



# CAUCE

Número 33 (2010)



# EL EROTISMO LITERARIO EN LAS ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS: ESTUDIO DE SIETE EJEMPLOS.

LAURA ARROYO MARTÍNEZ  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE (MADRID, ESPAÑA)

*A Raquel Jimeno,  
en la amistad viajera.*

**Resumen:** En el presente trabajo estudiamos la importancia que el erotismo adquiere cuando una obra literaria es seleccionada para ser llevada a la gran pantalla. Para ello, proponemos el estudio de siete adaptaciones cinematográficas que parten de textos con diversos tratamientos del contenido sexual. Entre las múltiples opciones que teníamos, hemos elegido siete adaptaciones realizadas por alguno de nuestros más célebres directores de cine: Vicente Aranda, Bigas Luna, Mario Camus y Pilar Miró.

**Palabras clave:** Literatura española; adaptaciones cinematográficas; erotismo.

**Abstract:** In this work, it is considered the importance of eroticism acquiring when a literary work is to be selected to be brought to the big screen. To this end, we propose the study of seven film adaptations of texts that come up with various treatments of sexual content. Among the many existing options, seven adaptations made by some of our most famous film directors (Vicente Aranda, Bigas Luna, Mario Camus, Pilar Miró) were selected.

**Key words:** Spanish Literature; film adaptations; eroticism.

**Résumé:** Nous étudions dans ce travail, l'importance que l'érotisme acquiert quand une œuvre littéraire vient choisie pour être portée à l'écran. À ce propos, nous offrons l'étude de sept adaptations cinématographiques de textes ayant de différents traitements du contenu sexuel. Parmi les nombreuses options que nous avons, nous avons choisi des versions de quatre cinéastes espagnols figurant parmi les plus célèbres: Vicente Aranda, Bigas Luna, Mario Camus et Pilar Miró.

**Mots-clés:** Littérature espagnole; adaptations cinématographiques; érotisme.

## 1. INTRODUCCIÓN.

Desde los orígenes de la literatura universal, el erotismo ha sido un tema fundamental para multitud de autores, al igual que ha disfrutado de un notable desarrollo en todos los géneros literarios aunque, evidentemente, los géneros narrativos por cuestiones formales permitan a los autores un tratamiento de los asuntos sexuales más amplio, detallado y contextualizado. De igual modo, es necesario tener presente que su descripción literaria y artística ha cambiado a lo largo de las diferentes etapas históricas y sociales, no sólo en su grado de explicitud (que, por ejemplo, se resiente seriamente en las etapas de censura), sino por su acondicionamiento a los códigos morales, políticos o sociales que imperan en cada período. Este protagonismo de lo sexual, que atraviesa

toda la historia literaria universal, no resulta en absoluto ajeno a la literatura española. Si nos remitimos al primitivo ejemplo de las jarchas, textos que constituyen los orígenes de la lírica hispánica, podemos comprobar que estos breves poemas ponen en voz femenina un sutil y encubierto erotismo, transmitido en la queja amorosa fruto de la ausencia del amado.

Si asumimos la íntima y conflictiva pareja que se ha formado entre literatura y cine, resulta comprensible que una parte esencial de la historia del cine no viva de espaldas a este filón literario. Consideramos, por tanto, que el componente erótico de los textos es una de las múltiples razones por las cuales un proyecto de adaptación puede resultar atractivo, ya que el cine por medio de su lenguaje audiovisual se puede permitir el lujo de explotar y explorar este erotismo literario, al dar forma a las fantasías de infinidad de lectores de las obras adaptadas y, a su vez, al introducir escenas más que sugerentes para aquellos que desconozcan previamente los textos literarios. En el terreno de lo erótico, el séptimo arte puede adentrarse con más efectividad en un territorio que no pueden franquear fácilmente las obras literarias.

Algunas de las obras clásicas de la literatura universal han sido adaptadas por directores de primer nivel y han disfrutado de una buena acogida, no sólo por parte de la crítica, sino también por parte del público que se siente absolutamente familiarizado con estas escenas de contenido sexual. Estas imágenes han llegado a formar parte de las convenciones establecidas por determinados géneros cinematográficos, como pueden ser la comedia romántica o el cine negro, por lo que no resultan motivo de escándalo para ningún espectador, mientras que su omisión sería gravosa para buena parte de su público.

Parece interesante recordar algunos casos de célebres adaptaciones que justifican lo ya expuesto: *Lolita* de Kubrick (1962), *Las amistades peligrosas* de Frears (1988) o *Drácula de Bram Stoker* de Ford Coppola (1992). Estos significativos ejemplos demuestran que el matrimonio entre literatura con contenido erótico y cine se ha consumado a la perfección y que, por tanto, constituye una realidad innegable en nuestro mundo cultural que, gracias a la complacencia de los espectadores, nos seguirá acompañando en el futuro de nuestras pantallas.

El cine español, plagado a su vez de múltiples peculiaridades, no se muestra al margen de esta realidad, sino que ha fomentado el erotismo como uno de sus intereses primordiales. Desde sus orígenes, el cine español emplea el contenido sexual debido a las dobles versiones que frecuentemente se hacían para el mercado nacional o extranjero o para encargos específicos. Por tanto, lo sexual ha tenido un peso esencial en la historia de nuestra pantalla, que se ha consolidado a partir de la democracia. A este respecto, resulta obligatorio recordar la importancia que tuvo la etapa de nuestra historia cinematográfica conocida como «el destape». Todos conocemos las características de

los filmes que se encuentran dentro de ese pertinente rótulo: cintas de escasa calidad, con argumentos ligeros, donde lo fundamental es divertir al espectador mientras contempla un desfile de piernas y pechos de actrices despampanantes. Cine que abogaba como valor por una necesaria liberación sexual. Son películas que, en la actualidad, se recuerdan mientras esbozamos una sonrisa y no cierto extrañamiento pero que, aunque carecen de cualquier tipo de interés estético, deben ser estudiadas con un enfoque sociológico. Nos muestran a una sociedad española que, tras una larga dictadura que implantó una fuerte censura ideológica, necesita desinhibirse y pasar de la negación al empacho.

Desde ese momento, el cine nacional no ha sido nada conservador sobre la representación de lo erótico e incluso, se ha recreado en las posibilidades de diferente ámbito que el tema permitía alcanzar. Algunos de nuestros cineasta más exitosos, como es el caso de José Luis García o Alejandro Amenábar, incluyen en sus obras escenas sexuales con regularidad, aunque no debemos olvidar las sobresalientes diferencias estilísticas que separan sus creaciones. Otros, como Pedro Almodóvar, Vicente Aranda o Bigas Luna, no sólo se sienten familiarizados con el tema, sino que lo han convertido en un sello obligatorio en sus películas y lo emplean como recurso para desarrollar múltiples funciones.

Sin embargo, aunque lo expuesto hasta el momento resulta innegable, el asunto de lo sexual en nuestro cine y, en extensión, en nuestras artes – sería necesario realizar un estudio del componente sexual en los estrenos teatrales de los años setenta y ochenta -, resulta bastante más complicado. En España a partir del año 1977 dejó de existir cualquier tipo de censura política o eclesiástica. A pesar de esto, no resulta difícil comprender que una ley no cambia la mentalidad de la sociedad desde el momento de su aprobación. Aunque cualquier escena sexual a partir de esta fecha se podía mostrar sin temor a ninguna penalización de tipo legal, existían y, aún existen, grupos sociales con ideales conservadores y religiosos que no las contemplan con satisfacción. Esta situación provoca la propia autocensura de los creadores, que puede variar en cuestión de grados de manera notable y llegar a limitar en términos preocupantes su libertad creadora en los años de la Transición.

Pasando al estudio exclusivo de las adaptaciones, dejando al margen a los guiones originales y, en relación a la selección de las obras literarias españolas que han sido adaptadas a la gran pantalla, resulta sencillo comprobar que muchas de ellas tienen contenido erótico. Es decir, hay que considerar que partimos de una definición de erotismo muy abierta que puede abarcar desde la alusión indirecta y presentación del tema en forma de deseo referido, hasta la inclusión de escenas sexuales encadenadas y variadas que lleguen a devorar en parte el argumento y guión de la película, al pasar éstos a un segundo plano de interés.

Si analizamos el repertorio de obras literarias adaptadas en nuestro cine con contenido sexual, podemos descubrir un dato que no se puede obviar: se han adaptado obras literarias de todos los períodos históricos, desde la literatura medieval hasta la literatura del siglo XXI. Resulta incuestionable que las dificultades de adaptación que presenta la literatura moderna son, por lo general, muy inferiores a las de las obras medievales y áureas, entre otras razones, porque el nivel de identificación del público resulta radicalmente inferior en las primeras, al presentar un contexto histórico y cultural muy alejado del actual.

Se puede admitir que parte de las obras literarias anteriores al siglo XVII que han sido versionadas por nuestros cineastas tenían un componente erótico, entre otros muchos e incuestionables encantos, que las han hecho asumibles y atractivas para el público medio –no especialmente culto- al que van destinadas. Algunos ejemplos destacables serían el *Libro del buen amor* de Tomás Aznar (1974), *La lozana andaluza* de Vicente Escrivá (1976) o *La Celestina* de Gerardo Vera (1996). Por ejemplo, nos tendríamos que preguntar cuáles son los atractivos para la mayoría de espectadores de adaptar un texto como *La Celestina*, el segundo más rico de nuestra historia literaria en lo referente a entradas bibliográficas, lo que demuestra su inmensa complejidad textual. Parece evidente que uno de los puntales más sólidos para adaptar la obra de Fernando de Rojas se encuentra en su alto contenido sexual.

Tras esta breve introducción nos planteamos analizar la cuestión presentada en algunas adaptaciones literarias concretas de nuestro cine. Para ello, separamos las obras en tres niveles configurados mediante un criterio de gradación. De esta manera, a modo de ejemplo se analizarán películas que plantean el deseo sexual como conflicto y se concluirá con el estudio de versiones que muchos calificarían como pseudopornográficas, si se tiene en cuenta la abundancia de secuencias eróticas que presentan y la variedad de las mismas. Para ello, trabajamos con la obra de cuatro directores esenciales en el cine español: Vicente Aranda (1926), Mario Camus (1935), Pilar Miró (1940-1997) y Bigas Luna (1946). A continuación, se estudian cuáles son sus criterios para servirse de sus respectivos modelos literarios y qué funciones realiza lo erótico en sus películas.

## 2. LA SEXUALIDAD REPRIMIDA O EL DESEO COMO CONFLICTO.

En este epígrafe vamos a estudiar ejemplos de adaptaciones de obras literarias que tienen como tema central la represión del deseo. Pueden encontrarse múltiples ejemplos en la historia de nuestro cine. Para ello, seleccionamos dos obras teatrales: *La casa de Bernarda Alba* (1987) de Mario Camus y *El perro del hortelano* (1995) de Pilar Miró. Estas dos piezas muestran a su vez el conflicto de manera opuesta y nos permiten comprobar las diferencias ideológicas que presentan cuando afrontan el tema sexual: una en forma

de tragedia contemporánea, otra en clave de comedia palatina.

Antes de introducirnos en el análisis de la adaptación de *La casa de Bernarda Alba*, hay que dejar patente la importancia que adquieren las adaptaciones literarias en la filmografía de Mario Camus. El director a lo largo de toda su carrera ha valorado y explorado la íntima relación que existe entre la literatura y el cine. Algunas de los títulos más destacados de dichas adaptaciones son: *Con el viento solano* (1965), *La leyenda del Alcalde de Zalamea* (1972), *Los pájaros de Baden Baden* (1974), *La Colmena* (1982) o *Los santos inocentes* (1983), adaptada poco antes que la obra lorquiana. La adaptación de *La casa de Bernarda Alba* resulta más que notable y, sin duda, es el fruto de esta sólida experiencia.

Nos vemos obligados a plantearnos el interés que presentaba la adaptación del drama de Lorca. Con claridad, podemos ver que la condena de la represión sexual y la demostración de la fuerza de los instintos naturales son los alicientes fundamentales para adaptar esta obra en 1987, momento de importante cambio en la estructura social española. Nuestro país, sumido en una época de crisis, con una sucesión compleja y rápida de acontecimientos, necesitaba replantearse alguno de sus aspectos morales más fuertemente arraigados, en este período que abría las puertas a un cambio radical en la cultura y en la sociedad española. Principalmente por esta razón, el cineasta decidió tomar una obra que representara el enclaustramiento sexual y lo condenara frontalmente.

Por tanto, la adaptación en este caso se debió a una apuesta ideológica. Apuesta por otro lado no demasiado arriesgada, puesto que viene resguardada por la figura del escritor granadino, atractiva para un público amplio. García Lorca se ha convertido en un poeta mitificado en el imaginario colectivo. Su biografía, en general, resulta misteriosa en algunos aspectos para una parte amplia del público y, ante todo, su identidad sexual, lo han convertido en un escritor en cierta manera popular o célebre, incluso para un público que no conozca su obra en profundidad.

El argumento del drama es hartamente conocido. Bernarda Alba, tras el fallecimiento de su marido, decide encerrarse con sus hijas, Angustias, Magdalena, Amelia, Martirio y Adela que, llegaran a una desesperación tal, que les conducirá a la locura, representada en el suicidio de Adela, la más joven de las hermanas. Esta prisión creada por el fanatismo religioso y el autoritarismo de Bernarda se agrava por la aparición de Pepe el Romano, personaje masculino que a pesar de no ser representado físicamente en la obra, se convierte en el objeto de deseo. Pepe el Romano se va a casar con Angustias, la más mayor de las hermanas y la menos atractiva, únicamente por poseer una importante herencia al ser hija de un matrimonio anterior. Esto levantará fuertes envidias entre las hermanas, especialmente en Martirio, que se rebelará contra lo que considera una tremenda injusticia.

Esta represión sexual, que al final resulta incontenible, se plasma a la perfección en la película de Camus que plantea ciertas amplificaciones a las tradicionales

representaciones teatrales. Un ejemplo evidente se configura en la ampliación de los espacios, que ya no se limitan al salón de la casa, sino que se extienden a las habitaciones, al patio y a la cuadra, al igual que a las calles colindantes o a la iglesia. En cierta medida, esta elección reduce la claustrofobia del drama. Otro de los cambios significativos se encuentra en la aparición en escena de Pepe el Romano. Camus, recurriendo a una notable carga simbólica, opta por presentárnoslo como una sombra en la oscuridad que se aproxima en varias escenas a la casa montado en su caballo. Como defiende el director, nos encontramos ante:

Un drama de mujeres por excelencia en el que los hombres tienen una especial significación ya que, aunque no se les llega a ver, son en realidad los auténticos protagonistas de la historia. Por eso, para respetar los conceptos lorquianos he optado por dar las figuras masculinas difuminadas, en silueta o, simplemente sin rostro. Los hombres están, pero no de una manera concreta (Galán, 2004: 1).

Aunque el cineasta no opta por representar lo sexual de manera explícita, añade una escena a la película en la que la silueta de Pepe el Romano y de Adela, interpretada por una sugerente Ana Belén, señala la unión de ambos cuerpos, consumando la traición hacia Angustias. Mientras los dos amantes se reúnen furtivamente todas las noches, aprovechando la supuesta ronda que el protagonista masculino debe hacer a su prometida, son espiados por Martirio, que desvelará el secreto al no poder dominar sus celos. Igualmente provocadora resulta la escena en que Martirio (Victoria Peña) al escuchar los sonidos que emiten los dos amantes, comienza a recorrer todo su cuerpo con las manos. Esta escena señala visualmente la ansiedad producida por la mutilación sexual a la que la somete su madre. Nos encontramos ante la escena más arriesgada de la película, puesto que es absolutamente ideada por el director, apostando por la originalidad y la polémica.

Por tanto, Camus respalda la adaptación de un clásico, conocido para la mayoría de los espectadores pero que le permite recuperar una obra cuyo contenido se acopla perfectamente a las inquietudes de los años ochenta. Posiblemente, esta película que recibió una estupenda acogida por parte del público y, sobre todo, de la crítica, hoy no sería adaptable con el mismo éxito, puesto que nuestro contexto cultural y social ha cambiado notablemente y el espectador acude al cine en busca de productos con otras características. Aunque nos encontramos con una obra que se representa frecuentemente en nuestros teatros, el cine se rige por otros mecanismos que, tal vez, han envejecido tempranamente el brillante trabajo de Camus.

Tanto en este epígrafe, como en el siguiente, prestaremos atención al trabajo de Pilar Miró. Resulta realmente peculiar el trabajo de Pilar Miró en contraposición al del resto de sus compañeros. Sus películas muestran una innegable mirada femenina y permiten



comprobar las notables diferencias que se producen todavía entre hombres y mujeres al tratar lo sexual en el campo artístico, aún cuando Miró destaque por su ideología progresista y su radical defensa del feminismo.

Nos detendremos en tres las adaptaciones literarias de Pilar Miró: *Beltenebros* (1991), *El perro del hortelano* (1995) y *Tu nombre envenena mis sueños* (1996). Comencemos por la arriesgada adaptación de una obra del Siglo de Oro como es la comedia de Lope de Vega. La película conquistó el éxito del que muchos dudaban antes de su estreno: «un millón de espectadores en taquilla, siete premios Goya, primer premio en el festival Mar del Plata... Para muchos *El perro del hortelano* iba a ser el mejor filme de Pilar Miró» (Galán, 2006: 378). La pregunta inmediata y obligatoria que surge al estudiar esta adaptación es cuáles fueron los motivos que llevaron a la directora a optar por este texto. En sus propias declaraciones encontramos la respuesta:

Estoy absolutamente convencida de su eficacia y de su actualidad. *El perro del hortelano* de un tema insólito en el siglo XVII: el de la condesa de Belflor, una mujer que lucha por el hombre que le gusta, comportándose con él de mil maneras engañosas, mintiéndole incluso. Una mujer dueña y señora de sus voluntades que utiliza su ingenio y posición para conseguir lo que quiere y como quiere. Una comedia palatina, corrosiva, maliciosa, inteligente y divertida. (Galán, 2004: 1).

Resulta evidente que uno de los motivos por los que Pilar Miró eligió esta obra fue para poder dar el máximo protagonismo y la máxima libertad y capacidad de decisión a una mujer, dentro de lo que permitían los presupuestos morales de la sociedad barroca. De esta manera, el erotismo se plantea como un conflicto jerárquico: la condesa de Belflor se enamora de Teodoro, su secretario. La baja condición social de Teodoro no permite a Diana poder acercarse a él con total normalidad, por lo que el cortejo se complica de manera sobresaliente, convirtiéndose en la principal tensión dramática de la obra.

De este modo, no encontramos ninguna escena de sexo explícito en la obra, puesto que el deseo contenido se representa de manera simbólica. El simbolismo se encuentra tanto en los objetos que porta la condesa a lo largo de la obra - una rosa, un abanico que mueve con picardía, un vestuario que juega con la sugerencia de la variedad de colores, etc. - como en la actitud cambiante y manipuladora de Diana. Se pueden señalar algunos ejemplos clarificadores.

Uno de estos ejemplos se encuentra al final del primer acto cuando Diana, tras dar un paseo por el río con Teodoro se deja «caer intencionadamente al salir de la góndola para que Teodoro la coja de la mano, provocando, de esta manera, el primer contacto físico» (Díez Ménguez, 2002: 305). Otro de ellos, se sitúa al término del segundo acto. Como consecuencia de la indecisión que le reprocha Teodoro, Diana decide abofetearle y Teodoro sangra. Diana decide guardarse el pañuelo manchado con la sangre del

secretario, «lo que ha sido visto como uno de los signos de la personalidad multiforme de Diana» (Díez Ménguez, 2002: 306). El tratamiento de esta escena en la adaptación de Miró es interesante, puesto que en ningún momento la cámara muestra la sangre; por lo que la resistencia al vencimiento de cierto tabú no es vencida y la actitud de la directora muestra cierta cautela. Para cerrar la escena, Diana coge una fruta y se la come. Por tanto, la relación entre la comida y el sexo parece en este contexto justificada.

En este epígrafe hemos estudiado dos adaptaciones que plantean el sexo como conflicto, pero en ningún caso de manera explícita. En el siguiente apartado, estudiaremos tres adaptaciones que muestran el contenido de lo sexual de manera clara y, por consiguiente, representarían el nivel intermedio de representación.

### 3. LA REPRESENTACIÓN DE LO SEXUAL O LA NATURALIDAD EN EL CINE ESPAÑOL.

Recurrimos nuevamente a la filmografía de Pilar Miró para iniciar este epígrafe. Esta vez, con un título muy diferente a *El perro del hortelano* (1995). *Tu nombre envenena mis sueños* (1996) fue el último trabajo cinematográfico de la directora. Se trata de una adaptación de la novela de Joaquín Leguina, escrita por encargo de la propia Pilar Miró. La condición que debía de cumplir la narración era que tratara de una venganza femenina. En la historia podemos intuir una clara relación a la situación de la directora tras abandonar, de forma poco honrosa, su cargo en RTVE. Pilar Miró se sintió traicionada por una parte importante de la cúpula del PSOE, lo que complica notablemente el acercamiento a su obra. Esta película mantiene similitudes importantes con *Beltenebros* (1991), adaptación de la célebre novela de Muñoz Molina. Ambas pertenecen al género negro, y ambas están ambientadas en la posguerra.

La película muestra abundantes escenas sexuales entre Julia Buendía (Emma Suárez) y Ángel Barciela (Carmelo Gómez), por lo que Miró apuesta nuevamente por ambos actores, protagonistas de la versión lopesca. Es importante la caracterización de la protagonista femenina: una mujer decidida, liberada, progresista, sin ningún complejo o limitación en relación a la moral sexual. Julia lleva en todo momento la voz cantante. Seduce a Barciela y se sitúa en una posición de superioridad, al igual que anteriormente hace con su novio Jaime. Por tanto, la descripción del personaje plantea una gran carga ideológica. Aunque Julia sea una mujer manipuladora, a la vez es una mujer independiente, siendo esto lo verdaderamente importante para Miró. Por tanto, el planteamiento feminista resulta tajante.

En cuanto a cómo se plantea Miró la dirección de los actores para grabar las escenas de cama, el crítico de cine Borja Hermoso comparte la siguiente anécdota: «Pilar Miró, un día de rodaje de *Tu nombre envenena mis sueños*, se lo dijo bien claro a los dos: ‘Quiero escenas de amor, no de sexo, quiero mucha ternura, no quiero ni un jadeo’. Así debían

ser las escenas de cama de la película, y Emma Suárez y Carmelo Gómez no tuvieron que hacer más que una cosa: ‘Subirnos a la cama y querernos, eso fue todo’» (Hermoso, 1996: 1).

Esta anécdota clarifica significativamente el tipo de sexo que se representa en esta película y que contrasta significativamente con el de sus colegas masculinos. No hay nada sucio o tenebroso en el erotismo de Miró. El trabajo de lo sexual en este título se puede calificar de intimista y refinado. Ninguna de las escenas resulta hiriente, es más, rebosan delicadeza y sensualidad. Destaca por ejemplo la importancia que confiere a los besos de la pareja protagonista, extremadamente lentos y largos, en correspondencia con el perfil de una pareja acaramelada. Igualmente, las imágenes de sexo explícito muestran un gusto por el deleite y la belleza, la mostración de los cuerpos gozosos, la cámara situada de forma distante en algunos planos acercándose cautelosamente, la luz rebosante que toca todas las habitaciones, etc. No nos encontramos con un sexo provocador, mezclado con violencia o escandaloso para algunos espectadores. Nos encontramos, como la propia directora ha señalado, con un sexo que si los personajes practicaran sin amor, sería claramente diferente.

De todas las escenas de cama, la más destacable es la que enfoca a un Carmelo Gómez, asomándose sonriente entre una de las partes del cuerpo de Emma Suárez. Resulta un plano sorprendente e inquietante en el que no sabemos realmente dónde se encuentra el actor. Un plano cargado de ironía y, tal vez, no exento de gracia. Muy destacable es que las relaciones en esta película están orientadas a la búsqueda del placer de Julia. Barciela recorre el cuerpo de su amante de arriba abajo y éste termina convertido casi en un objeto de culto. Esta perspectiva estaría invertida en el noventa por ciento de películas dirigidas por hombres y, por consiguiente, resulta necesario prestarla atención.

Si en el presente trabajo se ha planteado señalar como hipótesis de adaptación en el cine español la importancia del contenido erótico de determinadas obras literarias seleccionadas por nuestros cineastas, no podía obviarse el nombre de Bigas Luna. El director catalán introduce escenas eróticas de forma reiterada en sus películas, tanto en sus guiones originales, como en sus trabajos de adaptación. Basta recordar alguno de sus títulos más representativos dentro de los guiones originales: *Bilbao* (1978), *Lola* (1985), *Jamón, Jamón* (1992), *Los huevos de oro* (1993) o *La teta y la lluna* (1994). En cuanto a sus adaptaciones literarias, la situación es muy similar: *Tatuaje* (1976), *Las edades de Lulú* (1990)<sup>1</sup>, *Volaverunt* (1999) o *Son de Mar* (2001) constituyen títulos claramente significativos.

La polémica se ha convertido en una constante en la obra del cineasta. Su irregular trayectoria y, lo que para muchos es un abusivo empleo del sexo, han conseguido que la

---

<sup>1</sup> Adaptación de la novela del mismo título de Almudena Grandes con la que ganó el célebre premio de novela erótica *La sonrisa vertical* en el año 1989.

crítica no se muestre amable con sus películas. Una de las acusaciones más serias que ha recibido es su reiteración continuada de las mismas imágenes sexuales que, evidentemente, al perder cualquier tipo de efecto sorprendente o novedoso, termina por aburrir a los espectadores. Ramón Freixas y Joan Bassa consideran que «sería injusto exigirle a nadie que untara eternamente la misma tostada con la misma mermelada» (Freixas y Bassa, 2000: 184). Dejando al margen la broma de los críticos, su contenido es totalmente justificable. Parece interesante señalar la opinión del propio cineasta sobre el tema:

Para mí el erotismo es un hecho intelectual. Siempre digo que el hombre tiene dos cosas que tienen un gran valor intelectual: una es el gusto – comemos en la mesa, nos gusta arreglarla, sofisticar la comida... – y el otro es el erotismo, que es la sofisticación del sexo. De alguna manera, el erotismo es un invento intelectual. Las dos cosas me interesan porque son dos hechos de vida: sin comer te mueres y sin sexo desapareces. Y a mí me gusta mucho mirar a mis películas como un cine vitalista. Hay necrofilicos y biofilicos, y yo soy de los que les gusta la vida (Bigas Luna, 2007:1).

Estas declaraciones, concedidas en una entrevista realizada por Esther Requena para el periódico *Diario Sur*, son muy similares a las que proporcionó a Isabel Pisano en un libro con un claro valor autobiográfico, que terminó constituyéndose como una extensa entrevista en la que el director reflexiona en profundidad sobre aspectos básicos de su vida y su obra. Este hecho permite comprobar que las palabras del director no son caprichosas, sino que justifican la posición reflexiva del cineasta. Como no podía ser de otra manera, al tocar detenidamente el asunto sexual, afirmó con la máxima rotundidad su posición:

Siempre se aplica la palabra erotismo peyorativamente; en cambio, es un privilegio del ser humano. Los perros no saben de erotismo, conocen sólo la sexualidad. El gusto y el erotismo son la consecuencia directa del refinamiento. El hombre y la mujer hacían el amor como perros. Cuando ella se dio la vuelta y quiso mirarse en los ojos de su partenaire, ese día se inventó el erotismo, en el momento en que esa mirada pasó a ser lo más importante (Pisano, 2001: 97).

Esta apreciación de lo sexual condiciona notablemente los criterios que el director maneja a la hora de plasmar en una película determinadas obras literarias. Sus versiones son extremadamente libres. Finalmente, el texto sólo se intuye en la distancia. Las obras literarias son dudosamente reconocibles con los parámetros de fidelidad que se buscan en demasiadas ocasiones. El mayor de los cambios estructurales que padecen se encuentra en la consideración del tiempo, con las consiguientes implicaciones que esto supone tanto para el argumento de la obra, como para el cambio en la psicología de los personajes y del momento vital en el que se encuentran.

Todo ello se realiza no por las cuestiones clásicas con las que se ven condicionadas las adaptaciones, como puede ser la necesidad de selección de los materiales literarios, la simplificación del argumento, el metraje de la película etc. En el caso de Bigas Luna, la necesidad de resaltar la pasión sexual de los personajes lo supera todo. Para ejemplificar este hecho, paso a señalar algunos aspectos destacables de dos de sus adaptaciones: *Volaverunt* (1999) y *Son de mar* (2001).

En el caso de *Volaverunt*, el propio director señala en los créditos de la película que nos encontramos con una adaptación libre. La novela se construye por medio del socorrido supuesto de que el autor encuentra un diario por mera casualidad, en este caso, perteneciente a Godoy. Este diario trata de lo que sucedió durante los años posteriores al asesinato de la Duquesa de Alba, llegando a incluir un pasaje referente a un ficticio encuentro entre Godoy y Goya años después en Burdeos. Nos encontramos por tanto, ante un *thriller* histórico, en el que se pretende resolver la intriga que encierra el hipotético asesinato de la Duquesa de Alba. Sin embargo, la lectura de la novela, ganadora del Premio Planeta en 1980, no ayuda en absoluto a hacerse una idea de lo que es la película si lo que se busca es el reconocimiento total. Lo único que se respeta en la adaptación son los personajes que participan en la intriga, sobre lo demás, ambiguos dibujos.

El cambio fundamental se sitúa en el tiempo de la historia seleccionado. La novela explica que la Duquesa falleció tras una cena de gala que dio en uno de sus palacios por causa de un supuesto envenenamiento, a pesar de que la versión oficial apunta hacia la de la muerte natural. Aunque la novela parte del momento posterior del asesinato y de los años sucesivos, Bigas Luna invierte el proceso. Reproduce en la película con bastante detenimiento los días previos al evento en los que se nos describe las relaciones existentes entre los personajes y las horas que los invitados disfrutaban de la velada palatina. Se recrea en los detalles, en el vestuario, en la decoración, en la iluminación etc. En ese sentido, la película se planteó de manera claramente ambiciosa, al apostar por cuidar al máximo los aspectos estéticos.

En lo que se refiere al tratamiento de lo sexual en el proyecto de Bigas Luna, el director procura mostrar las intrigas de estos personajes históricos, que atraen a un importante número de espectadores. En este sentido, todo el interés recae sobre los personajes femeninos: la Duquesa de Alba, encarnado en una bella Aitana Sánchez Gijón, y la propia reina. Ambas competirán por la posesión física de Godoy (Jordi Mollá). Un cuarto personaje fundamental en escena es Francisco de Goya que, también amante de la Duquesa, aparece retratado con un especial idealismo a través de los ojos de Cayetana de Alba. Por tanto, la lucha de poderes en relación a la cota de posesión sexual resulta manifiesta.

Otro de los aspectos fundamentales se encuentra en resolver la incógnita de cómo reproduce las escenas de cama el cineasta. En esta película hay una evidente carga

irónica y paródica. La extravagancia de la actitud de los personajes femeninos durante el acto sexual se desarrolla con nitidez. Cayetana de Alba pierde el conocimiento cuando alcanza el orgasmo, mientras sus dos amantes intentan que vuelva en sí. La propia reina no sale mejor parada. Mientras mantiene relaciones con Godoy demuestra su gozo sexual con grandes carcajadas, lo que le aporta un matiz histriónico nada desdeñable al personaje. Esta elección en la descripción de los comportamientos sexuales de las damas de altas esferas sociales, tiene que ser tenido muy en cuenta. Bigas Luna podría haber optado por un dibujo neutro de la situación, máxime si tenemos presente que en la novela de Larreta el tema sexual resulta muy secundario. No se puede obviar que cierta ideología política se encuentre debajo de una elección algo conflictiva.

En cuanto al segundo de los ejemplos, *Son de Mar*, Premio Alfaguara de Novela 1999, el trabajo de Bigas Luna no alcanza al de la adaptación anterior. La novela de Manuel Vicent posee un fuerte tono lírico, extensas descripciones y un importante componente metaliterario, por lo que planteaba de antemano serios problemas para llevarla a la gran pantalla. Nuevamente, el director apuesta por deformar notablemente el texto en lo referente al tiempo de la historia. Para explicar este hecho es necesario, previamente, hacer una breve sinopsis del argumento<sup>2</sup>.

Resulta evidente que el argumento que desarrolla la novela de Manuel Vicent es muy atractivo para ser adaptado, máxime si tenemos presente al gusto por la exploración de lo erótico en el cine de Bigas Luna. La materia prima con la que se proponía trabajar Bigas Luna resultaba muy provechosa. Pese a ello, el director de cine realiza una versión muy reduccionista, en la que la descripción de los personajes y de la situación cae en el maniqueísmo e, incluso, resulta en ocasiones inverosímil. El director se ceba en señalar y magnificar los defectos de Alberto Sierra, en contraposición al ensalzamiento que sufre la figura de Ulises. De este modo, la balanza se desequilibra y el espectador se identifica rápida e inconscientemente con Martina y Ulises, dibujados como una pareja cuyo amor imposible les conduce a su propia autodestrucción pero, situados en un

---

<sup>2</sup> Ulises (Jordi Mollá) llega a un tranquilo pueblo de la costa catalana para trabajar como profesor de clásicas en un instituto de enseñanza secundaria. Por casualidad, conoce a Martina, la camarera de un bar donde acude a comer. Surge entre ellos un amor absolutamente pasional. Tras su boda y el nacimiento de su primer hijo, la situación se complica: el desvanecimiento de la pasión, la rutina, la desilusión etc. azotan duramente a la pareja. En este momento crítico, el matrimonio acude a una fiesta que da un acaudalado empresario de la zona, Alberto Sierra, donde Ulises conocerá por casualidad a una inquietante mujer que conseguirá seducirle. A su vez, el empresario pretende poseer a Martina, que rechaza con contundencia su proposición. Unos días después, Ulises se echa a la mar con su pequeña barca para pescar unos atunes. Su barca es encontrada en las rocas del puerto y se celebra su funeral en su memoria. Algún tiempo después, Martina se casa con Alberto Sierra, con quien comienza una nueva vida y forma una familia. A los diez años, recibe una inquietante llamada. Ulises ha vuelto. A partir de ahí, el triángulo amoroso surge como un perfecto engranaje. Al final, cuando Alberto Sierra descubre la traición, la solución se plantea como una auténtica tragedia. Los amantes morirán ahogados en el mar, al intentar huir en el «Son de Mar», puesto que el marido ultrajado ha manipulado la embarcación.

nivel superior, alejado de la mediocridad, que consigue captar la simpatía del público.

Bigas Luna, reduce la historia de amor que se narra en la novela a una historia de sexo desatado. Las escenas sexuales se reiteran constantemente en la película. Por un lado, encontramos las escenas de cama de Martina y Alberto Sierra que cuantitativamente son muy inferiores pero, que resultan reseñables en cuanto a su interpretación, al mostrar a la perfección el maniqueísmo que he venido defendiendo. Alberto Sierra se describe como un marido que en la cama se muestra dictatorial, busca en exclusiva su placer sexual y considera que su mujer le debe sumisión y obediencia. Sin embargo, las imágenes más importantes son las que protagonizan Martina y Ulises, el alma de la película, su núcleo y sentido. Muestran el reflejo de una mujer que lleva la voz cantante de la relación y que incluso llega a «secuestrar» a su amante y antiguo esposo en una azotea. Su pasión se dibuja desatada y el sexo se confirma como una forma de liberación. En estas escenas de cama, el director focaliza la atención en los pechos de Leonor Watling, que ocupan un número importante de planos y que se convierten en su objeto fetiche. Llegan a ser los verdaderos protagonistas de estas escenas.

En esta película, Bigas Luna vuelve a recrearse en las imágenes consiguiendo resultados, en ocasiones, muy deslumbrantes visualmente. Pese a ello, no capta el componente poético de la novela y transforma algunos componentes condicionantes del comportamiento de Martina en la historia cuando juega con el tiempo. A este respecto, el trueque más destacado se encuentra en el tiempo que Ulises tarda en regresar: diez años en la novela y cinco en la película. De igual modo, se trastoca la situación familiar descrita en la novela, en la que Martina ha tenido otras dos hijas con Alberto Sierra, mientras que este planteamiento no se reproduce en la película.

#### **4. EL EROTISMO EN SU MÁXIMO ESPLENDOR.**

Hasta este momento hemos estudiado la obra de directores que han incluido elementos de contenido sexual en sus películas por razones variadas pero, en este último epígrafe, nos centraremos en el caso del universo estético de Vicente Aranda que ha convertido el tema sexual en el verdadero protagonista de sus películas. En el caso de las adaptaciones literarias el elemento sexual se aumenta de forma sobresaliente en relación a los textos literarios; en ocasiones, a costa de empequeñecer otros aspectos que para él son menos significativos. Con este método, «Aranda toma de cada relato literario lo que le interesa y se olvida de lo demás. Después lo metamorfosea, lo fagocita y lo que produce ya no pertenece al autor literario, sino que es puro Aranda» (Colmena, 1996: 74). De entre todas sus adaptaciones analizaré los resultados del trabajo de adaptación en *La muchacha de las bragas de oro* (1979) y *Si te dicen que caí* (1989), ambas novelas de Juan Marsé.

Si comparamos la filmografía de Vicente Aranda con la de Bigas Luna comprendemos que son fácilmente relacionables por su empeño por mostrar la importancia que confieren al sexo. Sin embargo, la crítica y el público han valorado, en líneas generales, más positivamente la labor de Aranda, de forma justificada. Si hacemos un recorrido por la filmografía de este director y prestamos atención a las adaptaciones literarias, descubrimos que todas y cada una de las novelas que selecciona tienen un interés extremo por mostrar los conflictos sexuales. No resulta en este sentido nada extraño que muestre una absoluta predilección por adaptar las novelas de Juan Marsé, puesto que mantiene en común con él tanto las ideas políticas, asunto clave en la narrativa de Marsé – aunque en cierta medida secundario para Aranda –, como la adoración a lo sexual.

Además de adaptar parte de la obra de Marsé, a la que prestaré una especial atención a continuación, ha llevado a la pantalla otras obras literarias con un importante contenido sexual, entre las que se encuentran: *Las crueles* (1969), basada en un relato de Gonzalo Suárez titulado *Bailando para Parker, Fanny Pelopaja* (1983), basada en la novela *Prótesis* de Andreu Martín, *Tiempo de Silencio* (1986) de Luis Martín Santos, *La pasión turca* (1994) de Antonio Gala o *Juana la Loca* (2001), basada en la obra teatral *Locura de amor* de Manuel Tamayo y Baus. Resulta evidente que es el contenido sexual de las obras literarias y, no otro aliciente, el que consigue que Vicente Aranda haya querido proporcionar forma en la gran pantalla a estas obras literarias.

Esta situación, que se puede caracterizar como «celebración de lo erótico», no sólo afecta a la selección de las adaptaciones literarias sino que, en el caso de Vicente Aranda es claramente extensible a sus películas de guión original. Tal es el caso de *Clara es el precio* (1974), *Cambio de sexo* (1976), *Amantes* (1991), *Intruso* (1993), *La mirada del otro* (1998) o *Celos* (1999), entre otras. De este modo, el conjunto de su obra «participa de la creación de un espacio autónomo en el que el tema profundo de la pasión sexual alcanza directamente la superficie del film hasta coagularse en secuencias y escenas independientes en las que la historia en la que se insertan funciona como un mero pretexto para justificar, en el contexto de un cine narrativo industrial, su brutal aparición en pantalla» (Zunzunegui, 2002: 104). La crítica se muestra certera al señalar que:

Su obra (des)encadena un concentrado de violencia, amor y muerte, animada por el chisporroteo de la disidencia, la pasión – como lipotimia del amor –, el sexo más devastador, personajes (en)viciados/as en el mejor sentido de la palabra, la perversión y el elogio de la desviación [...]. En las relaciones entre sus criaturas, impera la trasgresión del sexo y el sexo como trasgresión, si con ello entendemos que disfrutar del propio cuerpo es, para el director, un derecho inalienable (Freixas y Bassa, 2000: 106).

Este carácter trasgresor del sexo en el cine de Vicente Aranda hace que la violencia tenga un espacio fundamental y que se pueda combinar con el erotismo. He aquí una de



las diferencias capitales entre el cine de Aranda y el de Bigas Luna. No sólo las escenas de contenido sexual son cuantitativamente superiores en Aranda, sino que el repertorio de las mismas es muchísimo más amplio. Bigas Luna trata el sexo como si fuera su tema fetiche, de modo contemplativo pero, sin arriesgar demasiado en lo referente a asuntos morales.

Sin embargo, Aranda apuesta por mostrar una brutalidad característica de un cine de autor, fácilmente reconocible. Aporta un enfoque y estilo personal que no pasa desapercibido ni para sus admiradores ni para sus detractores. Enrique Colmena sintetizó el repertorio de escenas sexuales que aparecen en el cine de Aranda y que citamos a continuación, puesto que permite comprender que nos encontramos ante uno de los directores más liberales y arriesgados de nuestro cine, que no llega a ser alcanzado ni siquiera por Almodóvar, uno de los directores más destacados en este ámbito. Por tanto, el público contempla en las películas del director calalán una variedad de escenas sexuales muy amplia<sup>3</sup>.

El propio Vicente Aranda en una entrevista realizada por Estefanía Pérez, explicó, con cierta ingenuidad y no excesiva profundidad, su relación con lo erótico y su interés por el tema; pese a que se asocie frecuentemente la plenitud sexual con la juventud y, un cierto declive, con la vejez: «Creo que ya es hora de que empiece a retirarme de eso. Lo intenté ya en una ocasión, con ‘El amante bilingüe’, donde intenté parodiar el sexo para decir «aquí termina esta historia». Así ya nunca más me dirán que soy proclive a describir situaciones eróticas, y dejará y, dejaré de ser erotómano que dicen que soy...bueno, pues me parece que hay que volver» (Colmena, 1996: 25). Tras afirmar esto, el cineasta consideró que debía matizar su razonamiento: «Yo comprendo que desde cierto punto de vista se contradice con la edad de uno, que es lo que en todo caso me preocupa. Pero que no es verdad porque no imaginamos cuando somos jóvenes cuál es la sexualidad de un anciano... ¡es que no cambia mucho!» (Colmena, 1996: 25).

Una vez esbozada la relación de Aranda con lo sexual y con las adaptaciones literarias, puedo adentrarme en el comentario de *La muchacha de las bragas de oro*, novela de Juan Marsé, ganadora del Premio Planeta en 1978 y llevada a la gran pantalla tan sólo un año después. No nos encontramos ante la mejor novela de Juan Marsé pero, resulta incuestionable que para Aranda resultara un proyecto sumamente sugerente.

---

<sup>3</sup> En el campo concreto de lo físico, el lesbianismo, la felación, el cunilinguo, el desvirgamiento, el oficio de actriz porno, la impotencia, el afeitado de pubis, la homosexualidad masculina, el transexualismo, el incesto, la sodomización, la dependencia o adicción sexual, la necrofilia, el voyeurismo, el travestismo, la lluvia dorada, la masturbación, el coito en levitación, el fetichismo; en el del sexo psicológico, los complejos de Judith, Edipo y de castración; en el terreno de la crueldad químicamente pura, el desmembramiento humano, el reventamiento a culatazos de bocas, el asesinato por brutales palizas, a hachazos o navajazos, los sangrientos abortos clandestinos; y en el movidizo terreno en el que confluyen sexo, crueldad y violencia, la emasculación masculina, la automutilación genital, la violación, el sadismo, el masoquismo, el acoso sexual, el chantaje sexual, los azotes eróticos, los besos tintos en sangre, la autoflagelación psicológica, la tortura (Colmena, 1996: 25).

El argumento de la novela, en principio, resulta bastante sencillo. Su protagonista, Luis Forest, un escritor falangista que está escribiendo sus memorias, transformándolas de tal manera que no tienen ninguna similitud con lo ocurrido en realidad. Este personaje «se miente a sí mismo incluso en el físico. Modifica su figura y sus recuerdos, trata de ser otro, de transformarse en otro para no ser reconocido» (Alvares y Frias, 1991: 121). De este modo, pretende por medio de la redacción de sus memorias transformar el pasado.

Este enfoque político e histórico que resulta fundamental en la novela de Marsé, convertida en un ejemplo de análisis de conciencia, es un asunto capital. La posguerra, período nacional analizado a lo largo de toda su trayectoria literaria, aparece muy dinamitado en la versión cinematográfica. Para Aranda el asunto político pasa a un segundo plano puesto que, lo que intenta subrayar es la tensión sexual y el incesto final que marca la relación entre Mariana y su tío / padre, Luis Forest. De hecho, esto disgustará al propio Marsé, que afirmó: «En la novela, Mariana es utilizada como contrapunto. Es el ‘otro’ personaje, el que capta todo lo que emite el personaje central. En la película tiene un protagonismo visual, se impone a Forest: ése es el defecto que encuentro a la adaptación» (Alvares y Frias, 1991:119). Por el contrario, reconoce que la situación debería haberse planteado a la inversa: «Me habría gustado que ahondara más en el tema central, en la problemática del personaje masculino. El juego entre el pasado y el presente, la disyuntiva en la que se mueve, la contradicción de que aquello que se inventa se convierta en realidad. Eso es lo interesante y no tanto el erotismo, casi exótico, que luce la protagonista» (Alvares y Frias, 1991: 119).

Este incesto final, en consonancia con el desarrollo de la historia, es afrontado de manera muy diferente por Mariana y por Forest. Mientras que la joven apenas se inmuta cuando se descubre, Forest intenta suicidarse con una pistola que se le encasquilla. En este caso, tal vez sea posible analizar la presencia del arma como símbolo fálico, ya que la impotencia del protagonista es paralela al intento de suicidio.

Aunque nos hemos detenido en la escena final de la película, a lo largo de su visionado se pueden encontrar un gran catálogo de imágenes sexuales. Resulta muy interesante la importancia que Aranda confiere al papel de Mariana, que aumenta notablemente en matices respecto a la novela y llega a despertar en el espectador mucho más interés que Forest, dibujado de manera plana a lo largo del *film*. Suele ser frecuente en el cine de Aranda que los personajes femeninos disfruten de un peso mayor pero, en esta adaptación Aranda plantea una focalización, que consigue mejorar el texto literario. Como señaló Guarner y Besas, Mariana «utiliza un lenguaje brutal, lleno de imágenes sexuales, que inquietan al pusilánime escritor. Mariana se pasea por la casa medio o totalmente en cueros, en clara provocación hacia el anciano tío» (Guarner y Besas, 1985: 55). Por tanto, Mariana logrará seducir a Forest que, termina siendo un títere en manos de la joven.

El trabajo de las escenas sexuales se puede dividir en dos bloques claramente diferenciados. En el primero, se sitúan las escenas en las que Mariana mantiene relaciones

con Elmyr, personaje que le permite a Aranda tratar el tema del lesbianismo y de la ambigüedad sexual. La cámara enfoca estas imágenes en la lejanía, con algún parapeto intermedio, por lo que nunca son contempladas de forma directa. En contraposición, el segundo bloque de imágenes representa el encuentro sexual entre Forest y Mariana. Aranda muestra una tendencia muy marcada a mostrar todo con la máxima explicitud. El contraste en el film se debe de tener en cuenta.

Para terminar cabe destacar cómo resuelve Aranda el juego provocador que se plantea en el título de la novela. En la obra de Marsé sabemos que las bragas de oro no existen como tal, sino que se trata de una construcción metafórica que hace referencia al propio color de la piel de Mariana. Aranda resuelve con bastante gracia el planteamiento de Marsé, al decidir que las bragas sean dibujadas con una deslumbrante pintura dorada.

Para concluir el presente trabajo, nos centrarnos en la adaptación de *Si te dicen que caí* (1989). Esta adaptación supuso todo un reto para Aranda puesto que, implicaba superar graves dificultades. Nos encontramos ante una de las mejores novelas de Marsé y, sin duda, una de las más complejas estructuralmente. Por tanto, el trabajo de Aranda, con independencia del resultado final, señala un espíritu ambicioso, que no convenció ni a la crítica, ni al público.

Una de las principales limitaciones de la narración para ser adaptada se encuentra en su estructura, en la que se intercambia la realidad lineal con el juego de las «aventis», con los consiguientes saltos temporales que esta técnica implica. La acción de la novela se sitúa en tres tiempos diferentes: la guerra civil, los años cuarenta y los años setenta. Aranda decide escribir un guión fiel al texto y conservar su estructura, lo que no es del todo acertado. Trasmite un alto grado de incertidumbre para la mayoría de los espectadores, sobre todo para los que no han leído previamente la novela, que pueden tender serias complicaciones para adentrarse en el universo de la película.

Sin duda, el protagonismo que el director confiere al sexo es absolutamente incuestionable. Como el propio Marsé explicó, cuando valoró la adaptación: «la imagen resulta mucho más fuerte que la lectura. Encuentro la película demasiado truculenta» (Alvares y Frias 1991: 217). Como acertadamente señala Marsé, Aranda se complace en mostrar escenas sórdidas, aumentando considerablemente el efecto que produce su lectura y, posiblemente, traicionando seriamente el espíritu del texto.

Uno de los aciertos, cuando Aranda decide cargar las tintas sobre el erotismo, se encuentra en la elección de Victoria Abril, actriz con la que ha trabajado en muchas de sus películas y que posee una especial habilidad para interpretar a mujeres sexualmente liberadas. Sin duda, destaca por una trabajada expresividad que, en el caso de esta adaptación, le permite desarrollar tres papeles a la vez, lo que produce también cierto extrañamiento. La actriz da vida a Aurora Nim, a Ramona y a Menchu, todo un logro interpretativo del que sale más que reforzada.

Se pueden señalar tres ejemplos muy nítidos. El primero se sitúa en la escena que reproduce el primer encuentro entre Java y Ramona, convertido en un desfile de prácticas sexuales - con una embarazada Victoria Abril -, mientras son observados por Conrado. Esta escena sorprende al espectador por situarse al comienzo del *film*. El segundo ejemplo se constituye en la escena de la representación teatral de los niños, en la que Java toma las riendas, imita las perversiones del señorito Conrado, lo que produce una transformación inquietante en el personaje. Por último, cabe subrayar la decrepitud moral en la que termina Java. El personaje decide convertirse en el amante de un acaudalado joyero barcelonés, a cambio de obviar su propia identidad sexual. Sin embargo, el lector o el espectador conocen desde el principio su malogrado final.

## 5. CONCLUSIONES.

La finalidad de este trabajo ha consistido en demostrar la importancia que posee el erotismo literario como motor de adaptación en el cine español. Los espectadores no sólo están familiarizados con esta temática, sino que en el caso de determinados géneros y directores esperan encontrarse escenas eróticas que, de no ser incluidas, podrían producir incluso un efecto decepcionante.

Dentro de la importante nómina de obras literarias que poseen potencial para ser adaptadas al cine, hemos considerado que una de las razones que disfruta de más peso para adaptar determinadas obras literarias, entre las muchas existentes, se encuentra en el alto contenido erótico que contienen. Se han ejemplificado estas evidencias al señalar su importancia en algunos títulos de los últimos treinta años. Para ello, he optado por su ordenación en relación al criterio de gradación, desde las que menos escenas de sexo explícito incluyen, hasta las que se permiten la variedad y la cantidad más amplia en cuanto a la inclusión de estas imágenes.

Se han analizado algunas de las adaptaciones realizadas por Mario Camus, Pilar Miró, Juan José Bigas Luna y Vicente Aranda, al ser todos ellos célebres directores de nuestra historia cinematográfica. Se ha puesto de manifiesto que sus trabajos en relación a la descripción de lo erótico plantean amplias diferencias, que han resultado muy sugerentes. Cada uno de ellos, apunta un punto de vista personal sobre la representación de lo erótico y nos permiten disfrutar de soluciones radicalmente dispares e interesantes sobre cómo llevar el erotismo literario a la gran pantalla.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

*Crítica, historia y teoría de la literatura y del cine.*

- ALVARES, Rosa y FRIAS, Belén (1991): *Vicente Aranda. Victoria Abril. El cine como pasión*, Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- BESAS, Peter y GUARNER, José Luis (1985): *El inquietante cine de Vicente Aranda*, Madrid, Artes Gráficas Municipales.
- COLMENA, Enrique (1996): *Vicente Aranda*, Madrid, Cátedra.
- DÍEZ MÉNGUEZ, Isabel (2002): «Adaptación cinematográfica de El perro del hortelano, por Pilar Miró», en ROMERA CASTILLO, José (ed.): *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor, pp. 301 – 309.
- FREIXAS, Ramón y BASSA, Joan (2000): *El sexo en el cine y el cine de sexo*, Barcelona, Paidós.
- GALÁN, Diego (2004): «La casa de Bernarda Alba de Mario Camus», *El País*, Madrid. Disponible en Internet (30.4.2004): [http://www.elpais.com/articulo/cine/perro/hortelano/Pilar/Miro/elpepuculcin/20040326elpepicin\\_11/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cine/perro/hortelano/Pilar/Miro/elpepuculcin/20040326elpepicin_11/Tes).
- GALÁN, Diego (2006): *Pilar Miró. Nadie me enseñó a vivir*, Barcelona, Mondadori.
- HERMOSO, Borja (1996): «La pareja perfecta», *El Mundo*, Madrid. Disponible en Internet:(23.9.1996):<http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1996/09/23/cultura/244135html>
- PISANO, Isabel (2001): *Bigas Luna. Sombras de Bigas, luces de Luna*, Madrid, SGAE.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2000): «Abismos de pasión», en CÁNOVAS, Joaquín (ed.): *Miradas sobre el cine de Vicente Aranda*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 99 – 113.

#### *Producción literaria.*

- GARCÍA LORCA, Federico (1945): *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Cátedra, 1976.
- LARRETA, Antonio (1981): *Volaverunt*, Barcelona, Planeta.
- LEGUINA, Joaquín (1992): *Tu nombre envenena mis sueños*, Barcelona, Plaza y Janés.
- LOPE DE VEGA, Félix (1618): *El perro del hortelano*, Madrid, Cátedra, 1996.
- MARSÉ, Juan (1973): *Si te dicen que caí*, Barcelona, Seix Barral, 1993.
- , (1978): *La muchacha de las bragas de oro*, Barcelona, Planeta.
- VICENT, Manuel (1999): *Son de mar*, Madrid, Alfaguara.

#### *Referencias filmográficas.*

- ARANDA, Vicente (1979): *La muchacha de las bragas de oro*, España, Morgana Films y Producciones Zeta.
- (1989): *Si te dicen que caí*, España, Ideas y producciones cinematográficas.
- BIGAS LUNA, Juan José (1999): *Volaverunt*, España-Francia, Mate Producciones y UGC Images.

— (2001): *Son de mar*, España, Lola Films.

CAMUS, Mario (1987): *La casa de Bernarda Alba*, España, Paraíso Films y Televisión Española.

MIRÓ, Pilar (1996): *El perro del hortelano*, España, Cayo Largo Films.

— (1996): *Tu nombre envenena mis sueños*, España, Sogetel y Central de Producciones Audiovisuales, S.L.