guion:** Paulino Masip. **Fotografía:** Jorge Stahl (hijo). **Montaje:** José W. Bustos. **Música:** Gustavo César Carrión. **Intérpretes:** María Elena Márques, Carmela González, Alma Delia Fuentes, Ana Blanch, César del Campo, Verónica Loyo, Beatriz Ramos y Marcela Quevedo.

**MASIP ROCA, PAULINO**

(Granadella, Lérida, 1900 / Cholula, Puebla, México, 1963)

135. *El barbero prodigioso*

**Año:** 1941. **País:** México. **Producción:** Producciones Azteca. **Dirección:** Fernando Soler. **Argumento:** La obra teatral *El hombre que hizo el milagro* (1944). **Guion:** Paulino Masip. **Fotografía:** Jack Draper. **Montaje:** Mario González. **Música:** Jorge Pérez H. **Intérpretes:** Fernando Soler, Adriana Lamar, Domingo Soler, Francisco Jambrina, Irene de Bohuss, Miguel Inclán, Manuel Tamayo y Amanda del Llano.

**MATA DOMÍNGUEZ, PEDRO**  
(Madrid, 1875 / Madrid, 1946)

136. *Un grito en la noche*

**Año:** 1949. **País:** México. **Producción:** Paricutín Films. **Dirección:** Miguel Morayta. **Argumento:** La novela homónima (1918). **Guion:** Miguel Morayta y Ramón Pérez Peláez. **Fotografía:** Víctor Herrera. **Montaje:** Alfredo Rosas Priego. **Música:** Luis Hernández Bretón. **Intérpretes:** Gloria de Janeiro, Josefina del Mar, Mimí Derba, Antonio Díaz, José Escanero, Edmundo Espino, Conchita Gentil Arcos y Delia Magaña.

137. *La noche es nuestra*

**Año:** 1952. **País:** México. **Producción:** Producciones Calderón. **Dirección:** Fernando A. Rivero. **Argumento:** La novela *Irresponsables* (1922). **Guion:** Víctor Mora y Fernando A. Rivero. **Fotografía:** Domingo Carrillo. **Montaje:** Alfredo Rosas Priego. **Música:** Antonio Díaz Conde. **Intérpretes:** Jorge Mistral, Ramón Gay, César del Campo, Aurora Walker, Gloria Jordán, José Luis Rojas, Celia Viveros y Lidia Franco.

**MENDOZA GARRIGA, EDUARDO**  
(Barcelona, 1943)

138. *El misterio de la cripta embrujada / La cripta*

**Año:** 1981. **País:** México-España. **Producción:** Fígaro Films y Kaktus Producciones Cinematográficas. **Dirección:** Cayetano del Real. **Argumento:** La novela homónima (1979). **Guion:** Cayetano Del Real y Francisco G. Siurana. **Fotografía:** Jaume Peracaula. **Montaje:** Teresa Alcocer. **Música:** Joan Cassola y Diego Cortés. **Intérpretes:** José Sacristán, Rafaela Aparicio, Blanca Guerra, Carlos Lucena, Tito Junco, Mario Romero, Maruja Carillo y Javier Gavaldón.

**MIHURA ÁLVAREZ, MIGUEL**  
(Medina Sidonia, Cádiz, 1878 / San Sebastián, Guipúzcoa, 1925)

139. *Cásate y verás*

**Año:** 1946. **País:** México. **Producción:** Panamerican Films. **Dirección:** Carlos Orellana. **Argumento:** La obra teatral homónima (1918), en colaboración con José Juan Andrés de Prada. **Guion:** Ramiro Gómez Kemp y Carlos Orellana. **Fotografía:** Jorge Stahl (hijo). **Montaje:** Charles L. Kimball. **Música:** Rodolfo Halffter. **Intérpretes:** Luis Aldás, Carolina Barret, Luis Beristáin, Susana Cora, Mimí Derba, Ángel Bueno, Ángel Garasa y Emma Roldán.

**MIHURA SANTOS, MIGUEL**  
**(Madrid, 1905 / Madrid, 1977)**

**140.** *Ni pobres ni ricos*

**Año:** 1952. **País:** México. **Producción:** Televoz. **Dirección:** Fernando Cortés. **Argumento:** La obra teatral *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* (1943), en colaboración con Antonio “Tono” Lara. **Guion:** Fernando Cortés, Alfredo Varela y Fernando Galiana. **Fotografía:** Gabriel Figueroa. **Montaje:** Gloria Schoemann. **Música:** Manuel Esperón. **Intérpretes:** Lily Aclemar, José Biondi, Guillermo Bravo Sosa, Fernando Galiana, Ángel Garasa, Gloria Marín, José Jasso y Víctor Junco.

**141.**

*El caso de una mujer asesinadita*

**Año:** 1954. **País:** México. **Producción:** Cinematográfica Filmex. **Dirección:** Tito Davison. **Argumento:** La obra teatral homónima (1946), en colaboración con Álvaro de Laiglesia González. **Guion:** Julio Alejandro de Castro y Tito Davison. **Fotografía:** Agustín Martínez Solares. **Montaje:** Gloria Schoemann. **Música:** Antonio Díaz Conde. **Intérpretes:** Amparo Arozamena, Armando Arriola, Prudencia Grifell, Gloria Marín, Jorge Mistral, Martha Roth, Abel Salazar y Jesús Valero.

**142.** *A media luz los tres*

**Año:** 1958. **País:** México. **Producción:** Cinematográfica Filmex. **Dirección:** Julián Soler. **Argumento:** La obra teatral homónima (1953). **Guion:** Luis Alcoriza. **Fotografía:** Gustavo Martínez Solares. **Montaje:** Rafael Ceballos. **Música:** Gustavo César Carrión. **Intérpretes:** Arturo de Córdoba, Lilia Prado, María Elena Márques, Martha Roth, Sofía Álvarez, Guillermo Orea, José Peña y Luis Otero.

**MOLINA, TIRSO DE (Fray Gabriel Téllez)**  
**(Madrid, 1579 / Almazán, Soria, 1648)**

**143.** *El condenado por desconfiado*

**Año:** 1952. **País:** México. **Producción:** Producciones Isla. **Dirección:** Manuel Altolaguirre. **Argumento:** La obra teatral homónima (1635). **Fotografía:** Puga<sup>1039</sup>. **Intérpretes:** Estudiantes de una academia de baile.

<sup>1039</sup> Solo se conoce el apellido. Vid. James Valender, *op. cit.*, p. 332.

**MONCADA MERCADAL, SANTIAGO**  
(Madrid, 1926)

144. *Desnúdate Marcela / La muchacha sin retorno / La chica de la piscina*  
**Año:** 1986. **País:** México-España. **Producción:** Izaro Films y Televisine. **Dirección:** Ramón Fernández. **Argumento:** La pieza teatral *La muchacha sin retorno* (1974). **Guion:** Santiago Moncadal. **Fotografía:** José Ortiz Ramos. **Montaje:** Mercedes Alonso y Jesús Paredes. **Música:** Gregorio García Segura. **Intérpretes:** Felicia Mercado, Arturo Fernández, Alberto Rojas, Carmen Salinas, Sonia Infante, José Magaña, Teresa Suárez y Alfredo Rosas.

**MONTERO GAYO, ROSA**  
(Madrid, 1951)

145. *La hija del caníbal*  
**Año:** 2002. **País:** México-España. **Producción:** Lola Films, Argos Cine y Titán Producciones. **Dirección:** Antonio Serrano. **Argumento:** La novela homónima (1997). **Guion:** Antonio Serrano y Marcela Fuentes-Berain. **Fotografía:** Xavier Pérez Grobet. **Montaje:** Jorge García. **Música:** Ignacio Mastretta. **Intérpretes:** Cecilia Roth, Carlos Álvarez, Kuno Becker, Margarita Isabel, José Elías Moreno, Héctor Ortega, Jorge Zárate e Itatí Cantoral.

**MORALES SAN MARTÍN, BERNARDO**  
(El Cabañal, Valencia, 1864 / Valencia, 1947)

146. *Nunca debieron amarse*  
**Año:** 1951. **País:** México. **Producción:** Samuel Alazraki. **Dirección:** Ramón Peón. **Argumento:** La novela *Tierra levantina* (1920). **Guion:** Samuel Alazraki. **Fotografía:** Enrique Wallace. **Montaje:** Carlos Savage. **Música:** Jorge Pérez. **Intérpretes:** Víctor Manuel Mendoza, Martha Roth, Dalia Iñiguez, Tito Junco, Andrés Soler, Armando Soto La Marina, María Gentil Arcos y Laura Álvarez.

**MOYRÓN SÁNCHEZ, JULIÁN**  
(Madrid, 1883 / Madrid, 1935)

147. *Nocturno de amor*  
**Año:** 1947. **País:** México. **Producción:** Clasa Films Mundiales. **Dirección:** Emilio Gómez Muriel. **Argumento:** La obra teatral *El hombre que todo lo enreda* (1927). **Guion:** Janet y Luis Alcoriza. **Fotografía:** Raúl Martínez Solares. **Montaje:** Jorge Bustos. **Música:** Raúl Lavista. **Intérpretes:** Miroslava Stern, Víctor Junco, Carlos Martínez Baena, Miguel Ángel Ferriz, Alfredo Varela, Francisco Reiguera y Guadalupe del Castillo.

148. *Enrédate y verás*  
**Año:** 1948. **País:** México. **Producción:** Samuel Alazraki. **Dirección:** Carlos Orellana. **Argumento:** La obra teatral *El hombre que todo lo enreda* (1927). **Guion:** Janet y Luis Alcoriza. **Fotografía:** Ezequiel Carrasco. **Montaje:** Alfredo Rosas Priego. **Música:** Federico Ruiz. **Intérpretes:** Emilia Guiú, Antonio Badú, Ángel Garasa, Jorge Reyes, Carlos Orellana, Martha Roth, Rafael Banquells y Aurora Walker.

**MUÑOZ ROMÁN, FRANCISCO**  
(Calatayud, Zaragoza, 1876 / Madrid, 1954)

149. *Especialista en señoras*  
**Año:** 1951. **País:** México. **Producción:** Producciones Rosas. **Dirección:** Miguel Morayta. **Argumento:** La obra teatral *La de ojos blancos* (1934), en colaboración con Emilio González del Castillo. **Guion:** Carlos León y Miguel Morayta. **Fotografía:** Agustín Jiménez. **Montaje:** Alfredo Rosas Priego. **Música:** Antonio Díaz Conde. **Intérpretes:** Víctor Alcocer, Rafael Baledón, Rosa Carmina, Florencio Castelló, Pedro Elviro, Enrique García Álvarez, Elodia Hernández y Jorge Reyes.
150. *Pompeyo, el conquistador*  
**Año:** 1951. **País:** México. **Producción:** Producciones Calderón. **Dirección:** René Cardona. **Argumento:** La obra teatral *Las tocas* (1936), en colaboración con Emilio González del Castillo. **Guion:** Antonio Monsell y René Cardona. **Adaptación y diálogos:** Sebastián Gabriel Govira. **Fotografía:** José Ortiz Ramos. **Montaje:** Alfredo Rosas Priego. **Música:** Antonio Díaz Conde. **Intérpretes:** Joaquín Pardavé, Manuel Fábregas, Josefina Murillo, Lily Acleamar, Gloria Mestre, Jesús Valero y Roberto Cobo.
151. *Doña Mariquita de mi corazón*  
**Año:** 1952. **País:** México. **Producción:** Cinematográfica Filmex. **Dirección:** Joaquín Pardavé. **Argumento:** La obra teatral homónima (1942). **Guion:** Ramón Obón. **Fotografía:** Agustín Martínez Solares. **Montaje:** Rafael Ceballos. **Música:** Sergio Guerrero. **Intérpretes:** Perla Aguiar, José Chávez, Fernando Fernández, Agustín Isunza, Francisco Llopis, Joaquín Pardavé, Silvia Pinal, y Manuel Trejo Morales.



152. *Las leandras*

**Año:** 1960. **País:** México. **Producción:** Productora Fílmica México. **Dirección:** Gilberto Martínez Solares. **Argumento:** La obra teatral homónima (1931), en colaboración con Emilio González del Castillo. **Guion:** Gilberto Martínez Solares. **Fotografía:** Rosalío Solano. **Montaje:** Juan José Marino. **Música:** Antonio Díaz Conde. **Intérpretes:** Rosario Dúrcal, Enrique Rambal, Andrés Soler, Francisco Jambrina, Amparo Arozamena, Celia Viveros, Joaquín García Vargas y Aurora Alvarado.

**MUÑOZ SECA, PEDRO**

**(Santa María, Cádiz, 1879 / Paracuellos de Jarama, Madrid, 1936)**

153. *El verdugo de Sevilla*

**Año:** 1942. **País:** México. **Producción:** Films Mundiales. **Dirección:** Fernando Soler. **Argumento:** La obra teatral *El verdugo de Sevilla* (1916), en colaboración con Enrique García Álvarez. **Guion:** Paulino Masip. **Fotografía:** Gabriel Figueroa. **Montaje:** Jorge Bustos. **Música:** Raúl Lavista. **Intérpretes:** Fernando Soler, Sara García, Miguel Arenas, Florencio Castelló, Francisco Valera, Francisco Jambrina, Dolores Jiménez, María Jordan y Ricardo Montalban.

154. *El baño de Afrodita*

**Año:** 1949. **País:** México. **Producción:** Cinematográfica Filmex. **Dirección:** Tito Davison. **Argumento:** La obra teatral *La cura* (1928), en colaboración con Enrique García Velloso. **Guion:** Tito Davison y César Tiempo. **Fotografía:** Jorge Stahl. **Montaje:** Juan José Marino. **Música:** Manuel Esperón. **Intérpretes:** Luis Sandrini, Rosario Granados, Sara Montes, Beatriz Ramos, Alma Rosa Aguirre, Antonio R. Fausto, Pascual García Peña y Juan Pulido.

155. *El colmillo de Buda*

**Año:** 1949. **País:** México. **Producción:** Diana Films y Oro Films. **Dirección:** Juan Bustillo Oro. **Argumento:** La obra teatral homónima (1920). **Guion:** Juan Bustillo Oro. **Fotografía:** Jorge Stahl (hijo). **Montaje:** Jorge Bustos. **Música:** Gonzalo Curiel. **Intérpretes:** Amalia Aguilar, Rafael Alcayde, Armando Arriola, José Baviera, Antonio Brillas, Fernando Cortés, Julio Daneri y Julián de Meriche.

156. *Anacleto se divorcia*  
**Año:** 1969. **País:** México. **Producción:** Astor Films. **Dirección:** Joselito Rodríguez. **Argumento:** La obra teatral homónima (1932), en colaboración con Pedro Pérez Fernández. **Guion:** Carlos Orellana y Joselito Rodríguez. **Fotografía:** Enrique Wallace. **Montaje:** Fernando Martínez. **Música:** José de la Vega. **Intérpretes:** Carlos Orellana, Rosa Arenas, Rita Montaner, Andrés Soler, Rogelio A. González, Miguel Arenas, Jorge Casanova y Lidia Franco.
157. *La casada es mi mujer / El alegre divorciado*  
**Año:** 1975. **País:** México-España. **Producción:** Producciones Orfeo y Filmayer Producción. **Dirección:** Pedro Lazaga. **Argumento:** La obra teatral *Anacleto se divorcia* (1932). **Guion:** Vicente Coello, Mariano Ozores y Alfonso Paso. **Fotografía:** Fernando Colín. **Montaje:** Alfonso Santacana. **Música:** Antonia García Abril. **Intérpretes:** Francisco Martínez Soria, Florinda Chico, Norma Lazareno, Fernando Luján, Carlos Bravo y Fernández, Sergio Barrios, José L. Murillo y Yolanda Ochoa.

## N

### NAVARRO CARRIÓN-CERVERA, JESÚS (Valencia, 1920 / Madrid, 1972)

158. *Despedida de casada*  
**Año:** 1966. **País:** México. **Producción:** Diana Films y Productora Fílmica. **Dirección:** Juan de Orduña. **Argumento:** La novela *Lío de matrimonios*. **Guion:** Fortunato Bernal y Fernando Galiana. **Fotografía:** Alex Phillips. **Montaje:** Alfonso Rojas, Alfredo Rosas y Ramón Aupart. **Música:** Antonio Díaz Conde. **Intérpretes:** Ana Luisa Peluffo, Julissa, Mauricio Garcés, Carlos Estrada, Elsa Cárdenas, Maura Monti, Emily Cranz y Héctor Suárez.

### NAVARRO COSTABELLA, JOSEP (Barcelona, 1898 / Ciudad de México, 1949)

159. *Ángel o demonio*  
**Año:** 1969. **País:** México. **Producción:** Oscar J. Brooks y Enrique Darszón. **Dirección:** Víctor Urruchúa. **Argumento:** La novela homónima. **Guion:** José Giaccardi y Víctor Urruchúa. **Fotografía:** Raúl Martínez Solares. **Montaje:** Carlos Savage. **Música:** Gonzalo Curiel. **Intérpretes:** Enrique Bermúdez, Armando Calvo, Eduardo Casado, Enriqueta Lavat, María Antonieta Pons, Lilia Prado, Juan Bruno Tarraza y Manuel Sánchez Navarro.

**NAVARRO, LEANDRO**  
(Madrid, 1900 / Madrid, 1974)

160. *La rebelión de las hijas*  
**Año:** 1969. **País:** México. **Producción:** Interfilms. **Dirección:** José Díaz Morales. **Argumento:** La obra teatral *Los novios de mis hijas* (1943). **Guion:** Alfredo Varela y José Díaz Morales. **Fotografía:** Raúl Domínguez. **Montaje:** Federico Landeros. **Música:** Gustavo César Carrión. **Intérpretes:** Ofelia Medina, Andrés García, Irma Lozano, Ana Martín, Arturo Cobo, Rebeca Iturbide, Enrique Rambal y Lucy Gallardo.

**NEVILLE ROMRÉE, ÉDGAR**  
(Madrid, 1899 / Madrid, 1967)

161. *La engañadora / Mi noche de bodas*  
**Año:** 1953. **País:** México. **Producción:** Pereda Films. **Dirección:** José Díaz Morales. **Argumento:** La obra teatral *La vida en un hilo* (1959). **Guion:** José Díaz Morales. **Fotografía:** Enrique Wallace. **Montaje:** Alfredo Rosas Priego. **Música:** Antonio Díaz Conde. **Intérpretes:** Guadalupe Alday, Pino Baratti, Alberto Barberis, Dolores Camarillo, Eduardo Fajardo, Amparo Grifell, Maruja Grifell y María Antonieta Pons.

**NOEL, EUGENIO (Eugenio Muñoz Díaz)**  
(Madrid, 1885 / Barcelona, 1936)

162. *Las siete cucas*  
**Año:** 1981. **País:** México-España. **Producción:** Cinematográfica Filmex y Fígaro Films. **Dirección:** Felipe Cazals. **Argumento:** La novela homónima (1927). **Guion:** Alfredo Mañas y Jorge Patiño. **Fotografía:** Daniel López. **Montaje:** Rafael Ceballos. **Música:** Gustavo César Carrión. **Intérpretes:** Isela Vega, David Reynoso, Patricia Rivera, Isaura Espinoza, Blanca Guerra, Amparo Muñoz, Merle Uribe y Angélica Chain.

**NÚÑEZ ALONSO, ALEJANDRO**  
(Gijón, Asturias, 1905 / Quebec, Canadá, 1982)

163. *Mujer de medianoche*  
**Año:** 1949. **País:** México. **Producción:** Art-Mex. **Dirección:** Víctor Urruchúa. **Argumento:** La novela homónima (1945). **Guion:** Víctor Urruchúa. **Fotografía:** Domingo Carrillo. **Montaje:** Rafael Ceballos. **Música:** Francisco Argote. **Intérpretes:** Ernesto Alonso, Josefina Burgos, Felipe de Alba, Víctor Junco, Katy Jurado, Gloria Marín, Silvia Pinal y Armando Velasco.

## O

### OTAOLA OYARZABAL, SIMÓN

(San Sebastián, España, 1907 / Ciudad de México, 1980)

164. *Otaola o la república del exilio*

**Año:** 1999. **País:** México-España. **Producción:** Conaculta, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), Imcine, Foprocine, Producciones Redondo y Producciones Bilbatúa. **Dirección:** Raúl Busteros. **Argumento:** Las novelas *Los tordos en el pirul* (1953) y *El cortejo* (1963). **Guion:** Raúl Busteros. **Fotografía:** Héctor Fito García. **Montaje:** Enrique Puente Portillo. **Música:** Marconio Vázquez. **Intérpretes:** Mario Iván Martínez, Ernesto Yáñez, Janet Ruiz, Martín Lasalle, Luis Ferrer, María Almela, Sergio Jurado y Consuelo Cobo.

## P

### PALACIOS, MIGUEL DE

(Gijón, Asturias, 1863/ Covadonga, Asturias, 1920)

165. *La corte del faraón*

**Año:** 1943. **País:** México. **Producción:** Films Mundiales. **Dirección:** Julio Bracho. **Argumento:** La zarzuela homónima (1910), en colaboración con Miguel de Palacios. **Guion:** Neftalí Beltrán y Julio Bracho. **Fotografía:** Ignacio Torres. **Montaje:** Gloria Schoemman. **Música:** Manuel Esperón, Rodolfo Halffiter y Vicente Lleó. **Intérpretes:** Mapy Cortés, Roberto Soto, Fernando Cortés, Consuelo Guerrero de Luna, Alfredo Varela, Ernesto Alonso, Lucila Bowling y Fanny Schiller.

### PARDO Y PARDO, JULIO

(¿? /¿?)

166. *El amor que triunfa / El amor que huye*

**Año:** 1917. **País:** México. **Producción:** Cimar Films. **Dirección:** Manuel Cirerol Sansores / Carlos Martínez de Arredondo. **Argumento:** La obra teatral *El amor que triunfa* (1912) y *La dicha ajena* (1902), de Joaquín y Serafín Álvarez Quintero. (Vid. ficha nº. 11). **Fotografía:** Carlos Martínez de Arredondo. **Montaje:** Roberto Galván. **Intérpretes:** María Caballé, Romualdo Tirado, María Luisa Bonoris, Adolfo Marín, Ángel de León, Juan Dorantes, Matilde Liñán y Alfredo Varela.

**PARMENO (LÓPEZ PINILLOS, JOSÉ)**  
**(Sevilla, 1875 / Madrid, 1922)**

**167. *Los hijos mandan***

**Año:** 1939. **País:** México. **Producción:** Gabriel Ramos y Cobián Producciones. **Dirección:** Gabriel Soria. **Argumento:** La obra teatral *El caudal de los hijos*. **Guion:** Elvira de la Mora y Blanca de Castejón. **Fotografía:** W.C. Eberle. **Música:** Nilo Menéndez y Elías Breeskin. **Intérpretes:** Blanca de Castejón, Fernando Soler, Arturo de Córdova, Julián Soler, Carmen Morales, Emilia Leovalli, Carlos Villarías y José Peña Pepet.

**PASO GIL, ALFONSO**  
**(Madrid, 1926 / Madrid, 1978)**

**168. *Sí quiero***

**Año:** 1965. **País:** México. **Producción:** Radeant Films. **Dirección:** Raúl de Anda. **Argumento:** La obra teatral homónima (1964). **Guion:** Raúl de Anda. **Fotografía:** Raúl Martínez Solares. **Montaje:** Fernando Martínez y Carlos Savage. **Música:** Raúl Lavista. **Intérpretes:** Carlos Agostí, Fanny Cano, Ada Carrasco, Mario Cid, Arturo Cobo, Rodolfo de Anda, Mary Ellen y Aarón Hernán.

**169. *Una señora estupenda***

**Año:** 1967. **País:** México. **Producción:** Impala y Producciones Rodríguez Hermanos. **Dirección:** Eugenio Martín. **Argumento:** La obra teatral *Cuando tú me necesites* (1961). **Guion:** Vicente Coello y Eugenio Martín. **Fotografía:** Aurelio G. Larraya. **Música:** Manuel Enríquez. **Intérpretes:** Lola Flores, Rafaela Aparicio, Florinda Chico, Joaquín Cordero, Fernando Guillén, Julissa, Emilio Laguna y Sebastián Palomo Linares.

**170. *El primer paso de una mujer***

**Año:** 1971. **País:** México. **Producción:** Cima Films y Estudios América. **Dirección:** José Estrada. **Argumento:** La obra teatral *La corbata* (1963). **Guion:** José Estrada y Toni Sbert. **Fotografía:** Fernando Colín. **Montaje:** Ángel Camacho. **Música:** Sergio Guerrero. **Intérpretes:** Ricardo Blume, Ana Martín, Verónica Castro, Ricardo Cortés, Guillermo Orea, Arturo Castro, Oscar Ortiz de Pinedo y Mario García.

**PASO Y CANO, ANTONIO**  
**(Granada, 1870 / Madrid, 1958)**

**171. *Novia a la medida***

**Año:** 1949. **País:** México. **Producción:** Producciones Rosas Priego. **Dirección:** Gilberto Martínez Solares. **Argumento:** La obra teatral *¡Suéltate el pelo, Rosario!* en colaboración con Ricardo González del Torro. **Guion:** Pedro de Urdimalas. **Fotografía:** Alex Phillips. **Montaje:** Alfredo Rosas Priego. **Música:** Rosalío Ramírez. **Intérpretes:** Sara García, Rafael Baledón, Rosa Quintana, Amalia Aguilar, Lilia Prado, Alejandro Ciangherotti, Óscar Pulido y Armando Arriola.

**172. *Mi mujer no es mía***

**Año:** 1950. **País:** México. **Producción:** Producciones Calderón. **Dirección:** Fernando Soler. **Argumento:** La obra teatral *Mujercita mía* (1943), en colaboración con Joaquín Abati. **Guion:** Fernando Soler. **Fotografía:** Rosalío Solano. **Montaje:** Alfredo Rosas Priego. **Música:** Antonio Díaz Conde. **Intérpretes:** Fernando Soler, Alicia Caro, Ramón Gay, Mimi Derba, Irma Torres, Alfredo Varela, Amparo Arozamena, Gloria Jordán y Alberto Catalá.

**173. *Solo para maridos***

**Año:** 1952. **País:** México. **Producción:** Cinematografistas Mexicanos Asociados. **Dirección:** Fernando Soler. **Argumento:** La obra teatral homónima. **Guion:** Fernando Soler. **Fotografía:** Víctor Herrera. **Montaje:** Carlos Savage. **Música:** Gonzalo Curiel. **Intérpretes:** Fernando Soler, Sara García, Alicia Caro, Manuel Fábregas, Mercedes Soler, Antonio Monsell, Roberto Meyer y Jesús Gómez.

**174. *Tío de mi vida***

**Año:** 1952. **País:** México. **Producción:** Eliseo Bravo. **Dirección:** Julián Soler. **Argumento:** La obra teatral homónima (1921), en colaboración con José Sánchez Gerona. **Guion:** Antonio Monsell y Sebastián Gabriel Rovira. **Fotografía:** Ignacio Torres. **Montaje:** Carlos Savage. **Música:** Gustavo César Carrión. **Intérpretes:** Lilia Prado, Fernando Fernández, Domingo Soler, Andrés Soler, Aurora Walker, Consuelo Guerrero de Luna, Estela Matute y Pedro Vargas.

**PEMÁN Y PEMARTÍN, JOSÉ MARÍA**  
(Cádiz, 1887 / Cádiz, 1981)

175. *San Ignacio de Loyola / El capitán de Loyola*

**Año:** 1948. **País:** México-España. **Producción:** Producciones Calderón. **Dirección:** José Díaz Morales. **Argumento:** La obra de teatro *El divino impaciente* (1933). **Guion:** José Díaz Morales. **Fotografía:** Ted Pahle. **Música:** Manuel Parada. **Intérpretes:** Rafael Durán, Manuel Luna, Maruchi Fresno, Alicia Palacios, María Rosa Salgado, José María Lado, Manuel Dicenta y Ricardo Acero.

**PENELLA MORENO, MANUEL**

(Valencia, 1880 / Cuernavaca, Morelos, México, 1939)

176. 176. *El capitán aventurero*

**Año:** 1938. **País:** México. **Producción:** CISA. **Dirección:** Arcady Boytler. **Argumento:** La ópera cómica *Don Gil de Alcalá* (1932). **Guion:** Arcady Boytler. **Fotografía:** Alex Phillips. **Montaje:** Joseph Noriega. **Música:** Manuel Castro Padilla. **Intérpretes:** José Mojica, Manuela Saval, Margarita Mora, Carlos Orellana, Sara García, Alberto Martí, Eduardo Arozamena y Arturo Soto Rangel.

**PÉREZ DE MONTALBÁN, JUAN**  
(Madrid, 1602 / Madrid, 1638)

177. *La monja alférez*

**Año:** 1944. **País:** México. **Producción:** Clasa Films Mundiales. **Dirección:** Emilio Gómez Muriel. **Argumento:** La pieza teatral homónima (1626) y la obra *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma* (1625), de Catalina de Erauso. (Vid. ficha nº. 80). **Guion:** Max Aub, Marco Aurelio Galindo y Eduardo Ugarte. **Fotografía:** Raúl Martínez Solares. **Montaje:** Jorge Bustos. **Música:** Luis Hernández Bretón. **Intérpretes:** María Félix, José Cibrián, Ángel Garasa, Consuelo Guerrero de Luna, Delia Magaña, José Pidal, Fanny Schiller y Maruja Grifell.

**PÉREZ GALDÓS, BENITO**  
**(Las Palmas de Gran Canaria, 1843 / Madrid, 1920)**

178. *Adulterio*  
**Año:** 1943. **País:** México. **Producción:** Producciones Hormaechea y Columbus Films. **Dirección:** José Díaz Morales. **Argumento:** La novela *El abuelo* (1897). **Guion:** José Díaz Morales. **Fotografía:** Víctor Herrera. **Montaje:** Alfredo Rosas Priego. **Música:** Severo Muguerza. **Intérpretes:** Rosario Granados, Julio Villarreal, Hilde Krüger, Prudencia Grifell, Carlos Amador, Maruja Grifell, Roberto Corell y Jesús Valero.
179. *La loca de la casa*  
**Año:** 1950. **País:** México. **Producción:** Diana Films y Oro Films. **Dirección:** Juan Bustillo Oro. **Argumento:** La obra teatral homónima (1893). **Guion:** Gonzalo Elvira Sánchez de Aparicio y Juan Bustillo Oro. **Fotografía:** Jorge Stahl (hijo). **Montaje:** Jorge W. Bustos. **Música:** Raúl Lavista. **Intérpretes:** Beatriz Aguirre, Pedro Armendáriz, Luis Beristáin, Antonio Bravo, Rodolfo Calvo, Flora Alicia Campos, Ángel Olivero y Mimí Derba.
180. *Doña Perfecta*  
**Año:** 1951. **País:** México. **Producción:** Cabrera Films. **Dirección:** Alejandro Galindo. **Argumento:** La novela homónima (1876). **Guion:** Alejandro Galindo. **Adaptación:** Íñigo de Martino, Francisco de P. Cabrera, Alejandro Galindo y Gunther Gerszo. **Fotografía:** José Ortiz Ramos. **Montaje:** Fernando Martínez. **Música:** Gustavo César Carrión. **Intérpretes:** Dolores del Río, Esther Fernández, Carlos Navarro, Julio Villarreal, José Elías Moreno, Natalia Ortiz, Ignacio Retes y María Gentil Arcos.
181. *Misericordia*  
**Año:** 1952. **País:** México. **Producción:** Producciones Isla. **Dirección:** Zacarías Gómez Urquiza. **Argumento:** La novela homónima (1897). **Guion:** Zacarías Gómez Urquiza. **Fotografía:** Manuel Gómez Urquiza. **Montaje:** Carlos Savage. **Música:** Carlos Ordoñez. **Intérpretes:** Sara García, Carmen Montejo, Ana Blanch, Ángel Garasa, Manuel Dondé, José Baviera, Alberto Mariscal y Ana Bertha Lepe.
182. *La mujer ajena*  
**Año:** 1954. **País:** México. **Producción:** Tele Talía Films y Cinematográfica Grovas. **Dirección:** Juan Bustillo Oro. **Argumento:** La novela *Realidad* (1892). **Guion:** Juan Bustillo Oro y Antonio Helú. **Fotografía:** Ezequiel Carrasco. **Montaje:** Gloria Schoemann. **Intérpretes:** Rita Macedo, Manuel Fábregas, Guadalupe Inclán, Rodolfo Landa, Amanda del Llano, Miguel Manzano, Antonio Raxel, Gustavo Rojo y María Antonieta Treviño.



183. *Nazarín*  
**Año:** 1958. **País:** México. **Producción:** Producciones Barbachano Ponce. **Dirección:** Luis Buñuel. **Argumento:** La novela homónima (1895). **Guion:** Julio Alejandro de Castro, Emilio Carballido y Luis Buñuel. **Fotografía:** Gabriel Figueroa. **Montaje:** Carlos Savage. **Música:** Rodolfo Halffter. **Intérpretes:** Francisco Rabal, Marga López, Rita Macedo, Jesús Fernández, Ignacio López Tarso, Luis Aceves Castañeda, Ofelia Guilmáin, Noe Murayama, Aurora Molina y Pilar Pellicer.
184. *Solicito marido para engañar*  
**Año:** 1987. **País:** México. **Producción:** Producciones Rodríguez Hermanos. **Dirección:** Ismael Rodríguez. **Argumento:** La novela *Lo prohibido* (1884-1885). **Guion:** Carlos Enrique Taboada, Jorge Rodríguez e Ismael Rodríguez. **Fotografía:** Armando Castellón. **Montaje:** Antonio López Zepeda. **Música:** Kiko Campos, Ernesto Cortázar y Fernando Riba. **Intérpretes:** Andrés García, Sasha Montenegro, Juan Peláez, Patricia Rivera, Gustavo Rojo, Roberto Montiel, Alejandro Ciangherotti y Jacaranda Alfaro.

**PÉREZ LUGIN, ALEJANDRO**  
**(Madrid, 1870 / O Burgo, A Coruña, 1926)**

185. *La casa de la Troya*  
**Año:** 1947. **País:** México. **Producción:** Ultramar Films y Panamerican Films. **Dirección:** Carlos Orellana. **Argumento:** La novela homónima (1915). **Guion:** Egon Eis, Carlos Orellana y Manuel Altolaguirre. **Fotografía:** José Ortiz. **Montaje:** Charles L. Kimball. **Música:** R. Halffter Ramírez Conde. **Intérpretes:** Armando Calvo, Rosario Granados, Ángel Garasa, Carmen Molina, Consuelo Guerrero de Luna, Luis Alcoriza, Manuel Fábregas y Maruja Grifell.

**PINTO ARMAS DE LA ROSA Y CLÓS, MERCEDES**  
**(La Laguna, Tenerife, 1883 / Ciudad de México, 1976)**

186. *Él*  
**Año:** 1953. **País:** México. **Producción:** Ultramar Films. **Dirección:** Luis Buñuel. **Argumento:** La novela homónima (1926). **Guion:** Luis Alcoriza y Luis Buñuel. **Fotografía:** Gabriel Figueroa. **Montaje:** Carlos Savage. **Música:** Luis Hernández Bretón. **Intérpretes:** Arturo de Córdoba, Delia Garcés, Luis Beristáin, Carlos Martínez Baena, José Pidal, Manuel Dondé, Rafael Banquells, Fernando Casanova y Antonio Bravo.

## Q

### QUINTERO RAMÍREZ, ANTONIO

(Jerez de la Frontera, Cádiz, 1895 / Madrid, 1977)

187. *Sol y sombra*

**Año:** 1945. **País:** México. **Producción:** Films Mundiales. **Dirección:** Rafael E. Portas. **Argumento:** La obra teatral homónima (1933), en colaboración con Pascual Guillén. **Guion:** Enrique Bohórquez, Pascual Guillén y Rafael Solana. **Fotografía:** Agustín Jiménez. **Montaje:** Gloria Schoemann. **Música:** Manuel Esperón. **Intérpretes:** Luana Alcañiz, Roberto Banquells, Pedro Martín Caro, Florencio Castelló, Pedro Elviro, Andrés Huesca, Antonio Moreno, José Ortiz de Zárate y Luis Procuna.

188. *Tercio de quites*

**Año:** 1951. **País:** México. **Producción:** Cifesa y Clasa Films Mundiales. **Dirección:** Emilio Gómez Muriel. **Argumento:** La obra teatral homónima (1950). **Guion:** Emilio Gómez Muriel y Miguel Mezquiriz. **Fotografía:** Jorge Stahl (hijo). **Montaje:** Antonio Gimeno. **Música:** Manuel L. Quiroga. **Intérpretes:** Antonio Badú, Mario Cabré, Antoñita Colomé, Joaquín Cordero, Ángel de Andrés, Marisa de Leza, Francisco Malgesto y Ángel Álvarez.

## R

### ROJAS, FERNANDO DE

(La Puebla de Montalbán, Toledo, 1470 / Talavera de la Reina, Toledo, 1541)

189. *Celestina*

**Año:** 1973. **País:** México. **Producción:** Televisa y Ludens. **Dirección:** Miguel Sabido. **Argumento:** La obra *La Celestina* (1499). **Guion:** Miguel Sabido y Margarita Villaseñor. **Fotografía:** Miguel Garzón. **Montaje:** Federico Landeros. **Música:** Marcos Lifshitz, José Antonio Alcaraz y Henry West. **Intérpretes:** Isela Vega, Ofelia Guilmáin, Marcela López Rey, Ana De Sade, Martha Zabaleta, Enriqueta Carrasco, José Gálvez y Manuel Ojeda.

**RUIZ IRIARTE, VÍCTOR**  
(Madrid, 1912 / Madrid, 1982)

190. *Recién casados, no molestar*

**Año:** 1950. **País:** México. **Producción:** Fims de América. **Dirección:** Fernando Cortés. **Argumento:** La obra teatral *El aprendiz de amante* (1947). **Guion:** Neftali Beltrán, Fernando Cortés y Alfredo Varela. **Fotografía:** Jack Draper y Raúl Martínez Solares. **Montaje:** Carlos Savage. **Música:** Manuel Esperón. **Intérpretes:** Rafael Banquells, Manuel Calvo, Fernando Cortés, Mapy Cortés, Pedro Elviro, Ángel Garasa, Ramón Gay y Manuel Noriega.

191. *Viva el amor*

**Año:** 1956. **País:** México. **Producción:** Clasa Films Mundiales. **Dirección:** Mauricio de la Serna. **Argumento:** La obra teatral *Cuando ella es la otra* (1951). **Guion:** Alfredo Varela y Víctor Ruiz Iriarte. **Fotografía:** Agustín Martínez Solares. **Montaje:** Jorge Bustos. **Música:** Gonzalo Curiel. **Intérpretes:** Silvia Pinal, Christiane Martel, Emilio Tuero, Carlos Baena, Virginia Manzano, Antonio Carbajal, Arturo Castro y Arturo Cobo.

**RUSIÑOL PRATS, SANTIAGO**  
(Barcelona, 1861 / Aranjuez, 1931)

192. *Entre el amor y el cielo*

**Año:** 1950. **País:** México. **Producción:** Cinematográfica Grovas. **Dirección:** Emilio Gómez Muriel. **Argumento:** La obra teatral *El místico* (1903). **Guion:** Max Aub y Mauricio Magdaleno. **Fotografía:** Raúl Martínez Solares. **Montaje:** Gloria Schoemann. **Música:** Manuel Esperón. **Intérpretes:** Rodolfo Acosta, Enriqueta Arce, Guadalupe Carriles, Roberto Cañedo, José Chávez, Alejandro Ciangherotti, María Conesa y Prudencia Grifell.

## S

**SAGARRA, JOSEP MARÍA DE**  
(Barcelona, 1894 / Barcelona, 1961)

193. *La herida luminosa*

**Año:** 1956. **País:** México-España. **Producción:** Cinematográfica Filmex y Balcázar Producciones. **Dirección:** Tulio Demicheli. **Argumento:** La obra teatral *La herida luminosa* (1954). **Guion:** Julio Coll y Tulio Demicheli. **Fotografía:** Federico G. Larraya y Georges Perinal. **Montaje:** Juan Pallejá. **Música:** Isidro B. Maiztegui. **Intérpretes:** Amparo Rivelles, Arturo de Córdova, Yolanda Varela, José María Rodero, Salvador Muñoz, Jesús Puché, Camino Delgado y Manuela Guerrero.

**SALOM VIDAL, JAIME**  
**(Barcelona, 1925 / Sitges, Barcelona, 2013)**

**194. *La playa vacía***

**Año:** 1976. **País:** México-España. **Producción:** Lotus Films Internacional y Conacite 1. **Dirección:** Roberto Gavaldón. **Argumento:** La obra teatral homónima (1970). **Guion:** Enrique Barreiro y Jaime Salom. **Fotografía:** Carlos Suárez. **Montaje:** Antonio Ramírez de Loaysa. **Música:** Juan José García Caffi. **Intérpretes:** Amparo Rivelles, Jorge Rivero, Pilar Velázquez, Alfredo Calles, Luis Ciges, Enriqueta Claver y Mónica Rey.

**195. *Fray Bartolomé de las Casas***

**Año:** 1992. **País:** México. **Producción:** Imcine, Producciones Rosas Priego, Cinevideo Producciones, Sociedad Cooperativa José Revueltas, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Radio Televisión y Cinematografía, Gecisa Internacional, Universidad Autónoma del Estado de Guerrero, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Universidad Autónoma de Chiapas, Instituto Mexicano del Seguro Social, Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, Cine y Vídeo, Jaime Alfaro y Jorge Rubio. **Dirección:** Sergio Olhovich. **Argumento:** La obra teatral *Las Casas, una hoguera al amanecer* (1986). **Guion:** Sergio Molina, Sergio Olhovich y Enrique Vargas Torres. **Fotografía:** Alex Phillips y Arturo de la Rosa. **Montaje:** Carlos Savage. **Música:** Leonardo Velázquez **Intérpretes:** José Alonso, Germán Robles, Claudio Brook, Elizabeth Arcienega, Jaime Casillas, Juan Carlos Colombo, Rodolfo Cortés, Rolando de Castro, Alfredo Calles y Lorenzo de Rodas.

**SOUVIRÓN HUELÍN, JOSÉ MARÍA**  
**(Málaga, 1904 / Málaga, 1973)**

**196. *Isla para dos***

**Año:** 1959. **País:** México. **Producción:** Felipe Mier. **Dirección:** Tito Davison. **Argumento:** La novela homónima (1950). **Guion:** Edmundo Báez y Tito Davison. **Fotografía:** Gabriel Figueroa. **Montaje:** Rafael Ceballos. **Música:** Raúl Lavista. **Intérpretes:** Arturo de Córdoba, Yolanda Varela, María Douglas, Eva Calvo, Delia Magaña, José Luis Moreno, Eduardo Lugo y Julio Monterde.

## SUÁREZ DE DEZA, ENRIQUE

(Buenos Aires, 1905 / Buenos Aires, 1986) (Hijo de españoles)

197. *Casa de mujeres*

**Año:** 1942. **País:** México. **Producción:** Hermanos Soria. **Dirección:** Gabriel Soria. **Argumento:** La obra teatral *Aquellas mujeres*. **Guion:** Alfred Block y Gabriel Soria. **Fotografía:** Agustín Martínez Solares. **Montaje:** Charles L. Kimball. **Música:** Elías Breeskin. **Intérpretes:** Luis G. Barreiro, José Baviera, Ana Blanch, Elena D'Orgaz, Manuel Fábregas, Consuelo Guerrero de Luna, Agustín Isunza y Francisco Llopis.

198. *Casa de mujeres*

**Año:** 1966. **País:** México. **Producción:** Carlos Amador. **Dirección:** Julián Soler. **Argumento:** La obra teatral *Aquellas mujeres*. **Guion:** Alfredo Varela. **Fotografía:** José Ortiz Ramos. **Montaje:** Rafael Ceballos. **Música:** Manuel Esperón. **Intérpretes:** Dolores del Río, Elsa Aguirre, Elsa Cárdenas, María Duval, Carlos López Moctezuma, Fernando Soler y Rosa María Vázquez.

199. *El amor las vuelve locas*

**Año:** 1945. **País:** México. **Producción:** Films Mundiales. **Dirección:** Fernando Cortés. **Argumento:** La obra teatral *¡Oh, oh, el amor!* (1934). **Guion:** Neftalí Beltrán y Fernando Cortés. **Fotografía:** Raúl Martínez Solares. **Montaje:** Gloria Schoemann. **Música:** Manuel Esperón. **Intérpretes:** Beatriz Alatorre, José Arratia, Rafael Baledón, Irma Bonola, Roberto Cañedo, Fernando Cortés, Mapy Cortés, María Gentil Arcos y Consuelo Monteagudo.

200. *Mamá Inés*

**Año:** 1945. **País:** México. **Producción:** Producciones Dyana. **Dirección:** Fernando Soler. **Argumento:** La obra teatral homónima (1935). **Guion:** Paulino Masip. **Diálogos:** Fernando Soler. **Fotografía:** Domingo Carrillo. **Montaje:** Jorge Bustos. **Música:** Manuel Esperón. **Intérpretes:** Fernando Soler, Sara García, Marga López, Gustavo Rojo, Enrique García Álvarez, Aurora Walker, Roberto Cañedo y Alfonso Torres.

201. *Ha entrado una mujer*

**Año:** 1969. **País:** México. **Producción:** Interfilms. **Dirección:** José Díaz Morales. **Argumento:** La obra teatral homónima (1944). **Guion:** Alfredo Varela y José Díaz Morales. **Fotografía:** Xavier Cruz. **Montaje:** Xavier Cruz. **Música:** Gustavo César Carrión. **Intérpretes:** Maricruz Olivier, Guillermo Murray, Blanca Sánchez, Gilberto Román, José Roberto Hill, Alejandro Tamayo, Jorge Fegán y Joe Carson.

## T

### TAIBO I, PACO IGNACIO (Francisco Ignacio Taibo Lavilla) (Gijón, Asturias, 1924 / Ciudad de México, 2008)

202. *Redondo*

**Año:** 1984. **País:** México. **Producción:** Cinematográfica Redondo. **Dirección:** Raúl Busteros. **Argumento:** La novela *Fuego, hierro y fuego* (1979). **Guion:** Raúl Busteros. **Fotografía:** Mario Luna y Juan Carlos Marín. **Montaje:** Fernando Pardo y Juan Manuel Vargas. **Música:** Carlos López. **Intérpretes:** Alfredo Sevilla, Diana Bracho, Fernando Balzaretta, Brígida Alexander, Alfonso Arau, Jorge Gallardo, Emilio García Riera y Jaime Ramos.

### TAIBO II, PACO IGNACIO (Francisco Ignacio Taibo Mahojo) (Gijón, Asturias, 1949)

203. *Días de combate*

**Año:** 1979. **País:** México. **Producción:** Conacite 2. **Dirección:** Alfredo Gurrola. **Argumento:** La novela homónima (1976). **Guion:** Francisco Ignacio Taibo II y Jorge Patiño. **Fotografía:** Antonio Ruiz. **Montaje:** Sergio Soto. **Música:** May Loo-Music. **Intérpretes:** Pedro Armendáriz, Julissa, Ernesto Gómez Cruz, Juan Peláez, Guillermo Murray, Julieta Rosen, Juan Peláez y Francisco Sañudo.

204. *Días de combate*

**Año:** 1994. **País:** México. **Producción:** Conacite 2. **Dirección:** Carlos García Agraz. **Argumento:** La novela homónima (1976). **Guion:** Francisco Ignacio Taibo II. **Fotografía:** Santiago Navarrete. **Montaje:** Carlos García Agraz, Ramón Aupart y Fernando Barrera Aupart. **Música:** Alejandro Giacomani. **Intérpretes:** Sergio Goyri, Rebeca Jones, Wolf Ruvinskis, Eduardo López Rojas, Bruno Bichir, Guillermo Gil, Lorenzo de Rodas y Ramón Abascal.

205. *Cosa fácil*

**Año:** 1979. **País:** México. **Producción:** Conacite 2. **Dirección:** Alfredo Gurrola González. **Argumento:** La novela homónima (1977). **Guion:** Jorge Patiño y Francisco Ignacio Taibo II. **Fotografía:** Antonio Ruiz. **Montaje:** Sergio Soto. **Música:** MRY-L00. Music, Inc. **Intérpretes:** Pedro Armendáriz, Julissa, Ernesto Gómez Cruz, Juan Peláez, Humberto Elizondo, Arturo Benavides, Martha de Castro, Ricardo Noriega, Gerardo Vigil, José Nájera, Abril Campillo, Honorato Maganoli, Jorge Fegán y Octavio Gómez.

206. *Herencia maldita*  
**Año:** 1987. **País:** México. **Producción:** Cooperativa Cervera Kinam - Imcine. **Dirección:** Carlos García Agraz. **Argumento:** La novela *Algunas nubes* (1985). **Guion:** Francisco Ignacio Taibo II y Carlos García Agraz. **Fotografía:** Carlos Marcovich. **Montaje:** Carlos García Agraz y Laura Imperiale. **Música:** Nacho Méndez. **Intérpretes** Alejandro Camacho, Claudia Ramírez, Héctor Ortega, Julián Pastor, Jorge Fegan, Daniel Giménez Cacho, Claudia Lobo e Ignacio Retes.
207. *Algunas nubes*  
**Año:** 1995. **País:** México. **Producción:** Televisine. **Dirección:** Carlos García Agraz. **Argumento:** La novela homónima (1985). **Guion:** Francisco Ignacio Taibo II. **Fotografía:** Xavier Pérez Grobet. **Montaje:** Fernando Barrera y Carlos García Agraz. **Música:** Alejandro Giacomán. **Intérpretes** Sergio Goyri, Claudia Fernández, Héctor Ortega, Lorenzo de Rodas, Damián Alcázar, Pedro Altamirano, René Pereira y Bruno Bichir.
208. *Amorosos fantasmas*  
**Año:** 1994. **País:** México. **Producción:** Televisine e Ignacio Sada Madero. **Dirección:** Carlos García Agraz. **Argumento:** La novela homónima (1993). **Guion:** Francisco Ignacio Taibo II. **Fotografía:** Xavier Cruz. **Montaje:** Rogelio Zúñiga. **Música:** Alejandro Giacomán. **Intérpretes:** Bruno Bichir, Sergio Goyri, Mariana Levy, Manuel Ojeda, Alberto Estrella, Mercedes Olea y Salvador Sánchez.

**TONO (Antonio Lara de Gavilán)**  
**(Jaén, 1896 / Madrid, 1978)**

209. *Nosotros los rateros*  
**Año:** 1969. **País:** México. **Producción:** Orofilms y Gonzalo Elvira. **Dirección:** Jaime Salvador. **Argumento:** La obra teatral *Guillermo Hotel* (1945). **Guion:** Jaime Salvador. **Fotografía:** Agustín Jiménez. **Montaje:** Jorge Bustos. **Música:** Luis Hernández Bretón. **Intérpretes:** Armando Arriola, Juan Calvo, Manuel Calvo, Fanny Schiller, Joaquín García Vargas, Prudencia Grifell, José Hernández y Manuel Palacios *Manolín* y Estanislao *Schillinsky*.

**TORRADO ESTRADA, ADOLFO**  
**(A Coruña, 1904 / Madrid, 1958)**

**210. *¡Qué verde era mi padre!***

**Año:** 1945. **País:** México. **Producción:** Producciones Rodríguez Hermanos y Películas Latinoamericanas. **Dirección:** Ismael Rodríguez. **Argumento:** La obra teatral homónima (1946). **Guion:** Rogelio A. González e Ismael Rodríguez. **Fotografía:** Agustín Jiménez. **Montaje:** Fernando Martínez. **Música:** Rosalío Ramírez. **Intérpretes:** Eva Muñoz, Florencio Castelló, Alfredo Varela, Jorge Reyes, Carmen Hermsillo, Fernando Soto 'Mantequilla', Mimi Derba y Eduardo Casado.

**211. *Dueña y señora***

**Año:** 1948. **País:** México. **Producción:** Cinematográfica Filmex. **Dirección:** Tito Davison. **Argumento:** La obra teatral homónima (1936), en colaboración con Leandro Navarro. **Guion:** Edmundo Báez y Adolfo Torrado. **Fotografía:** Gabriel Figueroa. **Montaje:** Mario González. **Música:** Manuel Esperón. **Intérpretes:** Sara García, Marga López, Domingo Soler, Rubén Rojo, Manuel Fábregas, Carmen Molina, José Baviera y Carlota Solares.

**212. *El gran calavera***

**Año:** 1949. **País:** México. **Producción:** Ultramar Films. **Dirección:** Luis Buñuel. **Argumento:** La obra teatral homónima (1944). **Guion:** Luis y Janet Alcoriza. **Fotografía:** Ezequiel Carrasco. **Montaje:** Carlos Savage. **Música:** Manuel Esperón. **Intérpretes:** Fernando Soler, Rosario Granados, Andrés Soler, Rubén Rojo, Gustavo Rojo, Maruja Grifell, Luis Alcoriza y Antonio Bravo.

**213. *Nosotros, los Nobles***

**Año:** 2013. **País:** México. **Producción:** Alazraki Films, Warner Bros Pictures, y Eficine 226. **Dirección:** Gaz Alazraki. **Argumento:** La obra teatral *El gran calavera* (1944). **Guion:** Adrián Zurita, Patricio Saiz y Gaz Alazraki. **Fotografía:** José Casillas. **Montaje:** Jorge García. **Música:** Benjamín Schwartz. **Intérpretes:** Gonzalo Vega, Karla Souza, Luis Gerardo Méndez, Juan Pablo Gil, Ianis Guerrero, Francisco Aguirre, Alfredo Barrera y Mariana Braun.

**214. *Mamá nos quita los novios***

**Año:** 1951. **País:** México. **Producción:** Producciones Rodríguez Hermanos y Películas Latinoamericanas. **Dirección:** Roberto Rodríguez. **Argumento:** La obra teatral *La madre guapa* (1940). **Guion:** Roberto Rodríguez y Ricardo Parada León. **Fotografía:** Jack Draper. **Montaje:** Fernando Martínez. **Música:** Raúl Lavista. **Intérpretes:** Fernando Soler, Blanca de Castejón, Silvia Derbez, Joaquín Cordero, Delia Magaña, Carlos Martínez Baena, Carolina Barret y Tito Novaro.



215. *Un gallo en corral ajeno*  
**Año:** 1951. **País:** México. **Producción:** Cippa. **Dirección:** Julián Soler. **Argumento:** La obra teatral *El gran mayordomo* (1947). **Guion:** Paulino Masip y Adolfo Torrado. **Fotografía:** Gabriel Figueroa. **Montaje:** Gloria Schoemann. **Música:** Manuel Esperón. **Intérpretes:** Jorge Negrete, Gloria Marín, Andrés Soler, Julio Villarreal, Eduardo Arozamena, Maruja Grifell Alejandro Ciangherotti e Ismael Larumbe.
216. *Siete mujeres*  
**Año:** 1953. **País:** México. **Producción:** Reforma Films. **Dirección:** Juan Bustillo Oro. **Argumento:** La obra teatral homónima (1935), en colaboración con Leandro Navarro. **Guion:** Julio Alejandro de Castro y Juan Bustillo Oro. **Fotografía:** Raúl Martínez Solares. **Montaje:** Jorge Bustos. **Música:** Gonzalo Curiel. **Intérpretes:** Alma Rosa Aguirre, Amelia Bence, Concepción Gentil Arcos, Bárbara Gil, Maruja Grifell, Prudencia Grifell, Enriqueta Lavat y Abel Salazar.

## U

### UNAMUNO Y JUGO, MIGUEL DE (Bilbao, 1864 / Salamanca, 1936)

217. *A lo macho*  
**Año:** 1938. **País:** México. **Producción:** Producciones Varela. **Dirección:** Martín de Lucenay. **Argumento:** La novela *Nada menos que todo un hombre* (1916). **Guion:** Martín de Lucenay. **Fotografía:** Ross Fisher y Alex Phillips. **Montaje:** Jorge Bustos. **Música:** Max Urban. **Intérpretes:** Raúl de Anda, Magda Haller, Domingo Soler, Aurora Walker, Roberto Banquells, Pedro Martín Caro, María Gentil Arcos y Armando Velasco.
218. *La entrega*  
**Año:** 1954. **País:** México. **Producción:** Cinematográfica Filmex. **Dirección:** Julián Soler. **Argumento:** La novela *Nada menos que todo un hombre* (1916). **Guion:** Tito Davison y Ulises Petit de Murat. **Fotografía:** Jack Draper. **Montaje:** Rafael Ceballos. **Música:** Antonio Díaz Conde. **Intérpretes:** Arturo de Córdoba, Marga López, Enrique Rambal, Andrea Palma, Andrés Soler, Tito Novaro, Carlos Martínez Baena y Juan Orraca.

219. *Todo un hombre*  
**Año:** 1981. **País:** México-España. **Producción:** Lotus y Cima Films. **Dirección:** Rafael Villaseñor Kuri. **Argumento:** La novela *Nada menos que todo un hombre* (1916). **Guion:** Julio Alejandro de Castro / Rafael García Travesi. **Fotografía:** José Enrique Izquierdo. **Montaje:** Maximino Sánchez. **Música:** Gregorio García Segura. **Intérpretes:** Vicente Fernández, Amparo Muñoz, Felipe Arriaga, Eduardo Noriega, Oscar Traven, Dacia González, Enrique Lucero y Óscar Morelli.
220. *Acto de posesión*  
**Año:** 1977. **País:** México-España. **Producción:** Películas Mexicanas y Bautista Solís Crespo. **Dirección:** Javier Aguirre. **Argumento:** La novela *Dos madres* (1920). **Guion:** Javier Aguirre, y Juan León. **Diálogos:** Antonio Nieto. **Fotografía:** Domingo Solano. **Montaje:** Antonio Ramírez de Loaysa. **Música:** Juan José García Caffi. **Intérpretes:** Amparo Muñoz, Isela Vega, Patxi Andión, Concepción Platero, José Sacristán, Rosa Valenty, Víctor Laplace y Fabián Conde.

## V

### VALDIVIA, EDUARDO (Ecija, Sevilla, 1929 / Soria, 1972)

221. *A paso de cojo*  
**Año:** 1978. **País:** México. **Producción:** Conacine. **Dirección:** Luis Alcoriza. **Argumento:** La novela homónima (1972). **Guion:** Luis Alcoriza. **Fotografía:** Gabriel Figueroa. **Montaje:** Carlos Savage. **Música:** Luis Hernández Bretón. **Intérpretes:** Luis Manuel Pelayo, Bruno Rey, Julio Alejandro Lobato, Roberto Guzmán, Enrique Lucero, Noé Murayama, Roberto Cobo y Gabriel Retes.

### VALERA Y ALCALÁ GALIANO, JUAN (Cabra, Córdoba, 1824 / Madrid, 1905)

222. *Pepita Jiménez*  
**Año:** 1945. **País:** México. **Producción:** Águila Films y Producciones Cafisa. **Dirección:** Emilio Fernández. **Argumento:** La novela homónima (1874). **Guion:** Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno. **Fotografía:** Alex Phillips. **Montaje:** Gloria Schoemann. **Música:** Antonio Díaz Conde. **Intérpretes:** Rosita Díaz Gimeno, Ricardo Montalbán, Fortunio Bonanova, Consuelo Guerrero de Luna, Carlos Orellana, Julio Villarreal, José Morcillo y Rafael Acevedo.

**VALLE-INCLÁN, RAMÓN MARÍA DEL**  
(Villanueva de Arosa, 1866 / Santiago de Compostela, 1936)

**223. *Sonatas***

**Año:** 1959. **País:** México-España. **Producción:** Producciones Barbachano Ponce y Uninci. **Dirección:** Juan Antonio Bardem. **Argumento:** Las novelas *Sonata de otoño*. *Memorias del marqués de Bradomín* (1902) y *Sonata de estío*. *Memorias del marqués de Bradomín* (1903). **Guion:** Juan Antonio Bardem, Juan de la Cabada y José Revueltas. **Fotografía:** Gabriel Figueroa y Cecilio Paniagua. **Montaje:** Margarita Ochoa y Carlos Savage. **Música:** Luis Hernández Bretón e Isidro B. Maiztegui. **Intérpretes:** María Félix, Francisco Rabal, Aurora Bautista, Fernando Rey, Carlos Rivas, Enrique Lucero, Micaela Castejón e Ignacio López Tarso.

**224. *Divinas palabras***

**Año:** 1977. **País:** México. **Producción:** Conacine. **Dirección:** Juan Ibañez. **Argumento:** La obra teatral homónima (1919). **Guion:** Juan Ibañez. **Fotografía:** Gabriel Figueroa. **Montaje:** Gloria Schoemann. **Música:** Lucía Álvarez. **Intérpretes:** Silvia Pinal, Mario Almada, Guillermo Orea, Martha Zabaleta, Martha Verduzco, Xavier Estrada, Alicia Encinas y Magda Vizcaíno.

**225. *Tirano Banderas***

**Año:** 1993. **País:** México-España-Cuba. **Producción:** Ion Producciones, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, Cinematográfica del Prado, Iberoamericana Films, Atrium Films y Promociones Audiovisuales Reunidas. **Dirección:** José Luis García Sánchez. **Argumento:** La novela homónima (1926). **Guion:** Rafael Azcona y José Luis García Sánchez. **Fotografía:** Fernando Arribas. **Montaje:** Pablo G. del Amo. **Música:** Emilio Kauderer. **Intérpretes:** Gian María Volonté, Ana Belén, Juan Diego, Fernando Guillén, Ignacio López Tarso, Javier Gurruchaga, Patricio Contreras y Daisy Granados.

**VARGAS Y SOTO, LUIS DE**  
(Sevilla, 1891 / Madrid, 1949)

**226. *¿Quién te quiere a ti?***

**Año:** 1941. **País:** México. **Producción:** Cinematográfica Filmex. **Dirección:** Rolando Aguilar. **Argumento:** La obra teatral homónima. **Guion:** Rolando Aguilar. **Fotografía:** Raúl Martínez Solares. **Montaje:** Juan José Marino. **Música:** Manuel Esperón. **Intérpretes:** Joaquín Pardavé, Isabe Blanch, Arturo de Córdova, Ana Blanch, Amparo Morillo, Alejandro Cobo, Francisco Llopis y Sara García.

**VÁZQUEZ FIGUEROA, ALBERTO**  
(Santa Cruz de Tenerife, 1936)

227. *Manaos /Manaos, la fiebre del caucho*

**Año:** 1979. **País:** México-España-Italia-Venezuela. **Producción:** Izaro Films, Producciones Esme y The Federico G. Aicardi Organization. **Dirección:** Alberto Vázquez Figueroa. **Argumento:** La novela homónima (1975). **Guion:** Alberto Vázquez Figueroa, Juan Antonio Porto, Carlos Vasallo, Federico G. Aicardi. **Fotografía:** Alejandro Ulloa. **Montaje:** Sigfrido García y Otello Colangeli. **Música:** Fabio Frizzi. **Intérpretes:** Fabio Testi, Agostina Belli, Jorge Rivero, Andrés García, Alfredo Mayo, Alberto de Mendoza, Jorge Luke y Florinda Bolkan.

**VELARDE YUSTI, JOSÉ**  
(Conil de la Frontera, Cádiz, 1848 / Madrid, 1892)

228. *Confesión trágica*

**Año:** 1919. **País:** México. **Producción:** Films Colonial México. **Dirección:** José Manuel Ramos. **Argumento:** El poema *Fray Juan* (1880). **Guion:** José Manuel Ramos. **Fotografía:** Julio Lamadrid. **Intérpretes:** María Mercedes Ferriz, Alberto Fuentes, Carlos E. González, Guillermo Luzuriaga, Solón de Mel y Eduardo Villaseñor.

**VIZCAÍNO CASAS, FERNANDO**  
(Valencia, 1926 / Madrid, 2003)

229. *Extraño matrimonio / El hijo es mío / Maternidad prostituida / La silla*

**Año:** 1978. **País:** México-España. **Producción:** Cinematográfica Pelimex y CyT.72. **Dirección:** Ángel del Pozo. **Argumento:** El cuento "El hijo es mío". **Guion:** Antonio Fos. **Fotografía:** Manuel Rojas. **Montaje:** José Luis Peláez. **Música:** José Antonio Galindo. **Intérpretes:** María José Alfonso, Sasha Montenegro, Pedro Armendáriz (hijo), Enriqueta Claver, José Riesgo, Margarita Calahorra, Francisco Javier y Manuel Ortiz.

## Z

### ZAMACOIS Y ZABALA, EDUARDO (Pinar del Río, Cuba, 1873 / Buenos Aires, 1971)

230. *Las puertas del presidio*  
**Año:** 1949. **País:** México. **Producción:** Cinematográfica Grovas. **Dirección:** Emilio Gómez Muriel. **Argumento:** La novela *Los muertos vivos* (1935). **Guion:** Jesús Cárdenas y Emilio Gómez Muriel. **Fotografía:** Raúl Martínez Solares. **Montaje:** Gloria Schoemann. **Música:** Manuel Esperón. **Intérpretes:** David Silva, Blanca Estela Pavón, Andrés Soler, José Ángel Espinosa, Luis Beristáin, Josefina del Mar, Fanny Schiller y Ángel Infante.

### ZORRILLA Y MORAL, JOSÉ (Valladolid, 1817 / Madrid, 1893)

231. *Don Juan Tenorio*  
**Año:** 1898. **País:** México. **Producción:** Salvador Toscano. **Dirección:** Salvador Toscano. **Argumento:** La obra teatral homónima (1844). **Fecha de estreno:** 11/1898. **Lugar de estreno:** Bajos del Hotel Guillow.
232. *Don Juan Tenorio*  
**Año:** 1909. **País:** México. **Producción:** Enrique Rosas. **Dirección:** Enrique Rosas. **Argumento:** La obra teatral homónima (1844). **Fotografía:** Enrique Rosas. **Fecha de estreno:** 11/1909.
233. *Don Juan Tenorio*  
**Año:** 1927. **País:** México. **Producción:** Pedro Centurión. **Dirección:** Pedro Centurión. **Argumento:** La obra teatral homónima (1844).
234. *Don Juan Tenorio*  
**Año:** 1937. **País:** México. **Producción:** Cinematográfica Excelsior / Pezet y Calderón. **Dirección:** René Cardona (hijo). **Argumento:** La obra teatral homónima (1844). **Guion:** René Cardona. **Fotografía:** Ross Fisher. **Montaje:** Juan José Marino. **Música:** Max Urban. **Intérpretes:** René Cardona, Gloria Morel, Alberto Martí, Jesús Graña, Consuelo Segarra, Miguel Arenas, Francisco Martínez y Aurora Walker.

235. *El capitán Centellas*  
**Año:** 1941. **País:** México. **Producción:** Pereda Films. **Dirección:** Ramón Pereda. **Argumento:** La obra teatral *Don Juan Tenorio* (1844). **Guion:** Antonio Martínez Cuétara, Ramón Pereda y Ángel Rabanal. **Fotografía:** Gilberto Martínez Solares. **Montaje:** Emilio Gómez Muriel. **Música:** Felipe Bermejo. **Intérpretes:** Ramón Pereda, Antonio Bravo, Amparo Villegas, Armando Soto La Marina, Ofelia Guilmáin, José Morcillo, Irma Rosado y Josefina Romagnoli.
236. *Me he de comer esa tuna*  
**Año:** 1944. **País:** México. **Producción:** Cinematográfica Grovas. **Dirección:** Miguel Zacarías. **Argumento:** La obra teatral *Don Juan Tenorio* (1844). **Guion:** Miguel Zacarías. **Fotografía:** Agustín Martínez Solares. **Montaje:** José W. Bustos. **Música:** Manuel Esperón. **Intérpretes:** Jorge Negrete, María Elena Márques, Enrique Herrera, Antonio Badú, Armando Soto La Marina, Amanda del Llano, Mimí Derba y Adelita Trujillo.
237. *Ya viene Vidal Tenorio*  
**Año:** 1949. **País:** México. **Producción:** Luis Manrique. **Dirección:** René Cardona. **Argumento:** La obra teatral *Don Juan Tenorio* (1844). **Guion:** Rafael M. Saavedra. **Fotografía:** Agustín Martínez Solares. **Montaje:** Juan José Marino. **Música:** Manuel Esperón. **Intérpretes:** Tito Guízar, Alicia Caro, Tito Junco, Ceferino Silva, Marina Herrera, Manuel Dondé, Alfredo del Diestro y Aurora Cortés.
238. *Retorno a la juventud*  
**Año:** 1953. **País:** México. **Producción:** Reforma Films. **Dirección:** Juan Bustillo Oro. **Argumento:** La obra teatral *Don Juan Tenorio* (1844). **Guion:** Juan Bustillo Oro. **Fotografía:** Raúl Martínez Solares. **Montaje:** Jorge Bustos. **Música:** Raúl Lavista. **Intérpretes:** Enrique Rambal, Lilia Fresno, Rosario Granados, Carlos López Moctezuma, Andrés Soler, Enriqueta Lavat, Carlos Riquelme y José Muñoz.
239. *Tan bueno el giro como el colorado*  
**Año:** 1957. **País:** México. **Producción:** Producciones Rosas Priego. **Dirección:** Jaime Salvador. **Argumento:** La obra teatral *Don Juan Tenorio* (1844). **Guion:** Mario García Camberos, Luis Reyes de la Maza y Jaime Salvador. **Fotografía:** Ezequiel Carrasco. **Montaje:** Alfredo Rosas Priego **Música:** Antonio Díaz Conde. **Intérpretes:** Luis Aguilar, Demetrio González, Flor Silvestre, Rosa de Castilla, Carlos Riquelme, José Jasso, Armando Soto La Marina y José Eduardo Pérez.

240. *Me he de comer esa tuna*  
**Año:** 1970. **País:** México. **Producción:** Producciones Zacarías. **Dirección:** Alfredo Zacarías. **Argumento:** La obra teatral *Don Juan Tenorio* (1844). **Guion:** Miguel Zacarías. **Fotografía:** Raúl Martínez Solares. **Montaje:** Gloria Schoemann. **Música:** Ernesto Cortázar y Manuel Esperón. **Intérpretes:** Manuel López Ochoa, Paula Cusi, Carlos Bracho, Jorge Vargas, Olga Breeskin, Silvia Pasquel y Alicia Montoya.
241. *Casi don Juan Tenorio, una historia de época*  
**Año:** 2007. **País:** México. **Producción:** Carlos Eduardo Rico. **Dirección:** Carlos Eduardo Rico. **Argumento:** La obra teatral *Don Juan Tenorio* (1844). **Guion:** Carlos Eduardo Rico. **Intérpretes:** Carlos Eduardo Rico, Manuel Pavia, Julio Vega, Griselda Rico, Ceci Casanova, Alberto Casanova, Ricardo Mansur y Los Tepichines.





# **ANEXO I**



## **Relación de escritores del corpus de estudio citado por época literaria**

El **Anexo I** contiene una lista de escritores ordenados de manera cronológica por época literaria desde el periodo del Pre-Renacimiento hasta la actualidad. Los autores literarios pertenecientes a cada etapa literaria se han ordenado alfabéticamente tomando en cuenta su primer apellido. También, se incluyen las obras que se han adaptado, el año en el que fueron publicadas y el número de ficha técnico-artística del filme que partió de cada una de las obras adaptadas (véase la numeración del Catálogo-corpus).

Para la conformación de este anexo nos hemos apoyado en las siguientes obras: el catálogo de *Literatura española. Una historia de cine* (2005), publicado por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo; *Teatro capturado por la cámara. Obras teatrales en el cine [1898-2009]* (2011), de Juan de Mata Moncho y en *La novela española y el cine* (1986), de Luis Quesada.



## Relación de escritores del corpus citado por época literaria

### SIGLO XV

#### PRE-RENACIMIENTO

##### TEATRO

Rojas, Fernando [*La Celestina* (1499)]..... F. 189.

### SIGLO XVI

#### RENACIMIENTO

##### POESÍA

Cruz, San Juan de la [*Subida del monte Carmelo* (1578)]..... F. 69.

León, Fray Luis de [*El cantar de los cantares* (1561)]..... F. 108

### SIGLO XVII

#### BARROCO

##### TEATRO

Lope de Vega, Félix [*La viuda valenciana* (1620)]..... F. 118.

Molina, Tirso de [*El condenado por desconfiado* (1635)]..... F. 143.

Pérez de Montalbán, Juan [*La monja alférez* (1626)]..... F. 80 y F. 177.

## NARRATIVA

**Cervantes, Miguel de** [*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605, 1615)]..... F. 65, F. 66 y F. 67.

## OTROS AUTORES DEL PERIODO

### NARRATIVA

**Erauso, Catalina de (Catalina Erauso y Pérez de Galagarra)**  
[*Historia de la Monja Alférez Catalina de Erauso, Catalina de Erauso, escrita por ella misma* (1625)]..... F. 80 y F. 177.

## SIGLO XIX

### ROMANTICISMO

#### TEATRO

**Bretón de los Herreros, Manuel** [*Marcela o ¿Cuál de los tres?* (1831)]..... F. 41 y F. 42.  
**Zorrilla, José** [*Don Juan Tenorio* (1844)]..... F. 231, F. 232, F. 233, F. 234, F. 235, F. 236, F. 237, F. 238, F. 239, F. 240 y F. 241.

### REALISMO Y NATURALISMO

#### TEATRO

**Echegaray, José** [*El gran Galeoto* (1881)]..... F. 78.  
**Guimerá y Jorge, Ángel** [*Terra Baixa* (1896)]..... F. 93.  
**Pérez Galdós, Benito** [*La loca de la casa* (1893)]..... F. 179.

## GÉNERO CHICO

<b>Campodrón y Safont, Francisco</b> [ <i>Flor de un día</i> (1851), <i>Espinas de una flor</i> (1852) y <i>Marina</i> (1855)].....	F. 56, F. 55 y F. 54.
<b>Fernández Shaw, Carlos</b> [ <i>La revoltosa</i> (1897)].....	F. 86.
<b>Liern y Cirac, Rafael María</b> [ <i>Dos canarios de café</i> (1888)].....	F. 110.
<b>Luceño, Tomás</b> [ <i>La doncella de mi mujer</i> (1905)].....	F. 122.
<b>Pardo y Pardo, Julio</b> [ <i>El amor que triunfa</i> (1912)].....	F. 166.
<b>Palacios, Miguel</b> [ <i>La corte del faraón</i> (1910)].....	F. 165.
<b>Penella, Manuel</b> [ <i>Don Gil de Alcalá</i> (1932)].....	F. 77.

## NARRATIVA

<b>Alarcón, Pedro Antonio</b> [ <i>El final de Norma</i> (1855), <i>El sombrero</i> <i>de tres picos</i> (1874), <i>El escándalo</i> (1875), <i>El niño de la bola</i> (1880) y <i>El capitán veneno</i> (1881)].....	F. 6, F. 7, F. 8, F. 9, F. 2, F. 3, F. 4, F. 5 y F. 10.
<b>Pérez Galdós, Benito</b> [ <i>Doña Perfecta</i> (1876), <i>Realidad</i> (1892), <i>Lo prohibido</i> (1894-1895), <i>Nazarín</i> (1895), <i>El abuelo</i> (1897) y <i>Misericordia</i> (1897)].....	F. 180, F. 182, F. 184, F. 183, F. 178 y F. 181.
<b>Valera, Juan</b> [ <i>Pepita Jiménez</i> (1874)].....	F. 222. F. 228.

## POESÍA

<b>Velarde, José</b> [ <i>Fray Juan</i> (1880)].....	F. 87 y F. 88.
--	----------------

## OTROS AUTORES DE LA ÉPOCA

### NARRATIVA

- Fernández y González, Manuel** [*El secreto de Juan Palomo* (1863) y *Los siete niños de Ecija* (1863)]..... F. 87 y F. 88.
- Ibo Alfaro, Manuel** [*Malditas sean las mujeres* (1858)]..... F. 94 y F. 95.

## FIN DE SIGLO / GENERACIÓN DEL 98 / MODERNISMO

### TEATRO

- Benavente, Jacinto** [*Señora ama* (1908) y *La malquerida* (1913)]..... F. 36 y F. 35.
- Mihura Álvarez, Miguel (padre)** [*Cásate y verás* (1918)]..... F. 139.
- Rusiñol Prats, Santiago** [*El místico* (1903)]..... F. 192.
- Valle-Inclán, Ramón de** [*Divinas palabras* (1919)]..... F. 224.

### TEATRO CÓMICO

- Abati, Joaquín** [*Los hijos artificiales* (1902)]..... F. 1.
- Álvarez Quintero, Joaquín y Serafín** [*La dicha ajena* (1902) y *Doña Clarines* (1908)]..... F. 11 y F. 12.
- Arniches, Carlos** [*El pobre Valbuena* (1904), *Las estrellas* (1904), *La alegría del batallón* (1909), *Mi papá* (1910), *La sobrina del señor cura* (1914), *¡Qué viene mi marido!* (1918), *Los caciques* (1920), *No te ofendas, Beatriz* (1921), *locura de don Juan*, (1923), *Don Quintín, el amargao* (1924), *¡Qué hombre tan simpático!* (1925), *Yo quiero: Andanzas de un pobre chico, en tres actos* (1936) y *Los enredos me están matando* (¿?)]..... F. 13, F. 23, F. 19, F. 21, F.22, F.27, F. 15, F. 16, F. 17, F. 18, F. 19, F.20, F. 21, F. 22, F. 23, F. 24, y F. 25.
- Paso y Cano, Antonio** [*Tío de mi vida* (1921), *Mujercita mía* (1943), *Sólo para maridos, ¡Suéltate el pelo, Rosario!*)]..... F. 174, F. 172, F. 173 y F. 171.



## TEATRO POÉTICO

- Marquina Ángulo, Eduardo** [*La ermita, la fuente y el río* (1927) y *El monje blanco. Retablos de una leyenda primitiva* (1930)]..... F. 130 y F. 129.

## NARRATIVA

- Blasco Ibáñez, Vicente** [*Flor de mayo* (1895), *La barraca* (1898) y *Sangre y arena* (1908)]..... F. 40, F. 39 y F. 38.
- Morales San Martín, Bernardo** [*Tierra levantina* (1920)]..... F. 146.
- Parmeno (José López Pinillos)** [*El caudal de los hijos, (¿?)*]..... F. 167.
- Valle-Inclán, Ramón de** [*Sonata de otoño. Memorias del marqués de Bradomín* (1902), *Sonata de estío. Memorias del marqués de Bradomín* (1903) y *Tirano Banderas* (1926)]..... F. 224 y F. 225.
- Zamacois, Eduardo** [*Los muertos vivos* (1935)]..... F. 230.

## OTROS AUTORES FINISECULARES

### TEATRO

- Lucio, José de** [*¿Qué hacemos con los viejos?* (1943)]..... F. 123.
- Moyrón Sánchez, Julián** [*El hombre que todo lo enreda* (1927)]..... F. 147.

### NARRATIVA

- Fernández Villegas, Francisco** [*Desamor* (1912)]..... F.89.

## SIGLO XX

### NOVECENTISMO

#### TEATRO

- Dicenta Alonso, Joaquín (hijo)** [*La casa de la salud* (1922)  
y *Nobleza baturra* (1927)] ..... F. 75, F. 71, F. 72, F.  
73 y F. 74.
- Fernández Ardavín, Luis** [*Doña Diabla* (1925)]..... F.81.
- Grau, Jacinto** [*El caballero Varona* (1929)]..... F. 91.
- Martínez Sierra, Gregorio / Lejárraga García, María de la O**  
[*Canción de cuna* (1911)]..... F. 134.
- Muñoz Seca, Pedro** [*El verdugo de Sevilla* (1916), *El colmillo de*  
*Buda* (1920), *La cura* (1928), *Anacleto se divorcia*  
(1932)]..... F. 153, F. 155, F. 156  
y F. 157.

#### NARRATIVA

- Fernández Flórez, Wenceslao** [*El malvado Carabel*  
(1931)]..... F. 84.

#### POESÍA

- León Felipe (Felipe Camino Galicia de la Rosa)** [*¡Oh, este*  
*viejo y roto violín!* (1966)]..... F. 107.

### OTROS AUTORES DE LA ÉPOCA

#### NARRATIVA

- León y Román, Ricardo** [*El amor de los amores* (1911)]..... F. 109.
- López Núñez, Juan** [*El niño de las monjas* (1922)]..... F.119.
- Pérez Lugin, Alejandro** [*La casa de la Troya* (1915)]..... F. 184.

## NOVELA ERÓTICA

- Belda, Joaquín** [*La Coquito* (1935)]..... F. 34.
- Insúa, Alberto** [*Un corazón burlado* (1921) y *El amante invisible*(1930)]..... F.96 y F. 97.
- Caballero Audaz, El (José María Carretero Novillo)**  
[*La virgen desnuda* (1910), *De pecado en pecado* (1918), *La bien pagada* (1920), *La sin ventura* (1922), *Mi marido* (1927), *La venenosa* (1932) y *Mi mujer es una frívola* (1948)]..... F. 50, F. 46, F. 44, F. 45, F. 47, F. 51, F. 48, F. 49 y F, 52.
- Mata, Pedro** [*Un grito en la noche* (1918) e *Irresponsables* (1922)]..... F. 136 y F. 137.
- .
- Noel, Eugenio** [*Las siete cucas* (1927)]..... F. 162.

## GENERACIÓN DEL 27 / LAS VANGUARDIAS

### TEATRO

- García Lorca, Federico** [*La casa de Bernarda Alba* (1936)]..... F.90.
- Pemán y Pemartín, José María** [*El divino impaciente* (1933)]..... F. 175.
- Suárez de Deza, Enrique** [*¡Oh, oh, el amor!* (1934), *Mamá Inés* (1935), *Ha entrado una mujer* (1944) y *Aquellas mujeres (¿?)*]..... F. 199, F. 200, F. 201, F. 197 y F. 198.

## AUTORES DE PREGUERRA

### TEATRO

- Fernández de Sevilla, Luis** [*Sor Alegría* (1934)]..... F.82.
- Fernández del Villar, José** [*La prudencia* (1925)]..... F. 83.

<b>Martínez Olmedilla, Augusto</b> [ <i>Los mollares de Aragón</i> (1931) y <i>Mi vida no es mía</i> (1936)].....	F. 132 y F. 134.
<b>Guillén, Pascual</b> [ <i>Como tú ninguna</i> (1934)].....	F.93.
<b>Quintero, Antonio</b> [ <i>Sol y sombra</i> (1933) y <i>Tercio de quites</i> (1950)].....	F.187 y F. 188.
<b>Vargas y Soto, Luis de</b> [ <i>¿Quién te quiere a ti?</i> ].....	F. 226.

## GENERACIÓN DEL HUMOR

<b>Jardiel Poncela, Enrique</b> [ <i>Espérame en Siberia, vida mía.</i> (1929), <i>Usted tiene los ojos de mujer fatal</i> (1933), <i>Las cinco advertencias de Satanás</i> (1935) y <i>Un marido de ida y vuelta</i> (1939)].....	F. 101, F. 102, F. 103, F. 99, F. 98 y F.100.
<b>Laiglesia, Álvaro de</b> [ <i>Con el cuerpo prestado</i> (¿?)].....	F. 104.
<b>Llopis, Carlos</b> [ <i>Con la vida del otro</i> (1947) y <i>La cigüeña dijo sí</i> (1951)].....	F. 115 y F. 116.
<b>Mihura Santos, Miguel (hijo)</b> [ <i>Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario</i> (1943), <i>El caso de una mujer asesinadita</i> (1946) y <i>A media luz los tres</i> (1953)].....	F. 140, F. 141 y F. 142.
<b>Neville, Édgar</b> [ <i>La vida en un hilo</i> (1959)].....	F. 117.
<b>Tono (Antonio Lara de Gavilán)</b> [ <i>Guillermo Hotel</i> (1945)].....	F. 209.

## AUTORES EN EL EXILIO (PRIMERA Y SEGUNDA GENERACIÓN)

### TEATRO

<b>Aub, Max</b> [ <i>La vida conyugal</i> (1944) y <i>Deseada</i> (1948)].....	F. 31 y F. 32.
<b>Borrás, Eduardo</b> [ <i>La lámpara encendida</i> (1952)].....	F. 43.

<b>Carbó, José</b> [ <i>Los buitres sobre el tejado</i> (¿?)].....	F. 57.
<b>Casona, Alejandro (Alejandro Rodríguez Álvarez)</b> [ <i>Las tres perfectas casadas</i> (1941), <i>La dama del alba</i> (1944), <i>Los árboles mueren de pie</i> (1949) y <i>La tercera palabra</i> (1953)].....	F. 60, F. 61, F. 59, F. 63 y F. 62.
<b>Castro, Julio Alejandro de</b> [ <i>El termómetro marca cuarenta</i> (1950)].....	F.64.
<b>Donato, Magda (Carmen Eva Nelken Mansberger)</b> [ <i>Las aventuras de Pipo y Pipa</i> (1936)].....	F. 76.
<b>Lapena, Alfonso</b> [ <i>El hombre que vendió la vergüenza</i> . (1929)].....	F. 105.
<b>Lázaro Machado, Ángel</b> [“La veguerita” (¿?)].....	F. 106.
<b>Masip, Paulino</b> [ <i>El hombre que hizo el milagro</i> (1941)].....	F. 135.

## NARRATIVA

<b>Aub, Max</b> [“La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco” (1960)].....	F.31.
<b>Blanco, Leandro</b> [ <i>Una mujer sin destino</i> (¿?)].....	F. 37.
<b>Colina Gurría, José</b> [“La lucha con la pantera”, “La tumba india”, “Amor condusse Noi” y “Barcarola” (1962)].....	F.68.
<b>Elío Bernal, María Luisa</b> [ <i>Tiempo de llorar</i> (1988) y <i>Cuadernos de apuntes en carne viva</i> (1995)].....	F. 79.
<b>Fernández Miret, Pedro</b> [“El narrador” (1973)].....	F.85.
<b>Otaola Oyarzabal, Simón</b> [ <i>Los tordos en el pirul</i> (1953) y <i>El cortejo</i> (1963)].....	F.164.
<b>Navarro Costabella, Josep</b> [ <i>Ángel o demonio</i> (¿?)].....	F. 64.
<b>Pinto, Mercedes</b> [ <i>Él</i> (1926)].....	F. 186.
<b>Taibo I, Paco Ignacio (Francisco Ignacio Taibo Lavilla)</b> [ <i>Fuego, hierro y fuego</i> (1979)].....	F. 202.
<b>Taibo II, Paco Ignacio (Francisco Ignacio Taibo Mahojo)</b> [ <i>Días de combate</i> (1976), <i>Cosa fácil</i> (1977), <i>Algunas nubes</i> (1985) y <i>Amorosos fantasmas</i> (1993)].....	F. 203, F. 204, F. 205, F. 206, F. 207 y F. 208.

## PERIODO DE POSGUERRA

### TEATRO

- Arrabal, Fernando** [*Fando y Lis* (1955)]..... F. 30.
- Calvo Sotelo, Joaquín** [*La visita que no llamó al timbre* (1949)]..... F. 53.
- Muñoz Román, Francisco** [*Las leandras* (1931), *La de ojos blancos* (1934), *Las tocas* (1936) y *Doña Mariquita de mi corazón* (1942)]..... F. 152, F. 149, F. 150 y F. 151.
- Navarro, Leandro** [*Los novios de mis hijas* (1943)]..... F. 160.
- Ruiz Iriarte, Víctor** [*El aprendiz de amante* (1947) y *Cuando ella es la otra* (1951)]..... F. 190 y F. 191.
- Salom, Jaime** [*La playa vacía* (1970) y *Las Casas, una hoguera al amanecer* (1986)]..... F. 194 y 195.
- Souvirón Huelín, José María** [*Isla para dos* (1950)]..... F. 196
- Torrado, Adolfo** [*Siete mujeres* (1935), *Dueña y señora* (1936), *La madre guapa* (1940), *El gran calavera* (1944), *¡Qué verde era mi padre!* (1945) y *El gran mayordomo* (1947)]..... F. 216, F. 211, F. 214, F.212, F.213, F. 210 y F. 215.

### NARRATIVA

- Delibes Setien, Miguel** [*La sombra del ciprés es alargada* (1948)]..... F. 70.
- .
- Duval, Sergio (Miguel Cussó Giralt)** [*El amor que yo te di* (¿?)]..... F. 77.
- Linares Becerra, Luisa María** [*En poder de barba azul* (1939), *Un marido a precio fijo* (1940), *La vida empieza a medianoche* (1943) y *Socios para la aventura* (1950)]..... F. 114, F. 111, F. 112 y F. 113.
- Luca de Tena, Torcuato** [*Los renglones torcidos de Dios* (1979) y *Primer y último amor* (1997)]..... F. 120 y F. 121.

<b>Lugo, José de</b> [ <i>Memorias de un visitador médico</i> (1974)].....	F. 124.
<b>Mallorquí Figueroa, José</b> [ <i>El coyote</i> (1954)].....	F. 126 y F. 127.
<b>Martín Vigil, José Luis</b> [ <i>¿Y ahora qué, señor fiscal?</i> (1975)].....	F. 131.
<b>Moncada Mercadal, Santiago</b> [ <i>La muchacha sin retorno</i> (1974)].....	F. 144.
<b>Navarro Carrión-Cervera, Jesús</b> [ <i>Lío de matrimonios</i> ].....	F.158.
<b>Núñez Alonso, Alejandro</b> [ <i>Mujer de medianoche</i> (1945)].....	F. 112.
<b>Paso Gil, Alfonso</b> [ <i>Cuando tú me necesites</i> (1962), <i>La corbata</i> (1963) y <i>Sí quiero</i> (1964)].....	F. 169, F. 170 y F. 168.
<b>Sagarra, Josep María de</b> [ <i>La herida luminosa</i> (1954)].....	F. 153.
<b>Valdivia, Eduardo</b> [ <i>¡Arre, Moisés!</i> (1972)].....	F. 221.
<b>Vázquez Figueroa, Alberto</b> [ <i>Manaos</i> (1975)].....	F. 227.
<b>Vizcaíno Casas, Fernando</b> [“El hijo es mío” (¿?)].....	F. 229.

## ESCRITORES CONTEMPORÁNEOS

### NARRATIVA

<b>Casavella, Francisco</b> [ <i>Un enano español se suicida en Las Vegas</i> (1997)].....	F. 58.
<b>Mañá, Laura</b> [“Putá por compasión” (¿?)].....	F. 128.
<b>Madrid, Juan</b> [ <i>Crónicas del Madrid oscuro</i> (1994)].....	F. 125.
<b>Mendoza, Eduardo</b> [ <i>El misterio de la cripta embrujada</i> (1979)].....	F. 138.
<b>Montero, Rosa</b> [ <i>La hija del caníbal</i> (1997)].....	F. 145.





# **ANEXO II**



## **Relación alfabética de directores del corpus de estudio citado**

El **Anexo II** contiene la lista de directores de las adaptaciones cinematográfica, ordenados de forma alfabética. Los realizadores se han ordenado alfabéticamente tomando en cuenta su primer apellido. También, se incluye el número de ficha técnico-artística de cada uno de los filmes que han dirigido.



## Relación alfabética de directores del corpus de estudio citado

<b>Aguilar, Rolando</b> [ <i>¿Quién te quiere a ti?</i> (1941)].....	F. 226.
<b>Aguirre, Javier</b> [ <i>Acto de posesión</i> (1977)].....	F. 220.
<b>Alatriste, Gustavo</b> [ <i>La casa de Bernarda Alba</i> (1980)].....	F. 90.
<b>Alazraki, Benito</b> [ <i>Las tres perfectas casadas</i> (1972)].....	F. 61.
<b>Alazraki, Gaz</b> [ <i>Nosotros, los Nobles</i> (2013)].....	F. 213.
<b>Alcoriza, Luis</b> [ <i>A paso de cojo</i> (1977) y <i>La sombra del ciprés es alargada</i> (1990)].....	F. 221 y F. 70.
<b>Altolaguirre, Manuel</b> [ <i>El condenado por desconfiado</i> (1952) y <i>El cantar de los cantares</i> (1959)].....	F. 143 y F. 108.
<b>Anda, Raúl de</b> [ <i>Sí quiero</i> (1965)].....	F. 168.
<b>Anda, Raúl de (hijo)</b> [ <i>¡Persíguelas y alcánzalas!</i> (1967)].....	F. 117.
<b>Arredondo, Carlos Martínez de</b> [ <i>El amor que triunfa / El amor que huye</i> (1917)].....	F. 11 y F. 166.
<b>Baledón, Rafael</b> [ <i>La cigüeña dijo sí</i> , (1958) y <i>El malvado Carabel</i> (1960)].....	F. 116 y F. 84.
<b>Bardem, Juan Antonio</b> [ <i>Sonatas</i> (1959)].....	F. 223.
<b>Benavides, José</b> [ <i>Un corazón burlado</i> (1944)].....	F. 96.
<b>Bojórquez, Alberto</b> [ <i>La lucha con la pantera</i> (1974)].....	F. 68.

<b>Boyler, Arcady</b> [ <i>El capitán aventurero</i> (1938)].....	F. 176.
<b>Bracho, Julio</b> [ <i>Historia de un gran amor</i> (1942), <i>La corte del faraón</i> (1943), <i>Distinto amanecer</i> (1943), <i>El monje blanco</i> (1945) y <i>Señora ama</i> (1954)].....	F. 3, F. 165, F. 31, F. 129 y F.36.
<b>Buñuel, Luis</b> [ <i>El gran calavera</i> (1949), <i>La hija del engaño</i> (1951), <i>Él</i> (1953) y <i>Nazarín</i> (1958)].....	F. 212, F. 24, F.186 y F.183.
<b>Busteros, Raúl</b> [ <i>Redondo</i> (1984) y <i>Otaola o la república del exilio</i> (1999)].....	F. 202 y F.164.
<b>Bustillo Oro, Juan</b> [ <i>Malditas sean las mujeres</i> (1936), <i>Al son de la marimba</i> (1940), <i>El sombrero de tres picos</i> (1943), <i>Cuando los padres se quedan solos</i> (1948), <i>Las mañanitas</i> (1948), <i>El colmillo de Buda</i> (1949), <i>La loca de la casa</i> (1950), <i>Siete mujeres</i> (1953), <i>Retorno a la juventud</i> (1953), <i>Las engañadas</i> (1954), <i>La mujer ajena</i> (1954), <i>La sobrina del señor cura</i> (1954) y <i>Padre contra hijo</i> (1954)].....	F. 95, F. 132, F. 7, F. 123, F. 8, F.133, F. 155, F. 179, F. 216, F. 238, F. 182, F. 27 y F. 28.
<b>Cardona, René</b> [ <i>Don Juan Tenorio</i> (1937), <i>Unidos por el eje</i> (1941), <i>Ya viene Vidal Tenorio</i> (1949) y <i>Pompeyo, el conquistador</i> (1951)].....	F. 234, F. 105, F. 237 y F. 150.
<b>Cardona, René (hijo)</b> [ <i>Espérame en Siberia, vida mía</i> (1970)].....	F.103.
<b>Cazals, Felipe</b> [ <i>Que se callen</i> (1965) y <i>Las siete cucas</i> (1981)].....	F. 107 y 162.
<b>Centurión, Pedro</b> [ <i>Don Juan Tenorio</i> (1927)].....	F. 233
<b>Chavarrías, Antonio</b> [ <i>Volverás</i> (2002)].....	F.58.
<b>Cirerol Sansores, Manuel</b> [ <i>El amor que triunfa / El amor que huye</i> (1917)].....	F. 11 y F. 166.

- Cortés, Fernando** [*La viuda celosa* (1945), *El amor las vuelve locas* (1945), *No te cases con mi mujer* (1946), *Recién casados, no molestar* (1950) y *Ni pobres ni ricos* (1952)]..... F. 118, F. 199, F. 100, F. 190 y F. 140.
- Crevenna, Alfredo B.** [*Azahares rojos* (1960) y *Una mujer sin precio* (1965)]..... F. 52 y F. 45.
- Davison, Tito** [*La sin ventura* (1947), *Dueña y señora* (1948), *El baño de Afrodita* (1949), *Doña Diabla* (1949), *Sor Alegría* (1952), *El caso de una mujer asesinadita* (1954) e *Isla para dos* (1959)]..... F. 47, F. 211, F. 154, F. 81, F. 80, F. 139 y F. 195.
- Delgado, Luis María** [*El sexólogo / Memorias de un visitador médico / Mirame con ojos pornográficos / Las insaciables* (1980)]..... F. 124.
- Delgado, Miguel M.** [*Mi viuda alegre* (1941) y *Un Quijote sin mancha* (1969)]..... F. 16 y F. 66.
- Demicheli, Tulio** [*La herida luminosa* (1956), *El amor que yo te di* (1959), *Charlestón* (1959), *Con el cuerpo prestado* (1980)] y *Los renglones torcidos de Dios* (1981)]..... F. 193, F. 77, F. 26, F. 104, F. 120.
- Díaz Morales, José** [*Adulterio* (1943), *San Ignacio de Loyola / El capitán de Loyola* (1948), *La engañadora / Mi noche de bodas* (1953), *Necesita un marido / Me lo dijo Adela* (1954), *Sobre el muerto las coronas* (1959), *Besito a papá* (1960), *La revoltosa* (1963), *Ha entrado una mujer* (1969) y *La rebelión de las hijas* (1969)]..... F. 178, F. 175, F. 161, F. 111, F. 17, F. 22, F.86, F. 201 y F. 160.
- Diestro, Alfredo del** [*Nobleza ranchera* (1938)]..... F. 74

<b>Estrada, José</b> [ <i>El primer paso de la mujer</i> (1971)].....	F. 170.
<b>Fernández Bustamante, Adolfo</b> [ <i>La rebelión de los fantasmas</i> (1947)].....	F. 65.
<b>Fernández, Emilio</b> [ <i>Pepita Jiménez</i> (1945), <i>La malquerida</i> (1949) y <i>Una cita de amor</i> , (1956)].....	F. 222, F. 35 y F. 4.
<b>Fernández, Ramón</b> [ <i>Desnúdate Marcela / La muchacha sin retorno / La chica de la piscina</i> (1986)].....	F. 144.
<b>Fuentes, Fernando de</b> [ <i>Allá en el Rancho Grande</i> (1936), <i>El jefe máximo</i> (1940), <i>Así se quiere en Jalisco</i> (1942), <i>Allá en el Rancho Grande</i> (1948) y <i>Canción de cuna</i> (1952)].....	F. 71, F. 18, F. 19, F. 73 y F. 134.
<b>Galindo, Alejandro</b> [ <i>Ni sangre ni arena</i> (1941), <i>Doña Perfecta</i> (1951) y <i>Triángulo</i> (1971)].....	F. 38, F. 180 y F. 32.
<b>García Agraz, Carlos</b> [ <i>Días de combate</i> (1994), <i>Amorosos fantasmas</i> (1994) y <i>Algunas nubes</i> (1995)].....	F. 204, F. 208 y F. 207.
<b>García Ascot, José Miguel</b> [ <i>En el balcón vacío</i> (1961)].....	F. 79.
<b>García Sánchez, José Luis</b> [ <i>Tirano Banderas</i> (1993)].....	F. 224.
<b>Gavaldón, Roberto</b> [ <i>La barraca</i> (1944), <i>Deseada</i> (1950), <i>Las tres perfectas casadas</i> (1952), <i>De carne somos</i> (1954), <i>La playa vacía</i> (1976), <i>Flor de mayo</i> (1957) y <i>Don Quijote cabalga de nuevo</i> (1972)].....	F. 39, F. 130, F. 60, F. 43, F. 194, F. 40 y F. 67.
<b>Giménez Rico, Antonio</b> [ <i>Primer y último amor</i> (2001)].....	F. 121.
<b>Girault Facha, Roberto</b> [ <i>Ilusiones S. A.</i> (2013)].....	F.63.



<b>Gómez Muriel, Emilio</b> [ <i>Las puertas del presidio</i> (1949), <i>La dama del alba</i> (1949), <i>Tercio de quites</i> (1951), <i>La monja alférez</i> (1944), <i>Yo soy tu padre</i> (1947), <i>Nocturno de amor</i> (1947), <i>Las puertas del presidio</i> (1949) y <i>Entre el amor y el cielo</i> (1950)].....	F. 230, F. 59, F. 188, F. 80, F. 177, F. 21, F. 147, F. 230 y F. 192.
<b>Gómez Urquiza, Zacarías</b> [ <i>Cuide a su marido</i> (1949) y <i>Misericordia</i> (1952)].....	F. 122 y F. 181.
<b>González, Rogelio A.</b> [ <i>Escuela de rateros</i> (1956)].....	F. 115.
<b>Gout, Alberto</b> [ <i>La bien pagada</i> , (1947), <i>Los buitres</i> (1945) y <i>Mi desconocida esposa</i> (1955)].....	F. 44, F. 57 y F. 112.
<b>Gurrola González, Alfredo</b> [ <i>Cosa fácil</i> (1979) y <i>Días de combate</i> (1979)].....	F. 203 y F. 205.
<b>Hernández, Mario</b> [ <i>Don Herculano enamorado</i> (1974)].....	F. 9.
<b>Ibañez, Juan</b> [ <i>Divinas palabras</i> (1977)].....	F. 224.
<b>Jodorowsky, Alejandro</b> [ <i>Fando y Lis</i> (1967) y <i>La montaña sagrada</i> (1972)].....	F. 30 y F. 69.
<b>Klimovsky León</b> [ <i>Muchachos de barrio / ¿Y ahora qué, señor Fiscal?</i> (1977)].....	F. 131.
<b>Lázaga, Pedro</b> [ <i>La casada es mi mujer / El alegre divorciado</i> (1975)].....	F. 157
	.
<b>Lucenay, Martín de</b> [ <i>A lo macho</i> (1938)].....	F. 217
<b>Maña, Laura</b> [ <i>Sexo por compasión</i> (1999)].....	F. 128.
<b>Mariscal, Alberto</b> [ <i>La ley del monte</i> (1974)].....	F. 5.
<b>Martín, Eugenio</b> [ <i>Una señora estupenda</i> (1967)].....	F. 169.

<b>Martínez, Arturo</b> [ <i>Nobleza ranchera</i> (1975)].....	F. 74.
<b>Martínez Solares, Gilberto</b> [ <i>La locura de don Juan</i> (1939), <i>Las leandras</i> (1960) y <i>Novia a la medida</i> (1969)].....	F. 14, F. 152 y F. 171.
<b>Masó, Pedro</b> [ <i>La coquito</i> (1977)].....	F. 34.
<b>Mediz Bolio, Antonio</b> [ <i>Amor de los amores</i> (1944)].....	F. 109.
<b>Morayta Martínez, Miguel</b> [ <i>Recuerdos de mi valle</i> (1944), <i>Los siete niños de Ecija</i> (1946), <i>El secreto de Juan Palomo</i> (1946), <i>Un grito en la noche</i> (1949), <i>La venenosa</i> (1949), <i>La virgen desnuda</i> (1949), <i>Especialista en señoras</i> (1951), <i>Ella, Lucifer y yo</i> (1952), <i>Socios para la aventura</i> (1957) y <i>La venenosa</i> (1957)].....	F. 89, F. 87, F. 88, F. 136, F. 48, F. 50, F. 149, F. 97, F. 113 y F.49
<b>Noriega, Manuel</b> [ <i>El pobre Valbuena</i> (1916)].....	F. 13.
<b>Olhovich, Sergio</b> [ <i>Fray Bartolomé de las Casas</i> (1922)].....	F. 195.
<b>Orduña, Juan de</b> [ <i>Despedida de casada</i> (1966)].....	F. 158.
<b>Orellana, Carlos</b> [ <i>El capitán malacara</i> (1944), <i>Cásate y verás</i> (1946), <i>La casa de la Troya</i> (1947) y <i>Enrédate y verás</i> (1948)].....	F. 10, F. 139, F. 185 y F. 148.
<b>Ortega, Juan J.</b> [ <i>La hija del cielo / El final de Norma</i> (1943)].....	F. 6.
<b>Orol, Juan</b> [ <i>Embrujo antillano</i> (1947)].....	F. 106.
<b>Pardavé, Joaquín</b> [ <i>Dos pesos dejada</i> (1949) y <i>Doña Mariquita de mi corazón</i> (1952)].....	F. 83 y F. 151.

<b>Peón, Ramón</b> [ <i>Usted tiene los ojos de mujer fatal</i> (1945), <i>Espinas de una flor</i> (1945), <i>Flor de un día</i> (1945), <i>Festín de buitres</i> (1946), <i>Nunca debieron amarse</i> (1951) y <i>Romance en Puerto Rico</i> (1961)].....	F. 99, F. 55, F. 56, F. 78, F. 146 y F. 114.
<b>Pereda, Ramón</b> [ <i>El capitán Centellas</i> (1941)].....	F. 235.
<b>Polaty, Geza P.</b> [ <i>Embrujo antillano</i> (1947)].....	F. 106.
<b>Portas, Rafael E.</b> [ <i>Sol y sombra</i> (1945)].....	F. 187.
<b>Pozo, Ángel del</b> [ <i>Extraño matrimonio / El hijo es mío / Maternidad prostituida / La silla</i> (1978)].....	F. 229.
<b>Ramos, José Manuel</b> [ <i>Confesión trágica</i> (1919)].....	F. 228.
<b>Real, Cayetano del</b> [ <i>El misterio de la cripta embrujada / La cripta</i> (1981)].....	F. 138.
<b>Rico, Carlos Eduardo</b> [ <i>Casi don Juan Tenorio, una historia de época</i> (2007)].....	F. 241.
<b>Ripstein, Arturo</b> [ <i>La hora de los niños</i> (1969) y <i>La virgen de la lujuria</i> (2002)].....	F. 85y F. 33.
<b>Rivero, Fernando A.</b> [ <i>La noche es nuestra</i> (1952)].....	F. 137.
<b>Rodríguez, Ismael</b> [ <i>¡Qué verde era mi padre!</i> (1945), <i>Los tres García</i> (1946), <i>Vuelven los García</i> (1946), <i>Mátenme porque me muero</i> (1951) y <i>Solicito marido para engañar</i> (1987)].....	F. 41, F. 42, F. 101 y F. 184.
<b>Rodríguez, Joselito</b> [ <i>Anacleto se divorcia</i> (1969)].....	F. 156.
<b>Rodríguez, Roberto</b> [ <i>Mamá nos quita los novios</i> (1951)].....	F. 214.
<b>Romero Marchent, Joaquín L.</b> [ <i>El coyote</i> (1954) y <i>La justicia del Coyote</i> (1955)].....	F. 126 y F. 127.

<b>Rosas, Enrique</b> [ <i>Don Juan Tenorio</i> (1909)].....	F. 232.
<b>Sabido, Miguel</b> [ <i>Celestina</i> (1973)].....	F. 189.
<b>Salvador, Jaime</b> [ <i>Marina</i> (1944), <i>Una mujer sin destino</i> (1950), <i>Mi marido</i> (1950), <i>Tan bueno el giro como el colorado</i> (1957) y <i>Nosotros los rateros</i> (1969)].....	F. 54, F. 37, F. 51, F. 239 y F. 209.
<b>Sariñana, Fernando</b> [ <i>Ciudades oscuras</i> (2001)].....	F. 125.
<b>Serna, Mauricio de la</b> [ <i>Viva el amor</i> (1956)].....	F. 191.
<b>Serrano, Antonio</b> [ <i>La hija del caníbal</i> (2002)].....	F. 145.
<b>Soler, Fernando</b> [ <i>El barbero prodigioso</i> (1941), <i>¡Qué hombre tan simpático!</i> (1942), <i>El verdugo de Sevilla</i> (1942), <i>Mamá Inés</i> (1945), <i>Cuide a su marido</i> (1949), <i>Mi mujer no es mía</i> (1950), <i>El gran mentiroso</i> (1952) y <i>Solo para maridos</i> (1952)].....	F. 135, F. 20, F. 153, F. 200, F. 122, F. 172, F. 1 y F. 173.
<b>Soler, Julián</b> [ <i>Las cinco advertencias de Satanás</i> (1945), <i>Un gallo en corral ajeno</i> (1951), <i>Tío de mi vida</i> (1952), <i>No te ofendas</i> , <i>Beatriz</i> (1952), <i>La entrega</i> (1954), <i>La visita que no tocó el timbre</i> (1954), <i>La tercera palabra</i> (1955), <i>A media luz los tres</i> (1958) y <i>Casa de mujeres</i> (1966)].....	F. 98, F. 215, F. 174, F. 25, F. 218, F. 53, F. 62, F. 142 y F. 198.
<b>Soria, Gabriel</b> [ <i>Los hijos mandan</i> (1939) y <i>Casa de mujeres</i> (1942)].....	F. 167 y F. 197.
<b>Stahl, Carlos</b> [ <i>Malditas sean las mujeres</i> (1921)].....	F. 94.
<b>Toscano, Salvador</b> [ <i>Don Juan Tenorio</i> (1898) y <i>Canarios de café</i> (1899)].....	F. 231 y F. 110.
<b>Ugarte, Eduardo</b> [ <i>Bésame mucho</i> (1944), <i>Doña Clarines</i> (1950) y <i>Yo quiero ser tonta</i> (1950)].....	F. 75, F. 12 y F. 23.
<b>Urruchúa, Víctor</b> [ <i>Mujer de medianoche</i> (1949) y <i>Ángel o demonio</i> (1969)].....	F. 163 y F. 159.

<b>Urueta, Chano</b> [ <i>El escándalo</i> (1934), <i>¡Qué viene mi marido!</i> (1939), <i>La noche y tú</i> (1946), <i>De pecado en pecado</i> (1947), <i>Quiéreme porque me muero</i> (1953) y <i>Bala perdida</i> (1959)].....	F. 2, F. 15, F. 91, F. 46, F. 102 y F. 92.
<b>Vázquez Figueroa, Alberto</b> [ <i>Manaos, la fiebre del caucho</i> (1979)].....	F. 227.
<b>Vejar, Carlos</b> [ <i>Aventuras de Cucuruchito y Pinocho</i> (1942)].....	F. 76.
<b>Villarreal, Julio</b> [ <i>El niño de las monjas</i> (1944)].....	F. 119.
<b>Villaseñor Kuri, Rafael</b> [ <i>Todo un hombre</i> (1981)].....	F. 219.
<b>Zacarías, Alfredo</b> [ <i>Me he de comer esa tuna</i> (1970)].....	F. 240.
<b>Zacarías, Miguel</b> [ <i>Me he de comer esa tuna</i> (1944), <i>Tierra baja</i> (1950) y <i>La alegre casada</i> , (1961)].....	F. 236, F. 93 y F. 64.
<b>Zeceña Diéguez, Manuel</b> [ <i>Tápame contigo</i> (1960)].....	F. 29.



# **ANEXO III**





**Relación de películas del corpus de estudio citado por  
etapa: muda y sonora**

El **Anexo III** incluye un listado de adaptaciones de obras literarias españolas en el cine mexicano del periodo mudo (1898-1930) y de la etapa sonora (1931-2015). Cada lista incluye los siguientes datos: título o títulos de la película, año, nacionalidad, dirección, argumento (título, género y año de la obra literaria recreada), guion, fotografía, montaje, música e intérpretes.



## Etapa muda

PERIODO	NO. DE FILMES
1898-1930	8

NO.	PELÍCULA	AÑO	DIRECTOR	OBRA	AÑO	ESCRITOR
1	<i>Don Juan Tenorio</i>	1898	Salvador Toscano	<i>Don Juan Tenorio</i>	1844	Zorrilla, José
2	<i>Canarios de café</i>	1899	Salvador Toscano	<i>Dos canarios de café</i>	1888	Liern y Cirac, Rafael María
3	<i>Don Juan Tenorio</i>	1909	Enrique Rosas	<i>Don Juan Tenorio</i>	1844	Zorrilla, José
4	<i>El pobre Valbuena</i>	1916	Manuel Noriega	<i>El pobre Valbuena</i>	1904	Arniches, Carlos [en colaboración con Enrique García Álvarez]
5	<i>El amor que triunfa</i> <i>/El amor que huye</i>	1917	Manuel Cirerol Sansores/ Carlos Martínez Arredondo	<i>El amor que huye</i>	1912	Pardo y Pardo, Julio
				<i>La dicha ajena</i>	1902	Álvarez Quintero, Joaquín y Serafin
6	<i>Confesión Trágica</i>	1919	José Manuel Ramos	<i>Poema: Fray Juan</i>	1880	Velarde, José
7	<i>Malditas sean las mujeres</i>	1921	Carlos Stahl	<i>Malditas sean las mujeres</i>	1858	Ibo Alfaro, Manuel
8	<i>Don Juan Tenorio</i>	1927	Pedro Centurión	<i>Don Juan Tenorio</i>	1844	Zorrilla, José

## Etapa sonora

PERIODO	NO. DE FILMES
1931-1940	12

NO.	PELÍCULA	AÑO	DIRECTOR	OBRA	AÑO	ESCRITOR
1	<i>El escándalo</i>	1934	Chano Urueta	<i>El escándalo</i>	1875	Alarcón, Pedro Antonio de
2	<i>La locura de don Juan</i>	1939	Gilberto Martínez Solares	<i>La locura de don Juan</i>	1923	Arniches, Carlos
3	<i>¡Qué viene mi marido!</i>	1939	Chano Urueta	<i>¡Qué viene mi marido!</i>	1918	Arniches, Carlos
4	<i>El jefe máximo</i>	1940	Fernando de Fuentes	<i>Los caciques</i>	1920	Arniches, Carlos
5	<i>Allá en el Rancho Grande</i>	1936	Fernando de Fuentes	<i>Nobleza Baturra</i>	1927	Dicenta Alonso, Joaquín
6	<i>Nobleza ranchera</i>	1938	Alfredo del Diestro	<i>Nobleza Baturra</i>	1927	Dicenta Alonso, Joaquín
7	<i>Malditas sean las mujeres</i>	1936	Juan Bustillo Oro	<i>Malditas sean las mujeres</i>	1865	Ibo Alfaro, Manuel

8	<i>Al son de la marimba</i>	1940	Juan Bustillo Oro	<i>Los mollarés de Aragón</i>	¿?	Martínez Olmedilla, Augusto
9	<i>Los hijos mandan</i>	1939	Gabriel Soria	<i>El caudal de los hijos</i>	¿?	Parmeno (José López Pinillos)
10	<i>El capitán aventurero</i>	1938	Arcady Boytler	<i>Don Gil de Alcalá</i>	1932	Penella Moreno, Manuel
11	<i>A lo macho</i>	1938	Martín de Lucenay	<i>Nada menos que todo un hombre</i>	1916	Unamuno, Miguel de
12	<i>Don Juan Tenorio</i>	1937	René Cardona	<i>Don Juan Tenorio</i>	1844	Zorrilla, José

<b>PERIODO</b>	<b>NO. DE FILMES</b>
<b>1941-1950</b>	<b>89</b>

NO.	PELÍCULA	AÑO	DIRECTOR	OBRA	AÑO	ESCRITOR
1	<i>Historia de un gran amor</i>	1942	Julio Bracho	<i>El niño de la bola</i>	1880	Alarcón, Pedro Antonio de
2	<i>El sombrero de tres picos</i>	1943	Juan Bustillo Oro	<i>El sombrero de tres picos</i>	1874	Alarcón, Pedro Antonio de
3	<i>La hija del cielo</i>	1943	Juan J. Ortega	<i>El final de Norma</i>	1855	Alarcón, Pedro Antonio de
4	<i>El capitán malacara</i>	1944	Carlos Orellana	<i>El capitán veneno</i>	1881	Alarcón, Pedro Antonio de
5	<i>Las mañanitas</i>	1948	Juan Bustillo Oro	<i>El sombrero de tres picos</i>	1874	Alarcón, Pedro Antonio de
6	<i>Doña Clarines</i>	1950	Eduardo Ugarte	<i>Doña Clarines</i>	1908	Álvarez Quintero, Joaquín y Serafín
7	<i>Mi viuda alegre</i>	1941	Miguel M. Delgado	<i>¿Qué viene mi marido!</i>	1918	Arniches, Carlos
8	<i>Así se quiere en Jalisco</i>	1942	Fernando de Fuentes	<i>La alegría del batallón</i>	1909	Arniches, Carlos
9	<i>¿Qué hombre tan simpático!</i>	1942	Fernando Soler	<i>¿Qué hombre tan simpático!</i>	1925	Arniches, Carlos [en colaboración con Antonio Paso y A. Estremera]
10	<i>Yo soy tu padre</i>	1947	Emilio Gómez Muriel	<i>Mi papá</i>	1910	Arniches, Carlos [en colaboración con Juan Cerdan Cebrián y Juan Espantaleón]
11	<i>Yo quiero ser tonta</i>	1950	Eduardo Ugarte	<i>Las estrellas</i>	1904	Arniches, Carlos
12	<i>Distinto amanecer</i>	1943	Julio Bracho	<i>La vida conyugal</i>	1944	Aub, Max
13	<i>La malquerida</i>	1949	Emilio Fernández	<i>La malquerida</i>	1913	Benavente, Jacinto
14	<i>Una mujer sin destino</i>	1950	Jaime Salvador	<i>Una mujer sin destino</i>	¿?	Blanco, Leandro

15	<i>Ni sangre ni arena</i>	1941	Alejandro Galindo	<i>Sangre y arena</i>	1908	Blasco Ibañez, Vicente
16	<i>La barraca</i>	1944	Roberto Gavaldón	<i>La barraca</i>	1898	Blasco Ibañez, Vicente
17	<i>Los tres García</i>	1946	Ismael Rodríguez	<i>Marcela o ¿Cuál de los tres?</i>	1831	Bretón de los Herreros, Manuel
18	<i>Vuelven Los García</i>	1946	Ismael Rodríguez	<i>Marcela o ¿Cuál de los tres?</i>	1831	Bretón de los Herreros, Manuel
19	<i>La bien pagada</i>	1947	Alberto Gout	<i>La bien pagada</i>	1920	Caballero Audaz, El
20	<i>La sin ventura</i>	1947	Tito Davison	<i>La sin ventura</i>	1922	Caballero Audaz, El
21	<i>De pecado en pecado</i>	1947	Chano Urueta	<i>De pecado en pecado</i>	1918	Caballero Audaz, El
22	<i>La venenosa</i>	1949	Miguel Morayta	<i>La venenosa</i>	1932	Caballero Audaz, El
23	<i>La virgen desnuda</i>	1949	Miguel Morayta	<i>La virgen desnuda</i>	1910	Caballero Audaz, El
24	<i>Mi marido</i>	1950	Jaime Salvador	<i>Mi marido</i>	1927	Caballero Audaz, El
25	<i>Marina</i>	1944	Jaime Salvador	<i>Marina</i>	1855	Campodrón y Safont, Francisco
26	<i>Flor de un día</i>	1945	Ramón Peón	<i>Flor de un día</i>	1851	Campodrón y Safont, Francisco
27	<i>Espinas de una flor</i>	1945	Ramón Peón	<i>Espinas de una flor</i>	1852	Campodrón y Safont, Francisco
28	<i>Los buitres</i>	1945	Alberto Gout	<i>Los buitres sobre el tejado</i>	¿?	Carbó González, José
29	<i>La dama del Alba</i>	1949	Emilio Gómez Muriel	<i>La dama del Alba</i>	1944	Casona, Alejandro
30	<i>La rebelión de los fantasmas</i>	1947	Adolfo Fernández Bustamante	<i>El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha</i>	1605, 1615	Cervantes, Miguel de
31	<i>Bésame mucho</i>	1944	Eduardo Ugarte	<i>La casa de salud</i>	1922	Dicenta Alonso, Joaquín [en colaboración con Antonio Paso]
32	<i>Allá en el Rancho Grande</i>	1948	Fernando de Fuentes	<i>Nobleza baturra</i>	1927	Dicenta Alonso, Joaquín
33	<i>Aventuras de Cucuruchito y Pinocho</i>	1942	Carlos Vejar Jr.	<i>Las aventuras Cucuruchito y Pinocho</i>	1936	Donato, Magda [en colaboración con Salvador Bartolozzi]
34	<i>Festín de buitres</i>	1946	Ramón Peón	<i>El gran Galeoto</i>	1881	Echegaray, José
35	<i>La monja alférez</i>	1944	Emilio Gómez Muriel	<i>Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma</i>	1625	Erauso, Catalina de
				<i>La monja alférez</i>	1626	Pérez de Montalbán, Juan

36	<i>Doña diabla</i>	1949	Tito Davison	<i>Doña diabla</i>	1925	Fernández Ardavín, Luis
37	<i>Dos pesos dejada</i>	1949	Joaquín Pardavé	<i>La prudencia</i>	1925	Fernández del Villar, José
38	<i>Los siete niños de Écija</i>	1946	Miguel Morayta	<i>Los siete niños de Écija</i>	1863	Fernández y González, Manuel
39	<i>El secreto de Juan Palomo</i>	1946	Miguel Morayta	<i>Los siete niños de Écija</i>	1863	Fernández y González, Manuel
40	<i>Recuerdos de mi valle</i>	1944	Miguel Morayta	<i>Desamor</i>	1912	Fernández Villegas, Francisco
41	<i>La noche y tú</i>	1946	Chano Urueta	<i>El caballero Varona</i>	1929	Grau, Jacinto
42	<i>Tierra baja</i>	1950	Miguel Zacarías	<i>Terra Baixa</i>	1896	Guimerá, Ángel
43	<i>Un corazón burlado</i>	1944	José Benavides	<i>Un corazón burlado</i>	1921	Insúa, Alberto
44	<i>Las cinco advertencias de Satanás</i>	1945	Julián Soler	<i>Las cinco advertencias de Satanás</i>	1935	Jardiel Poncela, Enrique
45	<i>Usted tiene ojos de mujer fatal</i>	1945	Ramón Peón	<i>Usted tiene ojos de mujer fatal</i>	1932	Jardiel Poncela, Enrique
46	<i>No te cases con mi mujer</i>	1946	Fernando Cortés	<i>Un marido de ida y vuelta</i>	1939	Jardiel Poncela, Enrique
47	<i>Unidos por el eje</i>	1941	René Cardona	<i>El hombre que vendió la vergüenza</i>	1929	Lapena, Alfonso
48	<i>Embrujo antillano</i>	1945	Geza P. Polaty. Consejero: Juan Orol	“La veguerita”	¿?	Lázaro, Ángel
49	<i>El amor de los amores</i>	1944	Antonio Mediz Bolio	<i>El amor de los amores</i>	1911	León y Román, Ricardo
50	<i>La viuda celosa</i>	1945	Fernando Cortés	<i>La viuda valenciana</i>	1620	Lope de Vega, Félix
51	<i>El niño de las monjas</i>	1944	Julio Villarreal	<i>El niño de las monjas</i>	1922	López Núñez, Juan
52	<i>Cuide a su marido</i>	1949	Fernando Soler / Zacarías Gómez Urquiza	<i>La doncella de mi mujer</i>	1905	Luceño y Becerra, Tomás [en colaboración con Federico Reparaz]
53	<i>Cuando los padres se quedan solos</i>	1948	Juan Bustillo Oro	<i>¿Qué hacemos con los viejos?</i>	1943	Lucio, José de
54	<i>El monje blanco</i>	1945	Julio Bracho	<i>El monje blanco. Retablos de leyenda primitiva</i>	1930	Marquina Ángulo, Eduardo
55	<i>Deseada</i>	1950	Roberto Gavaldón	<i>La ermita, la fuente y el río</i>	1927	Marquina Ángulo, Eduardo

56	<i>El barbero prodigioso</i>	1941	Fernando Soler	<i>El hombre que hizo un milagro</i>	1944	Masip, Paulino
57	<i>Un grito en la noche</i>	1949	Miguel Morayta	<i>Un grito en la noche</i>	1918	Mata Domínguez, Pedro
58	<i>Cásate y verás</i>	1946	Carlos Orellana	<i>Cásate y verás</i>	1918	Mihura Álvarez, Miguel
59	<i>Nocturno de amor</i>	1947	Emilio Gómez Muriel	<i>El hombre que todo lo enreda</i>	1927	Moyrón Sánchez, Julián
60	<i>Enrédate y verás</i>	1948	Carlos Orellana	<i>El hombre que todo lo enreda</i>	1927	Moyrón Sánchez, Julián
61	<i>El verdugo de Sevilla</i>	1942	Fernando Soler	<i>El verdugo de Sevilla</i>	1916	Muñoz Seca, Pedro [en colaboración con Enrique García Álvarez]
62	<i>El baño de Afrodita</i>	1949	Tito Davison	<i>La cura</i>	1928	Muñoz Seca, Pedro [en colaboración con Enrique García Velloso]
63	<i>El colmillo de Buda</i>	1949	Juan Bustillo Oro	<i>El colmillo de Buda</i>	1920	Muñoz Seca, Pedro
64	<i>Anacleto se divorcia</i>	1950	Joselito Rodríguez	<i>Anacleto se divorcia</i>	1932	Muñoz Seca, Pedro [en colaboración con Pedro Pérez Fernández]
65	<i>Ángel o demonio</i>	1947	Víctor Urruchúa	<i>Ángel o demonio</i>	¿?	Navarro Costabella, Josep
66	<i>Mujer de medianoche</i>	1949	Víctor Urruchúa	<i>Mujer de medianoche</i>	1945	Núñez Alonso, Alejandro
67	<i>La corte del faraón</i>	1943	Julio Bracho	<i>La corte del faraón</i>	1910	Palacios, Miguel de [en colaboración con Guillermo Perrín]
68	<i>Novia a la medida</i>	1949	Gilberto Martínez Solares	<i>¡Suéltate el pelo, Rosario!</i>	¿?	Paso y Cano, Antonio [en colaboración con Joaquín Abati]
69	<i>Mi mujer no es mía</i>	1950	Fernando Soler	<i>Mujercita mía</i>	1943	Paso y Cano, Antonio [en colaboración con Joaquín Abati]
70	<i>San Ignacio de Loyola / El capitán de Loyola</i>	1948	José Díaz Morales	<i>El divino impaciente</i>	1933	Pemán y Pemartín, José María
71	<i>Adulterio</i>	1943	José Díaz Morales	<i>El abuelo</i>	1897	Pérez Galdós, Benito
73	<i>La loca de la casa</i>	1950	Juan Bustillo Oro	<i>La loca de la casa</i>	1893	Pérez Galdós, Benito
73	<i>La casa de la Troya</i>	1947	Carlos Orellana	<i>La casa de Troya</i>	1915	Pérez Lugin, Alejandro

74	<i>Sol y sombra</i>	1945	Rafael E. Portas	<i>Sol y sombra</i>	1933	Quintero Ramírez, Antonio [en colaboración con Pascual Guillén]
75	<i>Recién casados, no molestar</i>	1950	Fernando Soler	<i>El aprendiz de amante</i>	1947	Ruiz Iriarte, Víctor
76	<i>Entre el amor y el cielo</i>	1950	Emilio Gómez Muriel	<i>El Místico</i>	1903	Rusiñol Prats, Santiago
77	<i>Casa de mujeres</i>	1942	Gabriel Soria	<i>Aquellas mujeres</i>	¿?	Suárez de Deza, Enrique
78	<i>El amor las vuelve locas</i>	1945	Fernando Cortés	<i>¡Oh, oh, el amor!</i>	1934	Suárez de Deza, Enrique
79	<i>Mamá Inés</i>	1945	Fernando Soler	<i>Mamá Inés</i>	1935	Suárez de Deza, Enrique
80	<i>Nosotros los rateros</i>	1949	Jaime Salvador	<i>Los ladrones somos gente honrada</i>	1941	Tono (Antonio Lara de Gavilán)
81	<i>¡Qué verde era mi padre!</i>	1945	Ismael Rodríguez	<i>¡Qué verde era mi padre!</i>	1946	Torrado, Adolfo
82	<i>Dueña y señora</i>	1948	Tito Davison	<i>Dueña y señora</i>	1936	Torrado, Adolfo [en colaboración con Leandro Navarro]
83	<i>El gran calavera</i>	1949	Luis Buñuel	<i>El gran calavera</i>	1948	Torrado, Adolfo
84	<i>Pepita Jiménez</i>	1945	Emilio Fernández	<i>Pepita Jiménez</i>	1874	Valera, Juan
85	<i>¿Quién te quiere a tí?</i>	1941	Rolando Aguilar	<i>¿Quién te quiere a ti?</i>	¿?	Vargas y Soto, Luis de
86	<i>Las puertas del presidio</i>	1949	Emilio Gómez Muriel	<i>Los vivos muertos / Los muertos vivos</i>	1935	Zamacois, Eduardo
87	<i>El capitán Centellas</i>	1941	Ramón Pereda	<i>Don Juan Tenorio</i>	1844	Zorrilla, José
88	<i>Me he de comer esa tuna</i>	1944	Miguel Zacarías	<i>Don Juan Tenorio</i>	1844	Zorrilla, José
89	<i>Ya viene Vidal Tenorio</i>	1949	René Cardona	<i>Don Juan Tenorio</i>	1844	Zorrilla, José

PERIODO	NO. DE FILMES
1951-1960	64

NO.	PELÍCULA	AÑO	DIRECTOR	OBRA	AÑO	ESCRITOR
1	<i>El gran mentiroso</i>	1952	Fernando Soler	<i>Los hijos artificiales</i>	1902	Abati y Díaz, Joaquín [en colaboración con Federico Reparaz]
2	<i>Una cita de amor</i>	1956	Emilio Fernández	<i>El niño de la bola</i>	1880	Alarcón, Pedro Antonio de



3	<i>La hija del engaño</i>	1951	Luis Buñuel	<i>Don Quintín, el amargao</i>	1924	Arniches, Carlos
4	<i>No te ofendas, Beatriz</i>	1952	Julián Soler	<i>No te ofendas, Beatriz</i>	1921	Arniches, Carlos [en colaboración con Joaquín Abati y Díaz]
5	<i>Padre contra hijo</i>	1954	Juan Bustillo Oro	<i>Yo quiero: Andanzas de un pobre chico</i>	1904	Arniches, Carlos
6	<i>La sobrina del señor cura</i>	1954	Juan Bustillo Oro	<i>La sobrina del cura</i>	1914	Arniches, Carlos
7	<i>Sobre el muerto las coronas</i>	1959	José Díaz Morales	<i>¡Qué viene mi marido!</i>	1918	Arniches, Carlos
8	<i>Charlestón</i>	1959	Tulio Demicheli	<i>No te ofendas, Beatriz</i>	1921	Arniches, Carlos
9	<i>Besito a papá</i>	1960	José Díaz Morales	<i>Mi papá</i>	1910	Arniches, Carlos [en colaboración con Enrique García Álvarez]
10	<i>Señora ama</i>	1954	Julio Bracho	<i>Señora ama</i>	1908	Benavente, Jacinto
11	<i>Flor de mayo</i>	1957	Roberto Gavaldón	<i>Flor de mayo</i>	1895	Blasco Ibáñez, Vicente
12	<i>De carne somos</i>	1954	Roberto Gavaldón	<i>La lámpara encendida</i>	1952	Borrás, Eduardo
13	<i>La venenosa</i>	1957	Miguel Morayta	<i>La venenosa</i>	1932	<i>Caballero Audaz, El</i>
14	<i>Azahares rojos</i>	1960	Alfredo B. Crevenna	<i>Mi mujer es una frívola</i>	1948	<i>Caballero Audaz, El</i>
15	<i>La visita que no tocó el timbre</i>	1954	Julián Soler	<i>La visita que no llamó al timbre</i>	1949	Calvo Sotelo, Joaquín
16	<i>Las tres perfectas casadas</i>	1952	Roberto Gavaldón	<i>Las tres perfectas casadas</i>	1941	Casona, Alejandro
17	<i>La tercera palabra</i>	1955	Julián Soler	<i>La tercera palabra</i>	1953	Casona, Alejandro
18	<i>La alegre casada</i>	1951	Miguel Zacarías	<i>El termómetro marca cuarenta</i>	1950	Castro, Julio Alejandro
19	<i>El amor que yo te di</i>	1959	Tulio Demicheli	<i>El amor que yo te di</i>	¿?	Duval, Sergio (Miguel Cussó Giralt)
20	<i>Sor Alegría</i>	1952	Tito Davison	<i>Madre Alegría</i>	1934	Fernández de Sevilla, Luis
21	<i>El malvado Carabel</i>	1960	Rafael Baledón	<i>El malvado Carabel</i>	1931	Fernández Flórez, Wenceslao
22	<i>Bala perdida</i>	1959	Chano Urueta	<i>Como tú ninguna</i>	1934	Guillén, Pascual [en colaboración con Antonio Quintero]
23	<i>Ella, Lucifer y yo</i>	1952	Miguel Morayta	<i>El amante invisible</i>	1930	Insúa, Alberto
24	<i>¡¡¡Mátenme porque me muero!!!</i>	1951	Ismael Rodríguez	<i>Espérame en Siberia, vida mía</i>	1929	Jardiel Poncela, Enrique

25	<i>Quiéreme porque me muero</i>	1953	Chano Urueta	<i>Espérame en Siberia, vida mía</i>	1929	Jardiel Poncela, Enrique
26	<i>El cantar de los cantares</i>	1959	Manuel Altolaguirre	<i>El cantar de los cantares</i>	1561	León, Fray Luis de
27	<i>Necesita un marido / Me lo dijo Adela</i>	1954	José Díaz Morales	<i>Un marido a precio fijo</i>	1940	Linares Becerra, Luisa María
28	<i>Mi desconocida esposa</i>	1955	Alberto Gout	<i>La vida empieza a media noche</i>	1943	Linares Becerra, Luisa María
29	<i>Socios para la aventura</i>	1957	Miguel Morayta	<i>Socios para la aventura</i>	1950	Linares Becerra, Luisa María
30	<i>Escuela de rateros</i>	1956	Rogelio A. González	<i>Con la vida del otro</i>	1947	Llopis, Carlos
31	<i>La cigüeña dijo sí</i>	1958	Rafael Baledón	<i>La cigüeña dijo sí</i>	1951	Llopis, Carlos
32	<i>El coyote</i>	1954	Joaquín Romero Marchent	<i>El coyote</i>	1943	Mallorquí Figueroa, José
33	<i>La justicia del coyote</i>	1955	Joaquín Romero Marchent	<i>La justicia del coyote</i>	1943	Mallorquí Figueroa, José
34	<i>Las engañadas</i>	1954	Juan Bustillo Oro	<i>Mi vida no es mía</i>	1936	Martínez Olmedilla, Augusto
35	<i>Canción de cuna</i>	1952	Fernando de Fuentes	<i>Canción de cuna</i>	1911	Martínez Sierra, Gregorio / Lejárraga García, María de la O
36	<i>La noche es nuestra</i>	1951	Fernando A. Rivero	<i>Irresponsable</i>	1922	Mata Domínguez, Pedro
37	<i>Ni pobres ni ricos</i>	1952	Fernando Cortés	<i>Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario</i>	1943	Mihura Santos, Miguel [en colaboración con Antonio Lara de Gavilán Tono]
38	<i>El caso de una mujer asesinadita</i>	1954	Tito Davison	<i>El caso de una mujer asesinadita</i>	1946	Mihura Santos, Miguel [en colaboración con Álvaro de la Iglesia González]
39	<i>A media luz los tres</i>	1957	Julián Soler	<i>A media luz los tres</i>	1953	Mihura Santos, Miguel
40	<i>El condenado por desconfiado</i>	1952	Manuel Altolaguirre	<i>El condenado por desconfiado</i>	1635	Molina, Tirso de
41	<i>Nunca debieron amarse</i>	1951	Ramón Peón	<i>Tierra levantina</i>	1920?	Morales San Martín, Bernardo
42	<i>Especialista en señoras</i>	1951	Miguel Morayta	<i>La de ojos en blanco</i>	1934	Muñoz Román, José
43	<i>Pompeyo, el conquistador</i>	1951	René Cardona	<i>Las tocas</i>	1936	Muñoz Román, José
44	<i>Doña Mariquita de mi corazón</i>	1952	Joaquín Pardavé	<i>Doña Mariquita de mi corazón</i>	1942	Muñoz Román, José
45	<i>Las Leandras</i>	1960	Gilberto Martínez Solares	<i>Las leandras</i>	1931	Muñoz Román, José

46	<i>La engañadora / Mi noche de bodas</i>	1953	José Díaz Morales	<i>La vida en un hilo</i>	1959	Neville, Édgar
47	<i>Sólo para maridos</i>	1952	Fernando Soler	<i>Sólo para maridos</i>	¿?	Paso y Cano, Antonio [en colaboración con Joaquín Abati]
48	<i>Tío de mi vida</i>	1952	Julián Soler	<i>Tío de mi vida</i>	1921	Paso y Cano, Antonio [en colaboración con Sánchez Gerona, José ]
49	<i>Doña Perfecta</i>	1951	Alejandro Galindo	<i>Doña Perfecta</i>	1876	Pérez Galdós, Benito
50	<i>Misericordia</i>	1952	Zacarías Gómez Urquiza	<i>Misericordia</i>	1897	Pérez Galdós, Benito
51	<i>Una mujer ajena</i>	1954	Juan Bustillo Oro	<i>Realidad</i>	1892	Pérez Galdós, Benito
52	<i>Nazarín</i>	1958	Luis Buñuel	<i>Nazarín</i>	1895	Pérez Galdós, Benito
53	<i>Él</i>	1953	Luis Buñuel	<i>Él / El divorcio como medida higiénica</i>	1926	Pinto, Mercedes
54	<i>Tercio de quites</i>	1951	Emilio Gómez Muriel	<i>Tercio de quites</i>	1950	Quintero Ramírez, Antonio
55	<i>Viva el amor</i>	1956	Mauricio de la Serna	<i>Cuando ella es la otra</i>	1951	Ruiz Iriarte, Víctor
56	<i>La herida luminosa</i>	1956	Tulio Demicheli	<i>La herida luminosa</i>	1954	Sagarra, Josep Maria de
57	<i>Isla para dos</i>	1958	Tito Davison	<i>Isla para dos</i>	1950	Souvirón, José María
58	<i>Mamá nos quita los novios</i>	1951	Roberto Rodríguez	<i>La madre guapa</i>	1940	Torrado, Adolfo
59	<i>Un gallo en el corral ajeno</i>	1951	Julián Soler	<i>El gran mayordomo</i>	1947	Torrado, Adolfo
60	<i>Siete mujeres</i>	1953	Juan Bustillo Oro	<i>Siete mujeres</i>	1935	Torrado, Adolfo
61	<i>La entrega</i>	1954	Julián Soler	<i>Nada menos que todo un hombre</i>	1916	Unamuno, Miguel de
62	<i>Sonatas México-España</i>	1959	Juan Antonio Bardem	<i>Sonata de otoño. Memorias del Marqués de Bradomín</i> <i>Sonata de estío. Memorias del Marqués de Bradomín</i>	1902 1903	Valle-Inclán, Ramón María del
63	<i>Retorno a la juventud</i>	1953	Juan Bustillo Oro	<i>Don Juan Tenorio</i>	1844	Zorrilla, José
64	<i>Tan bueno el giro como el colorado</i>	1957	Jaime Salvador	<i>Don Juan Tenorio</i>	1844	Zorrilla, José

PERIODO	NO. DE FILMES
1961-1970	18

NO.	PELÍCULA	AÑO	DIRECTOR	OBRA	AÑO	ESCRITOR
1	<i>Tápame contigo</i>	1969	Manuel Zeceña Diéguez	<i>Los enredos me están matando</i>	¿?	Arniches, Carlos
2	<i>Fando y Lis</i>	1967	Alejandro Jodorowsky	<i>Fando y lis</i>	1955	Arrabal, Fernando
3	<i>Una mujer sin precio</i>	1965	Alfredo B. Crevenna	<i>La bien pagada</i>	1920	Caballero Audaz, El
4	<i>Un quijote sin mancha</i>	1969	Miguel M. Delgado	<i>El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha</i>	1605, 1615	Cervantes, Miguel de
5	<i>En el balcón vacío</i>	1961	José Miguel García Ascot	<i>Tiempo de llorar</i> <i>Cuadernos de apuntes en carne viva</i>	1988 1995	Elío Bernal, María Luisa
6	<i>La hora de los niños</i>	1969	Arturo Ripstein	“El narrador”	1973	Fernández Miret, Pedro
7	<i>La revoltosa</i>	1963	Juan Díaz Morales	<i>La revoltosa</i>	1897	Fernández Shaw, Carlos [en colaboración con José López Silva]
8	<i>¡Espérame en Siberia, vida mía!</i>	1970	René Cardona, Jr.	<i>Espérame en Siberia, vida mía*</i>	1929	Jardiel Poncela, Enrique
9	<i>Que se callen</i>	1965	Felipe Cazals	<i>¡Oh este viejo y roto violín!</i>	1966	León Felipe
10	<i>Romance en Puerto Rico</i>	1961	Ramón Pereda	<i>En poder de Barba Azul</i>	1971	Linares Becerra, Luisa María
11	<i>¡Persíguelas y alcánzalas!</i>	1967	Raúl de Anda Jr.	<i>Con la vida del otro</i>	1947	Llopis, Carlos
12	<i>Despedida de casada</i>	1966	Juan de Orduña	<i>Lío de matrimonios</i>	¿?	Navarro Carrión-Cervera, Jesús
13	<i>La rebelión de las hijas</i>	1969	José Díaz Morales	<i>Los novios de mis hijas</i>	1943	Navarro, Leandro
14	<i>Sí quiero</i>	1965	Raúl de Anda	<i>Sí quiero</i>	1964	Paso Gil, Alfonso
15	<i>Una señora estupenda</i>	1967	Eugenio Martín	<i>Cuando tú me necesites</i>	1962	Paso Gil, Alfonso
16	<i>Casa de mujeres</i>	1966	Julián Soler	<i>Aquellas mujeres</i>	¿?	Suárez de Deza, Enrique
17	<i>Ha entrado una mujer</i>	1969	José Díaz Morales	<i>Ha entrado una mujer</i>	1944	Suárez de Deza, Enrique
18	<i>Me he de comer esa tuna</i>	1970	Alfredo Zacarías	<i>Don Juan Tenorio</i>	1844	Zorrilla, José

PERIODO	NO. DE FILMES
1971-1980	24

NO.	PELÍCULA	AÑO	DIRECTOR	OBRA	AÑO	ESCRITOR
1	<i>La ley del monte</i>	1974	Alberto Mariscal	<i>El niño de la bola</i>	1880	Alarcón, Pedro Antonio
2	<i>Don Herculano enamorado</i>	1974	Mario Hernández	<i>El sombrero de tres picos</i>	1874	Alarcón, Pedro Antonio
3	<i>Triángulo</i>	1971	Alejandro Galindo	<i>Deseada</i>	1950	Aub, Max
4	<i>La Coquito</i>	1977	Pedro Masó	<i>La Coquito</i>	1935	Belda, Joaquín
5	<i>Las tres perfectas casadas</i>	1971	Benito Alazraki	<i>Las tres perfectas casadas</i>	1941	Casona, Alejandro
6	<i>Don Quijote cabalga de nuevo</i>	1972	Roberto Gavaldón	<i>El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha</i>	1605, 1615	Cervantes, Miguel de
7	<i>La lucha con la pantera</i>	1974	Alberto Bojórquez	<i>La lucha con la pantera</i> <i>La tumba india,</i> <i>Amor condusse noi</i> <i>Barcarola</i>	1962	Colina Gurría, José de la
8	<i>La montaña sagrada</i>	1972	Alejandro Jodorowsky	<i>Subida dl Monte Carmelo</i>  <i>Mont Analogue</i>	1578-1583  1939	Cruz, San Juan de la  René Daumal
9	<i>Nobleza ranchera</i>	1975	Arturo Martínez	<i>Nobleza baturra</i>	1927	Dicenta Alonso, Joaquín
10	<i>La casa de Bernarda Alba</i>	1980	Gustavo Alatriste	<i>La casa de Bernarda Alba</i>	1936	García Lorca, Federico
11	<i>Con el cuerpo prestado</i>	1980	Tulio Demicheli	<i>Con el cuerpo prestado</i>	¿?	Laiglesia, Álvaro de
12	<i>El sexólogo / Mirame con ojos pornográficos / Memorias de un visitador médico / Las insaciables</i>	1980	Luis María Delgado	<i>Memorias de un visitador médico</i>	1974	Lugo, José de
13	<i>Muchachos de barrio / ¿Y ahora qué, señor fiscal?</i>	1977	León Klimovsky	<i>¿Y ahora qué, señor fiscal?</i>	1975	Martín Vigil, José Luis
14	<i>La casada es mi mujer / El alegre divorciado</i>	1975	Pedro Lazaga	<i>Anacleto se divorcia</i>	1932	Muñoz Seca, Pedro[en colaboración con Pedro Pérez Fernández]
15	<i>El primer paso de la mujer</i>	1971	José Estrada	<i>La corbata</i>	1963	Paso Gil, Alfonso
16	<i>Celestina</i>	1973	Miguel Sabido	<i>La Celestina</i>	1499	Rojas, Fernando de
17	<i>La playa vacía</i>	1976	Roberto Gavaldón	<i>La playa vacía</i>	1970	Salom, Jaime

18	<i>Cosa fácil</i>	1979	Alfredo Gurrola González	<i>Cosa fácil</i>	1977	Taibo II, Paco Ignacio
19	<i>Días de combate</i>	1979	Alfredo Gurrola	<i>Días de combate</i>	1976	Taibo II, Paco Ignacio
20	<i>Acto de posesión</i>	1977	Javier Aguirre	<i>Dos madres</i>	1920	Unamuno, Miguel de
21	<i>A paso de cojo</i>	1978	Luis Alcoriza	<i>¡Arre, Moisés!</i>	1972	Valdivia, Eduardo
22	<i>Divinas palabras</i>	1977	Juan Ibañez	<i>Divinas palabras</i>	1919	Valle Inclán, Ramón María del
23	<i>Manaos, la fiebre del caucho</i>	1978	Vázquez Figueroa, Alberto	<i>Manaos</i>	1975	Vázquez Figueroa, Alberto
24	<i>Extraño matrimonio / El hijo es mío / Maternidad prostituida / La silla</i>	1978	Ángel Pozzo	“El hijo es mío”	¿?	Vizcaíno Casas, Fernando

PERIODO	NO. DE FILMES
1981-1990	9

NO.	PELÍCULA	AÑO	DIRECTOR	OBRA	AÑO	ESCRITOR
1	<i>La sombra del ciprés es alargada</i>	1990	Luis Alcoriza	<i>La sombra del ciprés es alargada</i>	1948	Delibes, Miguel
2	<i>Los renglones torcidos de Dios</i>	1981	Tulio Demicheli	<i>Los renglones torcidos de Dios</i>	1979	Luca de Tena, Torcuato
3	<i>El misterio de la cripta embrujada / La cripta</i>	1981	Cayetano del Real	<i>El misterio de la cripta embrujada</i>	1979	Mendoza, Eduardo
4	<i>Desnúdate Marcela / La muchacha sin retorno / La chica de la piscina</i>	1986	Ramón Fernández	<i>La muchacha sin retorno</i>	1974	Moncada Mercadal, Santiago
5	<i>Las siete cucas</i>	1981	Felipe Cazals	<i>Las siete cucas</i>	1927	Noel, Eugenio
6	<i>Solicito marido para engañar Redondo</i>	1987	Ismael Rodríguez	<i>Lo prohibido</i>	1884-1885	Pérez Galdós, Benito
7		1984	Raúl Busters	<i>Fuga, hierro y fuego</i>	1979	Taibo I, Paco Ignacio
8	<i>Herencia maldita</i>	1987	Carlos García Agraz	<i>Algunas nubes</i>	1985	Taibo II, Paco Ignacio
9	<i>Todo un hombre</i>	1982	Rafael Villaseñor Kuri	<i>Nada menos que todo un hombre</i>	1916	Unamuno, Miguel de

PERIODO	NO. DE FILMES
1991-2000	7

NO.	PELÍCULA	AÑO	DIRECTOR	OBRA	AÑO	ESCRITOR
1	<i>Sexo por compasión</i>	1999	Laura Mañá	“Putas por compasión”	¿?	Mañá, Laura
2	<i>Otaola o la república del exilio</i>	1999	Raúl Busteros	<i>Los tordos en el pirul</i> <i>El cortejo</i>	1953 1963	Otaola Oyarzabal, Simón
3	<i>Fray Bartolomé de las Casas</i>	1992	Sergio Olhovich	<i>Las Casas, una hoguera al amanecer</i>	1986	Salom, Jaime
4	<i>Tirano Banderas</i>	1993	José Luis García Sánchez	<i>Tirano Banderas</i>	1926	Valle Inclán, Ramón María del
5	<i>Días de combate</i>	1994	Fernando Pérez Gavilán	<i>Días de combate</i>	1976	Taibo II, Paco Ignacio
6	<i>Amorosos fantasmas</i>	1994	Fernando Pérez Gavilán	<i>Amorosos fantasmas</i>	1989	Taibo II, Paco Ignacio
7	<i>Algunas nubes</i>	1995	Carlos García Agraz	<i>Algunas nubes</i>	1985	Taibo II, Paco Ignacio

PERIODO	NO. DE FILMES
2001-2010	6

NO.	PELÍCULA	AÑO	DIRECTOR	OBRA	AÑO	ESCRITOR
1	<i>La virgen de la lujuria</i>	2002	Arturo Ripstein	<i>La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco</i>	1960	Aub, Max
2	<i>Volverás</i>	2002	Antonio Chavarrías	<i>Un enano español se suicida en Las Vegas</i>	1997	Casavella, Francisco
3	<i>Primer y último amor</i>	2001	Antonio Giménez Rico	<i>Primer y último amor</i>	1997	Luca de Tena Brunet, Torcuato
4	<i>Ciudades oscuras</i>	2001	Fernando Sariñana	<i>Crónicas del Madrid oscuro</i>	1994	Madrid, Juan
5	<i>La hija del caníbal</i>	2002	Antonio Serrano	<i>La hija del caníbal</i>	1997	Montero, Rosa
6	<i>Casi Don Juan Tenorio</i>	2007	Carlos Eduardo Rico	<i>Don Juan Tenorio</i>	1844	Zorrilla y Moral, José

PERIODO	NO. DE FILMES
2011-2015	2

NO.	PELÍCULA	AÑO	DIRECTOR	OBRA	AÑO	ESCRITOR
1	<i>Ilusiones S.A.</i>	2013	Roberto Girault Facha	<i>Los árboles mueren de pie</i>	1949	Casona, Alejandro
2	<i>Nosotros, los Nobles</i>	2013	Gary Alazraki	<i>El gran calavera</i>	1948	Torrado, Adolfo



# **ANEXO IV**



## Tablas comparativas y gráficos

El **Anexo IV** presenta mediante gráficas y tablas comparativas los porcentajes de adaptaciones de la literatura española considerados de acuerdo con los siguientes criterios:

- A) la producción total de filmes en México.
- B) el número total de adaptaciones cinematográficas (de diferentes países).
- C) y D) porcentaje de obras de teatro, narrativa y poesía adaptadas al cine.
- E) producción fílmica total en México por año<sup>1040</sup>.

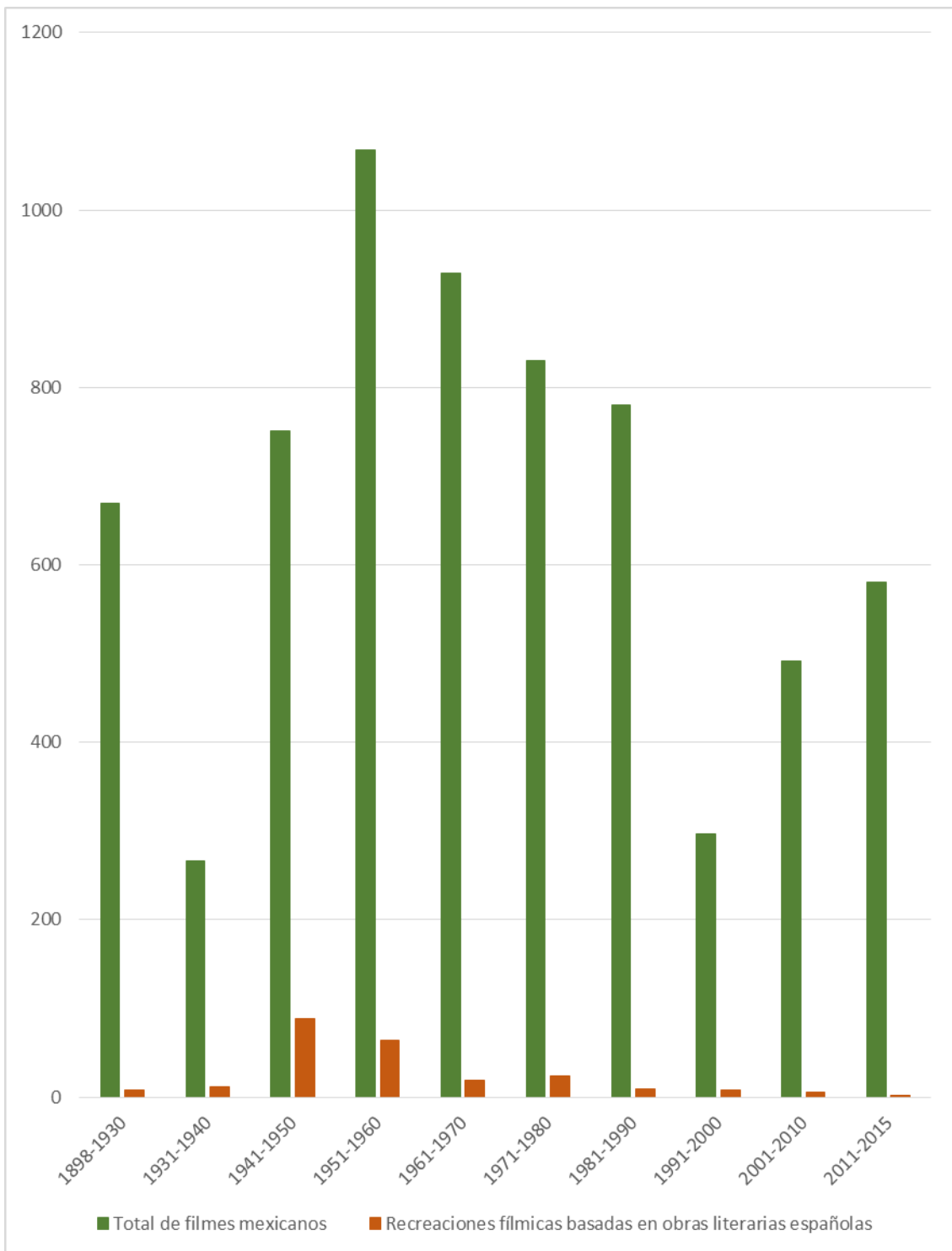
<sup>1040</sup> Entre 1898 y 1930 se ha considerado la producción total del cine mexicano (ficción y documental), y en el periodo comprendido entre 1931-2015 únicamente los largometrajes de ficción. La información fue obtenida de las siguientes fuentes: las publicaciones de Juan Felipe Leal, Eduardo Barraza y Alejandra Jablonska (1991-2011) y las de Moisés Viñas (1987,1992, 2005); los *Anuarios Estadísticos de Cine mexicano del Instituto Mexicano de Cinematografía*, (2010-2014); el diccionario en línea *Escritores del cine mexicano sonoro: 1931-2000*, la base de datos: Filmografía Mexicana (Filmoteca UNAM), *La historia documental del cine mexicano* (1969-1978), 9 tomos, de Emilio García Riera y *La adaptación de obra literaria en el cine mexicano* (2013), de Martha Vidrio.



**A) Comparativa con la producción total de filmes en México**

<b>Periodo</b>	<b>Total de filmes mexicanos</b>	<b>Recreaciones filmicas basadas en obras literarias españolas</b>	<b>Porcentaje</b>
1898-1930	716	8	1.1%
1931-1940	266	12	4,5%
1941-1950	751	89	11,8%
1951-1960	1068	64	6,0%
1961-1970	929	18	1,9 %
1971-1980	830	24	2,9%
1981-1990	780	9	1,1%
1991-2000	297	7	2,4%
2001-2010	492	6	1,2%
2011-2015	580	2	0,3%
<b>TOTAL</b>	<b>6662</b>	<b>239</b>	<b>3,6%</b>

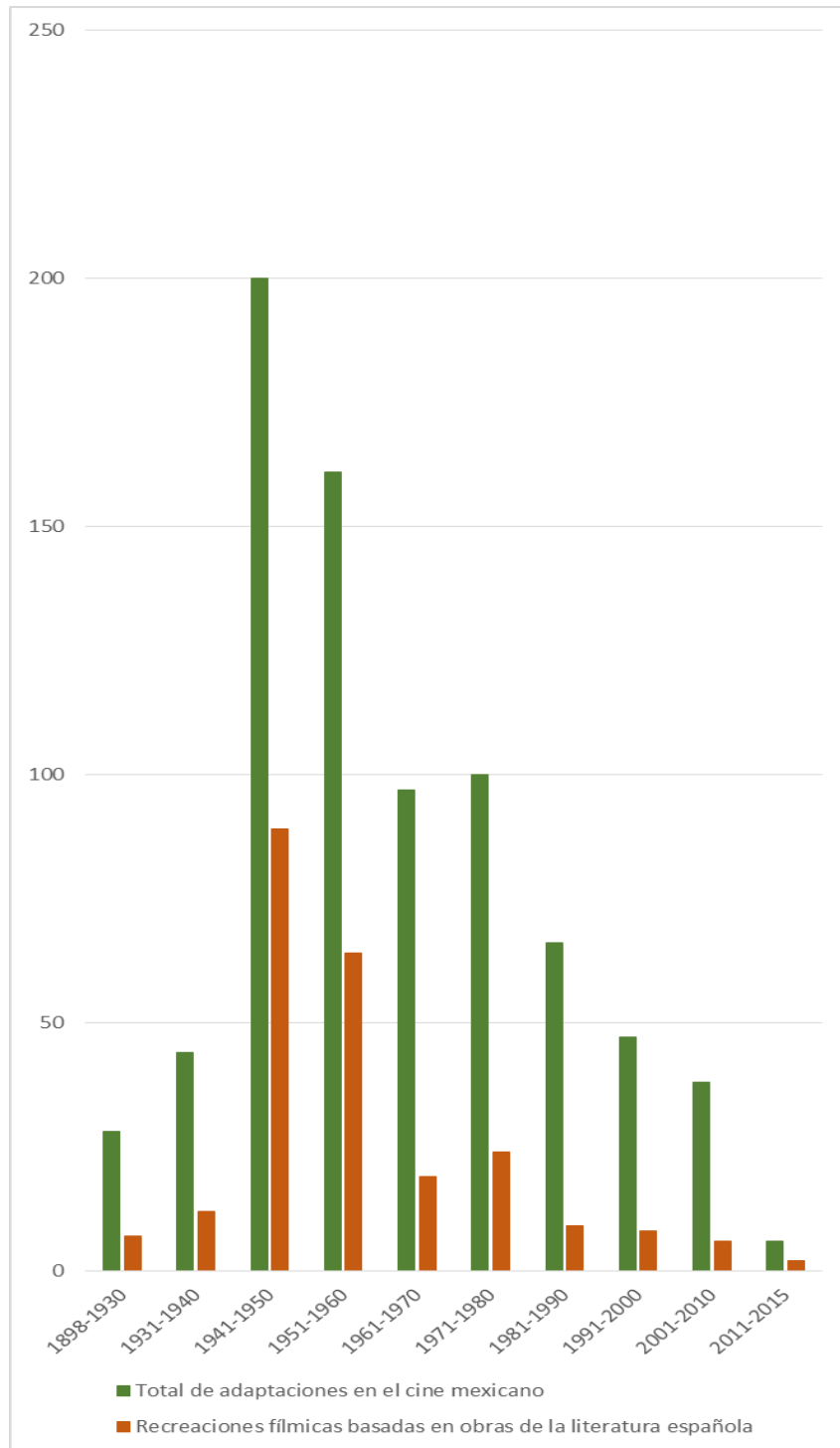
Gráfica A



**B) Comparativa con el número total de adaptaciones (de diferentes países)**

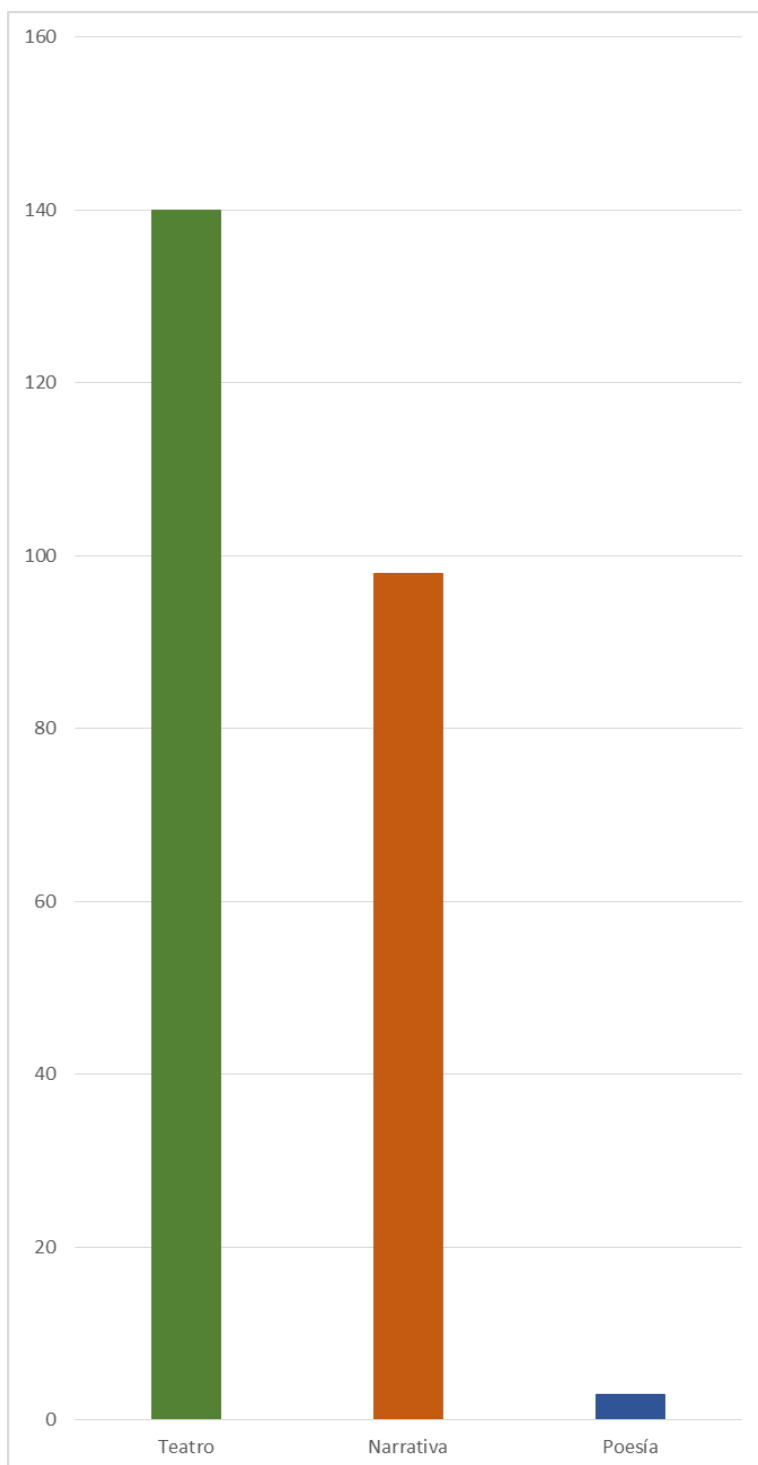
<b>Periodo</b>	<b>Total de adaptaciones en el cine mexicano</b>	<b>Recreaciones filmicas basadas en obras de la literatura española</b>	<b>Porcentaje</b>
1898-1930	28	8	28,6%
1921-1930	12	2	16,7%
1931-1940	44	12	27,3%
1941-1950	200	89	44,5%
1951-1960	161	64	39,8%
1961-1970	97	18	18,5 %
1971-1980	100	24	24,0%
1981-1990	66	9	13,6%
1991-2000	47	7	14,9 %
2001-2010	38	6	15,8 %
2011-2015	6	2	33,3%
<b>TOTAL</b>	<b>787</b>	<b>239</b>	<b>30,4%</b>

**Gráfica B**





### C) Porcentaje de obras de teatro, narrativa y poesía adaptadas al cine

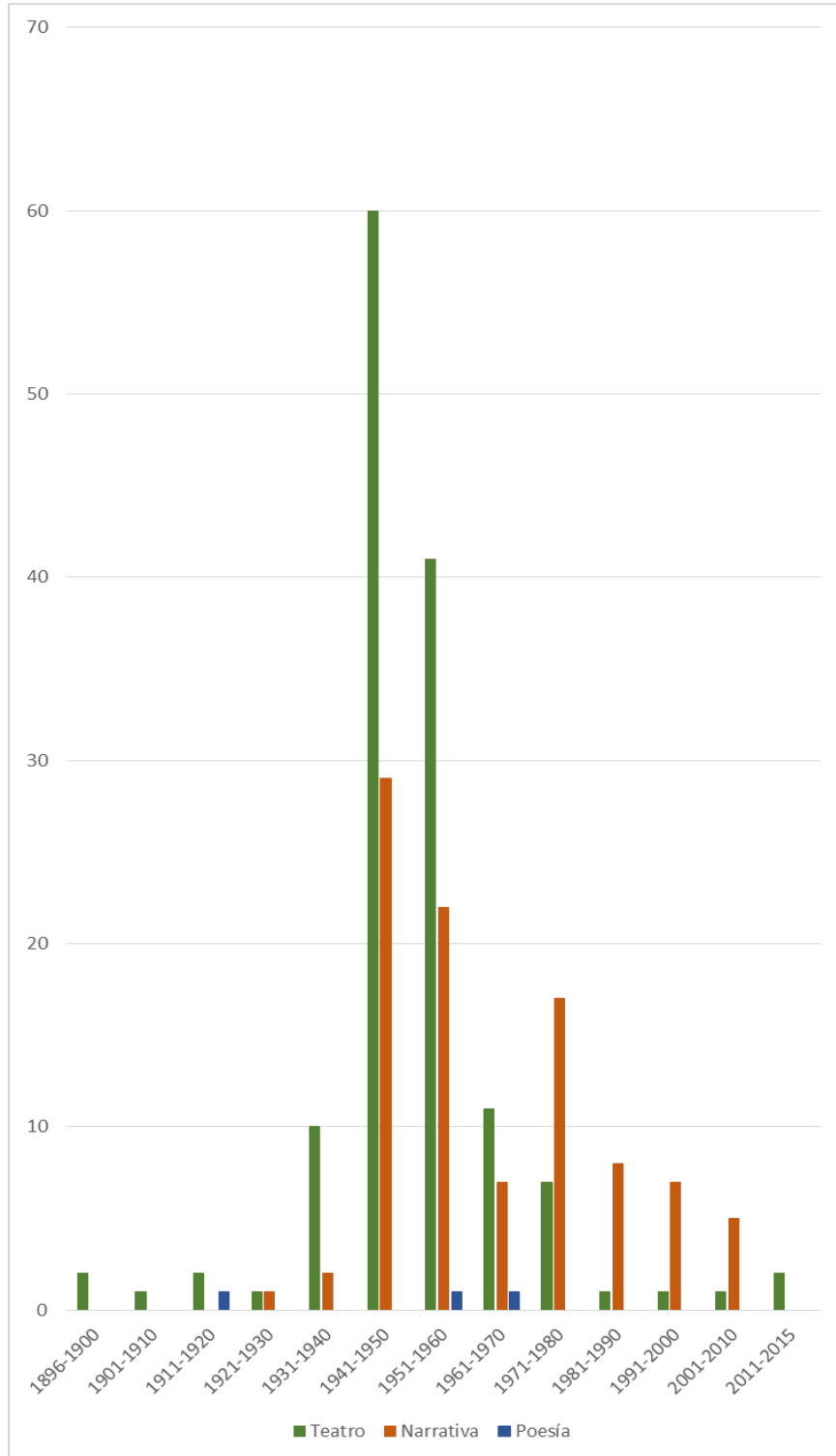


Género literario	Recreaciones filmicas (basadas en literatura española)
Teatro	139
Narrativa	97
Poesía	3
<b>Total</b>	<b>239</b>

**D) Comparativa por obras de teatro, narrativa y poesía adaptadas al cine**

<b>Periodo</b>	<b>Teatro</b>	<b>Narrativa</b>	<b>Poesía</b>	<b>Total</b>
1898-1930	6	1	1	8
1931-1940	10	2	0	12
1941-1950	60	29	0	89
1951-1960	41	22	1	64
1961-1970	11	6	1	18
1971-1980	7	17	0	24
1981-1990	1	8	0	9
1991-2000	0	7	0	7
2001-2010	1	5	0	6
2011-2015	2	0	0	2

**Gráfica D**



**F) Producción total de filmes en México y adaptaciones de obras literarias españolas por año**

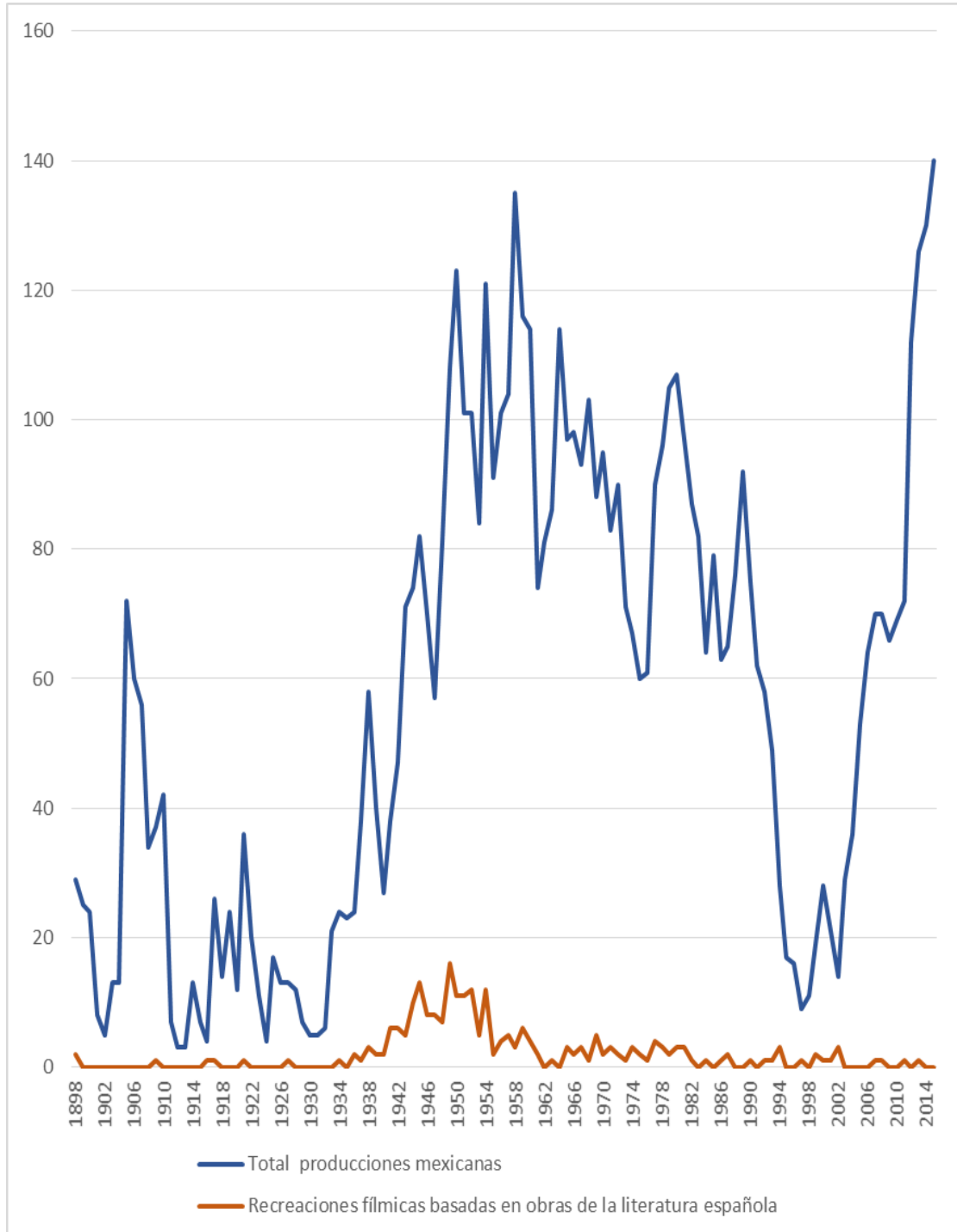
<b>Año</b>	<b>Total producciones mexicanas</b>	<b>Recreaciones filmicas basadas en obras de la literatura española</b>
1898	29	2
1899	25	0
1900	24	0
1901	8	0
1902	5	0
1903	13	0
1904	13	0
1905	72	0
1906	60	0
1907	56	0
1908	34	0
1909	37	1
1910	42	0
1911	7	0
1912	3	0
1913	3	0
1914	13	0
1915	7	0
1916	4	1
1917	26	1
1918	14	0
1919	24	0
1920	12	0
1921	36	1
1922	20	0
1923	11	0
1924	4	0

1925	17	0
1926	13	0
1927	13	1
1928	12	0
1929	7	0
1930	5	0
1931	5	0
1932	6	0
1933	21	0
1934	24	1
1935	23	0
1936	24	2
1937	38	1
1938	58	3
1939	40	2
1940	27	2
1941	38	6
1942	47	6
1943	71	5
1944	74	10
1945	82	13
1946	70	8
1947	57	8
1948	81	7
1949	108	16
1950	123	11
1951	101	11
1952	101	12
1953	84	5
1954	121	12
1955	91	2

1956	101	4
1957	104	5
1958	135	3
1959	116	6
1960	114	4
1961	74	2
1962	81	0
1963	86	1
1964	114	0
1965	97	3
1966	98	2
1967	93	3
1968	103	0
1969	88	5
1970	95	2
1971	83	3
1972	90	2
1973	71	1
1974	67	3
1975	60	2
1976	61	1
1977	90	4
1978	96	3
1979	105	2
1980	107	3
1981	97	3
1982	87	1
1983	82	0
1984	64	1
1985	79	0
1986	63	1

1987	65	2
1988	76	0
1989	92	0
1990	75	1
1991	62	0
1992	58	1
1993	49	1
1994	28	3
1995	17	0
1996	16	0
1997	9	1
1998	11	0
1999	19	2
2000	28	0
2001	21	1
2002	14	3
2003	29	0
2004	36	0
2005	53	0
2006	64	0
2007	70	1
2008	70	1
2009	66	0
2010	69	0
2011	72	1
2012	112	0
2013	126	1
2014	130	0
2015	140	0

Gráfica E





# **ANEXO V**



## **Adaptaciones cinematográficas realizadas en coproducción**

El **Anexo V** presenta el total de las adaptaciones de obras literarias españolas realizadas en coproducción México-España, así como las realizadas con otros países. Se incluyen los siguientes datos: título de la película, año, director, productora, título de la obra literaria y nombre del escritor.

Además, se incluye una tabla comparativa del total de coproducciones (México-España), las que fueron adaptaciones de obras literarias españolas y también las que se hicieron con otros países (por periodo).



## Coproducciones México-España: 1948-2015

PERIODO	NO. DE FILMES
1941-1950	1

NO.	PELÍCULA	AÑO	DIRECTOR	PRODUCTORA	OBRA	ESCRITOR
1	<i>San Ignacio de Loyola / El capitán de Loyola</i>	1948	José Díaz Morales	Producciones Calderón	<i>El divino impaciente</i>	Pemán y Pemartín, José María

PERIODO	NO. DE FILMES
1951-1960	8

NO.	PELÍCULA	AÑO	DIRECTOR	PRODUCTORA	OBRA	ESCRITOR
1	<i>Charlestón</i>	1959	Tulio Demicheli	Oro Films y Balcázar Producciones Cinematográficas	<i>No te ofendas, Beatriz</i>	Arniches, Carlos
2	<i>Señora ama</i>	1954	Julio Bracho	Diana Films y Unión Films	<i>Señora ama</i>	Benavente, Jacinto
3	<i>Amor que yo te di</i>	1959	Tulio Demicheli	Diana Films y Suevia Films	<i>Amor que yo te di</i>	Duval, Sergio (Miguel Cussó Giralt)
4	<i>Tercio de quites</i>	1951	Emilio Gómez Muriel	Cifesa y Clasa Films Mundiales	<i>Tercio de quites</i>	León, Rafael de
5	<i>El coyote</i>	1954	Joaquín Romero Marchent	Oro Films y Unión Films	<i>El coyote</i>	Mallorquí Figueroa, José
6	<i>La justicia del coyote</i>	1954	Joaquín Romero Marchent	Oro Films y Unión Films	<i>La justicia del coyote</i>	Mallorquí Figueroa, José
7	<i>La herida luminosa</i>	1956	Tulio Demicheli	Cinematográfica Filmex y Balcázar Producciones	<i>La herida luminosa</i>	Sagarra, Josep Maria de
8	<i>Sonatas</i>	1959	Juan Antonio Bardem	Producciones Barbachano Ponce y Uninci.	<i>Sonata de otoño. Memorias del Marqués de Bradomín Sonata de estío. Memorias del Marqués de Bradomín</i>	Valle Inclán, Ramón María del

PERIODO	NO. DE FILMES
1961-1970	3

NO.	PELÍCULA	AÑO	DIRECTOR	PRODUCTORA	OBRA	ESCRITOR
1	<i>La revoltosa</i>	1963	Juan Díaz Morales	Oro Films y Balcázar Producciones Cinematográficas.	<i>La revoltosa</i>	Fernández Shaw, Carlos [en colaboración con José López Silva]

2	<i>Despedida de casada</i>	1966	Juan de Orduña	Diana Films y Productora Fílmica	<i>Lío de matrimonios</i>	Navarro Carrión-Cervera, Jesús
3	<i>Una señora estupenda</i>	1967	Eugenio Martín	Impala y Producciones Rodríguez Hermanos	<i>Cuando tú me necesites</i>	Paso Gil, Alfonso

PERIODO	NO. DE FILMES
1971-1980	10

NO.	PELÍCULA	AÑO	DIRECTOR	PRODUCTORA	OBRA	ESCRITOR
1	<i>La Coquito</i>	1977	Pedro Masó	Películas Mexicanas e Impala.	<i>La Coquito</i>	Belda, Joaquín
2	<i>Las tres perfectas casadas</i>	1971	Benito Alazraki	Cinetelmex y Cinematográfica Pelimex	<i>Las tres perfectas casadas</i>	Casona, Alejandro
3	<i>Don Quijote cabalga de nuevo</i>	1972	Roberto Gavaldón	Rioma Films y Óscar Producciones Cinematográficas	<i>El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha</i>	Cervantes, Miguel de
4	<i>El sexólogo/ Mirame con ojos pornográficos Memorias de un visitador médico Las insaciables México-España</i>	1980	Luis María Delgado	Cinematográfica Filmex y Midega Films	<i>Memorias de un visitador médico</i>	Lugo, José de
5	<i>Muchachos de barrio o ¿Y ahora qué, señor fiscal?</i>	1977	León Klimovsky	IFI Producción y Películas Mexicanas	<i>¿Y ahora qué, señor fiscal?</i>	Martín Vigil, José Luis
6	<i>La casada es mi mujer o El alegre divorciado</i>	1975	Pedro Lazaga	Producciones Orfeo y Filmayer Producción.	<i>Anacleto se divorcia</i>	Muñoz Seca, Pedro [en colaboración con Pedro Pérez Fernández]
7	<i>La playa vacía</i>	1976	Roberto Gavaldón	Lotus Films Internacional y Conacite I	<i>La playa vacía</i>	Salom, Jaime
8	<i>Acto de posesión</i>	1977	Javier Aguirre	Películas Mexicanas y Bautista Solís Crespo	<i>Dos madres</i>	Unamuno, Miguel de
9	<i>Manaos, la fiebre del gaucho México-España-Italia</i>	1979	Alberto Vázquez Figueroa	Izaro Films, Producciones Esme y The Federico G. Aicardi Organization	<i>Manaos</i>	Vázquez Figueroa, Alberto
10	<i>Extraño matrimonio / El hijo es mío / Maternidad prostituida / La silla</i>	1978	Ángel del Pozo	Cinematográfica Pelimex y CyT.72	“El hijo es mío”	Vizcaino Casas, Fernando

PERIODO	NO. DE FILMES
1981-1990	5

NO.	PELÍCULA	AÑO	DIRECTOR	PRODUCTORA	OBRA	ESCRITOR
1	<i>La sombra del ciprés es alargada</i>	1990	Luis Alcoriza	Imcine, Televisión Española y Rosa García Producciones Cinematográficas.	<i>La sombra del ciprés es alargada</i>	Delibes, Migue
2	<i>El misterio de la cripta embrujada / La cripta</i>	1981	Cayetano del Real	Fígaro Films y Kaktus Producciones Cinematográficas	<i>El misterio de la cripta embrujada</i>	Mendoza, Eduardo
3	<i>Desnúdate Marcela / La muchacha sin retorno / La chica de la piscina</i>	1986	Ramón Fernández	Izaro Films y Televicine	<i>La muchacha sin retorno</i>	Moncada Mercadal, Santiago
4	<i>Las siete cucas México-España</i>	1981	Felipe Cazals	Cinematográfica Filmex y Fígaro Films	<i>Las siete cucas</i>	Noel, Eugenio
5	<i>Todo un hombre</i>	1982	Rafael Villaseñor Kuri	Lotus y Cima Films	<i>Nada menos que todo un hombre</i>	Unamuno, Miguel de

PERIODO	NO. DE FILMES
1991-2000	3

NO.	PELÍCULA	AÑO	DIRECTOR	PRODUCTORA	OBRA	ESCRITOR
1	<i>Sexo por compasión</i>	1999	Laura Mañá	Visual Group, Sociedad General Derechos Audiovisuales y Resonancia Productora	<i>Putas por compasión</i>	Mañá, Laura
2	<i>Otaola o la república del exilio</i>	1999	Raúl Busters	Conaculta, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), Imcine, Foprocine, Producciones Redondo y Producciones Bilbatúa	<i>El cortejo Los tordos en el pirul Poemas</i>	Otaola Oyarzabal, Simón
3	<i>Tirano Banderas México-España-Cuba</i>	1993	José Luis García Sánchez	Ion Producciones, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, Cinematográfica del Prado, Iberoamericana Films, Atrium Films y Promociones Audiovisuales Reunidas	<i>Tirano Banderas</i>	Valle Inclán, Ramón María del

PERIODO	NO. DE FILMES
2001-2010	4

NO.	PELÍCULA	AÑO	DIRECTOR	PRODUCTORA	OBRA	ESCRITOR
1	<i>La virgen de la lujuria</i>	2002	Arturo Ripstein	Tusitala Producciones Cinematográficas, Promociones Amaranta, Iberautor Promociones Culturales, Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine), Fado Filmes y Mate Production	“La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”	Aub, Max
2	<i>Volverás</i>	2002	Antonio Chavarrías	Altavista Films, Canal + España, Moro Films, Oberón Cinematográfica, Televisión Española, Televisión de Cataluña, Tucán Producciones, Cinematográfica, Nuvisión y Ltda	<i>Un enano español se suicida en Las Vegas</i>	Casavella, Francisco
3	<i>Primer y último amor</i>	1997	Antonio Giménez Rico	Saguel Films, Televisión Española, Vía Digital y Elisa Salinas.	<i>Primer y último amor</i>	Luca de Tena, Torcuato
4	<i>La hija del caníbal</i>	2002	Antonio Serrano	Lola Films, Argos Cine y Titán Producciones	<i>La hija del caníbal</i>	Montero, Rosa



## Coproducciones entre México y otros países: 1939-1980

PERIODO	NO. DE FILMES
1931-1940	1

NO.	PELÍCULA	NACIONALIDAD	AÑO	DIRECTOR	PRODUCTORA	OBRA	ESCRITOR
1	<i>Los hijos mandan</i>	México-Puerto Rico	1939	Gabriel Soria	Gabriel Ramos y Cobián Producciones	<i>El caudal de los hijos</i>	Parmeno

PERIODO	NO. DE FILMES
1941-1950	1

NO.	PELÍCULA	NACIONALIDAD	AÑO	DIRECTOR	PRODUCTORA	OBRA	ESCRITOR
1	<i>Embrujo antillano</i>	México-Cuba	1945	Geza P. Polaty. Consejero: Juan Orol	Geza P. Polaty-Octavio Gómez Castro-Juan Orol y Continental Films	“La veguerita”	Lázaro Machado, Ángel

PERIODO	NO. DE FILMES
1951-1960	2

NO.	PELÍCULA	NACIONALIDAD	AÑO	DIRECTOR	PRODUCTORA	OBRA	ESCRITOR
1	<i>La venenosa</i>	México-Argentina	1957	Miguel Morayta	Emilio Gómez Muriel, Martín Rodríguez Menasti, General Belgrano y Producciones Corsa	<i>La venenosa</i>	<i>Caballero Audaz, El</i>
2	<i>Socios para la aventura</i>	México-Argentina	1957	Miguel Morayta	Cinematográfica Calderón y Argentina Sono Films	<i>Socios para la aventura</i>	Linares Becerra, Luisa María

PERIODO	NO. DE FILMES
1961-1970	2

NO.	PELÍCULA	NACIONALIDAD	AÑO	DIRECTOR	PRODUCTORA	OBRA	ESCRITOR
1	<i>Una mujer sin precio</i>	México-Puerto Rico	1965	Alfredo B. Crevenna	Producciones Rosas y Productora Borinqueña de Películas	<i>La bien pagada</i>	<i>Caballero Audaz, El</i>
2	<i>Romance en Puerto Rico</i>	México-Puerto Rico	1961	Ramón Pereda	Ramón Pereda, Enrique Martínez y Puerto Rico Films	<i>En poder de Barba Azul</i>	Linares Becerra, Luisa María

PERIODO	NO. DE FILMES
1971-1980	1

NO	PELÍCULA	NACIONALIDAD	AÑO	DIRECTOR	PRODUCTORA	OBRA	ESCRITOR
1	<i>La montaña sagrada</i>	México – Estados Unidos	1972	Alejandro Jodorowsky	Abkco Films y Producciones Zohar	<i>Subida al monte Carmelo Mont Analogue</i>	Cruz, San Juan de la René Daumal

**A) Comparativa con la realización de coproducciones entre México y España**

<b>Periodo</b>	<b>Total de coproducciones (México-España)</b>	<b>Adaptaciones de obras literarias españolas en coproducción México-España</b>	<b>Adaptaciones de obras literarias españolas en coproducción México con otros países</b>
1931-1940	0	0	1
1941-1950	2	1	1
1951-1960	37	8	2
1961-1970	35	3	2
1971-1980	56	10	1
1981-1990	34	5	0
1991-2000	29	5	0
2001-2010	74	5	0
2011-2015	28	1	0
<b>Total</b>	<b>295</b>	<b>38</b>	<b>7</b>



# **ANEXO VI**



## **La adaptación en el cine mexicano**

El **Anexo VI** recoge el número y porcentaje de adaptaciones de obras de distintas nacionalidades que se han realizado en el cine mexicano, así como la comparación de obras de la literatura española y mexicana en relación a la de otros países. Las tablas y gráficas que contiene este apartado son las siguientes:

- A) total de filmes mexicanos basado en obras literarias (por país).
- B) comparativa por la nacionalidad de las obras literarias adaptadas
- C) porcentaje de recreaciones filmicas en el cine mexicano

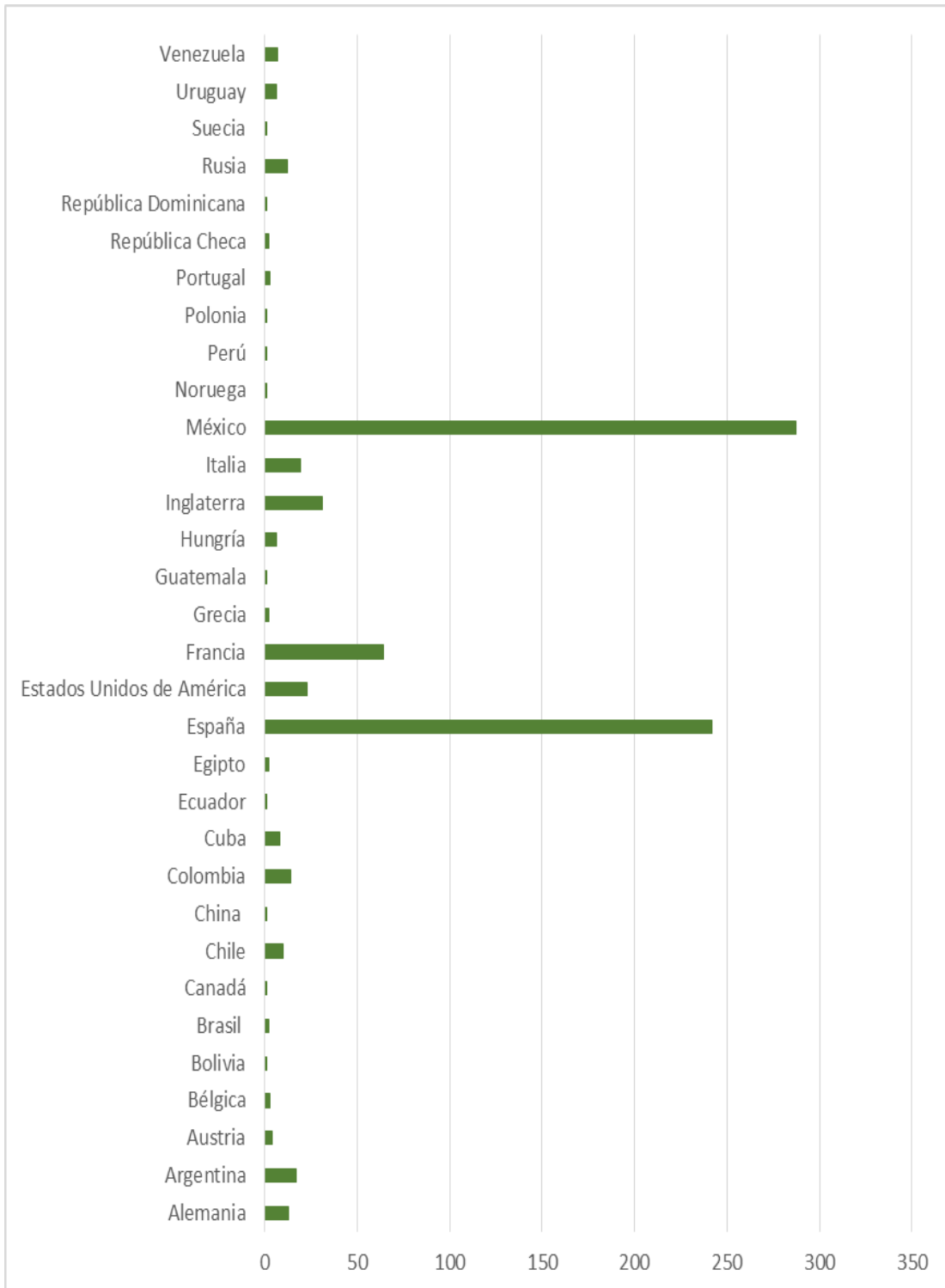




**A) Total de filmes mexicanos basado en obras literarias (de diferentes países)**

<b>País</b>	<b>Número de filmes</b>
Alemania	13
Argentina	17
Austria	4
Bélgica	3
Bolivia	1
Brasil	2
Canadá	1
Chile	10
China	1
Colombia	14
Cuba	8
Ecuador	1
Egipto	2
España	239
Estados Unidos de América	23
Francia	64
Grecia	2
Guatemala	1
Hungría	6
Inglaterra	31
Italia	19
México	287
Noruega	1
Perú	1
Polonia	1
Portugal	3
República Checa	2
República Dominicana	1
Rusia	12
Suecia	1
Uruguay	6
Venezuela	7
<b>TOTAL</b>	<b>784</b>

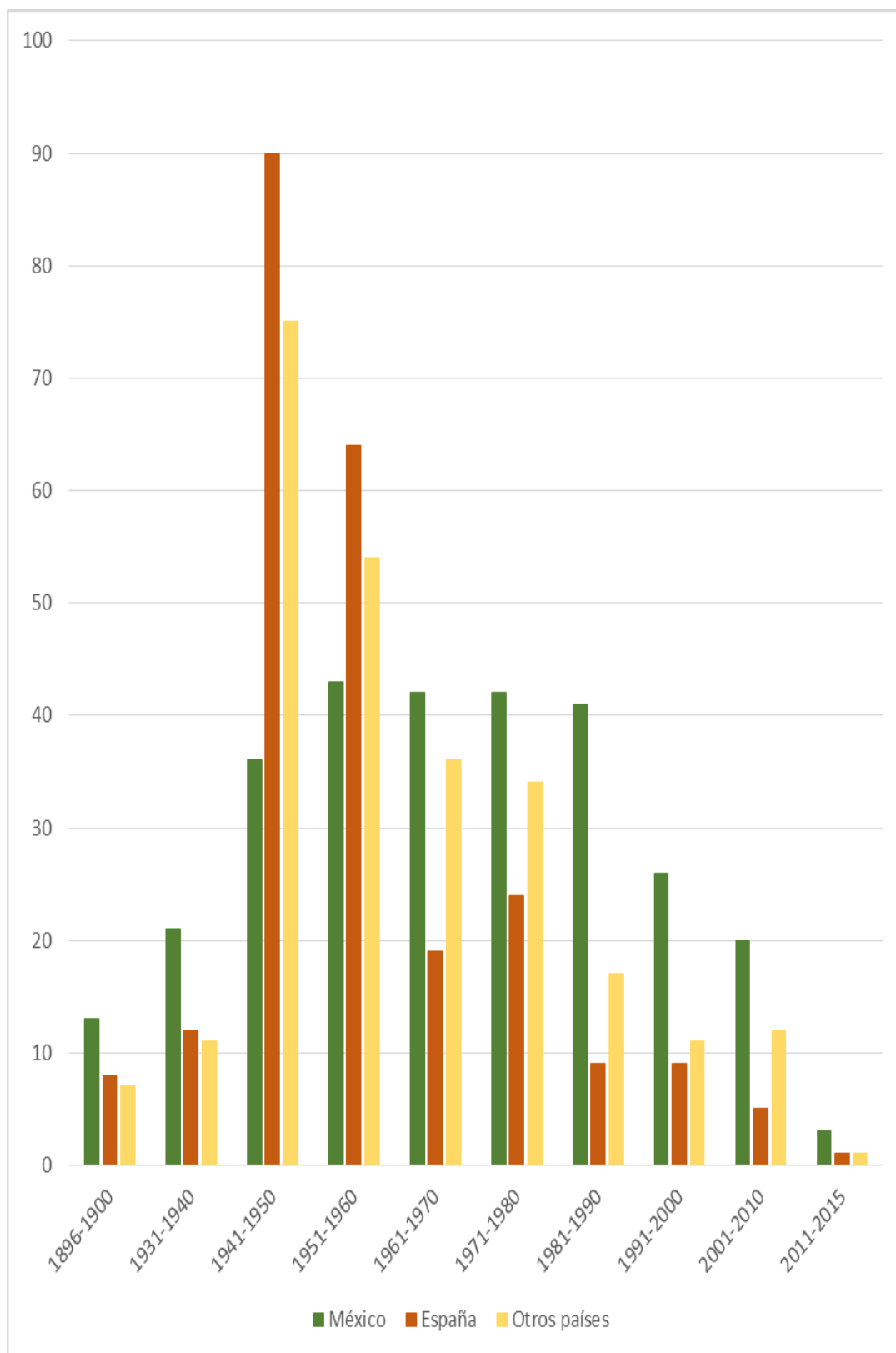
Gráfica A



**B) Comparativa por la nacionalidad de las obras literarias adaptadas**

<b>Periodo</b>	<b>México</b>	<b>España</b>	<b>Otros países</b>	<b>Total de adaptaciones en el cine mexicano</b>
1898-1930	13	8	7	28
1931-1940	21	12	11	44
1941-1950	36	89	75	200
1951-1960	43	64	54	161
1961-1970	42	18	36	96
1971-1980	42	24	34	100
1981-1990	41	9	17	67
1991-2000	26	7	11	44
2001-2010	20	6	12	38
2011-2015	3	2	1	6
<b>Total</b>	<b>287</b>	<b>239</b>	<b>258</b>	<b>784</b>

**Gráfica B**



### C) Porcentaje de recreaciones filmicas en el cine mexicano

<b>Periodo</b>	<b>Producción total de filmes mexicanos</b>	<b>Recreaciones filmicas en el cine azteca (Todas las nacionalidades)</b>	<b>Porcentaje</b>
1898-1930	669	28	4,2%
1931-1940	266	44	16,5%
1941-1950	751	200	26,6%
1951-1960	1068	161	15,1%
1961-1970	929	96	10,3%
1971-1980	830	100	12%
1981-1990	780	66	8,5%
1991-2000	297	46	15,5%
2001-2010	492	37	7,5%
2011-2015	580	6	1,3%
<b>Total</b>	<b>6662</b>	<b>784</b>	<b>11,8%</b>

**Gráfica C**

