

# ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS DE LA NOVELÍSTICA ESPAÑOLA DE POSTGUERRA. UNA PROPUESTA DIDÁCTICA<sup>1</sup>

JESÚS FERNÁNDEZ VALLEJO

Profesor de Lengua Castellana y Literatura  
I.E.S. "Pedro Simón Abril". ALCARAZ (Albacete)

El objeto del presente trabajo es acercar el mundo del cine a las aulas de los institutos de Educación Secundaria. Para lograr este propósito hemos escogido —dentro del amplio campo de las relaciones entre cine y literatura— el ámbito de las llamadas adaptaciones cinematográficas. Lo que sigue es una propuesta didáctica para la comparación de una de las piezas básicas en la novelística española de postguerra, *La colmena* de Camilo José Cela, obra publicada en Buenos Aires en 1951, y su traducción al cine por José Luis Dibildos y Mario Camus en 1982. Los resultados de este análisis comparativo permiten un mejor entendimiento de algunos contenidos incluidos en el programa de Lengua Castellana y Literatura de Segundo de Bachillerato (LOGSE).

## Cinema and Literature

The main aim of this work is to bring cinema closer to the classrooms of Secondary Education schools. In order to achieve this goal we have chosen, within the numerous relationships between cinema and literature, the field of film adaptations. This is a teaching *suggestion* for the comparison of the one of the basic post-war Spanish novels, *La colmena* by Camilo José Cela, published in Buenos Aires in 1951, with its film adaptation by José Luis Dibildos and Mario Camus in 1982. The results of this comparative analysis allows a better understanding of some of the contents included in the subject of Spanish Language and Literature in the second year of Bachillerato (LOGSE).

## 1. INTRODUCCIÓN.

El cine es un medio de expresión escasamente conocido en el marco de la Educación Secundaria, aunque —obviamente— ello se contrapone con su enorme interés pedagógico y cultural. Está ausente de la mayor parte de los manuales de Lengua Castellana y Literatura (en adelante LCL) para Secundaria y de las programaciones didácticas de aula y de departamentos.

---

(1) Este artículo es el desarrollo de una comunicación que presentamos al Curso de Formación del Profesorado *El nuevo profesor de Lengua y Literatura*, en la Universidad de Navarra, celebrado entre los días 26 y 29 de agosto de 1997.

La enseñanza en el área de LCL ha centrado su interés de modo especial y notable en los aspectos gramaticales y normativos, si bien los últimos años están siendo cruciales en la renovación de los pilares de su didáctica. Ahora —sobre todo a raíz de la Reforma— se reclama un enfoque comunicativo que permita al alumno conocer la lengua en su realización habitual, diaria o cotidiana.

Desde luego, la utilización de textos fílmicos es algo de lo que hoy en día no puede prescindir el especialista del área de LCL, ya sea editor de manuales para alumnos, o ya sea profesor. Estimamos que el empleo de este material está justificado por dos razones muy concretas: de una parte, el estudio de un film en tanto manifestación lingüística está dentro de los objetivos que han sido perfilados desde la lingüística del texto, disciplina ésta que se constituye en la base de los nuevos planteamientos del área de LCL; de otra parte, el acercamiento a las películas que han partido de una obra literaria —en este caso, las adaptaciones cinematográficas de novelas españolas de postguerra— permite entender mucho mejor buena parte de los contenidos programados para Secundaria.

Pensamos, en fin, que nuestro modelo de análisis comparativo entre textos literarios y textos fílmicos puede ser empleado —como material de trabajo— sobre todo en la clase de Segundo de Bachillerato LOGSE. Está aún por hacer una propuesta de programación sobre cine (teoría e historia), y muy especialmente sobre las relaciones entre cine y literatura, tanto para Educación Secundaria Obligatoria (EN ADELANTE E.S.O.) como para Secundaria Postobligatoria.

## 2. CINE Y LITERATURA EN SECUNDARIA: ANÁLISIS DE MATERIALES

No existe aún entre los textos didácticos publicados para Secundaria un estudio que se ocupe de la enseñanza del cine, de sus posibilidades didácticas y de su alcance como fuente de estudio en las diferentes áreas. Hemos repasado minuciosamente los manuales de E.S.O. y Bachillerato para el área de LCL: son habituales las notas sueltas o esbozos poco rigurosos, como, por ejemplo, en Bernabéu *et alii* (1994:284) y (1994a:136), o Bustos y Arribas (1996:254)<sup>2</sup>. Otras veces estos manuales incluyen textos de crítica cinematográfica periodística para estudiar problemas de lingüística textual como la “coherencia” o la “anáfora” (Fernández Romero *et alii* 1996:129), la distinción entre “información” y “opinión” (García *et alii* 1996:191). Sólo en casos excepcionales se aborda el problema del cine con carácter monográfico y con un cierto rigor: así, como botón de muestra, destacaremos una “Actividad comentada”, que consiste en el *Análisis comparativo de una novela y su adaptación cinematográfica* [*Los santos inocentes*, de Miguel Delibes (García *et alii* 1996:230)]. Es, con todo, una muestra insuficiente, ya que no se le ofrecen al alumno los procedimientos necesarios para estudiar directamente el texto fílmico o para cotejarlo con el texto literario base.

Es éste, pues, un campo aún sin roturar por las máquinas de las editoriales. Un ámbito desatendido que reclama un tratamiento urgente y, sobre todo, sistemático.

No queremos desaprovechar la ocasión para citar algunos estudios, no todos de Secundaria, que pueden servir, como material de apoyo, para que el profesor de LCL programe unidades didácticas cuyo objeto principal sea el de las adaptaciones cinematográficas.

---

(2) Sólo citamos aquí los manuales que recogen algún epígrafe o unidad didáctica sobre contenidos referidos al cine.

Ramón Carmona (1993), aparte de presentar un modelo muy completo para el estudio de textos fílmicos, ofrece unas pautas bastante interesantes para el análisis comparativo de textos fílmicos y literarios. Concretamente, este autor analiza recursos tales como el “estilo indirecto”, el “estilo directo” y el “monólogo interior” en *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos, y su correspondencia en la versión cinematográfica de Vicente Aranda. Susana Pastor (1996:92) se ocupa del estudio de la adaptación al cine de dos novelas de Jesús Fernández Santos: *Extramuros* y *Los jinetes del alba*. Walter A. Dobrian (1993) en un artículo reciente hace lo propio con las versiones fílmicas de *Bodas de sangre*, *Carmen*, *Los santos inocentes* y *El beso de la mujer araña*. Además, han sido muchos los críticos que han venido estudiando cómo ha vertido al cine Luis Buñuel la literatura galdosiana (Antonio Lara García 1973<sup>3</sup>, Andrés Amorós 1989, Luis Monegal 1996, entre otros). Recientemente Martín et alii (1997) han elaborado una Unidad Didáctica interesante para Secundaria, en la que se estudian los procedimientos narrativos en el cine. Es un trabajo meramente programático, que, por otra parte, no tiene el mismo perfil del modelo de análisis que aquí proponemos.

Para otras áreas se han publicado algunos trabajos que, como material de trabajo interdisciplinar, puede ser de gran ayuda. Caparrós y Lera (1997) y González Martel (1996), respectivamente, han defendido la utilidad del cine como fuente documental para la enseñanza de la historia contemporánea y de la filosofía ética.

### 3. LA ENSEÑANZA DEL CINE EN EL ÁREA DE LCL

Señala González Martel (1996:122) que con la Reforma Educativa la presencia del cine en las aulas ha adquirido una nueva dimensión<sup>4</sup>. El cine está presente en los nuevos programas oficiales de enseñanza: por una parte, dentro de las áreas curriculares de Primaria y Secundaria —*Lengua Castellana y Literatura, Conocimiento del Medio, Ciencias Sociales y Educación Artística*—; por otra parte, como componente de dos optativas específicas en Secundaria: *Imagen y Expresión* y *Los Procesos de Comunicación*.

A nosotros nos interesa saber, concretamente, cuáles serían los objetivos y los contenidos referidos al cine dentro del área de LCL. Lo cierto es que, en este sentido, el currículo oficial para Secundaria es muy parco: no se propone un estudio por separado de dicho medio, sino que se engloba con otros lenguajes de la imagen, como el cómic, la fotonovela, el vídeo y el ordenador. En estos documentos no se menciona en absoluto el problema de las relaciones entre cine y literatura.

Llegados a este punto, lo que quizás nos interese saber es qué, cómo o cuándo hay que hablar de cine en las clases de LCL. No se trata ya de un uso instrumental del cine, “olvidemos —como dice González Martel (1996:138)— la idea del cine como accesorio”. Es el momento, pues, de delimitar en este arduo bosque el camino o senda por el que queremos transitar. Para ello seguiremos de cerca los recientes e interesantes trabajos de Carmen Peña-

---

(3) Este trabajo es una prolongación de su Tesis de Licenciatura en la que estudiaba *La Tía Tula* de Miguel de Unamuno, adaptada al cine por Miguel Picazo: cfr. *Cine y Literatura (Estudio filmoliterario sobre la adaptación cinematográfica de obras literarias. A propósito de “La Tía Tula”: novela y filme*, Madrid, Universidad Complutense, 1968. Tesis inédita.

(4) Un modelo de enseñanza de las relaciones entre cine y literatura, algo tradicional, y, por supuesto, anterior a la Reforma había sido planteado ya por el profesor Entrambasaguas (1954): cfr. el capítulo titulado “La filmoliteratura y su enseñanza” incluido en ese trabajo de conjunto.

Ardid (1993, 1996)<sup>5</sup>. Esta autora señala que el estudio de las relaciones entre cine y literatura tiene ante sí “un amplio campo de investigación”. Son varios los temas de estudio posibles: 1) el problema de la *traducción* de textos literarios al cine, esto es, las adaptaciones cinematográficas, 2) la *influencia* temática o formal de un medio sobre otro, 3) el análisis de esas modalidades genéricas, como los llamados “ciné-romans”, “cine-dramas”, “poemas cinematográficos”, que las historias de la literatura han marginado de sus páginas, 4) la diversas posibilidades de intervención del escritor en el cine —sea como argumentista, guionista, realizador e incluso adaptador de sus propias obras— y, 5) el estudio de los paralelismos y convergencias de estructura o estilo entre un texto literario y un texto fílmico.

Según esto, el nuestro es un trabajo circunscrito al ámbito de las adaptaciones cinematográficas (o, en términos de Peña-Ardid, “*traducción* de textos literarios al cine”), en este caso de una novela española de posguerra. No es, en cualquier caso un tipo de tipo de análisis habitual en las clases de LCL. Nuestra experiencia nos ha enseñado que un trabajo monográfico como el que proponemos en estas páginas se podría realizar a lo largo de un trimestre.

#### 4. LAS ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS DE LA NOVELÍSTICA DE POSTGUERRA. LA COLMENA: NOVELA Y FILM

No es el momento ni el lugar de plantear el problema de la licitud o conveniencia de la *adaptación cinematográfica*. Sobre este asunto se han vertido ríos y ríos de tinta sin que se haya llegado por ello a una solución definitiva, o, mejor dicho, a una postura unitaria entre críticos, escritores y especialistas del cine. Nos adherimos, en cualquier caso, a aquellos que creen en la *legitimidad* de adaptar textos literarios.

Romaguera i Ramió (1991:27 y 32) ha manifestado palabras de enorme justicia a este respecto. La cita aunque larga es bastante elocuente.

“Un aspecto controvertido desde que el cine existe es el tema de la adaptación, de la procedencia original del guión. Nos referimos a cuando un guión se basa o se inspira más o menos libremente en una novela, en una pieza teatral, en una obra lírica. Lo primero a tener en cuenta es que por muy lícitas que sean las comparaciones entre obra original y film resultante, de hecho se trata de una adaptación para otro medio, con sus reglas y sus lenguajes específicos distintos en cada caso. De ahí que expresiones tan usuales como que “la novela es mucho mejor que la película” y similares sean erróneas, porque se parte de comparaciones que en esencia son incomparables. Lo que resulta plausible por escrito, porque funciona su lenguaje, clima y tensión, no puede trasladarse con igual intensidad y tono en la pantalla, y ello sencillamente porque hay que emplear herramientas comunicativas y expresivas diferentes. [...]

En fin, el tema de la adaptación de la literatura al cine será siempre una materia de debate interesante e incluso de gustos personales y de polémica, que en el caso de poder contrastar las tres fuentes —original, guión y film— nos llevaría a una discusión pormenorizada de fondo y a unas conclusiones clarificadoras para cada una de las partes. Y éste sí que sería un buen ejercicio a realizar por quienes se suelen irritar precipitada y apresuradamente ante el tema de las adaptaciones cinematográficas.

Si no partimos del conocimiento de la existencia de tres medios con tres objetivos distintos realizados con instrumentos de lenguaje diferentes, éste mal llamado problema no llegará a ser nunca un tema específico del cine digno del mayor interés y de la más alta consideración interdisciplinar.”

---

(5) La atención concedida en España al diálogo cine-literatura es, según Peña-Ardid (1996:14), bastante pobre y desoladora. Aparte de los trabajos, sin ningún planteamiento teórico previo, de Entrambasaguas (1954) y Alvar (1968), pueden consultarse —entre otros— los estudios de Urrutia (1984), Utrera (1987, 1988), Company (1987) y Goytisolo (1985).

En España —como ha señalado Peña-Ardid (1993:384; 1996:26)— no es difícil encontrar en muchos escritores de postguerra un cierto desprecio hacia la adaptación, a pesar de que, contradictoriamente, no han tenido reparos en ofrecer sus obras para que fueran divulgadas en versiones cinematográficas. Con todo, no nos parece a nosotros que sea ésta la línea dominante<sup>6</sup>. Citaremos, a título ilustrativo, algunos ejemplos. Recientemente, Miguel Delibes (1996) ha recopilado una serie de artículos sobre cine en los que manifiesta sentirse muy complacido, en líneas generales, de las traducciones al cine que se han hecho de algunas novelas suyas. Efectivamente, no podemos olvidar títulos importantes en la cinematografía española de novelas suyas como *El camino*, *La guerra de papá* —basada en su novela *El príncipe destronado*—, *Retrato de familia* —a partir de *Mi idolatrado hijo Sisí*—, *Los santos inocentes*, o *El disputado voto del señor Cayo*. Y en estos días se ha estrenado la adaptación de otra de sus novelas, *Las ratas*, realizada por Antonio Giménez-Rico<sup>7</sup>. Asimismo, la industria televisiva ha mostrado especial interés por la obra de un novelista como Gonzalo Torrente Ballester (Goytisolo 1985).

Otros ejercicios de adaptación, de novelas de autores muy identificados con el séptimo arte, han resultado muy positivos. Es el caso de novelistas como Marsé (Romaguera 1991, Peña-Ardid 1996) o del ya citado Fernández Santos (Pastor 1996).

Estamos ya ante el autor que nos ocupa. El estudio de las relaciones entre literatura y cine en torno a la obra celiana —según lo visto— se puede llevar a cabo desde distintos frentes: a partir del análisis de las adaptaciones de sus novelas al cine, atendiendo a la postura del Cela ante el cine<sup>8</sup>, o bien observando la influencia del cine en la narrativa celiana<sup>9</sup>. Ni que decir tiene que cada uno de estos puntos puede ser objeto de todo un estudio monográfico. Sólo nos ocuparemos del primero.

No han sido precisamente las novelas de Cela muy proclives a la adaptación cinematográfica. La razón estriba en que Cela, por su afán esencialmente renovador, es un autor que está siempre experimentando con la forma y estructura; esto hace que sus novelas sean excesivamente complejas. Muchas de ellas han sido redactadas bajo el soporte de recursos tales como el monólogo interior, o la introspección psicológica, que afectan a la novela entera; el asunto, la historia, la fábula no interesan tanto como la forma. No son, desde luego, novelas —piénsese en *Pabellón de reposo*, *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, *La catira*, etc.— con la suficiente apoyatura para ser llevadas al cine. Quesada (1986:310) ha vertido opiniones muy contundentes acerca de la imposibilidad de adaptar algunas novelas de Cela.

---

(6) Especial interés tiene para este punto el capítulo III de la Tesis Doctoral de Peña-Ardid (1993): “El cine en la cultura española de postguerra: la relación de los escritores e intelectuales españoles con el medio cinematográfico (1940-1970)”.

(7) Cabe apuntar que los informes de prensa y las reseñas de la crítica cinematográfica no han dejado en buen lugar a esta adaptación.

(8) Para las opiniones de Cela sobre el cine, véase Peña-Ardid (1993:539). Queremos destacar que el lector o estudioso interesado puede encontrar en *La colmena* varias opiniones del narrador acerca del cine, casi siempre referidas a su “moralidad”, o a las costumbres sociales de la época. Hemos encontrado referencias en las siguientes páginas (seguimos la edición de Jorge Urrutia en la colección “Letras Hispánicas” de Cátedra): 80, 91, 183, 213 y 296.

(9) Son varios los críticos que han destacado el parentesco de *La colmena* con algunos temas y técnicas cinematográficas. Peña-Ardid (1993:538) señala “el protagonismo de la ciudad, la técnica unanimista” y Gonzalo Sobejano (1970:217) no tiene reparos en hablar, en líneas generales, de “técnica casi cinematográfica”. Luis Goytisolo (1995:95) ha apuntado la posibilidad, en la narrativa contemporánea española, de “un influjo que ni tan siquiera tiene por qué se directamente cinematográfico; que igualmente puede derivarse de otra obra literaria inspirada en los recursos del cine. Tal es el caso de *La colmena*, que aplica un lenguaje barrojiano a una composición estructural de grandes similitudes con las concebidas por el estadounidense John Dos Passos”.

Lo cierto es que sólo dos obras de la amplísima novelística de Cela han sido vertidas al cine: *La familia de Pascual Duarte* (1942) y *La colmena* (1951)<sup>10</sup>. La primera novela se convirtió en película con el título de *Pascual Duarte* en una producción de Elías Querejeta, de 1975, bajo la dirección de Ricardo Franco y con guión de Emilio Martínez Lázaro además del realizador y el productor.

De la primera novela y de su adaptación fílmica se han venido ocupando, entre otros, Cantos (1975), Pérez Gómez<sup>11</sup> (1976), Quesada (1986), y, sobre todo, Urrutia (1984). El profesor Urrutia (1984:77ss.) ha realizado una verdadera comparación entre la obra literaria y el guión adaptado a partir de un fragmento de la novela, contrastándolo con el guión de E. Martínez Lázaro, Elías Querejeta y Ricardo Franco.

*La colmena* fue llevada al cine en 1982 por iniciativa del productor José Luis Dibildos, en una coproducción con TVE. La dirección fue confiada a Mario Camus que trabajó a partir de un guión del propio Dibildos. No se puede decir que esta versión cinematográfica haya despertado mucho interés entre los estudiosos de la literatura y del arte cinematográfico.

Lo que sí es cierto es que las opiniones no han sido unánimes, sino más bien radicalmente distintas. Entre quienes no están muy conformes con la versión de Dibildos/Camus se encuentran Molina Foix (1993:269) y Monterde (1993:180). Molina Foix entiende que Camus “cuando adapta al cine novelas —*La colmena*, *Los santos inocentes*— puede llegar a ser perversamente engolado, sofocando el *tempo* extenso de la narrativa en estampas”. Más duro se muestra Monterde, al calificar el film de “plano y lamentable destrozo del clásico de Cela, que no iba más allá de la galería de estrellas patrias y la exhibición de chapuceros decorados años cuarenta”.

Es, con todo, mayoritario el grupo de quienes piensan que se trata de una adaptación —en líneas generales— muy correcta, acertada y satisfactoria (García Fernández 1985, Quesada 1986, Dougherty 1990, Martínez Torres 1996). Martínez Torres (1996:188) ha destacado tanto la calidad del guión de Dibildos como la ajustada y eficaz labor de realización de Camus. García Fernández (1985:305) ha elogiado también el trabajo del guionista y del realizador, y, sobre todo, ha encomiado la planificación del film. Se puede hablar, según este crítico, de una buena adaptación de la novela, ya que, al menos, se han conseguido dos objetivos básicos: “por un lado, lograr una buena síntesis de personajes y ambiente, y, por otro, que la puesta en escena no dificulte el seguimiento de la historia”. Para Quesada (1986:361) se trata de un modelo de síntesis fílmica de una obra literaria, y de un modelo de lenguaje cinematográfico “en el que la imagen encaja cabalmente en los diálogos y los diálogos en la imagen”. Por fin, Dougherty (1990:19) ha opinado que el caso de la adaptación de *La colmena* es distinto a la de otras novelas españolas de postguerra. Las adaptaciones de novelas como *La familia de Pascual Duarte*, *Tiempo de silencio*, *La plaza del diamante*, *Si te dicen que caí*, son casos de novelas cuyas historias tienen una configuración bien definida. *La colmena*, en cambio, es una novela que insiste en negarnos su fábula; los sucesos, los personajes y los ambientes se multiplican hasta formar un enjambre de vidas cruzadas, sin ninguna unidad aparente. La adaptación, pues, se presentaba más difícil. Los resultados no obstante han sido satisfactorios para el público general.

---

(10) En 1978 se realizó una película partiendo de otro libro de Cela, que no es estrictamente una novela, titulado *El cipote de Archidona*. El periodista Manuel Vidal y el realizador Ramón Fernández urdieron el guión para una comedia un tanto endeble, en opinión de Quesada (1986: 462).

(11) Citado por Quesada (1986:359).

Es el momento de presentar nuestra propuesta didáctica de aula. Al alumnado se le pondrá alcanzar dos objetivos primordiales: a) estudiar los fenómenos que se han producido en el paso de la novela al film, y b) analizar los finales propuestos en el texto literario y en el fílmico. En el desarrollo de esta unidad didáctica se trabajarán conceptos tales como “novela urbana”, “protagonista colectivo”, “novela abierta”, “narración simultánea”, etc.

La puesta en práctica de la unidad se llevará a cabo en distintas fases. La primera fase debe consistir en una presentación preliminar de los rasgos estructurales básicos de la novela y de su adaptación fílmica<sup>12</sup>.

Será imposible eludir algunos aspectos temáticos y formales de la novela que nos permitirán entender mucho mejor cómo se ha llevado a cabo la adaptación. Desde el punto de vista de la estructura externa, la novela se compone de seis capítulos y un “Final”. Cada capítulo, a su vez, está integrado por una serie de secuencias, separadas por un espacio en blanco y de longitud variable. Cada secuencia se centra en un personaje, en una familia o grupo social. La suma de esas secuencias, de esas piezas (213 en total), es —como bien indican Lázaro Carreter y Tusón (1995:149)— el conjunto de las “celdillas” de la “colmena”.

La distribución de secuencias por capítulos quedaría como sigue<sup>13</sup>: capítulo I (secuencias 1-40): primer día, por la tarde; capítulo II (secuencias 41-86): primer día, por la noche; capítulo III (87-112): segundo día, por la tarde; capítulo IV (113-152): salto atrás en el tiempo, volvemos al primer día, por la noche; capítulo V (155-184): segundo día, por la tarde y por la noche; capítulo VI (185-194): otro salto atrás, el amanecer del segundo día; “Final” (195-213): una mañana, tres o cuatro días después.

La película de Mario Camus estaría estructurada -según nuestra propia segmentación- en un total de 47 secuencias<sup>14</sup>. Señalamos, a continuación, una breve nota de su contenido así como el tiempo aproximado de duración de cada una de ellas.

(Secuencia 1) En el café de doña Rosa se dan cita varios personajes singulares del Madrid de la postguerra: 10 m. 12 seg.; (Sec.2) Martín Marco come en casa de su hermana: 2 m. 14 seg.; (Sec.3) El señor Suárez juega al billar con su amigo Pepe: 1 m. 8 seg.; (Sec.4) Victorita llega por la noche a su casa: 1 m. 45 seg. (Sec.5) Martín Marco compra castañas en la calle: 27 seg.; (Sec.6) Se corta el fluido de luz: 46 seg.; (Sec.7) En el prostíbulo de doña Jesusa las putas leen y se calientan: 2 m. 40 seg.; (Sec.8) En la pensión de doña Matilde : 2 m. 28 seg.; (Sec.9) La vida en el café de doña Rosa: 5 m. 18 seg.; (Sec.10) El paseo de Julita

---

(12) Véase, al final del artículo, el ANEXO I. Estos anexos que reproducimos aquí han sido presentados por el profesor en el aula en forma de transparencias, como modelo de análisis general. El trabajo de los alumnos -que puede ser planteado en grupos de tres- ha tenido un alcance menor. Hemos propuesto títulos tales como “Análisis comparativo del inicio de *La colmena* y su adaptación cinematográfica”; “Análisis comparativo de la escena de la detención del hijo de la señora Margot: novela y film”, por citar sólo dos casos.

(13) En las ediciones críticas de *La colmena* no encontraremos jamás la indicación del número de la secuencia. Nosotros hemos elaborado esta enumeración con el objeto de que sea más fácil e ilustrativo el cotejo entre texto literario y texto fílmico.

(14) Para la segmentación del film en secuencias y planos seguimos el trabajo de Carmona (1993:94). El profesor de LCL y el alumno deben conocer y compartir no sólo la terminología narratológica, que le permita el análisis de un discurso novelístico, sino además una serie de nociones de la crítica cinematográfica. Es por esto último, sobre todo, que consideramos de enorme utilidad la oferta en Secundaria de un Taller de Cine, incluso ya en el Segundo Ciclo de E.S.O. Otra posibilidad es programar para el último trimestre de 1º de Bachillerato (LOGSE) algunas los contenidos de teoría cinematográfica de tipo general. Si esto es imposible, entonces se hace ineludible dedicar -al menos- dos o tres sesiones previas para la explicación de conceptos del cine (tipos de plano, la perspectiva, la puesta en escena, la puesta en serie, etc.).

y su prometido Ventura Aguado: *1 m. 23 seg.*; (Sec.11) Doña Visi habla de los donativos: *2 m. 26 seg.*; (Sec.12) Los bailes de salón: *1 m. 39 seg.*; (Sec.13) Marco es detenido en la calle: *1 m. 50 seg.*; (Sec.14) Los “trabajos” de Victorita: *58 seg.*; (Sec.15) En la casa de citas de doña Celia: *4 m. 25 seg.*; (Sec.16) Un paquete de comida para Ventura: *4 m. 25 seg.*; (Sec.17): Martín Marco no tiene dinero para pagar un café: *2 m. 34 seg.*; (Sec.18) Martín pasea por la calle: *27 seg.*; (Sec.19) Otra vez en el prostíbulo de doña Jesusa: *2 m. 40 seg.*; (Sec.20) Doña Visi y sus consejos de madre: *1 m. 30 seg.*; (Sec.21) Victorita friega los suelos de un portal. El sr. Suárez llega a su casa y encuentra a su madre limpiando, le recrimina que trabaje tanto a su edad: *1m. 9 seg.*; (Sec.22) Filo y su marido se pasean por el parque: *1m. 9 seg.*; (Sec.23) Los pobres y el reparto de la comida (En esta secuencia no hay diálogo, sólo imágenes elocuentes.): *35 seg.*; (Sec.24) Continúa la vida en el café de doña Rosa: *5 m. 53 seg.* (Sec.25) El asunto obsceno para Victorita: *2 m. 7 seg.*; (Sec.26) Martín se encuentra en la calle con Nati, una antigua novia y compañera de estudios: *1 m.*; (27) Ventura y Julita en la casa de citas: *1 m. 8 seg.*; (Sec.28) Nati y Marco hablan del pasado y del presente: *3 m. 15 seg.*; (Sec.29) Julita se cruza con su padre en el portal de la casa de citas: *1m 2 seg.*; (Sec. 30) Martín invita a sus colegas del café: *3 m. 5 seg.*; (Sec.31) El impresor Vega baila con Victorita: *1 m. 17 seg.*; (Sec.32) La cena de la familia de don Roque: *1 m. 22 seg.*; (Sec.33) Don Leonardo lleva a don Tesifonte al teatro de mujeres: *1 m. 53 seg.*; (Sec. 34) Dos subsecuencias: a) en la noche, las prostitutas juegan al parchís; esta noche Martín puede dormir en un cuarto con Purita, que está enferma; b) el amanecer: doña Jesusa desayuna, Marco lee y habla con Purita, acaricia su cara y la besa: *5 m. 39 seg.*; (Sec.35) En la pensión de doña Matilde Ventura se queja de que le han robado: *1 m. 44 seg.*; (Sec.36) El señor Suárez pasea por la calle con Pepe, “El astilla”: *33 seg.*; (Sec.37) Victorita visita a su novio enfermo: *1 m. 43 seg.*; (Sec.38) Purita y Martín se pasean por el parque: *2 m. 11 seg.*; (Sec.39) La conversación telefónica entre Ventura y Julita: *32 seg.*; (Sec.40) En el café de doña Rosa don Ricardo descubre que las mesas son lápidas: *4 m.*; (Sec.41) El cumpleaños de Filo: *1 m. 18 seg.*; (Sec.42) Ventura y Julita en el cine: *1 m. 21 seg.*; (Sec.43) La muerte o asesinato de doña Margot: *1 m. 7 seg.*; (Sec.44) El encuentro entre el impresor y Victorita: *1 m. 52 seg.*; (Sec.45) La investigación de la muerte de la señora Margot: *1 m. 38 seg.*; (Sec. 46) Dos subsecuencias: dos escenas de detención, que, probablemente, están sucediendo simultáneamente, en dos espacios distintos: primero, el señor Suárez y su amigo, “El astilla”, son detenidos en los billares y llevados a comisaría, y allí también será conducido Martín Marco, quien ha sido detenido en el prostíbulo de doña Jesusa: *1m. 13 seg.*; (Sec.47) Dos subsecuencias: una primera, que transcurre en los calabozos, en donde están el señor Suárez, el Astilla, Marco y otros detenidos. Aquél no se explica por qué estarán allí. El guardia, por fin, pone a todos en libertad, comenta que, según el forense, la vieja se suicidó. Fríamente, sin escrúpulos, le dice al sr. Suárez que se trata de su madre. Todavía en esta misma escena, con las imágenes de la puesta en libertad de los tres presos, aparece la voz en *off* de un narrador, cuyo discurso enlaza —otra vez, se puede hablar de simultaneidad— con la imagen del café de doña Rosa. No hay diálogo, simplemente un narrador que esboza un fragmento de la vida cotidiana de aquellos seres. Duración: *3m. 10 seg.*

Coinciden García Fernández (1985:305), Quesada (1986:362) y Dougherty (1990:21), en señalar que el principal logro de la película es haber conseguido ser fiel a la materia primera evocada por Cela en la novela, esto es, la perfecta reconstrucción del ambiente y la sociedad de la posguerra madrileña, hasta el punto de que a los espectadores la versión fílmica “les dejara en la boca un sabor de época inconfundible”. Podemos decir, pues, que se



cumple uno de los principales postulados de la adaptación fílmica defendido por la mayoría de los estudiosos del cine: el de respetar el espíritu del original literario<sup>15</sup>.

La segunda fase de la unidad didáctica consistirá en señalar, analizar e interpretar los diferentes cambios que se producen en el paso de *La colmena*-texto literario a *La colmena*-texto fílmico. Hemos sugerido al alumnado un modelo o tipología que permite agrupar dichos cambios: a) ausencia o eliminación de elementos narrativos (acciones, personajes, espacios, estructura externa e interna, etc.), b) variación o transformación de algunos de estos elementos, bien por medio de la condensación o bien a través de la ampliación, y, c) adición o incorporación de detalles concretos ajenos a la obra literaria<sup>16</sup>.

Veamos algunos ejemplos concretos de cada uno de los fenómenos señalados<sup>17</sup>.

#### a) *Ausencia o eliminación.*

No se consigue plenamente en el film el efecto de personaje *colectivo* tan característico de la novela, a excepción del ambiente social que encontramos en el local de doña Rosa. Se omiten los momentos más líricos de la obra celiana: el ambiente de los solares de la antigua plaza de toros (II, 56; IV, 119); el mundo de los noctámbulos (IV, 117); el contrapunto en las descripciones de varios dormitorios (IV, 133). La presencia de otros personajes, ciertamente muy secundarios, hubiera contribuido a conseguir de manera más convincente ese efecto de colectividad. En el film están ausentes tipos tan curiosos como el gitanillo que canta; la señora del entresuelo, doña María; Rómulo, o Javierchu y su amante.

Por otra parte, si hacemos un recuento de los *espacios* y del *tiempo* de duración de algunas de estas secuencias, comprobamos de inmediato los aspectos del texto literario privilegiados por los adaptadores. Éstos son los espacios más habituales en el film: el café de doña Rosa —secuencias (1), (9), (17), (24), (30), (40), (47)—, algo más de media hora de metraje, casi un tercio del film; el prostíbulo de doña Jesusa —(7), (19), (34)—, unos 10 minutos; la pensión de doña Matilde —(8), (16), (35)—, y la casa de citas de doña Celia —(15), (27), (29)—, alrededor de 7 minutos.

Quedan, sin embargo, omitidos otros lugares que presentan un enorme interés en la novela: el bar de Celestino, los cafés de la Gran Vía, la panadería. Pensamos que la presencia de algunos de estos espacios hubiera contribuido a una mayor coherencia del texto fílmico; el carácter abierto y las ideas de vidas cruzadas o de colectividad -sin lugar a dudas- estarían mejor conseguidas.

Asimismo, los casi 300 *personajes* de la novela, bien aisladamente, bien por su relación con otros individuos, constituyen historias concretas, o cuentos independientes, aunque, eso sí, en algunos casos existen ciertos puntos de encuentro o de sutura que permiten hablar de una unidad. Es aquí donde los adaptadores no han sido condescendientes, no han tenido reparos. De todo este microcosmos que gira en torno al café La Delicia, se privilegia el per-

---

(15) Para un estado de la cuestión sobre las diferentes posturas acerca de la licitud de las adaptaciones cinematográficas, cfr. Peña-Ardid (1996:22).

(16) Véase ANEXO II.

(17) Son, en cualquier caso, fenómenos extrapolables a cualquier adaptación fílmica. Nos gustaría, en este sentido, recoger los comentarios que el director Antonio Mercero y el guionista Horacio Valcárcel realizaron a propósito de la versión cinematográfica de *El príncipe destronado*, novela de Miguel Delibes. Sobre la adaptación efectuada dijeron lo siguiente: "Es una historia sin dificultades, porque la novela es muy líneal. Eliminamos algunas cosas, prescindimos de otras y nos inventamos alguna pequeña escena, como la de la pistola en el cuarto." (Textimonio recogido en Romaguera 1994: 30.)

sonaje de Marco con el objeto principal de buscar de forma más evidente el sentido de unidad en el film. Se atiende también a la vida fuera del café de otro de los personajes —el Sr. Suárez—, para ayudar así a trazar un final cerrado. Pero de esto último ya hablaremos más adelante.

En la novela Marco duerme provisionalmente en un cuarto de su amigo Pablo Alonso; en el filme, en cambio, no tiene más casa que el prostíbulo de doña Jesusa. Interviene directamente en las siguientes secuencias del film: (1), (2), (5), (7), (13), (17), (18), (23), (26), (28), (30), (40), (41), (46a). El señor Suárez aparecerá en las siguientes: (1), (3), (21), (36), (46) y (47).

Otros personajes que no aparecen en la primera secuencia del film —esto es, en el café— tendrán también especial protagonismo en su desarrollo (pensamos, por ejemplo, en Victorita; Ventura y Julita), pero no influyen para nada en nuestra interpretación del desenlace. El adaptador los podría haber omitido del mismo modo que lo ha hecho con otros muchos que están en el texto de Cela, y que, a nuestro juicio, son muy interesantes para quedar reflejados en el filme: así, por ejemplo, Pablo Alonso y su querida, Laurita; Paco, el señorito; Marujita Ranero; don Celestino, don Ramón, el panadero y su mujer, don Francisco, el médico, y su familia; Alfonsito, el niño de los recados, y, en definitiva, un largo etcétera.

Están, en fin, ausentes del film otros elementos de mayor complejidad formal, muy bien tratados en la novela. Son los monólogos de Martín Marco sobre el problema social (secuencia 146), o los casi existencialistas de Victorita (sec. 132) y Celestino, respectivamente. E incluso elementos oníricos: el sueño erótico de Elvirita (sec.130).

#### b) *Variación o transformación.*

La variación en el paso del texto literario al fílmico afecta a varios elementos. Sigue siendo, en cualquier caso, un cambio en aras de la economía que exige el lenguaje cinematográfico.

A veces, este cambio se procede mediante lo que podríamos llamar *condensación* o *restricción* de los elementos. Así, por ejemplo, los personajes del limpia (Segundo) y del cerillero (Padilla) quedan restringidos a uno solo, Padilla<sup>18</sup>. Para ahorrar personajes en el filme, otras veces se atribuyen ciertas acciones a otros personajes: así, por ejemplo, es Tesifonte quien intenta seducir a Elvirita, y no don Pablo; la alcahueta que pretende *catequizar* a Elvirita no es doña Ramona, sino doña Matilde, la dueña de una pensión. En fin, la relación del señor Vega y el bachiller, cronológicamente, se limita a un pequeño diálogo en el café de doña Rosa; no están presentes, pues, el paseo nocturno o la cena de la novela.

Lo que hemos llamado anteriormente *ampliación* afecta especialmente a aquellos momentos o aspectos de la novela más priorizados en el filme. No son tantas las veces que en la novela Martín Marco visita el prostíbulo de doña Rosa. Ni es tan grande el protagonismo que adquieren ciertos personajes, como, por ejemplo, doña Matilde.

Se ha alterado claramente la estructura interna de la novela. No encontraremos en el filme los continuos saltos temporales —también llamado “rompecabezas temporal”—, aunque, curiosamente es ésta una modalidad estructural muy grata al cine. En *La colmena*-texto fílmico se ha buscado más la linealidad temporal, en torno a estos momentos: atardecer, anochecer, amanecer y la mañana.

---

(18) Cfr. pág. 65 de la edición de Urrutia para el tratamiento que le ha dado Cela a este personaje (o mejor dicho, personajes) en las sucesivas ediciones.

No es, desde luego, tanta la sensación de “celdillas” o “colmena” que se consigue en la novela, la que observamos al finalizar la proyección del filme.

c) *La adición.*

Es éste el fenómeno menos frecuente en la adaptación que estamos analizando, lo que nos lleva a hablar de fidelidad al original. Señalaremos, por una parte, personajes como Matías Martí, un poeta, que es protagonizado por el propio Cela, o el señor de luto que acude al prostíbulo, que interpreta Antonio Mingote.

Sólo en una ocasión se separan considerablemente los adaptadores del film: en el final de la historia —o “cuento”— de Martín Marco.

Llegamos así a la parte última de este estudio. Esta propuesta de unidad didáctica debe cerrarse con una tercera fase que consistiría en el análisis comparativo de los respectivos desenlaces, abierto en la novela y aparentemente cerrado en el film. No creemos que el film tenga un final estrictamente cerrado, como sugiere Dougherty (1990). Rebatir la tesis de este crítico es lo que en definitiva proponemos al alumno.

Hemos intentado sintetizar en un cuadro cómo corresponden las secuencias del desenlace del film con las de la novela. En la columna de la NOVELA señalamos en negrita las secuencias de la novela adaptadas al cine, esto es, la secuencia fílmica 43 es el resultado de la adaptación de las secuencias literarias 79 y 82. O, por citar otro ejemplo, la secuencia 47 b es la traducción de la secuencia 194 de la novela.

<u>NOVELA</u>	<u>FILM</u>
II: 72, 76, <b>79</b> , 81, <b>82</b> . III: 96. VI: 192.	(43): El descubrimiento del cadáver de Dña. Margot. Inquietud entre los vecinos.
II: <b>85</b> .	(45): El interrogatorio del juez.
III: <b>94</b> a) y b).	(46 a): El sr. Suárez, el “Astilla” y Marco son detenidos y llevados a la comisaría.
VI: <b>194</b> .	47 b): La puesta en libertad de los detenidos y el descubrimiento de la verdad: un suicidio. La vida cotidiana en el café.

Si analizamos comparativamente las diferentes secuencias, comprobamos de inmediato que ha existido un enorme proceso de reducción de la materia narrativa. Se soslayan los hechos narrados en las secuencias 72, 76, 81, 96, 192, que tienen que ver también con esta historia de doña Margot. Incluso, si se comparan las secuencias respetadas en la adaptación, se observará que se sigue podando parte del discurso narrativo. A título ilustrativo, en la secuencia (79) de la novela encontramos a don Ibrahím pronunciado un discurso ante el espejo, o la presencia de un médico, cuya hijita está mal de la tripita; pues bien, estos hechos se soslayan en la secuencia (43) del film. No aparece tampoco la escena en la que el doctor atiende a don Leoncio Maestre, “que el pobre estaba con un ataque de nervios” (82), o cuando don Fernando Cazuela calma el llanto de su mujer (85). El diálogo entre don Ibrahím y el juez es bastante fiel (85); los adaptadores amplían el interrogatorio, se sospecha de Martín Marco. En el film (sec.46) se ordenan los hechos de la detención del sr. Suárez y su amigo,

el Astilla, que han sido detenidos en los billares y conducidos a comisaría; la secuencia (94) de la novela es un auténtico rompecabezas temporal: presenta primero la estancia en los calabozos del Sr. Suárez y el “Astilla” y la puesta en libertad, y después la escena de la detención, para volver por fin a la estancia en los calabozos. Por supuesto, la subsecuencia 46 b) del film, la detención de Marco, en la que no hay diálogos, es totalmente nueva. Es ésta quizás una de las secuencias más conseguidas del film; el cruce de miradas entre Marco y Purita, el silencio, la música, el contraste de picado y contrapicado, son elementos que adquieren un protagonismo especial en los hechos narrados.

Así pues, en la historia que sirve de base para el desenlace del film, la dudosa muerte de doña Margot, se ha introducido un elemento nuevo: un sospechoso, Martín Marco. La historia adopta la estructura arquetípica de relato policial: descubrimiento del cadáver (43), pesquisas del juez (45), detención de los sospechosos (46), el desenlace, los motivos reales de la muerte y la puesta en libertad de los falsos culpables (47).

Nos parece, en fin, acertada la única omisión que se realiza de la secuencia (194) de la novela, esa frase hecha, habitual en el español coloquial, indicativa de la presencia de un narrador omnisciente, *¡Que Dios nos coja confesados!*. Es precisamente la selección de esta secuencia 47b la que nos permite concluir que existe un final abierto en el film. La cámara vuelve al lugar de partida, a las vidas que siguen, a las historias de las gentes que acuden en ese mismo momento, como cualquier otro día, al café de doña Rosa. Para ello Camus ha filmado esta escena sirviéndose de sucesivos *travellings*, de derecha a izquierda, o de izquierda a derecha, planos de conjunto, fondo musical, ausencia de voces, sólo la voz del narrador omnisciente, y, por fin, cámara fija en la entrada<sup>19</sup>.

## 5. CONCLUSIONES

Sintetizamos, a continuación, algunas conclusiones apuntadas en el aula, una vez finalizado el análisis de la adaptación fílmica de *La colmena*.

1.—De todas las novelas posibles que contiene *La colmena* de Cela, los adaptadores Dibildos/Camus han tomado una novela en miniatura, la vida de Martín Marco, con el objeto de conseguir un final cerrado, y, para ello, le han aplicado la estructura tradicional, de presentación, nudo y desenlace.

2.—Los adaptadores han desaprovechado materiales interesantísimos que les brindaba la novela. Nos referimos, sobre todo, al capítulo “Final”. Pensamos, en este sentido, que es uno de los más “cinematográficos” del relato de Cela. La idea de inquietud de todos los amigos de Marco frente a la tranquilidad, la quietud de éste. Un contraste de ritmo, insistimos, muy importante. Se evita, asimismo, el inicio de la historia del señor Suárez y su madre, la señora Margot (72 y 76).

3.—No es el film un texto fílmico cerrado, sino sólo una de sus historias numerosas. Estimamos que los adaptadores han querido satisfacer, de un lado, al espíritu del texto de Cela, pero, de otro, el horizonte de expectativas del espectador, llegar a un público mayoritario que gusta de películas con historias cerradas.

4.—Consideramos que el film, *grosso modo*, puede corresponder a un tercera parte de

---

(19) Veáanse los ANEXOS III, IV y V, en donde desglosamos plano a plano de las escenas del **desenlace del film**: Secuencias (43), (45), (46) y (47). No recogemos la secuencia (44) que estimamos quedaría fuera de la estructura interna del desenlace.

la materia narrativa de la novela. No es, ni mucho menos, una adaptación que se separe demasiado del texto original; el espíritu de la obra se mantiene, esto es evidente. Creemos, en todo caso, que hubiera sido interesante, que los adaptadores hubieran tomado mayor número de historias, que hubiera habido un mayor equilibrio entre ellas, una mayor presencia de la voz del narrador y de ciertas secuencias de enorme lirismo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, Manuel (1968): "Técnica cinematográfica en la novela española de hoy", *Arbor*, LXX, pp. 253-270. Ahora en *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*, Madrid, Gredos.
- AMORÓS, Andrés (1989): "Tristana, de Galdós a Buñuel", en AA.VV., *La obra de Galdós en la pantalla*, Las Palmas de Gran Canaria, Filmoteca Canaria, pp. 83-96.
- BERNABÉU, Natalia *et alii* (1994): *Lengua Castellana y Literatura 3º E.S.O.*, Madrid, Editex.
- BERNABÉU, Natalia *et alii* (1994a): *Lengua Castellana y Literatura 4º E.S.O.*, Madrid, Editex.
- BUSTOS, Eugenio y ARRIBAS, Jesús (1996): *Lengua Castellana y Literatura. 1º de Bachillerato*, Madrid, S.M.
- CAPARRÓS LERA, José María (1997): *100 películas sobre Historia Contemporánea*, Madrid, Alianza.
- CANTOS, A. (1975): "Análisis filmico-literario de *La familia de Pascual Duarte*", *Anuario de Letras*, XIII, pp. 221-244.
- CARMONA, Ramón (1993). *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra.
- CELA, Camilo José (1994): *La colmena*, 7ª edición, edición de Jorge Urrutia, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas; 300). Edición original: 1951.
- COMPANY, Juan Miguel (1987): *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*, Madrid, Cátedra.
- DELIBES, Miguel (1996): "El cine cumple un siglo", en *He dicho*, Barcelona, Destino, pp.143-164.
- DOBRIAN, Walter A. (1993): "The Dialog of Genres: Hispanic Literature to Film", *Hispania*, 76, pp.141-146.
- DOUGHERTY, Dru (1990): "La colmena en dos discursos: novela y cine", *Ínsula*, 518 / 519, pp. 19-21.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (1954): *Filmoliteratura (Temas y ensayos)*, Madrid, CSIC.
- FERNÁNDEZ ROMERO, Blanca *et alii* (1996): *Lengua Castellana y Literatura. 1º Bachillerato*, Madrid, Editex.
- GARCÍA, Ángel Luis *et alii* (1996): *Lengua Castellana y Literatura. 2º Bachillerato*, Madrid, Editex.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. (1985): *Historia ilustrada del cine español*, Barcelona, Planeta.
- GONZÁLEZ MARTEL, Javier (1996): "Cine y educación", *El cine en el universo de la ética. El cine-forum*, Madrid, Anaya-Alauda, pp. 111-139.
- GOYTISOLO, Luis (1995): "El impacto de la imagen en la narrativa española contemporánea", *Academia. Revista del Cine Español*, núm. 12, octubre de 1995.
- LARA GARCÍA, Antonio (1973): *Relaciones entre Literatura y Cine*, Madrid, Universidad Complutense. Tesis doctoral.
- LÁZARO CARRETER, Fernando y Vicente TUSÓN (1995): "La novela española posterior a 1936 (I). Los años 40 y 50: de lo existencial a lo social", en *Literatura del siglo XX. COU*, Madrid, Anaya, pp.138-156.
- MARTÍN, María J. *et alii* (1997): "Oímos, vemos y contamos. Elementos y procedimientos narrativos en la prensa, el cine y la televisión", *Textos de didáctica de la Lengua y de la Literatura*, 12, pp. 105-115.
- MARTÍNEZ TORRES, Augusto (1996): *Diccionario Espasa de Cine*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MOLINA FOIX, Vicente (1993): "El cine de la literatura", en *El cine estilográfico. Crítica recogida 1981-1993*, Barcelona, Anagrama, pp. 245-275.
- MONEGAL, Luis (1996): *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*, Barcelona, Anthropos.
- MONTERDE, José Enrique (1993): *Veinte años de cine español. Un cine para la paradoja (1973-1992)*, Barcelona, Paidós.
- PASTOR CESTEROS, Susana (1996): "La adaptación de novelas de Fernández Santos: *Extramuros* y *Los jinetes del alba*", en *Cine y Literatura. La obra de Jesús Fernández Santos*, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 92-101.
- PEÑA-ARDID, Carmen (1993): *Estudio de las relaciones entre cine y literatura: la influencia del cine en la novela española de postguerra*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- PEÑA-ARDID, Carmen (1996): *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, 2ª edición, Madrid, Cátedra.

- QUESADA, Luis (1969): “Novela española para el cine español”, *La Estafeta Literaria*, 1 de marzo, pp. 27-28.
- QUESADA, Luis (1986): “Novelistas de la posguerra. La novela contemporánea”, en *La novela española y el cine*, Madrid, Ediciones JC, pp. 309-468.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim (1991): *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- SOBEJANO, Gonzalo (1970): *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Madrid, Prensa Española.
- URRUTIA, Jorge (1984): *Imago litterae: cine, literatura*, Sevilla, Alfar.
- UTRERA, Rafael (1987): *Literatura cinematográfica. cinematografía literaria*, Sevilla, Alfar.
- UTRERA, Rafael (1988): *Escritores y cine en España. Un acercamiento histórico*, Madrid, Ediciones JC.

## ANEXO I: Estructura externa

### Estructura externa

*La colmena* (1951)  
de C.J. Cela.

6 capítulos y un “Final”: 213 *secuencias*.

- Capítulo I (δδ 1-40).
- Capítulo II (δδ 41-86).
- Capítulo III (δδ 87-112).
- Capítulo IV (δδ 113-152).
- Capítulo V (δδ 155-184).
- Capítulo VI (δδ 185-194).
- “Final” (δδ 195-213).

*La colmena* (1981)  
adaptación de Mario Camus.

47 *secuencias*

Duración: (1) 10 m. 12 seg.; (2) 2 m. 14 seg.; (3) 1 m. 8 seg.; (4) 1 m. 45 seg.; (5) 27 seg.; (6) 46 seg.; (7) 2 m. 40 seg.; (8) 2 m. 28 seg.; (9) 5 m. 18 seg.; (10) 1 m. 23 seg.; (11) Duración: 2 m. 26 seg.; (12) 1 m. 39 seg.; (13) 1 m. 50 seg.; (14) 58 seg.; (15) 4 m. 25 seg.; (16) 4 m. 25 seg.; (17) 2 m. 34 seg.; (18) 27 seg.; (19) 2 m. 40 seg.; (20) 1 m. 30 seg.; (21) 1 m. 9 seg.; (22) 1 m. 9 seg.; (23) 35 seg.; (24) 5 m. 53 seg.; (25) 2 m. 7 seg.; (26) 1 m.; (27) 1 m. 8 seg.; (28) 3 m. 15 seg.; (29) 1 m 2 seg.; (30) 3 m. 5 seg.; (31) 1 m. 17 seg.; (32) 1 m. 22 seg.; (33) 1 m. 53 seg.; (34) 2 subsecuencias: a) y b) 5 m. 39 seg.; (35) 1 m. 44 seg.; (36) 33 seg.; (37) 1 m. 43 seg.; (38) 2 m. 11 seg.; (39) 32 seg.; (40) 4 m.; (41) 1 m. 18 seg.; (42) 1 m. 21 seg.; (43) 1 m. 7 seg.; (44); 1 m. 52 seg.; (45) 1 m. 38 seg.; (46) 2 subsecuencias: 1 m. 13 seg.; (47) 2 subsecuencias: 3 m. 10 seg.

## ANEXO II: Cambios principales en el paso de la novela al film (ejemplos)

### a) Eliminación de elementos narrativos (acciones, personajes, espacios, etc.).

—Momentos líricos: los solares de la antigua plaza de toros (II, 56; IV, 119); el contrapunto en las descripciones de varios dormitorios (IV, 133).

—Personajes secundarios: el gitanito; la señora del entresuelo; Javierchu y su amante.

—Espacios: el bar de Celestino, los cafés de la Gran Vía, la panadería.

—Técnicas narrativas: los monólogos (interiores) o meditaciones de Martín Marco, sobre el problema social (sec. 146), o casi existencialistas, de Victorita (sec. 132) y Celestino; elementos oníricos: el sueño erótico de Elvirita (sec. 130).

### b) Transformación (por condensación o por ampliación).

—Por *condensación* de los elementos:

ejs. los personajes del limpia (Segundo) y del cerillero (Padilla) quedan en uno solo, Padilla; la relación del sr. Vega y el bachiller, cronológicamente, se limita a un pequeño diálogo en el café de doña Rosa; no existe, pues, el paseo nocturno y la cena.

—Por *ampliación*:

ejs.: el alto protagonismo de Martín Marco y del prostíbulo de doña Rosa.

### c) Incorporación de detalles concretos ajenos a la obra literaria.

Personajes: Matías Martí, un poeta, que es protagonizado por el propio Cela, o el señor de luto que acude al prostíbulo, que interpreta Antonio Mingote.

Anécdota: el final de la historia —o “cuento”— de Martín Marco.

### ANEXO III: Desglose de la SECUENCIA (43)

1. Plano general. Una voz en off de mujer de luto que grita.  
Mujer de luto: *¡Ahh! ¡Doña Margot! ¡Doña Margot! Han matado a doña Margot, han matado a doña Margot, han matado a doña Margot...*
2. Plano de conjunto. Leve contrapicado. Aparecen la mujer, don Ibrahím y su mujer en el descanso de la escalera.  
Don Ibrahím: *¿Qué sucede?*  
Mujer de luto: *Está muerta, está muerta la pobre*  
Don Ibrahím: *Lola, llama a la policía.*
3. Plano americano: don Ibrahím y la mujer de luto.  
Mujer de luto: *Ay Dios mío, Ay Dios mío.*  
Don Ibrahím: *¿Hay alguien dentro?*  
Mujer de luto: *¡Ay! Doña Margot.*  
Don Ibrahím: *¿Nadie más?*  
Mujer de luto: *¡Ay! No.*  
Don Ibrahím: *¿Está segura?*  
Mujer de luto: *Sí. ¡Ay Dios mío! ¡Ay Dios mío!*
4. Panorámica vertical. La cámara de arriba a abajo. Aparecen los vecinos.
5. Panorámica vertical. La cámara de abajo a arriba, luego hacia adelante.  
Don Roque: *¿Qué pasa? ¿Qué pasa? ¿Qué pasa?*  
Lola: *Que han matado a la vieja, por lo visto.*
6. Plano de conjunto. Unas vecinas suben las escaleras.
7. Plano de conjunto. La cámara desde la puerta de don Ibrahím.  
Doña Visi: *¿Doña Margot?*  
Lola: *Sí, la mamá del maricón.*
8. Plano de conjunto. La cámara desde la puerta de doña Margot.  
Don Ibrahím: *Calma, calma. Sobre todo, una gran calma.*
9. Plano de conjunto. La cámara desde la puerta de don Ibrahím.  
Don Ibrahím: *Ha sido un asesinato.*
10. Plano de conjunto. Contrapicado.  
Don Ibrahím: *Silencio. En estos momentos tan dramáticos asumo el mando hasta que llegue la autoridad competente.*
11. Plano de conjunto. Leve picado.  
Don Ibrahím: *¿Llamaste a la policía?*  
Lola: *Sí. Vienen ahora.*



12. Plano de conjunto. La cámara desde la casa de doña Margot.  
Don Ibrahím: *Tila. Que le den tila.*

13. Plano de conjunto. La cámara desde la casa de don Ibrahím.  
Voz de mujer: *Una vaso de tila, corre.*

Don Ibrahím: *A ver, usted don Roque y usted don Leoncio, bajen la portal y cierren la puerta a cal y canto...*

14. Plano de conjunto. La cámara desde la casa de doña Margot.

Don Ibrahím: *... que no salga nadie. Se lo pido como jefe de caso.*

Doña Visi: *Voy contigo, Roque.*

### ANEXO III: Desglose de la SECUENCIA (45)

1. Plano de conjunto. Los vecinos reunidos.

Juez: *Vayamos por parte. ¿La finada tiene familia?*

Don Ibrahím: *Pues sí señor juez, tuvo un hijo.*

2. Plano medio del juez.

Juez: *¿Dónde está?*

3. Plano medio de don Ibrahím, don Roque algo más atrasado y gente al fondo.

Don Ibrahím: *Cualquiera lo sabe. Es un hombre de malas costumbres.*

4. Plano medio del juez.

Juez: *¿Mujeriego?*

5. Plano medio de don Ibrahím.

Don Ibrahím: *Pues no, señor juez, mujeriego no.*

6. Plano medio del juez.

Juez: *¿Jugador?*

7. Plano medio de don Ibrahím.

Don Ibrahím: *No. Que yo sepa, no. (Voces de loro.)*

8. Plano medio del juez.

Juez: *Maldito animal ese, que lo desalojen.*

9. Plano medio de don Ibrahím.

Juez: *¿Bebe?*

Don Ibrahím: *No, no, tampoco.*

10. Plano medio del juez.

Juez: *Oiga, usted, ¿a qué llama usted malas costumbres?...*

11. Plano de conjunto. Casi todos los vecinos.

Juez: *... ¿a coleccionar sellos?*

Don Ibrahím: *No señor. Yo llamo malas costumbres a muchas cosas,...*

12. Plano medio del señor juez.

Don Ibrahím: *... por ejemplo a ser marica.*

Juez: *Ah, vamos, el hijo de la finada es marica.*

13. Plano medio de don Ibrahím.

Don Ibrahím: *Sí, señor juez, un marica como una catedral.*

14. Plano medio del juez. 15. Plano medio de don Ibrahím. 16. Plano de conjunto. Se llevan al cadáver.
17. Plano medio del señor Juez.  
Juez: *Bien señores, muchas gracias a todos, pueden retirarse.*  
Don Ibrahím: *Hay algo más, señor juez.*
18. Plano medio de don Ibrahím.  
Juez: *¿Qué es?*
19. Plano medio de don Ibrahím.  
Don Ibrahím: *Un hombre. Últimamente me he encontrado en la escalera con un individuo de mal aspecto. Sin ir más lejos esta tarde.*
20. Plano medio del señor Juez.  
Juez: *¿Joven? ¿Viejo?*
21. Plano medio de don Ibrahím.  
Don Ibrahím: *Treinta o treinta y tantos,...*
22. Plano medio de Filo.  
Don Ibrahím: *... sin abrigo, sin sombrero.*  
Juez: *¿Salía o entraba?*  
Don Ibrahím: *Se iba a la calle.*
23. Plano medio de don Ibrahím.  
Don Ibrahím: *Parecía desconfiado y miraba raro.*
24. Plano medio del señor Juez.  
Juez: *¿Qué hora sería?*
25. Plano medio de don Ibrahím.  
Don Ibrahím: *Al atardecer,... más o menos a la misma hora en que debieron matarla.*
26. Plano medio de Filo y de su marido, don Roberto.  
Filo: *Ese hombre no tiene nada que ver.*
27. Plano medio del señor Juez.  
Filo: *Venía de mi casa.*
28. Plano medio de Filo y de su marido.  
Filo: *Es mi hermano. Hoy cumpla años y vino a traerme un regalo.*
29. Plano medio del señor Juez.  
Juez: *¿Cómo se llama su hermano?*
30. Plano americano de Filo y de su marido.  
Filo: *Martín Marco López. No anda bien de dinero, por eso no lleva sombrero, ni abrigo. Me trajo estos pendientes.*
31. Plano medio de don Roberto.  
Don Roberto: *Él no ha hecho nada, señor juez. Él es incapaz de hacer nada.*
32. Plano medio del señor juez.  
Juez: *Eso ya se verá.*

#### ANEXO IV: Desglose de la SECUENCIA (46)

Dos subsecuencias:

a) El señor Suárez y “El astilla” son detenidos en los billares.

1. Plano de conjunto. El Astilla y el sr. Suárez en una mesa de billar. En zoom se aproxima la imagen del segundo.

Policía: *Uds., acompáñennos.*

2. Plano medio de los dos policías.

3. Plano americano del sr. Suárez.

Sr. Suárez: *¡Uy! Y a mí por qué se me detiene. Oiga yo soy un hombre honrado, que no se mete con nadie y tengo mi documentación en regla.*

4. Primer plano del policía.

Policía: *Muy bien. Todo eso lo explica a quien se lo tenga que explicar. ¡ Y quítese esa flor!*

5. Plano medio del Sr. Suárez.

Sr. Suárez: *¡Oh! Pero...por.. por que... yo..., yo no tengo por qué acompañarles a ninguna parte. Yo..., yo no estoy haciendo nada malo.*

6. Plano de detalle: las esposas en la mano del policía.

Policía: *¿Prefiere ir con esto?*

7. Plano medio del Astilla y del sr. Suárez.

El Astilla: *Vamos con estos señores, Julián. Ya se aclarará todo.*

Sr. Suárez: *Pero, pero, pero...*

b) Martín Marco es detenido en el prostíbulo de doña Jesusa. En esta secuencia no hay diálogo, sólo el cruce de miradas entre Martín y Purita. Se pueden señalar una serie de planos.

1. Plano picado. Purita sube las escaleras con un cliente. 2. Plano contrapicado. Martín baja las escaleras detenido por unos policías. 3. Primer plano de Purita. 4. Plano americano de Martín. 5. Plano americano de Purita. 6. Plano de conjunto: Martín y Purita se cruzan en las escaleras.

#### ANEXO V: Desglose de la SECUENCIA (47)

Dos subsecuencias:

a) En los calabozos de la comisaría se encuentran Martín, el sr. Suárez y el Astilla.

1. Plano de conjunto. Varias personas detenidas en los sotanos de la comisaría. 2. Plano de conjunto de cuatro mujeres. 3. Plano medio de Martín Marco. 4. Plano general de un hombre tumbado.

5. Plano medio del Sr. Suárez y el Astilla.

Sr. Suárez: *Ay, Pepe, qué bien nos vendría un cafelito a estas horas.*

El Astilla: *Sí. Y una copita de anís “El mono”. Pídelo, a ver si te lo traen.*

Sr. Suárez: *¿Por qué nos tendrán aquí?*

El Astilla: *¿Tú no habrás abandonado a alguna virtuosa señorita después de hacerla un hijo? ¿no?*

Sr. Suárez: *¡Ay, Pepe! Qué presencia de ánimo tienes, hijo.*

6. Plano general del policía: de cara a la cámara. 7. Plano americano del policía: de espaldas a la cámara.

8. Plano medio del policía.

Policía 1: *Vosotros, tú, tú...*

9. Plano de conjunto del policía.

*... y tú. Pueden ustedes irse.*

10. Plano de conjunto: de espaldas a la cámara.

Martín: *Pero, ¿qué ha pasado?*

Policía 1: *Que el forense ha dicho que a la vieja no la ha matado nadie, ...*

11. Plano de conjunto: Suárez ocupa el centro de encuadre.

Policía 1: *...que se suicidó. El entierro es esta tarde a las cinco.*

Sr. Suárez: *¿Qué entierro?*

Policía 1: *Cuál va a ser, el de su madre. No era su madre la vieja que encontraron muerta.*

12. Plano medio de los dos policías.

13. Plano medio del sr. Suárez.

Sr. Suárez: *Mami... mami...*

El Astilla: *Ande, vamos.*

14. Plano de conjunto en la puerta de la comisaría.

Policía 2 : *¿Quiénes son éstos?*

Policía 1 : *Dos maricones y uno que escribe.*

15. Plano de conjunto, de espaldas caminan los tres detenidos, puestos en libertad. La voz del narrador, de un discurso que se continúa en la subsecuencia siguiente.

*La mañana...*

b) La escena en el café de doña Rosa, no hay diálogo, simplemente un narrador que esboza un fragmento de la vida cotidiana de aquellos seres. Travelling de derecha a izquierda: Don Tesifonte, don Leonardo. Fundido. Travelling de izquierda a derecha: don Ricardo y los otros poetas, don Mario, las dos pensionistas. Fundido. Travelling hacia atrás, de derecha a izquierda: Elvirita. La cámara fija en la entrada del café.

*... esa mañana eternamente repetida, trepa como un gusano por los corazones de los hombres y de las mujeres de la ciudad; golpeando, casi con mimo, sobre los mirares recién despiertos, esos mirares que jamás descubren horizontes nuevos, paisajes nuevos, nuevas decoraciones.*

*La mañana, esa mañana eternamente repetida, juega un poco, sin embargo, a cambiar la faz de la ciudad, ese sepulcro, esa cucaña, esa colmena...*