

**ADAPTACIONES EN LOS GÉNEROS CON RELATO:
DE LA NOVELA A LOS MEDIOS.
«LA REGENTA. VERSIÓN TEATRAL LIBRE DE LA OBRA
HOMÓNIMA DE LEOPOLDO ALAS CLARÍN»,
POR MARINA BOLLAÍN,
CON LA COLABORACIÓN DE VANESSA MONTFORT**

**ADAPTATIONS IN GENRES WITH STORY: FROM NOVEL TO
MEDIA. «LA REGENTA. VERSIÓN TEATRAL LIBRE DE LA
OBRA HOMÓNIMA DE LEOPOLDO ALAS CLARÍN»,
BY MARINA BOLLAÍN,
WITH THE COLLABORATION OF VANESSA MONTFORT**

María del Carmen Bobes Naves
Universidad de Oviedo.

ABSTRACT

The paper analyses the problems generated by the adaptation of stories between genres: novel, theatre, cinema and TV, focusing on the only adaptations that have been made of Clarín's *La Regenta*, and particularly, on the TV version by M. Bollaín. The adaptation process involves two authors, two texts and two ways of reception. The text belongs to different genres, with verbal and non-verbal languages. The adapted text is the effect of a transduction process, which is achieved thanks to the semantic ambiguity and polyvalence of the literary text.

Keywords: Text. Story. Ambiguity. Semiotics. Transduction.



RESUMEN:

El artículo analiza los problemas que suscitan las adaptaciones de relatos entre géneros: novela, teatro, cine y televisión, concretándolos en las que se han hecho de *La Regenta* de Clarín y en especial la versión televisiva realizada por M. Bollaín. El proceso de adaptación implica dos autores, dos textos y dos modos de recepción. Los textos pertenecen a géneros diferentes, con lenguajes diferentes (verbal y no verbal). El texto adaptado es efecto de un proceso de transducción, que es posible dada la ambigüedad y polivalencia semántica del texto literario.

Palabra clave: Texto. Relato. Ambigüedad. Semiótica. Transducción.

Fecha de recepción: 30 de noviembre de 2018.

Fecha de aceptación: 3 de diciembre de 2018.

Cómo citar: Bobes Naves, María del Carmen: «Adaptaciones en los géneros con relato: de la novela a los Medios: “*La Regenta*. Versión teatral libre de la obra homónima de Leopoldo Alas Clarín”, por Marina Bollaín, con la colaboración de Vanessa Montfort», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2 (2018): 288-309.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2018.2>

1. LOS GÉNEROS LITERARIOS CON RELATO

En diciembre de 2016, en la Facultad de los Periodistas (Ciencias de la Información de la Universidad Complutense) defendió Marina Bollaín Pérez-Mínguez, directora de escena de los Teatros del Canal de Isabel Segunda, ante un tribunal del que yo formaba parte, su tesis de doctorado «*La Regenta*, de Leopoldo Alas Clarín. Estudio crítico y análisis comparado de sus adaptaciones en los Medios» (Bollaín, 2016).

El marco teórico general de la tesis son los problemas que ofrece el paso del relato de un género a otro, y el tema concreto es el análisis de una adaptación de *La Regenta* a un espectáculo televisivo, hecha por Marina en 2012, que se presentó en los Teatros del Canal de Madrid, y en alguna otra ciudad (Avilés, Gijón, Sevilla, Bilbao...), con la alabanza de unos y los ataques de otros, que, según la autora, le *dieron por todas partes*. Las opiniones se manifestaron en la prensa, no se plantearon en estudios académicos o teóricos, son reseñas del estreno y atienden preferentemente a las formas televisivas que utilizó la adaptación. *El Mundo*, *El País*, *El Comercio*, *La Nueva España*, *La Razón*, *Diario de Sevilla*, etc. fueron algunos de los periódicos que dieron cuenta del estreno, y de la valoración enfrentada de la narración y el espectáculo.

En la tesis, y al reflexionar desde una perspectiva teórica sobre su adaptación, Marina Bollaín se basa en conceptos más amplios que la comparación y valoración de las formas escritas y las espectaculares: las vivencias psicológicas, los ambientes que se derivan, las relaciones humanas, los pensamientos y sentimientos que se asocian a los recuerdos y los olvidos, etc. presentan coincidencias u oposiciones más allá de las formas verbales, a las que se puede orientar semióticamente en diversos sentidos

Novela, película cinematográfica, película televisiva o serie, representación escénica, *comic* o incluso música y baile, son géneros que se construyen sobre un relato y que pasan de unos a otros con cierta frecuencia en adaptaciones más o menos felices. El traslado de un relato de un género a otro siempre resulta conflictivo, y es de esperar que así sea, porque en general tienen autores distintos, aunque no se descarta que sea el mismo creador el que haga la obra inicial y una adaptación a otro género, y teniendo en cuenta que las posibilidades artísticas y semióticas de expresión formal de los distintos géneros son bastante diferentes. Los problemas que plantean tales adaptaciones proceden de muchos ángulos y los más conflictivos son los que se refieren a las competencias que se reconozcan a los autores y a los adaptadores en su libertad de creación y de lectura; hay que contar además con las

exigencias del género en el que está inicialmente el relato frente a las formas del género al que pasa, que necesariamente son diversas.

La adaptación de un relato novelesco al medio televisivo no es automático, pues no hay una técnica preestablecida, no es la traducción de un discurso a otro, un cambio de unidades, una exégesis de ideas, o un comentario semántico, que puede afectar de modo idéntico a las acciones, a los personajes, a los espacios y tiempos del relato original; la adaptación exige el paso de unas formas a otras, manteniendo su carácter artístico y generalmente sus valores semióticos, más allá de sus significados verbales.

Aunque novela y drama, película o series televisivas son artes que coinciden en crear y desarrollar una trama en forma de relato, el paso entre los géneros siempre se realiza con gran cautela, a pesar de la cual suelen alzarse voces de protesta de los adaptados y réplicas de los adaptadores, con argumentos muy variados sobre sus hechos y sus derechos. En general, muchos de los adaptadores no quieren reconocer *límites* en sus posibilidades de manipulación del original, y generalmente los novelistas, o sus valedores, los críticos literarios, suelen protestar por los cambios, que consideran *infidelidades* al texto.

La adaptación de una novela a otro género narrativo es muy compleja, ya que, aparte del seguimiento más o menos infiel de la historia y de sus unidades y funciones, que puede depender de la voluntad o competencia del adaptador, los rasgos específicos de cada género hacen imposible el paso directo, al pie de la letra y al pie del contenido de la anécdota: no basta cambiar la prosa seguida del narrador de la novela por el diálogo de los actores en la escena o en los *Medios*, y no es suficiente mantener o actualizar los valores semióticos del primer texto en el segundo, porque la distancia en el tiempo, e incluso entre los dos autores, proyecta cambios éticos y estéticos entre las dos obras: no es lo mismo relatar la historia de un adulterio desde la perspectiva decimonónica y en prosa, que contarla en el siglo XXI, mediante imágenes. Suelen repetirse, a este propósito, argumentos que no convencen por igual a los autores, a los adaptadores, o a los lectores y tampoco a los teóricos.

Los novelistas, y muchos críticos y teóricos de la literatura, sobre todo los de tendencia historicista, se quejan por lo general de que el relato novelesco queda excesivamente simplificado en el escenario y en los *Medios*, y que los personajes y sus relaciones se hacen esquemáticos y simples al perder las matizaciones que la novela les confiere en los comentarios del narrador.

Los adaptadores, dramaturgos o directores de cine y de televisión, el lector de la novela y el público del teatro o de los *Medios*, suelen aludir y dan por consabida la idea de que

los relatos espectaculares son menos intensos y menos profundos que el relato literario, y que el paso de éste a cualquiera de aquellos implica aligerar la historia, suprimir ideas, reducir la información y generalmente simplificar los cuadros de personajes, banalizar sus pensamientos, trivializar sentimientos y convertir en lineales y escuetas unas relaciones que la novela suele matizar con sabiduría psicológica, ideológica y siempre pragmática.

Sin duda se puede afirmar que el paso es difícil y es arriesgado (cada expresión artística tiene sus exigencias), pero es tentador y es frecuente y siempre suscita controversia. Sin embargo, el debate no siempre se plantea con razones que pueden explicarlo, sino que suele personalizarse en la voluntad y competencia de los autores y adaptadores, en la fidelidad a las primeras formas, en ideologías de época, en situaciones éticas y en visiones estéticas y culturales.

Si se analizan las formas y las circunstancias más externas de los procesos semióticos que son propios de cada género, se advierten algunos hechos que pueden justificar las diferencias y que no pueden atribuirse a la competencia o a la voluntad de los autores, pues son rasgos propios de los géneros. Por ejemplo, y para justificar esta idea, se puede aludir a un hecho inmediato, verificable y en cierto modo intrascendente: la novela no tiene limitada su extensión, como género literario tiene plena libertad para alargar o acortar la historia con explicaciones que la hagan más detallada o más profunda; puede detenerse a su gusto en descripciones o en reflexiones, hacer un relato denso o ligero, verosímil o absurdo, complejo o escueto, con capítulos más o menos largos, mientras que las artes escénicas y televisivas tienen que adaptarse a un proceso de comunicación ante un público, en un tiempo limitado por razones de programación. Aunque la trama sea la misma, el lector de una novela y el espectador de una película parten de expectativas semióticas diferentes para su lectura.

La bondad y belleza de las adaptaciones no están en relación directa con el género y pueden ser tan artísticas y tan profundas en un drama, una obra televisiva o cualquier otro género artístico, como lo son en la novela. Se pueden recordar aciertos clamorosos en adaptaciones de novelas a películas, como *La colmena*, de Cela, o *Los santos inocentes*, de Delibes, por no aludir a *Muerte en Venecia*, reconocida como modelo de referencia en el paso de la novela a la película.

Sin entrar aún en otros rasgos propios de cada género, creo que el problema se ha planteado generalmente en la fase que corresponde a la emisión del texto, y en las formas en que se manifiesta, sin tener en cuenta el otro extremo del proceso semiótico, la recepción, la lectura y la interpretación. La novela usa un solo sistema de signos, el lingüístico, en prosa

seguida o con diálogos, con todas las ventajas y las limitaciones de la expresión verbal, entre ellas la inflexible sucesividad del discurso, la posible concurrencia de varios emisores (narrador, personajes, comentaristas); el teatro o la obra televisiva pueden poner en simultaneidad sobre el escenario o en pantalla, además de los signos lingüísticos del diálogo verbal, los signos no verbales de muchos sistemas —hasta 14 ha señalado Kowzan (Kowzan 1986; 1997) para el teatro—, incluso signos no sistematizados, circunstanciales, que convergen y se integran en un sentido único, al que dotan de la profundidad que la novela confía a la palabra. El lector atento se entera del contenido y de las formas textuales de la novela mediante los signos lingüísticos; el espectador accede al relato dramático o televisivo por medio del diálogo verbal y de los diálogos que establecen entre sí todos los signos verbales y no verbales de cualquier sistema y los signos circunstanciales de la escena, de las figuras, del movimiento, de las distancias.

Es necesario leer los géneros de acuerdo con los signos que utilizan en su expresión y no sólo los signos lingüísticos. El texto narrativo y el texto dramático pueden desarrollar un mismo relato, con las mismas unidades: las funciones o motivos narrativos de la historia, los personajes que la viven, los tiempos y los espacios donde se desarrolla la trama; la novela se manifiesta necesariamente en sucesividad, impuesta por el lenguaje verbal; el texto dramático hace concurrir sobre el escenario o en pantalla las mismas unidades, y además las luces, los ruidos y sonidos, el color, el gesto, el movimiento, la distancia y la actitud de los personajes, el traje, el maquillaje, etc., que establecen relaciones semánticas y semióticas entre sí, con la época, con otros textos, con otros ambientes artísticos y sociales, etc., según las posibilidades de todos los signos escénicos, y suele aprovechar esta circunstancia al máximo para densificar sus contenidos. De este modo lo que consigue la novela con el valor formal y semántico de los signos lingüísticos, puede alcanzarlo el drama escénico o las películas añadiendo al diálogo verbal, los valores semánticos y semióticos de otros signos no verbales.

La idea de la densidad y de la profundidad diferente en los géneros es muy relativa; está apoyada en dos razones, las dos muy discutibles: 1) la obra cinematográfica, televisiva o escénica tiene unos límites más estrictos que la novela, en cuanto a su duración en el acto de la comunicación, porque debe sujetarse al horario de la representación; 2) la novela en la palabra del narrador y de los personajes usa diferentes tipos de discurso (diálogo, descripción, narración, etc.) y por tanto es más literaria. Sin embargo, el teatro y los *Medios*, aunque se limiten en la palabra, amplían su contexto con sistemas de signos no verbales. Las posibilidades literarias de cada género se compensan con las posibilidades semióticas y no

hay limitaciones al sentido por la diferencia de los sistemas de signos empleados. Un lector puede enterarse de la ira de un personaje por lo que le dice el narrador; un espectador puede enterarse de la ira de un personaje a través de los gestos de un actor que lo representa sobre el escenario. El relato con las posibilidades que le ofrecen los sistemas de signos que utiliza en los géneros en que se manifiesta, alcanza su valor literario, artístico, semántico y semiótico. Las adaptaciones no se limitan a mantener el sentido bajo formas de expresión cambiadas: pueden enriquecerlo o limitarlo.

2. ADAPTACIONES DE LA NOVELA AL TEATRO Y A LOS MEDIOS: PROCESO DE TRANSDUCCIÓN

Marina Bolláin ha hecho una adaptación de *La Regenta* a un relato televisivo. Para explicar el paso se sitúa en un marco amplio en el que identifica la novela como literatura y el teatro como representación. Esta oposición se plantea con categorías diferentes que se encuadran en un marco semiótico más amplio: novela–literatura–lectura // drama–literatura–representación.

Novela y drama, película televisiva o cinematográfica son géneros literarios con relato y todos usan como medio de expresión los signos lingüísticos, aunque de modos diferentes, en exclusiva o en concurrencia con otros sistemas; novela y drama son literatura, una destinada a lectura individual, otro destinado a la representación en un ámbito escénico, con actores de una parte y público de otra.

La novela usa signos verbales exclusivamente y termina su proceso de comunicación en la lectura; el teatro y los *Medios*, se expresan con signos verbales en la primera parte de su proceso de comunicación (texto del drama, guion cinematográfico), e inician otro proceso en la escenificación, donde mantienen completo o alterado el texto lingüístico y añaden otros sistemas de signos en concurrencia. Los sistemas de signos usados por los distintos géneros son bastante desiguales.

Las diferencias afectan también a los sujetos de los procesos: un lector de novela o del drama escrito pasa a crear un nuevo texto en el que da forma escénica o cinematográfica a la novela. Aunque el director puede ser el mismo autor, generalmente es otra persona; y el destinatario o receptor, ya no es un lector individual, que está en cualquier lugar, sino un público diverso y presente en el ámbito escénico, o conjunto de sala y escena.

El texto novelesco, al convertirse en texto escénico, cambia su modo de expresión y su forma de recepción: de escritura pasa a representación / el emisor se desdobra: novelista y director de escena; el lector pasa a convertirse en un público, presente en la representación. La historia, funciones, personajes, tiempos, espacios, lenguaje verbal, significación y sentido del texto, etc. se repiten como categorías, pero se modifican en su forma, su número, sus acciones y sus relaciones.

Las adaptaciones de una obra a otro género son procesos muy complejos; en el caso de la novela que se adapta a géneros espectaculares, se duplican los autores (novelista / director de escena o de película), se duplica la expresión (signos verbales / signos verbales y signos no verbales), y se duplica el receptor (lector / público). No es cuestión sencilla, como puede ser el cambio de título o de subtítulo, ya que afecta a toda la estructura formal, semántica y semiótica de la obra y también al emisor, al texto y al receptor, pero, a pesar de la dificultad, las adaptaciones son relativamente frecuentes, a la vez que suelen ser muy discutidas: la teoría y la crítica literaria intentan precisar sus posibilidades teniendo en cuenta los géneros y el valor literario de los textos; la crítica valorativa, basada en el gusto personal, suele tener la última palabra.

La teoría suele tener en cuenta unos temas centrales para explicar la adaptación de la novela a los géneros representables: 1) *la polivalencia o ambigüedad* del texto artístico, sea narrativo o sea escénico: ambos permiten varias lecturas, y una de ellas, no el texto, pasa al escenario: habrá que comparar el texto escénico adaptado con el texto novelesco original no de un modo directo, sino en la lectura de un director de escena; 2) *las diferencias formales* de los géneros no ofrecen incompatibilidades artísticas ni semióticas, y, por tanto, el paso es posible, pero con determinadas exigencias, no de cualquier manera; 3) el proceso *semiótico de transducción*, específico del teatro y de las adaptaciones espectaculares, permite que la lectura de un texto narrativo, hecha por un lector, pase a ser argumento de una nueva obra con formas escénicas. El paso transcurre en varios escalones: texto inicial de un autor, intervención de un lector, que inspirándose en ese texto crea otro, una nueva obra; los tres pasos constituyen el proceso de adaptación: creación / lectura / creación de una obra diferente.

Para que una obra de teatro escrita se escenifique o para que una novela se adapte a los *Medios*, un lector debe actuar como director de escena o guionista, y convertir su propia lectura en espectáculo. La adaptación del texto escrito en un texto representado duplica el proceso de comunicación, que pasa a ser un *proceso de transducción*. Y conviene subrayar que la

versión escénica no es la manipulación del texto inicial, sino la lectura de un receptor, que le da nueva forma. Los lectores se quedan en ese paso de la lectura; el director que adapta una obra a otro género y pasa de la narración a la escenificación, da un paso más, el tercero del proceso.

El primer proceso, que es de expresión o de comunicación, lo inicia el autor de la novela, se manifiesta en un texto escrito y se dirige a un lector; el segundo lo inicia un lector que se erige en director de escena o guionista y le da forma espectacular para dirigirlo a un público presente en el ámbito escénico.

Al iniciar cualquier propuesta para la lectura de un texto literario hay que partir de su diferencia respecto al texto lingüístico: el texto literario se puede leer de muchas maneras porque es semánticamente *polivalente* y tiene varias lecturas; el texto lingüístico tiende a ser unívoco y podemos decir que alcanza su perfección en la claridad y en la univocidad. El *New Criticism* formuló la ley de la polivalencia, o de la ambigüedad, en el siglo pasado; entre nosotros, San Juan de la Cruz la había señalado mucho antes, al hacer los comentarios en prosa de sus poemas en verso, cuando afirma que ninguna lectura agota todos los sentidos del poema, ni siquiera la del autor, cuya interpretación es una más entre las posibles, realizadas por diferentes lectores.

Naturalmente no todas las lecturas son igualmente valiosas, las hay mejores y peores, y en este punto interviene el gusto, pero la polivalencia del texto literario es uno de sus rasgos específicos, quizá el más determinante, frente al texto lingüístico, que busca la univocidad. Hay críticos que se rasgan las vestiduras ante esta tesis porque temen que, al negar la significación única, el texto pueda derivar a un relativismo en el que *todo vale* y a la deconstrucción: nada es seguro. Los extremos acechan siempre y es preciso buscar límites y razones.

La capacidad de relación del texto literario se manifiesta en los tres sistemas en los que se expresa: lingüístico, literario y semiótico; su lectura se apoya en relaciones internas, en referencias a otros textos (contexto), y en el cotexto que establece con las culturas sucesivas en las que se lee. Desde esta perspectiva de los marcos de la lectura literaria, suena un tanto simple que algún crítico pretenda acceder a *lo que quiso decir el autor* como la lectura única y verdadera. Generalmente la lectura que esos críticos proponen como auténtica es la suya y, no sé por qué, se erigen en representantes del autor. Para explicar las adaptaciones hay que admitir que el texto literario es abierto, y que, dentro de las lecturas posibles, unas son más

acertadas que otras, y una de esas lecturas es la que obtiene forma escénica o fílmica, y a esto hay que añadir la competencia del nuevo autor para darle forma artística.

La novela, el teatro, el cine y la televisión, son literatura, en cuanto se expresan mediante la palabra; el teatro y los *Medios* son, además, espectáculo auditivo y visual y todas pueden alcanzar expresión artística. Cada género tiene sus propios rasgos y sus propios valores: hay novelas y dramas, películas y series de gran mérito literario y hay narraciones insoportables en cualquiera de las manifestaciones del relato. Son hechos independientes, aunque a veces se confunden, el ser, el valor, las relaciones, las coincidencias o las divergencias formales y sus posibles lecturas.

Todos los géneros con relato son literatura, puesto que todos utilizan la palabra: cada uno tiene sus rasgos y nadie podría decir que un drama por serlo es mejor que una novela, ni al contrario: la novela es la novela, el drama es el drama, las películas son películas y todos son literatura y admiten varias lecturas, porque son artísticos: unos géneros son sólo palabra, otros son palabra y signos no verbales en concurrencia en un escenario o en una pantalla.

Y una vez señalados los caracteres comunes, aclarados los rasgos propios y las diferencias de los géneros narrativos, es posible abordar los problemas de las adaptaciones, no en plan de censura o de crítica negativa de cerco a la propiedad o de exclusiones, sino de posibilidades, y concretamente vamos a revisar la adaptación de una novela, *La Regenta*, tan destacada en el conjunto de los relatos del siglo XIX (*Madame Bovary*, *El primo Basilio*, *Ana Karenina*), al teatro, al cine, a la televisión. El autor de cada texto asume sus méritos y sus deméritos, si los hay, según el gusto, la competencia y el saber de sus lectores o espectadores.

¿Es posible que una novela canónica en sus formas, como *La Regenta*, pueda adaptarse a otras formas de relato? Hay que admitir que sí, y se ha hecho en varios géneros; otra cosa es la excelencia que hayan alcanzado las distintas versiones respecto a la obra de Clarín. Este tema pertenece a una crítica valorativa, no a la teoría literaria. La clave fundamental para una explicación sosegada es que la adaptación no toca para nada a la novela inicial, que sigue siendo lo que es: el texto de Clarín está acabado, con los valores artísticos que alcanzó, con sus formas fijas y su sentido abierto, con su genialidad, con la profundidad de su visión de una sociedad decimonónica provinciana, resabiada e ignorante. Las lecturas pueden ser tantas como lectores, y una puede ser transducida a un drama o a una película, y está claro en la teoría narrativa actual que las adaptaciones, bajo las formas dramáticas,

cinematográficas o televisivas, no reproducen el texto novelesco, por tanto, no pueden considerarse versiones infieles: son obras nuevas que dan forma nueva a diversas lecturas.

La Regenta es un relato de adulterio en tiempo, en espacio y en unas circunstancias sociales; enmarcada en unos valores morales determinados, con unos personajes originales y concretos que viven su historia y encarnan diversas funciones (seducción, enfrentamiento, envidia, rivalidad, adulación, engaño, etc.), formando un mundo social cerrado en una pequeña capital de provincias.

En la teoría de la novela como obra con diversas lecturas, se sitúan las adaptaciones que son formas nuevas, creadas por el adaptador ateniéndose a las exigencias del nuevo género y a sus propios gustos. Los cambios pueden afectar a todas las categorías de la narración: funciones, personajes, relaciones entre ellos, espacios, tiempos, etc. y los aciertos o desaciertos pueden ser muchos o pocos.

La excelencia de una adaptación no se mide por la fidelidad al texto original en sus datos, en la anécdota, o en las relaciones del cuadro de personajes, en sus valores semánticos, éticos, culturales, etc. La libertad del adaptador, después de observar y aceptar las normas de los géneros, parece no tener límites. A veces reproduce el ambiente, los sentimientos, las ideas y los problemas de relación de los personajes, otras veces cambia los nombres, las relaciones, los problemas que deben afrontar: todo es posible y Marina Bollaín lo hace desde su propia lectura, al verter la narración verbal a una película televisiva.

3. ADAPTACIONES DE *LA REGENTA*

La novela de Clarín ha tenido varias adaptaciones a los géneros espectaculares: teatro, cine, televisión, en las que, aparte de manipular la palabra del discurso, se han añadido imágenes y figuras, según las exigencias formales del género y según los gustos y conocimientos del adaptador. Citaremos algunas versiones y nos detendremos en la de Marina Bollaín, la última que conocemos. Todas implican reducción de personajes, de espacios y de tiempos.

En 1983 se estrenó en El Escorial, en el Real Coliseo de Carlos III una versión teatral de *La Regenta* hecha por Álvaro Custodio. Tenía una duración de 135 minutos y se dividía en tres actos. Redujo mucho el número de episodios y de personajes, pero conserva

las figuras principales, el ambiente y el conflicto; mantiene el tiempo y el espacio de la novela: el siglo XIX y Vetusta.

En 1974 Gonzalo Suárez presenta una versión cinematográfica que dura 89 minutos. Quizá es la obra que recrea mejor el ambiente social y cultural de Vetusta creado por Clarín, la personalidad y relaciones de los personajes, y el conflicto entre la heroína y la ciudad.

En 1995 Fernando Méndez Leite ofrece una versión televisiva en cinco horas, dividida en tres episodios. Es un intento de pasar de un género a otro manteniendo los problemas: las formas que Clarín les dio en su relato verbal, son expresadas con signos no verbales en un relato espectacular; lo que nos dice y hace el Magistral, lo oímos y lo vemos en la imponente figura de Carmelo Gómez vestido de canónigo, y la teatralidad casera de doña Paula esperando a su hijo al final de la escalera de su casa, con dos parches en las sienes para soportar el dolor de cabeza, cuando Fermo vuelve de la fiesta de cumpleaños del marqués de Vegallana, da forma espectacular a lo que nos describió la palabra narradora de Leopoldo Alas en su texto; Ana se mueve y habla desde la figura de Aitana Sánchez Gijón con incipientes melindres y suavidades, bebe su té y se lo hace beber a don Víctor con mimos y algunos aspavientos...

Las versiones en los distintos géneros cambian la presentación del texto escrito: los signos, que eran exclusivamente verbales, se amplían con signos espectaculares (escénicos, cinematográficos, televisivos); no cambian las funciones (una trama de adulterio, con dos seductores y algunas variantes), ni los personajes principales, aunque sí reducen su número y se simplifican los tiempos y los espacios, que son los de la Vetusta decimonónica en todas las versiones.

La adaptación que Marina Bollaín hace para los Teatros de Canal en 2012, tiene otro carácter: reduce mucho los personajes, altera los tiempos y los espacios, trasladándolos al presente de un plató de televisión, que es el cambio más notable; mantiene el nombre de los personajes funcionales, cambia sus profesiones y sus relaciones, y mantiene sus pensamientos y sus sentimientos. El cambio es muy fuerte, y se destaca al analizarlo por partes y por sectores.

En *La Regenta* los tiempos y los espacios, los personajes y el tipo de relaciones que mantienen eran los que podían identificarse en el entorno de Clarín, en su contemporaneidad, aunque no en su trabajo como profesor o como escritor; los de Marina Bollaín siguen también esta norma, están tomados del entorno social y cultural de la autora, en el mundo

del teatro y de la televisión. Naturalmente, puesto que ha cambiado la cultura y el tiempo, cambian también las unidades narrativas y se hacen más verosímiles: Ana es una enferma psíquica; Paula Raíces no es la madre sino la mujer de Fermín, un psiquiatra que escribe libros y cura enfermos, con consultas más o menos formales; Petra es una eficiente presentadora de televisión que entrevista a Fermín, y muestra las habilidades del micrófono con la misma soltura que lo hacen tantas locutoras actuales, jóvenes, guapas, espabiladas y sonrientes que, aunque no saben muy bien lo que dicen, siguen impecablemente un guion, sin confundirse en la palabra; da gusto oírlas hablar, no tanto argumentar.

Lo que caracteriza a este grupo es una *relación de dominio*: Paula Raíces domina a Fermín, sea la madre o sea la esposa y sea él sacerdote o psicólogo; lo que define a Petra es el manejo de los hilos de la trama y de la conducta de los personajes como marionetas, y la orientación hacia un desenlace a su favor, mientras alardea de imparcialidad, de atención objetiva y limpia a la información.

El personaje de doña Paula, la madre del Magistral se convierte en esposa del héroe, mayor que él; lo tuteló y lo ayudó a triunfar, caso no infrecuente en la sociedad actual: es una primera esposa sirve de escaño y luego es sustituida por otra más joven, más lucida y más presentable. Se mantiene su función de *Ayudante*: doña Paula como primera mujer, o como madre amantísima, desempeña ese papel, pero se convierte en una carga cuando lo ha cumplido y el hijo o marido quiere independizarse de tutelas y quiere ser autónomo. La función es la misma: la mujer, madre o compañera, protege y ayuda al marido o al hijo, y a la vez le impone un vasallaje que termina por ser inasumible. El hombre, un poco simplón o tópico, siempre aprovechado, y a la vez eficaz como profesional, alcanza un estatus y le sobreviene la idea de ser independiente y olvidar agradecimientos. Las relaciones de dominio madre-hijo o marido-mujer se desarrollan en forma conflictiva tanto en la novela de Clarín, como en la adaptación de Marina Bollaín.

Los lectores que se quedan en la anécdota de la novela suelen sentirse muy incómodos con los cambios de las adaptaciones: prefieren a don Fermín magistral, con madre protectora y consejera áulica, doña Paula, y prefieren a la rubia lúbrica, Petra, tan sugerente en *La Regenta*, como criada titular de servicios y aspiraciones varias, manipuladora de los hilos argumentales, sean un despertador, o un micrófono. Los lectores, identificados con las funciones y los personajes de la novela de Clarín se sienten traicionados en la nueva versión, y así se explica que, según frase de Marina, le *bayan dado por todos los lados*: no les convence que el magistral se convierta en un psiquiatra, o que se identifiquen las funciones

de dominio religioso y psíquico. Sin embargo, podemos afirmar que Marina Bollaín mantiene cercana la inspiración de Clarín y no la reduce al nombre de los personajes: sitúa, en otro tiempo y en otro espacio, el modo de ser y las relaciones de dominio, envidia, sumisión, manipulación, etc. Este grupo de personajes no se mueve de su estatus, no resulta muy infiel, a pesar del *aggiornamento* de sus profesiones y de sus relaciones.

La libertad que se reconoce al autor para crear personajes, suele negarse al adaptador para los suyos, porque, si están inspirados en los de la obra original, han de ser fieles: no hay otra razón para imponer identidades. El nuevo texto es una adaptación, no una creación y, según algunos lectores y críticos, debe atenerse a lo que hay en la obra original, no debe cambiar. Creo que hay que preguntarse en nombre de qué deben admitirse tales normas; el novelista tiene libertad y el adaptador debe tenerla también: si no cambia, no hay adaptación, hay copia. La adaptación no exige el mantenimiento de todos los personajes con su nombre y en su ser, con todas sus relaciones y todas sus funciones.

El adaptador no está obligado a trasladar el texto tal cual, porque no trata de repetirlo, sino de dar forma a una lectura, que es la suya propia, componiendo los personajes y situándolos en nuevas relaciones, o manteniendo las que tenían, si le parecen adecuadas a los sentimientos que considera propios de la nueva situación y del ambiente de convivencia que crea. Y es posible que de este modo mantenga el sentido inicial mejor que reproduciendo formas y relaciones.

Llegamos al núcleo del problema de las adaptaciones: *La Regenta* de Clarín mantiene su texto intocado e intocable, sus formas, sus ideas, la ficción creada, ofrece una visión del mundo y del hombre y nadie tiene competencia ni derecho a cambiar su texto o a imponerle unas teorías. Las adaptaciones crean otro texto, hay un nuevo autor, al que nadie puede limitar su creación imponiéndole un seguimiento del discurso de Clarín, como si la fidelidad formal fuese obligatoria.

Marina Bollaín ha dado forma televisiva a su *lectura* de *La Regenta*: las relaciones entre Paula y su hijo, de dominio por una parte y de agradecimiento, por la otra, están revestidas de otros modos de relación; los sujetos, madre e hijo, son ahora una pareja: la mujer protectora del marido triunfador, que lo apoya porque apuntaba maneras de genio, y justificaba una inversión. El caso parece tener cierta frecuencia en la sociedad actual, quizá más en el gremio de escritores o de opositores. El cambio de la relación madre-hijo, por la relación de pareja no constituye delito de plagio, ni es un ataque a unas formas elegidas por el novelista, es una elección textual, inspirada en una realidad social más actual; el cambio de

un confesor por un psiquiatra no resulta inverosímil en las relaciones humanas del siglo XIX en su camino hasta el siglo XXI.

En la argumentación de la trama, la relación madre-hijo, o esposa-marido, sea cual sea su textualización, suscitará problemas de *libertad* (individual), de *convivencia* (incompatibilidad moral o social), de *autoestima*, etc. y la interpretación de los lectores de la novela o de la película será también variable.

El nudo narrativo que desarrollan estos personajes (Fermín, canónigo / doña Paula, su madre / Petra, criada de Ana // Fermín, psiquiatra / Paula, su primera mujer / Petra, presentadora de televisión, y manipuladora de la historia en las dos versiones), no cambia ni el genio de los personajes, ni sus posibilidades de dominio entre ellos. Ana muestra la misma inseguridad ante la figura del confesor y ante el psicólogo: la desconfianza, la inseguridad, el pánico, la falta de autoestima, etc., que la novela explica por la infancia de la protagonista, es lo que muestra también la obra televisiva. Cambia mucho el estatus social de Petra, no su inquina y su envidia ante la señora de Quintanar: a Petra la *asustan las personas decentes*; controla las situaciones con soltura y eficacia, se somete a quien tiene que someterse y somete a quien le hace falta para salirse con la suya: actúa en la historia con desparpajo, sin atender a los resultados nefastos que puedan derivarse o sobrevenir a otros personajes.

La adaptación no está sujeta a los personajes, a sus nombres, a sus relaciones concretas, puede referirse a un sentimiento, a unas determinadas relaciones de admiración, de dominio, de enamoramiento, de seducción, etc. El *aggiornamento* de la historia, que hace Marina Bollaín, distancia su interpretación de la llamada *lectura arqueológica*, y aunque la expresión televisiva le exige suprimir personajes, añadirlos, cambiarlos, etc., a pesar de todo, puede darse el gusto de recrear situaciones humanas de relación paralela.

Con frecuencia, los puristas discuten a los directores de teatro cualquier diferencia del original, porque, según afirman, si no respetan tiempos, espacios, personajes y funciones del relato, es mejor que los adaptadores dejen en paz los textos ya terminados y hagan otra obra, su obra, con título e historia nuevos. Pero, hay que admitir que el director de escena no modifica la obra original, se limita a trasladar su lectura a otro tiempo y a otro espacio y mantiene el sentido, según su interpretación del texto. El Autor desempeña un papel de creador apoyado en su imaginación, el Adaptador crea un nuevo texto a partir de un texto anterior y su propia lectura.

Estas situaciones, al encadenarlas (polivalencia-lectura personal-adaptación de la lectura a nuevas formas), respetan los pasos desde la obra original hasta la adaptación final:

ningún adaptador cambia el texto de Clarín, que sigue igual que en la primera edición, lo que ofrece el adaptador es su propia lectura, convertida en un nuevo texto que se escenifica o se filma; no pretende un cambio de signos verbales en signos escénicos, que no son equivalentes, sino dar forma escénica o fílmica a su lectura de la novela, sea *La Regenta*, o cualquier otro texto narrativo.

La escenificación tiene su discurso en el que participan signos verbales, que pueden reproducir los de la novela, convertidos en diálogo, o pueden ser creados por el director de escena, pero además utiliza signos no-verbales, que el público debe interpretar para superar la idea de que el teatro es menos profundo que la novela. La novela dice lo que quiere, sin límites, el texto espectacular dice (diálogo) y muestra (signos no verbales) lo que puede, tiene menos tiempo, pero aprovecha la concurrencia en simultaneidad de varios sistemas de signos; no reflexiona como la novela, pero ofrece contrastes inmediatos de motivos, de personajes, de actitudes, etc. que pueden suscitar la reflexión del espectador, ya que el espectáculo es más dinámico y más polifacético que la narración.

No hay razón para valorar a priori los diferentes géneros en su valor artístico, en su profundidad, en sus posibilidades expresivas y comunicativas, es decir, en las posibilidades semióticas que tienen como géneros.

4. ALTERACIONES. IDENTIFICACIONES. PALIMPSESTOS.

Marina Bollaín titula su texto *La Regenta. Versión teatral libre de la obra homónima de Leopoldo Alas Clarín*. El discurso escrito ocupa unas cien páginas de diálogo y acotaciones (319-407 de la tesis doctoral) y se divide en un prólogo y dieciséis capítulos no muy extensos. Una *voz in off* hace una presentación de indicios y signos no verbales mostrando la presencia de la novela de Clarín en Oviedo; la música decimonónica del prólogo es sustituida por música *funky* en el primer capítulo; la cámara ofrece la escultura de Ana en la plaza de la Catedral, se complace en el Restaurante *La Regenta*, pone imágenes de Ana en Wikipedia, etc. Este repaso de signos objetivos presentes en la ciudad indica que la novela de Clarín ha dejado huella no sólo en la historia de la literatura, sino que está muy presente en la vida del Oviedo actual, y sugiere que todavía hoy mantiene cánones de conducta y de juicio. Todo este panorama visible va a ser repasado y empujado a un primer plano mediante recursos televisivos, que encuadran la versión teatral libre de Bollaín. Todo indica que los signos

presentes en la vida vetustense actual son referencia de las relaciones, los sentimientos, los sufrimientos, amores y desamores que vivieron los personajes del siglo pasado en la obra de Clarín: marco y contenido de la ficción novelesca pueden encontrarse en la ficción televisiva actual; han cambiado los tiempos, pero no han cambiado los hombres y mujeres, ni han cambiado sus relaciones posibles.

Las *Dramatis personae*, que en la novela pasan de cien (con distinta presencia y funcionalidad), se reducen a ocho en la película, dejando aparte los que sólo se citan: Ana / Víctor; Fermín / Álvaro; Visitación / Paula; Petra / Regidora (que funciona como el narrador de la novela). El *tiempo* es el actual; el *espacio* se diversifica funcionalmente, según permite el género televisivo, por ejemplo, en la simultaneidad: un único plató acoge lugares donde se reconocen, por los muebles, tres espacios dramáticos, activados sucesivamente con la luz: el salón de los Ozores, cuyo índice más efectivo es un sofá. Que da forma a la sala *decentemente amueblada* del teatro realista; el despacho de Fermín, espacio de encuentro y de consultas, con su mesa de trabajo y el campo de golf.

El género dramático televisado tiene la oportunidad, que aprovecha inteligentemente Bollaín, de presentar en simultaneidad sobre el plató varios espacios, trayéndolos a la vista mediante la luz y la palabra, o dándoles el primer plano, por medio de indicios, por ejemplo, situar de frente a los personajes, o ponerlos de espalda cuando no participan con la palabra, pero están presentes en las alusiones; son recursos de la televisión para advertir que cambia el primer plano y se mantiene el conjunto del marco y sus referencias.

Resulta interesante, y naturalmente no está prevista en la novela, la posibilidad de ampliar el ámbito escénico, dando entrada al público mediante *twiters*, que llegan al plató y opinan sobre Ana (no precisamente de forma amable y tolerante), en todo caso es la maledicencia de Vetusta que la novela personifica con individuos concretos en la historia. La película se inicia con una voz *in off*, que introduce a Petra y luego deja el relato en sus manos.

Hay cambios en las relaciones familiares o profesionales de los *personajes*: Petra es locutora, no criada de servicio; Fermín es psiquiatra, no confesor; Víctor es político no Regente de la Audiencia; Álvaro es un actor en horas bajas, y sigue siendo un seductor provinciano, también en horas bajas; Paula cambia su estatus familiar de madre del cura y es la mujer de Fermín, el famoso psiquiatra, diez años más joven que ella; Visitación pasa de amiga a amigo, es un gay amigo de todos y de nadie; todos atestiguan una visión pesimista de la sociedad, de la amistad, de las relaciones; la que no cambia es Ana, la víctima, ingenua,

inestable, que, centrada en sí misma, igual que en la novela, va de sorpresa en sorpresa, porque no alcanza a prever nada. Todos, sin embargo, mantienen el carácter y el veneno constitucional que los define en la novela: don Víctor es un cantamañanas en las dos obras, propicia el acercamiento de Álvaro a Ana; Visitación, en un género o en otro, está corroída por la envidia a Ana; Petra, en su deseo de prosperar, odia a Ana, y se complace en sus desgracias, en don Álvaro y en don Fermín.

El ambiente de los personajes se logra con perfección, y el cuadro completo se perfila en dos círculos que se interfieren: uno de *dominio* y otro de *seducción*; alguno de los personajes hace doblete y participa en los dos: Ana-Fermín-Paula, es el cuadro básico del dominio (Fermín sobre Ana, Paula sobre Fermín), que se prolonga en el triduo de seducción, básico en el relato de adulterio: Víctor-Ana-Álvaro. Los dos grupos acogen figuras celestinescas, más o menos explícitas: Petra, Visitación y don Víctor, a favor de Álvaro Mesía, o la dialéctica de don Fermín con retorcidas argumentaciones a su favor.

Es evidente que, leídos de esta manera, los conflictos y sus agentes son los mismos en las dos *Regentas*: cada lector puede hacer su lectura, según su competencia y sus gustos. Los sentimientos, actitudes y situaciones no están muy alejados en las dos obras; otra cosa es la expresión, el acierto artístico, el valor literario o escénico que han podido alcanzar.

Esto en cuanto a los conflictos y los personajes que los viven; hay otras relaciones más sutiles y menos identificables entre las dos obras; vamos a analizar, como modelo o ejemplo, una que se localiza en la expresión verbal, no en las unidades o en su estructuración. Marina ha leído con mucha atención la obra de Clarín; yo apostaría que la ha leído muchas veces y ha quedado empapada de sus motivos, de sus palabras, de su estilo y de sus técnicas, porque continuamente en el plano escénico se dejan oír ecos.

Sorprende la permeabilidad que Marina da a la expresión discursiva y a la disposición de los temas de la novela; los que hayan leído con atención y conozcan bien el relato de Clarín, van de sorpresa en sorpresa sobre el texto de la adaptación: de forma directa o indirecta, bajo la palabra del drama, emergen motivos de técnica o de argumentación de la novela. Y esto hace que la adaptación sea más consistente de lo que puede deducirse de la reducción de personajes y de motivos. Destacamos uno, pues merece la pena comprobar su sofisticación: es la construcción textual de don Fermín.

Alas es un gran creador de personajes: los suyos tienen un vigor y una presencia en el discurso que los destaca en el conjunto de la novela realista, pero además tienen una eficacia sorprendente en su funcionalidad en el relato. El formidable Fermín de Pas emerge

con fuerza sobre los demás, y aunque es el gran fracasado en sus pretensiones, parece el de mayor vigor literario y artístico. Clarín le dedica tiempo y técnicas originales, muy sofisticadas, muy eficaces, que convierten su persona en un prototipo.

Don Fermín desempeña funciones encontradas que le dan relieve psicológico: se mueve con astucia en la sociedad vetustense, como conviene a su ser de sacerdote frente a su función narrativa de seductor; es cauteloso ante Ana y teje encaje de bolillos entre lo divino y lo humano para sugerir sus pretensiones y no espantarla; socialmente es figura discutida: para unos es codicioso y secunda a su madre en los tejemanejes de negocios turbios; para otros todo lo que se comenta sobre él es mentira, calumnias, envidias; para unos es un santo varón, lleno de méritos; para otros resulta engreído, presumido, displicente, pagado de sí mismo; unos lo consideran un gran orador, para otros no es muy afortunado con sus metáforas vegetales de puerros y dioses de los egipcios.

Es difícil conseguir un personaje de este calado mediante descripciones directas, y Clarín nos sorprende con técnicas originales y muy eficaces, la *construcción mediante rectificaciones*: en la primera escena de la novela, dos pilletes están en el campanario, uno de ellos ve a don Fermín que llega a la catedral aireando su manto, y *dice que dicen y que él lo oyó*, que el buen color que el Magistral luce en la cara es colorete: el cura es tan presumido que se pinta la cara; el otro pilleto, dice que eso lo dicen algunos por envidia. El lector se queda con la duda sobre el detalle, que al fin y al cabo es nimio: el color de las mejillas no es determinante para la historia, pero el que sea color natural o maquillaje, es importante para dar idea de un modo de ser. El lector no sabe qué pensar, no tiene acceso a la verdad, pues la observación es, como casi todo lo referente al personaje, contradictoria. Sin embargo, en la novela no es un motivo baladí, es una técnica para dar densidad al personaje, para detenerse en él, para oscilar entre el ser y lo que dicen de él. Lo importante es dibujar una figura controvertida y orientar la lectura, que ha de ser cautelosa cuando se trata de don Fermín de Pas.

Unas páginas más adelante queda claro que don Fermín es objeto directo de controversia y que lo que digan sobre él debe someterse a duda: quizá se puede creer algo, quizá no todo. Y precisamente el motivo del colorete alcanza su finalidad cuando el narrador directamente lo aclara: el buen color del canónigo era signo de la buena salud de que disfrutaba. Las dudas se disipan con la autoridad de la voz narrativa que hace desaparecer opiniones, dimes y diretes, y da argumentos al lector para que se fíe de quien tiene que fiarse, la voz autorizada del narrador, no la de los detractores. Don Fermín queda así dibujado con

palabra directa, con opiniones, con rectificaciones, y queda claro que la construcción de su figura está encomendada al lector atento a todos los informes.

La verdad es que un motivo sin importancia, se hace índice de técnicas complejas a la hora de dar profundidad al personaje, y los lectores, aunque sea de una forma indirecta, disponen de una visión autorizada de los perfiles que las figuras van adquiriendo ante sus ojos, y deben formarse su propia opinión.

Claro, intentar hoy, y en un arte con tecnicolor, la televisión, verificar si don Fermín se pinta o si dicen, por envidia, que se pinta, no parece oportuno: el colorete masculino no está muy prestigiado, así que Marina, que por otra parte no quiso renunciar al motivo, que tiene gracia y está sobredimensionado, le da la vuelta: Fermín, psiquiatra de éxito, complacido en su figura, teclea displicentemente en su portátil, no lleva sotana de fino castor, ni zapatos con hebilla de plata, pero viste elegante un traje probablemente de Yves Saint Laurent, zapatos italianos, y *es un hombre grande, de tez blanca y de pelo moreno* (Bollaín, 2016: 327). Si Fermín fuese hechura directa de Bollaín, no parece muy necesario aclarar lo de la tez blanca o roja en el siglo XXI, no sé si alguna novela lo ha hecho: en el fondo es un eco del motivo de *La Regenta*, porque en su tiempo se preciaban los buenos colores, aunque hoy sería un detalle de risa.

Son muchos los puntos que en el discurso de Marina mantienen esta forma de palimpsesto de *La Regenta*: la cara pálida del psiquiatra del siglo XXI está escrita sobre el recuerdo semiborroso de la cara pintada o no pintada del canónigo del siglo XIX; las alusiones a la brigadiera, a la barca y a Germán, etc. actúan en la adaptación sobre el fondo común del discurso de Clarín.

Muchos otros rasgos de estilo podrían compararse entre los dos textos. No entramos, ya lo hemos dicho, en valoraciones artísticas, pero destacamos las posibilidades de cambio que tienen las adaptaciones al comparar contextos sociales y culturales, cuando se pasa de un género narrativo a otro, o de una época a otra: es posible que el gran delator en la obra de Bollaín sea el ordenador que conecta a Ana con Fermín, cosa impensable con los recursos textuales o sociales en el siglo XIX, cuando es Petra la que propicia el descubrimiento del adulterio.



BIBLIOGRAFÍA

- Bollaín Pérez-Mínguez, Marina (2016), «*La Regenta*, de Leopoldo Alas Clarín. Estudio crítico y análisis comparado de sus adaptaciones en los Medios», tesis doctoral, en <http://eprints.ucm.es/41816/> (Último acceso: 21/11/2018).
- Kowzan, Tadeusz y otros (1.986), *El Teatro y su Crisis Actual*, Monte Ávila Editores C.A., Venezuela.
- Kowzan, Tadeusz (1997), «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo», en Bobes Naves, María del Carmen (compiladora), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco Libros, 1997, pp. 123-140.



SOBRE LA AUTORA

María del Carmen Bobes Naves.

Catedrática Emérita de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada Universidad de Oviedo.

Contact information: Correo electrónico: