

Esther Casares Carmona

**LA TERGIVERSACIÓN DE LAS FUENTES
LITERARIAS EN LA FILMOGRAFÍA
DE JESÚS FRANCO:
DE LA ADAPTACIÓN AL CINE**

DOI: <https://doi.org/10.14201/0VI0463>

COLECCIÓN



VÍTOR

Ediciones Universidad
Salamanca

ESTHER CASARES CARMONA

**LA TERGIVERSACIÓN DE LAS FUENTES
LITERARIAS EN LA FILMOGRAFÍA
DE JESÚS FRANCO:
DE LA ADAPTACIÓN AL CINE**



Ediciones Universidad
Salamanca

COLECCIÓN VÍTOR

463

©

Ediciones Universidad de Salamanca
y Esther Casares Carmona

1.^a edición: marzo, 2024
I.S.B.N.: 978-84-1311-943-4
DOI: <https://doi.org/10.14201/0VI0463>

Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito s/n
E-37002 Salamanca (España)
<http://www.eusal.es>
eusal@usal.es

Hecho en UE-Made in EU

Realizado por:
Cícero, S.L.U.
Tel. +34 923 12 32 26
37007 Salamanca (España)



Usted es libre de: Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato Ediciones Universidad de Salamanca no revocará mientras cumpla con los términos:

- ⓘ Reconocimiento — Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.
- Ⓒ NoComercial — No puede utilizar el material para una finalidad comercial.
- Ⓔ SinObraDerivada — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE
Unión de Editoriales Universitarias Españolas www.une.es



Accesible en:
<https://eusal.es/index.php/eusal/catalog/book/978-84-1311-943-4>



Catalogación de editor en ONIX disponible en <https://www.dilve.es/>

Resumen

Entre la profusión de acercamientos teóricos de la cinematografía con respecto de la literatura se plantea esta tesis. En particular, sobre las reescrituras fílmicas del cineasta Jesús Franco, el más prolífico cineasta español con un total de ciento ochenta y ocho títulos. Los mecanismos de transferencia que explican el paso del texto escrito, base de varias películas del conocido cineasta, hasta llegar al producto final contemplado por el espectador en la pantalla.

La bibliografía en torno al tema de la adaptación es considerable y sigue en aumento; sin embargo, no se ha tratado hasta el momento la reescritura cinematográfica en Jesús Franco, de ahí la razón de que esta tesis pueda resultar un tema de estudio novedoso con posibilidades de ulteriores líneas de investigación.

Esta tesis podría englobarse dentro del área del cine de terror con la figura central de Jesús Franco, por representar un gran exponente del cine gótico español debido a la utilización sistemática del género, cuyas fuentes principales encuentran su origen en el cine y sobre todo en la novela gótica anglosajona. Las fuentes literarias en la filmografía de Jesús Franco son transgredidas para crear una película completamente diferente no sólo con respecto de la obra literaria sino también de la forma de hacer cine que realizaban otros autores coetáneos a Jesús Franco que a diferencia de Franco -que vivía y rodaba en Estados Unidos- vivieron y realizaron películas en España en plena censura.

Palabras clave: Cinematografía, literatura, fuente, terror, gótico, anglosajón, Jesús Franco, filmografía, película, Drácula, Frankenstein.

Summary

This PhD Thesis is planned on the approach of theoretical basis on cinematography regarding literature. It is about filmic “rewritings” of the filmmaker Jesús Franco, the most prolific Spanish filmmaker who directed more than a hundred and eighty eight films. Methods of literary transfer have been deeply analysed from the literary source to the film itself seen by the observer at the cinema.

Bibliography about film adaptation is vast and is becoming more and more extensive; however, Jesus Franco’s cinematography adaptation has not been analysed yet, that is the reason why this thesis may be an innovative subject with a high potential of ulterior research.

This thesis is about terror films directed by the great director Jesús Franco, as he is a great example of Gothic filmography due to a systematic use of this genre, whose sources are based on previous films and the Anglo-Saxon Gothic novels. Literary sources are transgressed to make a completely different film not only regarding the literary masterpiece but also the form of making films realised by contemporary filmmakers who stayed in Spain during the dictatorship while Franco was living and directing in the United States.

Key Words: Cinematography, literature, source, terror, Gothic, Anglo-Saxon, Jesús Franco, filmography, film, Dracula, Frankenstein.

Índice

Introducción

Parte Primera: Teoría de la adaptación cinematográfica.	9
1. El cine y su relación con la literatura.	9
1.1. Hechos filmicos y hechos cinematográficos.	9
1.2. Lenguaje fílmico y lenguaje literario.	12
1.3. Salto formal de la obra literaria a la fílmica: la narratología	14
1.4 El cine y su relación con la literatura en el último siglo	16
2. Teoría de la adaptación y concepto de reescritura.	17
2.1. Teoría de la adaptación.	18
2.2. Los trasvases culturales.	19
2.3. Problemas de la adaptación.	27
2.4. Concepto de reescritura y la noción de reescritura.	30
3. Estado de la cuestión.	39
3.1. Reescrituras fílmicas.	39
3.2. Relaciones cine y literatura: el relato cinematográfico.	41
3.2.1. Visión histórica del relato cinematográfico	52
3.3. Importancia de los elementos técnicos en la adaptación.	56
3.4. La narración fílmica y los narradores.	58

3.4.1. La narración fílica	58
3.4.2. Los narradores	60
4. La novela gótica.	60
4.1. Introducción.	60
4.2. El género: características, exponentes y evolución	63
4.2.1. La cuestión de género gótico o de terror	63
4.2.2. El relato gótico.	65
4.3. Características de la novela gótica.	70
4.4. Motivos y personajes arquetípicos de la novela gótica.	73
4.4.1. Motivos.	73
4.4.2. Personajes y arquetipos.	76
4.5. Exponentes del género gótico.	85
5. Bibliografía.	88
5.1. Referencias bibliográficas de la primera parte.	88
5.2. Referencias filmográficas de la primera parte.	93

Parte Segunda: Teorías de la reescritura cinematográfica.	
De la “adaptación” a la “reescritura”. El tratamiento de las fuentes literarias en Jesús Franco.	94
1. El concepto de reescritura aplicado a la filmografía de Jesús Franco.	95
1.1. Salto formal de la obra literaria a la fílica en la filmografía de Jesús Franco.	99

1.2.	La cuestión de género en Jess Frank.	103
1.2.1.	El cine fantaterrorífico español.	103
1.2.2.	Nacimiento de la literatura gótica	104
2.	Jesús Franco y su filmografía.	114
2.1.	Construcción del imaginario del cine en Jesús Franco.	125
2.1.1.	Concepto de pertinencia cinematográfica en Jess Frank.	126
3.	Fuentes literarias utilizadas por Jesús Franco.	130
3.1.	Mitos y leyendas en Jesús Franco	131
4.	Mitología e historia del cine erótico	133
4.1.	Los primeros tiempos del cine erótico	133
4.2.	El cambio	135
4.3.	El erotismo en la filmografía de Jesús Franco	136
4.4.	El erotismo en Justine	138
4.5.	Tratamiento de las mujeres	141
4.6.	La hibridación del género	142
5.	La hibridación del género tomando como ejemplos <i>Gritos en la noche</i> y <i>Rififi en la ciudad</i> .	144
5.1.	El género negro y Jess Frank	144
5.2.	<i>Gritos en la noche</i>	147
5.2.1.	<i>Gritos en la noche</i> como película de terror	147

5.2.2.	<i>Gritos en la noche</i> y las fuentes literarias	152
5.3.	<i>Rififi en la ciudad</i>	153
6.	Estudio sobre <i>Drácula</i> de Bram Stoker y comparación con el cine de Jesús Franco	156
6.1.	<i>Drácula</i>	157
6.2.	Análisis de los personajes en la novela de Bram Stoker	159
6.3.	La tragedia de <i>Drácula</i>	162
6.4.	Comparación de la novela con la versión cinematográfica <i>El Conde Dracula</i> de Jess Frank.	171
7.	La noche que nació Frankenstein	184
7.1.	Introducción a la obra de Mary Shelley	184
7.2.	El mito de la novela de Shelley y el personaje de Frankenstein.	187
7.3.	Película de <i>Drácula contra Frankenstein</i> .	195
8.	Consideraciones finales	201
9.	Bibliografía	209
9.1.	Referencias bibliográficas de la segunda parte	209
9.2.	Referencias filmográficas	216
9.3.	Bibliografía general de la tesis	217
9.4.	Revistas consultadas	220
10.	Índice de ilustraciones	222

Parte Primera: Teoría de la adaptación cinematográfica.

1. El cine y su relación con la literatura.

1.1 Hechos fílmicos y hechos cinematográficos

Por cinematográfico entendemos uno de los grandes modos de aproximación al estudio del cine. El primero -el que es objeto de análisis en esta investigación- estudia el hecho cinematográfico y el segundo estudiaría el hecho fílmico. Ambos conceptos se utilizan en español para designar lo mismo; sin embargo, dentro de la terminología técnica, como apunta Luis Martín Arias en su análisis “La luz y el otro: un análisis estético”¹, la oposición cinematográfica/fílmica aparece en los años 40, la cual posteriormente será rescatada por Requena, quien la perfila en términos definitivos. El hecho cinematográfico comprende los análisis sociológicos, políticos, ideológicos e incluso la historia del cine, es decir, todo aquello que remite al contexto. El hecho cinematográfico comprendería toda la crítica, la ficha técnica y la biografía.

Una definición del hecho fílmico desde el punto de vista formal sería la que trataría de todo lo que acontece desde que empieza la película hasta que termina. En este caso, el protagonista es el texto, además de todos los efectos sonoros y visuales que acompañan al texto, es decir, todo aquello que pertenece a la esencia del filme. El hecho fílmico plantea el filme como reflejo de sí mismo y comprende las condiciones materiales de la proyección, la luz y las sombras de la pantalla como la base esencial del hecho fílmico. El discurso, junto con los reflejos espectaculares y la base material, conforman la obra estética fílmica.

1. La oposición cinematográfica/fílmico aparece en los años 40 y será rescatada por Requena que la perfila en términos definitivos. La irrupción de la fotografía a finales del S.XIX supuso una eclosión para la concepción artística occidental, “el arte figurativo se vio abocado a una nueva era llena de inestabilidades, contradicciones y desaires” (Felipe y Gómez, 2011:36). La literatura decimonónica, definida como la escritura de la visibilidad respondió a la crisis adaptándose al imaginario de la narrativa cinematográfica.

Luis Martín Arias considera insuficiente el binomio de hecho filmico y hecho cinematográfico y plantea una variable más que sería “el hecho pre filmico”, que comprendería el universo de la técnica. En este recoge tres ámbitos que se corresponden con los momentos de la producción de un filme: el guion, el rodaje y el montaje. Nos centraremos en el guion como punto de inicio en el estudio de las reescrituras filmicas.

El cine es narración filmica, no ha sido creada a imagen de la narración novelesca, sino de una forma autónoma. Esto fue algo que se visualizó como posibilidad y no fue llevado a cabo hasta Griffith, considerado “el padre del cine moderno”. Hay constancia de ello en un artículo que escribió él mismo en un periódico en 1913.

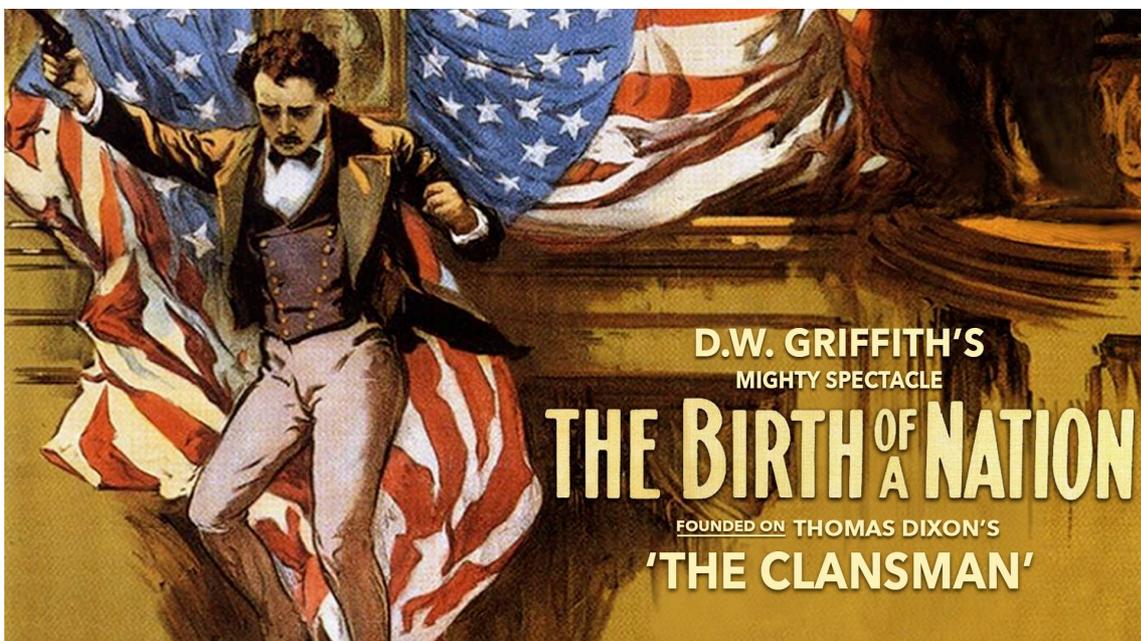


Ilustración 1

Su película *El nacimiento de una nación* constituyó el primer filme en que utilizó técnicas recurrentes como el primer plano o el flashback. No obstante, y a pesar de que hay que tener en cuenta la división que hace Gimferrer entre una primera época antes de Griffith y otra posterior, no parecería justo hablar de Griffith como el único realizador que utilizó innovadoras técnicas narrativas además de estéticas para el cine, sino que hubo varios realizadores que intentaron explorar nuevas técnicas narrativas para el cine principalmente en Francia, Italia y Estados Unidos.

Para ilustrar esta idea, un ejemplo lo constituiría Edwin Porter, cineasta americano, que muestra novedosas técnicas narrativas en *The life of an American fireman* (1903) y que también hizo uso de nuevas técnicas de edición en *The great train robbery* (1903) incorporando escenas simultáneas.

Según Pere Gimferrer, el cine se convierte en un lenguaje narrativo estructurado según los modelos de la narrativa decimonónica (Gimferrer, 2000:17) ². Resulta difícil pensar

que el cine deje de ser narración, “aquellas personas cuya vocación sea contar historias, más concretamente contarlas con palabras, y que antaño nutrían las filas de la literatura, pueden engrosar hoy las del cine con facilidad” (Gimferrer, 2000:19). Para Gimferrer, el cine es una relectura a través de las imágenes, “así, el cine parece haber rizado el rizo: no remite a la literatura a través de la narración, sino que hace redescubrir la lectura. La imagen reinventa las palabras, hace leer de nuevo. (Gimferrer, 2000: 23).

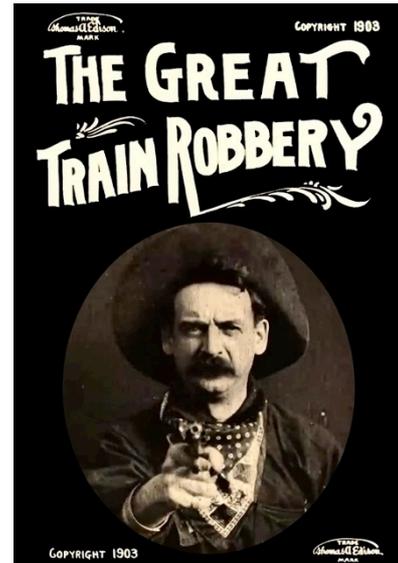


Ilustración 2

2. En los orígenes del cine se crearon tres tipos de discurso cinematográfico : El primero sería el de los hermanos Lumière, que es de naturaleza realista, no obstante la imagen aparece manipulada o mediatizada de alguna forma, a través de la búsqueda de buscar composiciones y obras pictóricas que estuvieran de moda en la época. Precisamente, este eco hizo que el cine atrajese la atención del público que ya conocía los adelantos técnicos como el Kinetoscopio o el kinetófono. El segundo discurso sería el de Méliès, que incluye las fiestas populares y la tradición del carnaval a la puesta en escena. Por último, el discurso de Griffith, que es la base del discurso actual que nos ocupa en esta tesis. Griffith es el padre del relato cinematográfico por su combinación de la imagen con la novela “decimonónica”.

1.2. Lenguaje fílmico y lenguaje literario

Una buena adaptación es aquella que no se nota, que parece un original, que parece una creación *ad hoc* y que no ha pasado por los filtros del trasvase de la literatura al cine:

“La buena adaptación es la que, sin dejar de lado ningún elemento significativo del original, consigue hacer olvidar el material de referencia al lograr una cierta traducción (Translación/transposición) que mezcla la presencia del autor fílmico y la ausencia del escritor.” (Felipe y Gómez, 2011: 46).

La consigna es recopilar lo necesario y sacrificar lo que es accesorio, una buena idea literaria no tiene por qué ser una buena idea cinematográfica:

“Una adaptación es otra creación a partir de la que existía, y que el respeto no consiste en repetir, sino en creer lo mismo, en tener el mismo espíritu. En querer contar eso de la misma manera y sin embargo contarlo de otra.” (Felipe y Gómez, 2011: 46 citando a Busquier).

“Lo distintivo sería pues la apropiación del material de origen, su reorientación en aras de un espectáculo visual que será, en primer lugar, narración fílmica.” (Felipe y Gómez, 2011: 46).

Vanoye describe tres conjuntos de problemas que las adaptaciones deben resolver como problemas de tipo técnico como narrador, voz, punto de vista, técnicas metatextuales, elementos contextuales y finalmente los procesos de apropiación. Vanoye entiende la adaptación como un proceso de decisión abierto y condicionado por el material y el objetivo. Los textos realistas y aquellos basados en tramas claras y precisas organizadas por un modelo causa y coherente son, en su opinión

(Vanoye, 1998: 24) los preferidos para los productores cinematográficos. Los remakes cinematográficos han respondido a la implacable lógica industrial en palabras de Fernando de Felipe e Iván Gómez. Esta lógica se aplica por igual tanto en los productos elaborados como en la actualización de algunos títulos. Estos remakes, a pesar de su vocación hegemónica y de su capacidad para neutralizar cualquier tipo de narrativa, han contribuido a subvertir las estructuras hollywoodienses, propiciando la búsqueda de temas y motivos en cinematografías inexploradas hasta entonces.

“La forma estructural básica de la escritura -la sintaxis- presenta características de una línea temporal que se desarrolla equilibradamente sobre una línea plana o espacio dimensional. En un lugar como ese y mediante el proceso de escritura, el espacio se somete casi por completo al tiempo... la literatura y el pensamiento escrito (es decir, la filosofía) desarrollarán posteriormente filigranas retóricas, o sea, espaciales, sobre esa temporalidad dominante.” (Sloterdijk, 2007:38).

“Podría decirse que en el lenguaje escrito también hay implantado un ojo, como sucedía con la fuerza errática del pensamiento de Fichte.” (Sloterdijk, 2007:92).

La construcción de la frase va por delante de las palabras, así como de significados al agrupar las palabras. De esta manera percibimos con la vista las palabras, aunque no seamos capaces de escribir la forma visual, ya que el hecho de visualizar las palabras nos hace seguir su ritmo, que acompasa a la temporalidad que domina en el discurso, lo cual nos impide ver más allá de nuestro campo de visión. “El ojo avanza, así como el faro de una locomotora lanzada a toda velocidad en medio de la noche...” (Sloterdijk, 2007:92).

En este sentido, la narrativa es la forma de expresión paradigmática: una historia constituida por un principio, un medio y un fin: una introducción, un nudo y el desenlace final, como indica Aristóteles al

referirse a las formas dramáticas, “las cuales, a pesar de ser presentadas (...) siguen a rajatabla la temporalidad que domina ese cosmos”. (Sloterdijk, 2007: 39).

Dominar la narrativa decimonónica como tal, como paradigma de la literatura o de la escritura en general, actualmente podría considerarse algo en crisis. Si bien es cierto que sigue existiendo la necesidad del relato y los relatos siguen escribiéndose, ahora aparece otra posibilidad innovadora que augura una nueva visión formal y, por consiguiente, mental.

En cuanto a la forma de organizar el conocimiento de la realidad circundante, hay una evolución de la forma de la narrativa a la exposición mediante imágenes:

“El modo de exposición es una forma de puesta en visión de los conjuntos espacio-temporales, puesta en visión que puede considerarse un desarrollo lógico del anterior proceso de puesta en imágenes que la fotografía y el cine inauguraron.” (Sloterdijk, 2007: 41).

1.3. Salto formal de la obra literaria a la fílmica: la narratología

La teoría narratológica trata dos cuestiones básicas: cómo fabular y cómo enunciar el relato. La premisa básica de esta teoría es que la estructura de la historia es independiente del medio de expresión que la materializa. Esta idea ya formaba parte del ideario del cine, pues siempre se había dicho que para llegar a ser guionista primero había que ser escritor: “saber cómo se construye una fábula, cómo se crea un personaje, cómo se plantea una situación dramática.” (Diez Puertas, 2011: 10).

Según Diez Puertas, se puede hablar de escritura fílmica o de narrativa fílmica, o también de escritura del texto de ficción. Debido a que, frente a la complejidad de los modos de enunciación presentes en el discurso radiofónico y, sobre todo, televisivo, hoy el cine prácticamente ha

quedado reducido al cine-narrativo-representativo-industrial (CNRI), es decir, a la película que pone en escena un relato de ficción.

En cuanto al cine narrativo-representativo tiene varios modelos, pero el que interesa al estudio de la tesis es el que se centra propiamente en el libro o novela. Esbozaremos a continuación la teoría de la estructura del libro cuyo exponente es la teoría de Seymour Chatman (1928) y que guarda relación con el sistema oratorio y retórico clásico.

La narración audiovisual no puede presentarse ni ser sujeta de análisis sino presenta un principio y un fin, como apunta la profesora Begoña Gutiérrez, citando a Gaudreault y Jost: “ningún proceso puede llevarse a cabo sin una cierta duración que supone un término inicial, un lapso de realización y un término final.” (Begoña Gutiérrez, 1995:10).

Los acontecimientos relatados y el relato en sí mismo, se plantean en un orden que muchas veces no es el lineal en la filmografía de Jesús Franco: un acontecimiento o hecho principal que constituiría la diégesis narrativa no tiene por qué estar presentado en un orden lineal. Las narraciones audiovisuales tienen una temporalidad diferente de la historia, conceptos planteados por Genette que establecen unos parámetros diferenciales entre el tiempo de relato y el tiempo cinematográfico y lo analizaremos en cada una de las películas.

En las estructuras narrativas tradicionales se habla de planteamiento, nudo y desenlace. Una línea argumental clara, personajes bien perfilados y tramas secundarias estructuradas son rasgos apreciables en un buen guion. En el caso de Jesús Franco veremos a continuación como estos objetivos se logran en mayor o menor medida.

La profesora Gutiérrez San Miguel hace referencia a los parámetros analíticos que divide en cualitativos y cuantitativos. Los aspectos cuantitativos temporales del sistema narrativo vienen dados por dos parámetros: la linealidad y la simultaneidad. El segundo se puede representar en la pantalla de dos formas: la primera, fragmentando la pantalla en dos partes de forma que el espectador visualice dos escenas simultáneas. Esta se ha visto en el cine español en películas de humor de Francisco Martínez Soria; y la segunda, es alternar escenas de forma que se ven por partes, una detrás de otra. El *flashback* que supone una mirada

atrás en el tiempo y es un recurso muy utilizado en el cine y también en la filmografía de Jesús Franco, pero tampoco sería su uso resaltable ni abusivo, y el *flasforward*, que es un recurso menos utilizado, es propio de la ciencia-ficción, pero también del universo fantástico.

En cuanto a los aspectos cualitativos formulados por la profesora Gutiérrez, “una narración está concebida a base, generalmente, de tiempos fuertes y débiles.” (Pérez Bowie, 2003:139). Los acontecimientos narrativos más importantes sería los tiempos fuertes, que son los que acentúan la tensión. El clímax narrativo sería el momento en el que culminan una serie de acontecimientos fuertes. Gutiérrez cita a Staehlin cuando habla de un núcleo de valores emotivos hacia los que confluyen los valores cognitivos-narrativos y descriptivos, es decir, cuantitativos. Después del clímax narrativo viene un momento débil. La alternancia de esos tiempos es la tónica de las narraciones audiovisuales.

1.4 El cine y su relación con la literatura en el último siglo.

La unión entre los elementos de la composición y la relación establecida conforman el nexo con su entorno o la representación de la realidad, dándose una jerarquía en el discurso a través de la visión que da la cámara para asentar el lenguaje narrativo audiovisual:

“El cine es esencialmente un arte de lo concreto, de la puesta en signos de cosas concretas. Un arte de estructuras y de estructuración de ningún modo asimilable al estructuralismo, no siendo ninguna estructura cinematográfica significativa por sí misma, estando la forma significativa siempre fundamentada sobre las formas de contenido.” (Pérez Bowie, 2011:121).

Más allá de las palabras, “la imagen se convierte en una forma cargada de connotaciones”, apunta Gutiérrez citando a Mitry (Gutiérrez, 1990:62):

“La novela está constituida por varias escenas que, concatenadas, ofrecen una estructura general con el resultado del relato. De nuevo aparece un referente que lleva a enlazar con la estructura de una narración audiovisual como mimesis.” (Bowie; Gutiérrez: 123).

Las relaciones entre la estructura de la narración o argumento son un fin en sí mismo. Los elementos funcionan a través de la visión establecida por la cámara y vienen representados por los procesos de pervisión, de la plasmación de una historia, de la manipulación de un tiempo, espacio, el tratamiento de la luz, el color y el sonido. Es por ello que el proceso narrativo está provisto de una doble vertiente: la primera está relacionada con la fuente literaria y la segunda describiría la naturaleza del proceso narrativo atendiendo a la mimesis, idea planteada en la *Poética* de Platón. De ahí se llegaría a la representación dramática y a la narrativa a través de los elementos aportados por el punto de vista a través de la cámara y el montaje, apunta Gutiérrez retomando una idea de MacCabe.

El tema de los *remakes*, tan frecuente en la filmografía de Jesús Franco, ha sido un territorio transitado y polémico, ya que la adaptación de películas emblemáticas, unas clásicas y otras no, es un asunto que provoca controversias entre el público y la crítica.

2. Teoría de la adaptación y concepto de reescritura

2.1. Teoría de la adaptación

El escritor Francisco Ayala en el año 1985 señalaba que el objetivo de cualquier adaptación cinematográfica debería ser siempre el de lograr “una obra válida en sus propios términos, una obra audiovisual capaz de hacernos olvidar su modelo narrativo.” (Felipe y Gómez, 1996: 35). Es decir, una adaptación no ha de parecer una adaptación, si la adaptación está bien hecha, cobra vida propia y puede aparentar una obra original sin menoscabo de ser una obra adaptada.

Hay toda una teoría sobre la adaptación que de forma sucinta esbozaremos a continuación. Ha habido toda una nómina de autores relevantes que han contribuido al estudio y análisis de la adaptación. Una de las mayores exponentes en la Teoría de la Adaptación sería Linda Seger (1993), autora de uno de los libros más conocidos sobre adaptaciones cinematográficas y que podría considerarse uno de los manuales de base: *El arte de la adaptación, cómo convertir hechos y ficciones en películas* (*The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into film*). Esta obra constituye un manual imprescindible en cualquier biblioteca y analiza las adaptaciones o reescrituras, la relación de semejanza entre el cine y la literatura, los problemas que hay en el proceso de adaptación o reescritura de la obra literaria al film, los factores que condicionan la elección de una historia u otra, la elección de unos personajes determinados, el tratamiento del tema y el estilo narrativo fílmico, además del desarrollo del clímax narrativo. Estudia no sólo la relación entre la literatura y cine, sino también entre la narrativa y el cine, y de una versión cinematográfica a otra versión cinematográfica, estos últimos corresponderían a los denominados *remakes*. Seger aporta sus conocimientos para poder trasladar la historia a la pantalla de cine, abordando todo tipo de cuestiones sobre este tema. Además de Seger, se encuentran varios autores españoles dedicados al análisis de la adaptación o reescritura, cabe destacar a José Sánchez Noriega (2000), experto en el estudio de la adaptación literaria en España. Su obra *De la literatura al cine* esboza una teoría y un análisis de la adaptación, en el que se analizan los puntos de convergencia y dicotomías entre el medio literario y el cinematográfico. Su libro constituye un ensayo en el que, además de abordar el panorama teórico hasta el momento, ilustra y ejemplifica con adaptaciones cinematográficas; asimismo, ahonda en el significado de la adaptación, la autoría de la misma y los diferentes niveles y condicionantes de adaptación de la novela. Sánchez Noriega, además de la narrativa al cine, explora la fuente del teatro y ahonda en su relación ampliando los conocimientos de Seger. Se ejemplifica tomando como ejemplo la estructura de varias novelas y se ilustra tomando un modelo de análisis

para la praxis de estudios sobre la adaptación cinematográfica. En cuanto a los relatos breves, toma como ejemplo la película *El Sur*, del texto de García Morales, que se caracteriza por una narración con un ritmo muy lento que mantiene a lo largo de todo el film. Noriega acomete el desarrollo de modelos de diferentes adaptaciones, e incluye un anexo al final del libro con filmografía de las mismas de literatura universal y española.

Otros escritores españoles que profundizan en esta temática en sus libros son Casilla (1994), que investiga sobre la literatura desde la perspectiva cinematográfica y la sociedad; Ayala (1996), que indaga en la relación del autor, en este caso el escritor y el producto último, el filme. Aunque el autor que posiblemente más ha ahondado en este tema es Sánchez Noriega (2000) con un compendio de obras tales como: *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación* (2000), *Historia del cine: teoría y géneros literarios* (2002) e *Historia del cine: Vol2* (2018).

2. 2. Los trasvases culturales

Esta tesis estudia la realización de la adaptación convertida en un guion cinematográfico. La adaptación literaria, en esta tesis, se analiza a partir de una adaptación cuya finalidad es únicamente audiovisual y referida al cine en particular. Hay que tener en cuenta que el concepto adaptación en la actualidad tendría adecuación a otros medios comunicativos como las aplicaciones multimedia pero únicamente nos centraremos en el cine, aunque podría abrirse otra línea de investigación en cuanto a las aplicaciones multimedia, por ello resulta interesante mencionarlo, por las líneas posteriores de investigación que pudieran surgir posteriormente en la línea de esta tesis.

En general, las “formas artísticas” que tienen su origen en otras manifestaciones artísticas, se originan en textos y se acuñan con el término *trasvase* o *trasvase cultural*: el trasvase cultural analiza el cambio de un medio cultural a otro, es decir, de una forma de expresión a otra.

El cine y la literatura poseen una forma única de comunicación, la literatura se basa en palabras mientras que el cine en imágenes y sonido, además del uso de las palabras inherente a la comunicación interpersonal. Como consecuencia el trasvase se producirá al pasar de la obra literaria al film.

Al realizar trasvases culturales podemos trasladar diferentes épocas, es decir, una obra del S. XVIII puede ser trasladada al S.XX a un guion cinematográfico previo y a una película después. Por consiguiente, podemos considerar que puede haber un desfase temporal a la hora de trasladar una obra literaria a la gran pantalla. En ese desfase temporal el director de la película ha de decidir qué licencias puede permitirse y cuáles no. Puede haber películas con anacronismos y otras que tratan de ser más fieles o representar con mayor verosimilitud la época a la que se refieren. La opinión del espectador es tenida en cuenta generalmente en lo que respecta a la comparación entre una y otra variante para contar la historia. El espectador en la mayor parte de los casos otorga mayor “rédito” a la obra literaria, normalmente se prefiere el original porque se adapta más al tiempo y a la época. El universo de los trasvases culturales abarca un amplio espectro, por lo que hay que tener una visión de conjunto clara, por tanto, la definición de adaptación únicamente en lo literario y audiovisual no sería suficiente para nuestro análisis, tendríamos que incluir otros muchos aspectos

Resulta un dato curioso el hecho de que “las adaptaciones menos criticadas, y de mayor éxito comercial sean adaptaciones de novelas de poco renombre en cuanto a nivel literario y de escaso nivel lingüístico, además de no ser muy conocidas, como las obras: *The Fountainhead*, de King Vidor, *Home from the hill*, de Vicente Minnelli, y *Strangers when we meet* de Richard Quine”, por ejemplo (Noriega, 2000:48).

En cuanto a los medios, pueden considerarse múltiples transposiciones tales como: del medio teatral al teatro, en donde muchas veces se utilizan versiones adaptadas al tiempo actual para evitar anacronismos o, a menudo, se respeta el tiempo del autor, dependiendo de la compañía teatral. Por ejemplo, la Compañía Nacional de Teatro Clásico intenta llevar al teatro versiones originales de varios autores, entre ellos García

Lorca o Lope de Vega -por citar dos ejemplos- e intenta preservar el sentido original de la obra, un ejemplo claro sería la obra *Bodas de Sangre* de García Lorca, representada en numerosas ocasiones por la Compañía de Teatro Clásico en el Teatro María de Molina. En contrapartida, hay otras compañías que realizan versiones más modernizadas y paráfrasis de textos clásicos como los de Shakespeare, Racine o Calderón de la Barca, la fidelidad a la obra literaria no es siempre aceptada por todas las compañías de teatro.

El teatro también puede nutrirse de obras literarias como novelas, y en ocasiones, de obras fílmicas como películas, véase el caso de los musicales llevados al teatro a partir de películas como por ejemplo el musical “*Grease*” (2019), llevado al teatro a partir de la película del año 1978 o “*Cabaret*” (1972) protagonizada por Liza Minnelli, llevada al teatro en forma de musical en el año 2005.

Asimismo, hay ejemplos de obras que han llevado a cabo varios transvases culturales. Un ejemplo sería la obra de *Antífona* de Sófocles que fue llevada de la novela a la serie televisiva; de la novela al teatro y, por último; del teatro a la televisión. Por ejemplo, los dramas de la British Broadcasting Corporation (BBC). Noriega constata:

“La creación de textos literarios extensos a partir de películas, de Carrière por ejemplo; del séptimo arte al teatro; del arte cinematográfico a la televisión; de la televisión al cine: es más común que el anterior, y un ejemplo claro es *Expediente X (The X File)*, Rob Rowman, 1998) o *El fugitivo (The Fugitive)*, Andrew Davis, 1993); del cine al cine: los remakes de películas que son clásicos; de la novela al musical o a la ópera: ejemplo *Los Miserables*; de la novela al ballet musical; del teatro al ballet musical; del ballet musical al cine; del teatro musical al cine; de la historieta gráfica a la televisión o al cine; de la pintura a la música; de la novela o el cuento al dibujo animado: *Blancanieves (Snow White and the Seven Dwarfs)*, 1937) por ejemplo, y de la película al dibujo animado, entre otros.” (Noriega, 2000:58).

Hay una serie de trasvases culturales y de obras clásicas de reconocido prestigio que podrían servir de ejemplo en cada género en particular. Por ejemplo: de la trasposición de la novela a la ópera, se encuentra citada como obra clásica *La Traviata* que en la ópera pasó a ser *La Traviata*. En lo que respecta a la trasposición de la novela al cine, caso particular de estudio de esta tesis, se encuentra *La Colmena*, del escritor español Camilo José Cela. (Noriega, 2000:11) pero también *Los Santos Inocentes* de Miguel Delibes, llevada al cine por Mario Camus.

Además de estos trasvases se encuentra el del teatro al cine y el de la literatura al cine, y que conforman la mayor parte de los trasvases en el periplo de la historia de la adaptación y pueden considerarse de “mayor renombre” según Noriega. Así por ejemplo, Roger Corman y a David W. Griffith son considerados los creadores de películas a partir de ejemplos de la literatura. El escritor Robert Browning especializado en la dramaturgia se basó en poemas de Edgar Allan Poe. “A su vez el director estadounidense J. Pakula también realizó trabajos utilizando textos, en este caso sobre la investigación periodística de Bob Woodward, Carl Bernstein y Rodolfo Walsh.” (Wolf, 2004:221).

Dentro de los trasvases culturales hay una serie de variantes que tienen interés por la capacidad de creación a la hora de desarrollar una pieza nueva, aunque muchas veces esa pieza nueva encuentre sus orígenes en una obra anterior. Hay que tener en cuenta que a lo largo de la historia las mismas obras literarias muchas veces encontraban sus cimientos en obras anteriores, véase el caso del *Lazarillo de Tormes*, basada en un manuscrito anónimo anterior o la obra de *La Celestina*: en la que Fernando de Rojas -se cree- que encontró el primer capítulo y fue la base para proseguir una de las grandes obras literarias de toda la historia de la literatura española. Ejemplos más actuales podemos encontrarlos en la literatura gótica como *El Golem*, la gran obra de Gustav Meyrink, basada en la leyenda de la creación del Golem, un ser animado creado a partir de materia inerte. Meyrink creó esta obra a partir de una leyenda, no la inventó él en su totalidad sino que partió de una tradición oral y el tuvo

el mérito de unir todos los elementos y crear esta gran obra de la literatura de terror.

Por consiguiente, si grandes autores literarios realizaban trasvases dentro de la literatura y, no por ello, dejan de ser menos autores o tener menor calidad literaria; autores de adaptaciones no dejan de tener mérito a la hora de “reescribir” un trasvase. La originalidad absoluta es relativa, hay autores que aseguran que no existe, pero la originalidad sí existe, es decir, un autor es original siempre, por su manera de contar la historia, su punto de vista, los elementos que toma de la realidad y los que no, los que toma de la ficción y los que crea el autor. El imaginario colectivo está formado de imágenes, ideas y conceptos que son diferentes a cada individuo y que parten de elementos ya existentes, por lo que el mérito de la obra, literaria o cinematográfica, radica en la calidad de la misma independientemente de la originalidad o no.

El lenguaje es un elemento clave a la hora de analizar no solo la obra literaria, sino también la cinematográfica. En cuanto al lenguaje, el lenguaje utilizado en el cine es diferente al de la literatura, y siempre ha sido así desde los orígenes del cine. La narrativa audiovisual se forja a partir de la narración literaria y del drama teatral entre otros. Por consiguiente, hay elementos que son fundamentales en las dos disciplinas y compartidos por ambas. Noriega opina que “en general, hablamos de trasvases para referirnos al hecho de que hay creaciones pictóricas, operísticas, fílmicas, novelísticas, teatrales, o musicales que hunden sus raíces en textos previos.” (Noriega, 2000: 23).

Adaptar puede considerarse un arte y de esta manera una obra pictórica puede ser llevada al cine o una pieza teatral a la ópera. Y para ello la adaptación ha de utilizar una serie de recursos propios de esos medios en particular. La radio también constituiría un medio cultural que puede ser trasladado a otro formato y viceversa, un ejemplo sería la retransmisión en directo del director Orson Welles de la polémica *Guerra de los Mundos*, basada en la novela de H. Wells, en la que un gran número de oyentes fue incapaz de distinguir que se trataba de ficción y no realidad llegando a creer que se encontraban en medio de un ataque de extraterrestres.

Las películas pueden crearse -entre muchas formas- a partir de la inspiración de una persona al contemplar un cuadro o una fotografía. Bernardo Bertolucci se inspiró en los cuadros de Francis al realizar la película *Último tango en París*. La fotografía también puede ser una fuente inspiradora como en el caso de Chris Marker en *La Jetée*.

Sin embargo, al referirnos al origen de una transposición, puede interpretarse que el cineasta encuentra el punto de fusión o la línea divisoria entre la obra literaria y la película, “ya que ambos medios aparecen conectados no por aquellas incompatibilidades, sino por aquellas características que los conectan.” (Wolf, 2004: 88). Añade que el producto del trasvase es una nueva obra: “Es del mismo trasvase, de influencias y experiencias previas, que nace una nueva pieza, una obra independiente de su medio precedente. Y sería de una falta total de agudeza afirmar que toda creación no tiene un trasfondo cultural o artístico”. (Sánchez Noriega, 2000: 76). En cuanto al concepto de adaptación destaca:

“La originalidad absoluta no existe; todo escritor o cineasta es producto de la historia de la cultura y de las múltiples creaciones que le han precedido. En el fondo, todo texto remite a otros textos, en toda escritura filmica quedan reflejadas las lecturas y las visiones de otras obras, cuyas huellas no pueden resultar más o menos familiares. Respecto a los trasvases culturales, es necesario encontrar los tipos de vínculos que se establecen entre las dos disciplinas. Y una de las condiciones esenciales para ello es pensar la literatura y el cine, sin juzgarlos de manera positiva o negativa, sin jerarquizar el origen y decadencia de ambos, y que esta misma idea sea la que termine originando el concepto de traducción, que no es lo que se pretende al realizar una transposición.” (Wolf, 2004:89).

La mayor parte de las tramas argumentales utilizadas en la cinematografía poseen un origen literario y normalmente se han producido varias adaptaciones y versiones de toda clase con respecto a las mismas temáticas argumentales.

Podemos hablar de historias llevadas al cine basadas en grandes obras literarias como *La Ilíada* y *La Odisea*, las dos grandes obras de la literatura universal de Homero. *La Eneida* también constituiría otra referencia en aquellas narraciones basadas en historias sobre la fundación de la patria. Asimismo, *La Orestíada*, es el origen de muchas películas cuyo hilo narrativo está relacionado a la temática de venganza: “Se suponen en los textos universales antiguos, muchas de las tramas y temáticas básicas de varias películas cinematográficas actuales. Un ejemplo contemporáneo es la película *O brother, where art thou?*, de los hermanos Joel y Ethan Coen”. (Noriega, 2000:78). Los ejemplos clásicos son los más comunes porque un gran número de películas, actuales y no tan recientes, están basadas o toman como referencia estos dos grandes clásicos. *Gladiator (2000) (El Gladiador)* o *Troya(2004)* constituyen dos grandes ejemplos del cine actual.

Son poco comunes los casos de películas de ficción que se han rodado sin un guion previo, como bien apunta Gimferrer, “por somero que sea”; y en esta clasificación hay que tener en cuenta que las películas argumentales rodadas sobre un guion, es decir, la mayor parte de la producción mundial de todos los tiempos, en la que una parte muy considerable proviene de fuentes literarias anteriores al guion.

Existe una cuestión previa en cuanto a la relación de la literatura y el cine antes y después de la irrupción de Griffith³ en el año 1913, Y es que cualquier relato, para ser narrado en forma de film, ha debido estructurarse según el patrón decimonónico, sólo sustituido por otros patrones posteriores a este patrón como el *Nouveau Roman* francés, en el que predomina la técnica del monólogo interior.

3. Fue un director de cine estadounidense, considerado como el creador del modelo del montaje invisible que consiste en un modelo de representación cinematográfica desconocido hasta el momento. Es el creador del lenguaje cinematográfico y el pionero en utilizar la técnica del primer plano o flashback, impensables hasta el momento.

En cuanto a las diferencias de la literatura y el cine, la materia esencial sobre la que operan el filme y la novela es que la base de una novela es el conjunto de las palabras que la sustentan y la del cine, las imágenes. De la misma forma que la novela es la imagen de la realidad verbal, frente a la realidad visual que constituye el cine.

Con sólo imágenes se realiza una película, pero no así un relato fílmico; del mismo modo que “con sólo palabras se escribe un texto, pero no una novela.” (Gimferrer, 1995:55). Una novela no es solamente un conjunto de palabras, al igual que una película tampoco es solo un conjunto de imágenes.

Gimferrer se pregunta si hay una adaptación posible y verdadera de unas obras literarias cuyo fin sea la escritura y no una línea argumental, porque en sí mismo, un argumento no constituye una obra. Para ello, realiza la comparación entre el Fausto de Marlowe y el de Goethe, en el que acusa notables diferencias y, asimismo, ninguno de los dos es similar al Fausto cinematográfico de Murnau. Fausto es uno de los personajes objeto de adaptaciones y con múltiples referencias en la literatura. La leyenda de Fausto más conocida por el público es la decimonónica en la que un individuo vende su alma al diablo a cambio de poseer conocimiento. El Fausto de Goethe difiere del Fausto de Marlowe: en primer lugar, teniendo en cuenta la forma en la que la novela es narrada, aparecen los nombres que preceden a cada parlamento, característica del teatro más que de una novela. El Fausto de Marlowe, en contrapartida, tiene una división formal en dos partes que están divididas en capítulos, en lugar de actos o escenas característico del teatro clásico. Esta forma aparece en otras obras como *La Celestina* de Francisco de Rojas. La diferencia estriba en que la obra de Marlowe fue escrita para su representación mientras que la obra de Goethe fue escrita con el objetivo de ser leída además de representada. El Fausto de Goethe además tiene otro nombre, que es Heinrich. El Fausto de Marlowe trata de la vida de un personaje que parece tener mayor autoestima de la que en realidad tiene y su motivación es adquirir mayor fuente de conocimiento, adquirir destrezas en las artes negras y disfrutar de la vida y sus placeres. Demuestra ser muy orgulloso al renegar de

Dios y vender su alma a Mefistófeles a cambio de adquirir mayor conocimiento. Fausto acepta el trato, pero a cambio no puede solicitar la ayuda de Dios. Este Fausto se manifiesta incapaz de amar y se muestra lascivo. Fausto acaba ignorando los consejos del ángel bueno que le brinda acercarse a Dios y se deja guiar por el ángel malo, enviado por Mefistófeles en forma de ángel. Al final, Fausto se da cuenta que ha obrado mal e intenta reconciliarse con Dios, pero ya es tarde para ello y tiene que resignarse ante su destino. En este ejemplo observamos cómo incluso en la misma obra literaria puede versionarse de dos formas tan diferentes.

Hay que tener en cuenta a la hora de analizar la filmografía de un autor en concreto que, como apunta Jesús González Requena en su obra *El análisis cinematográfico*, “a diferencia del discurso funcional que está siempre pragmáticamente orientado, el texto artístico, en su artisticidad, en lo que lo vincula a la dimensión estética, está siempre carente de dimensión pragmática.” (Requena, 209: 214). A diferencia de lo que sucede en el texto funcional, comunicativo, donde la materia queda neutralizada, en el texto artístico la materia cobra especial fuerza que viene dada por la resistencia ante los signos y los imagos que soporta, por el que lo simbólico se alumbra en el ámbito en que el lenguaje y lo real se encuentran.

2.3. Problemas de la adaptación

Los problemas de adaptación pueden ocasionarse por varios motivos. Concretamente nos centraremos en los dos principales: problemas de equivalencia del lenguaje entre el lenguaje literario y el cinematográfico y los provocados como el resultado estético producido por el lenguaje.

Los problemas de equivalencia son planteados según Gimferrer en aquellos casos en que la narración no coincide con el esquema propio del relato tradicional que plantea Griffith. El problema radica al existir,

desde el principio, un lenguaje literario que no es propio a la cinematografía y éste deba inventarse *ad hoc* desde el principio.

La adaptación de una obra literaria implica cambios que son provocados por la diferencia entre ambos medios: desde un medio verbal, de palabras escritas, a un medio estético visual, acústico, que además de palabras, involucra imágenes, música, sonido, efectos especiales, etc. Implica también diferentes implicaciones autorales que abarcarían desde la obra de un individuo hasta un trabajo conjunto en el que se valoran y son necesarias destrezas para adaptar la escritura de un texto a la reescritura de un guion, dadas estas premisas además de otras de tipo técnico que afectarían a la realización del film resulta “tautológico afirmar que la fidelidad de la adaptación es un imposible”, como apunta Bárbara Zecchi (Zecchi, 2002: 21).

Para autores como André Bazin, el cine funcionaría como una suerte de “digest”. La adaptación sería resumen y compendio de obras literarias, artísticas, musicales, etc... con la función de facilitar o dar acceso a todo tipo de público (Zecchi, 2002:22), es decir, la adaptación facilitaría el acceso del espectador a una obra literaria. Según esta teoría no sería lo mismo ver la película *Troya* que leer *La Ilíada*, el cine tendría el objeto de acercar y dar a conocer las grandes obras literarias a un amplio espectro de espectadores y, por consiguiente, ha de adaptar la obra al público, al espacio y a la época.

La teoría de la adaptación puede ser abordada desde múltiples posturas, entre todas ellas, cabe resaltar el punto de vista del formalismo cuyo máximo exponente es McFarlane (1996) que trataría los aspectos de qué se adapta, qué no se adapta y cómo se adapta; el segundo punto de vista sería el de la aproximación sociológica de dónde y para quién se adapta que sostiene Linda Hutcheon en *A Theory of Adaptation* (2006), en donde analiza las razones de por qué se sigue adaptando.

En resumen, hay un análisis de la adaptación desde cuestiones tales como el *grado de fidelidad* con respecto a la obra original y de cuestiones sociales con respecto a la época y al marco histórico en el que se produce la “cinematización”, aspectos que se focalizan en la acogida

por el público y en cuestiones del mercado cinematográfico de un determinado momento.

La aproximación que más nos va a interesar en nuestro objeto de estudio es el acercamiento al texto a través del análisis que condiciona el hecho de elegir un texto imaginario o hipotexto y la forma de estos cambios que pueden ser considerados diegéticos o formales entre el film y la fuente literaria o también pueden ser no formales, para ello ha de analizarse la intertextualidad entre la fuente original y el film y para ello hay que tener en cuenta las condiciones culturales, sociales y políticas en las que se produce la *cinematización*.

Las relaciones entre los dos medios llevan aparejados numerosos fenómenos de intertextualidad entre ambos, como aquellos producidos en las obras que elaboran un lenguaje mixto o donde se funden el lenguaje literario y el cinematográfico. “Las relaciones entre literatura y cine abarcarían, por una parte, las influencias de la literatura en el cine, los manuales de guion que abarcan igualmente aspectos vinculados a la adaptación o los estudios de tipo metateórico”. (Cattryse, 1992: 2).

Según Fernando de Felipe e Iván Gómez la adaptación es un fenómeno inter-mediático que debe ser estudiado atendiendo a diferentes plataformas y universos de referencia que suministran contenidos, temas y argumentos al cine. La literatura tiene una importancia fundamental como fuente de inspiración, los últimos años hemos visto la normalización de las adaptaciones de cómics, series y videojuegos. Fernando de Felipe apunta que según Sánchez Noriega se puede definir la adaptación como “el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura” tanto en la narración como en la puesta en escena.

Ramos y Marimón circunscriben la adaptación fílmica al terreno de las obras procedentes del teatro, la novela o el cuento siendo el adaptador un guionista que se encarga de transponer una obra literaria al lenguaje cinematográfico. Robert Stam subraya la idea de adaptación en su condición de “energía transformadora” (Pérez Bowie, 2010: 25).

Brian McFarlane cuestiona el destino que sufre todo material literario al someterse al proceso de adaptación. Un proceso que se debate entre la posibilidad de incorporar al universo narrativo del filme el valioso material literario del original. Un ejemplo claro es el del *remake*, ya que readaptar películas que provienen de originales literarios y que ya han sido llevadas al cine puede contribuir a provocar debates y controversias entre público y crítica.

En el caso de muchas películas basadas en obras literarias, muchas obras ya han conocido reiterados procesos de adaptación y necesitan de aproximaciones más renovadoras. Así encontramos desde adaptaciones que huyen de la literalidad y entablan con el espectador una relación basada en el diálogo permanente con el momento histórico y social que las ve nacer. La distancia final entre el original y su adaptación es la materia que nos ocupa en la tesis.

Todo ello se traduce según Fernando de Felipe e Iván Gómez en unas “tipologías diversas que vienen a ser variantes más o menos matizadas de la tríada ilustración/recreación/creación” (Felipe y Gómez, 2002: 23). Hay diferentes tipos de tipologías que han evolucionado en otras tales como traslación, ilustración o transposición, comentario, préstamo, intersección o analogía, por lo que Fassbinder afirmaba que el de la adaptación no era un problema de contenidos similares al original sino de la actitud ante el material de referencia.

2. 4. Concepto de reescritura y la noción de reescritura

Un análisis sociológico del cine plantearía, una metodología que priorizaría el establecimiento de conexiones entre los fenómenos espirituales y el entorno sociocultural que lo promueve, más que la construcción en sí misma.

“El cine es un medio lineal, pero tanto en el sentido del oído como en el de la vista. Es un medio caliente con una alta definición y alta implicación, pero baja participación.” (Jarvié, 1974:336).

Según Jarvié, el cine se concibió en un primer momento como una ficción en la interpretación de la realidad, lo cual suscita el interés de muchas culturas por el cine, como evasión de la realidad.

El medio audiovisual tiene, en definitiva, unas formas propias tomada de otros lenguajes que les han servido para la elaboración de sus normas y leyes de funcionamiento. Como apunta Gutiérrez en lo que hay unanimidad es que en toda narración audiovisual está configurada en torno a unas estructuras temporales y espaciales que son el punto de inicio de todo trabajo de investigación.

La noción de *reescritura* planteada por Pérez Bowie, hay que tomarla de André Bazin, que se refiere a adaptación como “un término marcado negativamente frente a otras operaciones como la traducción y la transcripción” (Pérez Bowie, 2002: 25), en cuanto a la adaptación cinematográfica de un texto procedente de una fuente literaria “la originalidad es directamente proporcional a la fidelidad” (Pérez Bowie, 2022: 25).

Bazin no se refiere únicamente a la fidelidad temática sino, más bien, a la fidelidad de estilo que es dónde “tendría que radicar el objetivo de cualquier acercamiento por parte del cine a un texto literario” (Pérez Bowie, 2022: 25). Con ello, fue el primero en dar un primer paso a estudios posteriores sobre la hasta ahora denominada “adaptación”.

La relación entre literatura y cine –como hemos visto ampliamente en el punto anterior- abarcaría numerosos fenómenos de intertextualidad entre ambos, como aquellos producidos en las obras que elaboran un lenguaje mixto o donde se funden el lenguaje literario y el cinematográfico: “En definitiva, las relaciones entre ambos medios abarcarían, por una parte, las influencias de la literatura sobre el cine, los manuales de guion que abarcan igualmente aspectos vinculados a la adaptación o los estudios de tipo metateórico.” (Cattryse, 1992:2).

A esta complejidad habría que añadir el proceso de adaptación que engloba ambas fuentes, la fuente inspiradora y el resultado final, las posibles interferencias y las limitaciones de creación o expresión del producto final, “sin olvidar las que impone el hecho de ser el cine,

además de un arte, una industria sometida a un conjunto de reglas, convenciones y determinaciones económicas” (Pérez Bowie, 2002: 12).

Asimismo, no se puede olvidar que dentro de la reescritura o “adaptación” hay diferentes tipologías en función de la distancia del texto-fuente y el producto final, en este caso el filme. Los estudios recientes tienden a rechazar los tipos que fijan sus criterios ateniéndose únicamente al contenido y creen que los estudios de la adaptación deben ser abordados atendiendo a más parámetros que los referidos únicamente al contenido. Aunque según Pérez Bowie “la etiqueta adaptación sigue manteniéndose por razones de pura inercia” (Pérez Bowie, 2002: 12), por lo que propone sustituirla por la de recreación.

La noción de *recreación* o *reescritura* es planteada como un nuevo concepto a lo que hasta ahora se había llamado “adaptación”, este término se considera obsoleto por varios motivos: en primer lugar, no se trata realmente de una adaptación de una fuente inicial a un resultado final porque en este proceso han intervenido varios factores que hacen que no se trate simplemente de una adaptación, puesto que hay que reescribir o interpretar en un medio diferente y de una forma diferente, pues como explica Pérez Bowie el término *reescritura* resulta ser más aplicable que el término *adaptación* y para ello alude a que el autor muchas veces se encuentra ante la tesitura de realizar una reelaboración del texto inicial, que va más allá de simplemente *adaptar*. “La noción de reescritura resulta ser la más rentable para el estudio de prácticas adaptativas, especialmente en aquéllas que presentan un mayor interés por albergar una opción personal mediante la que el realizador lleva a cabo una auténtica reelaboración del texto de partida ...” (Pérez Bowie, 2002: 26), y éste sería el caso de aquellos cineastas en el que sus películas presentan una profunda transformación frente a la fuente original. Estos autores constituirían así el llamado *proceso de apropiación* denominado así por Vanoye, pues muchos autores asimilan la obra y la integran en su estética e ideología propia. El grado de adaptación puede variar y puede trasponer la materia de una obra anterior y supone, aunque no modifique el contexto, los personajes ni la intriga, un cambio de perspectiva que asume las concepciones estéticas y

los presupuestos ideológicos del momento en que fue producida (Vanoye, 1996: 56).

Hay otros autores que defienden el término adaptación, como Cristian Metz, que desarrollará este concepto a partir de Bazin distinguiendo así entre lengua oral y escritura mediante “la oposición entre códigos de denotación (estables, coherentes y resistentes a las innovaciones) y códigos específicos, menos literales”. Considera que la adaptación será abordable en función de la existencia de un estilo, por lo que el estudio de la misma debe realizarse desde la literatura como punto de partida. Bazin, defiende que los códigos de denotación estables, coherentes y resistentes a las innovaciones se encuentran en las obras literarias; sin embargo, el cine adoptaría la forma de un código específico, menos literal- nunca mejor dicho y con unas particularidades que lo hacen único.

Hay otros autores, además de Bowie, adeptos al uso del término “reescritura”, como Mari-Claire Roparts que se refiere a la noción de reescritura para explicar el proceso adaptativo, pero sin intentar enriquecerlo con significaciones inusuales. Roparts denomina “*écranisation*” del texto a lo que constituye la multidimensionalidad de la escritura fílmica, la complejidad y la heterogeneidad de las operaciones del texto.” (Bowie, 2010: 27). El término francés *écranisation* podría traducirse por *cinematización*, proviene del francés *écran* que significa pantalla, añade el sufijo- *isation* que significa “acción de” por lo que el término es muy gráfico para definir el proceso. Además, Roparts añade el aspecto de la multidimensional del cine frente a la literatura, porque en la narración fílmica confluyen numerosos aspectos que dan vida a la película. Frente al término *reescritura*, Roparts se pronuncia: “La noción de reescritura tal como la vemos utilizada por los autores mencionados, se refiere a una opción personal mediante la cual el autor se enfrenta a un texto previo y lo somete a una lectura particular en la que proyecta su propio universo subjetivo o transmite de modo premeditado o inconsciente las determinaciones del contexto en que se halla inmerso”. (Pérez Bowie, 2010: 27).

En definitiva, Roparts, Catrysse, Bowie y Metz comparten la misma idea expresada de forma diferente, todos ellos están de acuerdo en que la *reescritura* es término acuñado para definir el proceso tradicional de *adaptación*, y todos ellos consideran que hay subjetividad a la hora de reescribir, se trata de una opción personal por parte de autor que adapta o reescribe. Roparts, también considera que no siempre el autor es consciente de la subjetividad con que plantea la *reescritura*, puede *reescribir* de forma premeditada o inconsciente.

Bowie, parte de los estudios previos de Metz, Catrysse y Vanoye y da un paso más al aseverar que el término *reescritura* va más allá de la adaptación; siendo “la *reescritura* una práctica superadora de los límites de aquella (...) “una adaptación puede ser considerada *reescritura* sólo en el caso de que implique una apropiación del texto precedente para reformularlo y reutilizarlo desde una nueva mirada”. (Pérez Bowie, 2010:29). Bowie diferencia así entre adaptar y reescribir, adaptar únicamente constituye un transvase de un medio a otro mientras que reescribir implica una apropiación del texto -como apuntaba Vanoye- para reformularlo desde una nueva perspectiva. Este proceso de apropiación constituye básicamente el proceso de reescribir un texto. Por ello, insistimos en la idea de que hay que reconocer la insuficiencia del concepto tradicional de adaptación, al que se ha echado mano indiscriminadamente cuando se trata de dar cuenta de la relación del cine con los textos literarios, para abordar las complejas operaciones transformadoras y reestructuradoras que pueden sufrir los mismos al ser trasladados a la pantalla. “La noción de *reescritura* satisface plenamente esa necesidad por lo que implica de lectura personal, de reelaboración y revisión de textos precedentes para amplificar su capacidad significativa”. (Bowie, 2010: 38). Bowie alude a la utilización indiscriminada del término *adaptación* para referirse al proceso complejo de reelaboración de un texto precedente en el que se amplía su significación.

Únicamente el término adaptación puede utilizarse al referirnos a los trasvases que no impliquen un trabajo exhaustivo sobre la fuente literaria, sin embargo, la “fidelidad” resulta relativa porque depende de

una multiplicidad de cuestiones como la distancia con respecto a la fuente original.

El profesor Bowie apunta la necesidad de restringir el contenido del término “reescritura, empleado para referirse a todo tipo de operaciones de trasvase de materiales ficcionales entre soportes distintos(...) es preferible reservar el término reescritura para aquellas operaciones que impliquen una intervención a fondo basada en una poética personal” (Pérez Bowie, 2010:29). Para aquellos abordamientos que impliquen transposición o expansión de materiales originales se podría emplear la denominación de transficcionalidad o transescritura. Bowie distingue entre reescritura, transficcionalidad o transescritura, la reescritura precisa de más reelaboración que la transficcionalidad o transescritura constituyen acercamientos que no precisan de un trabajo exhaustivo de reelaboración de materiales.

En lo que respecta a la originalidad de la obra cinematográfica, Bowie, al contrario que Noriega, piensa que no todo está inventado. En toda obra artística como apunta Bowie citando a T.S. Eliot o Harold Bloom nace como respuesta a creaciones precursoras. “Nada está inventado y no hay nada nuevo, el cine “enfrentado a la memoria y conciencia de sí mismo, pero sobre todo a la plena disponibilidad de su propia historia (...), se mira en el espejo y se aplica a la tarea de rehacer sus antecedentes, sus fuentes de inspiración, sus referentes básicos e incluso sus propias imágenes.” (Herdero: 2008,5). Bowie considera la obra cinematográfica como una obra en si misma, en la que intervienen numerosos elementos como la conciencia del autor, sus referentes de la realidad, las fuentes literarias o no literarias que utiliza para realizar el filme y la constitución de imágenes propias. En cuanto a las imágenes propias a cada autor, se refiere a que los autores tienen diferente ideario de la realidad, por ejemplo, al pensar en el verano no es lo mismo la concepción de imágenes del verano de un autor del norte de Europa o un andaluz que veranee en Estepona, las ideas del tiempo, de las estaciones, de los lugares son propias a cada individuo y ello se traduce en la imagen de representación peculiar y única en cada cineasta, y todos estos

elementos, por mínimos que parezcan, influyen en la lectura del producto final.

Centrándonos en el estudio de las reescrituras cinematográficas que provienen de textos literarios, como sucede en todo estudio comparado que implica al menos dos términos, suele llevar “aparejada la posibilidad, cuando no la necesidad de privilegiar uno de ellos, el inicio o el producto final, de forma sutil o descarada” como sugiere el profesor Pardo García en su artículo (Pérez Bowie, 2003: 141). En el momento que hay un punto de partida, la obra literaria, y un punto de llegada, el filme, hay una comparación inherente, en la que se tiende a privilegiar uno de los dos medios. Si es la obra literaria el objeto de análisis, se valora el transvase o transferencia de un texto literario al medio fílmico por parte de un director y su equipo en función de su fidelidad al medio literario. Al proponer el estudio de la adaptación como versión, se da por hecho el desvío de la adaptación respecto de la fuente literaria, para centrarnos en el análisis de este desvío, “a su relación con una determinada cultura, en definitiva, a un tercer término de referencia: La aculturación⁴” (Pérez Bowie, 2003:141).

En cuanto a la transficcionalidad, para Richard Saint-Gelais “el fenómeno de la intertextualidad resulta ampliamente desbordado por el trasvase continuo de personajes y de universos ficcionales que se produce en la actualidad no sólo entre diversos medios sino también entre obras diversas” (Pérez Bowie, 2003:35). Este fenómeno conocido como transficcionalidad explica que sus dominios incluyen los soportes mediáticos a través de los cuales la ficción sirve de vehículo. La intertextualidad es un fenómeno que abarca numerosos procesos y tiene muchas formas, como el intercambio continuo de personajes y tramas ficcionales que se producen de medio a medio y entre los diferentes medios.

4. (La aculturación se refiere a que las versiones cinematográficas de una misma obra o mito proceden de diferentes períodos y espacios, nos remiten a diferentes contextos culturales, o polisistemas. Por consiguiente, la versión se convierte así en una representación cultural sintomática).

Por ejemplo, aquellas series de televisión o de Netflix, Prime Video, Movistar Plus y un largo etcétera que son protagonizadas por un mismo personaje o varios personajes; asimismo las intrincadas tramas compartidas o desarrollados por varios escritores, como el caso *Drácula* y las numerosas versiones cinematográficas que ha habido de esta obra literaria y de este personaje y que abordaremos en esta tesis.

Robert Stam añade una idea novedosa al universo de las reescrituras cinematográficas pues considera que “toda adaptación cinematográfica de un texto literario es una forma de hipertextualidad, pues se trata de una obra modelada sobre otra anterior, pero también como ésta no agota la rica transtextualidad filmoliteraria, pues hay otros tipos de relación entre cine y literatura más allá de la adaptación que pueden describirse siguiendo la tipología de Genette”. (Martínez Pardo, 2010: 47).

Robert Stam subraya la idea de adaptación en su condición de “energía transformadora” (Pérez Bowie, 2010:25). “La noción de reescritura tal como la vemos utilizada por los autores mencionados, se refiere a una opción personal mediante la cual el autor se enfrenta a un texto previo y lo somete a una lectura particular en la que proyecta su propio universo subjetivo o transmite de modo premeditado o inconsciente las determinaciones del contexto en que se halla inmerso”; (Pérez Bowie, 2010: 27).

Según Fernando de Felipe e Iván Gómez la adaptación es un fenómeno inter-mediático que puede analizarse desde los múltiples soportes al que puede ser adaptado al igual que todos aquellos referentes que produzcan, temas, contenidos y argumentos al cine. La literatura es relevante como fuente de inspiración y es la base de este estudio, los últimos años hemos visto la normalización de las adaptaciones de cómics, series y videojuegos. En los años 80 en cambio, “cuando se hablaba de adaptaciones cinematográficas, parecía que, implícitamente, tan sólo podíamos referirnos al sacrosanto territorio de lo literario”. (Felipe y Gómez, 2008:15).

Sánchez Noriega define la adaptación como “el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura

tanto en el texto narrativo como en el filme (Noriega, 2000:78). Noriega estudia las profundas transformaciones del proceso de la adaptación, en la estructura narrativa y en el filme, es un proceso largo en el que se recrea de nuevo la historia de forma sucesiva con múltiples transformaciones al tratarse de dos medios diferentes. Ramos y Marimón tienen otro enfoque y circunscriben la adaptación fílmica al terreno de las obras procedentes del teatro, la novela o el cuento siendo el adaptador un guionista que se encarga de transponer una obra literaria al lenguaje cinematográfico. En el caso de muchas películas basadas en obras literarias, muchas obras ya han conocido reiterados procesos de adaptación y necesitan de aproximaciones más renovadoras. Así encontramos desde adaptaciones que huyen de la literalidad y entablan con el espectador una relación basada en el diálogo permanente con el momento histórico y social que las ve nacer. La distancia final entre el original y su adaptación es la materia que nos ocupa en la tesis. Todo ello se traduce según Fernando de Felipe e Iván Gómez en unas “tipologías diversas que vienen a ser variantes más o menos matizadas de la tríada ilustración/recreación/creación” (Felipe y Gómez, 2008:23). Hay tipologías que han evolucionado en otras tales como traslación, ilustración o transposición, comentario, préstamo, intersección o analogía, por lo que Fassbinder afirmaba que la adaptación no era un problema de contenidos similares al original sino de la actitud ante el material de referencia. Según Wolf, es frecuente que el cineasta al imaginar un filme a partir de un texto literario cualquiera, lo haga pensando en un relato de narrativa clásica que habitualmente es el germen de una idea preconcebida de la literatura o el cine “según la cual existirían escritores o relatos más cinematográficos⁵ que otros” (Felipe y Gómez, 2008: 36).

5. La irrupción de la fotografía a finales del S.XIX supuso una eclosión para la concepción artística occidental, “el arte figurativo se vio abocado a una nueva era llena de inestabilidades, contradicciones y desaires” (Felipe y Gómez, 2008: 36). La literatura decimonónica, definida como la escritura de la visibilidad respondió a la crisis adaptándose al imaginario de la narrativa cinematográfica.

En definitiva, según Pérez Bowie el término reescritura va más allá de la adaptación; siendo la reescritura una práctica superadora de los límites de aquella (...) “una adaptación puede ser considerada reescritura sólo en el caso de que implique una apropiación del texto precedente para reformularlo y reutilizarlo desde una nueva mirada”. (Pérez Bowie, 2010: 29).

Brian McFarlane hace alusión el destino que sufre todo material literario al someterse al proceso de adaptación. Un proceso que se debate entre la posibilidad de incorporar al universo narrativo del filme el valioso material literario del original, sin hablar de los remakes que es otro tipo de readaptación en el que intervienen muchos más elementos y es un territorio transitado por la crítica y susceptible de numerosos debates como veremos en la segunda parte de la tesis.

3. Estado de la cuestión

3.1. Reescrituras fílmicas

Entre la profusión de acercamientos teóricos de la cinematografía con respecto a la literatura, del que es considerado deudor José Antonio Pérez Bowie, y en particular, sobre las reescrituras fílmicas del cineasta Jesús Franco, se plantea esta tesis. Los mecanismos de transferencia que explican el paso del texto escrito, base de varias películas del conocido cineasta, hasta llegar al producto final contemplado por el espectador en la pantalla. La bibliografía en torno al tema de la adaptación es considerable y sigue en aumento; sin embargo, no se ha tratado hasta el momento la reescritura cinematográfica en Jesús Franco, de ahí la razón de que esta tesis pueda resultar un tema de estudio novedoso.

La complejidad debido a una ingente producción cinematográfica es el primer problema que se plantea al abarcar una tesis sobre las reescrituras fílmicas de Jesús Franco es la amplitud y heterogeneidad de los contenidos que abarcan los estudios centrados en el tema de la adaptación y la ingente producción cinematográfica del cineasta.

Un ejemplo sería el de los remakes, que ha sido un territorio especialmente transitado y polémico, ya que la readaptación de películas emblemáticas puede provocar debates y controversias entre público y crítica. Brian McFarlane se mostraba preocupado por el destino que sufre todo material literario al someterse al proceso de adaptación. Un proceso que se debate entre la posibilidad de incorporar al universo narrativo del filme el valioso material literario del original.

Hay que reconocer la insuficiencia del concepto tradicional de adaptación, al que se ha echado mano indiscriminadamente cuando se trata de dar cuenta de la relación del cine con los textos literarios, para abordar las complejas operaciones transformadoras y reestructuradoras que pueden sufrir los mismos al ser trasladados a la pantalla. La noción de reescritura satisface plenamente esa necesidad por lo que implica de lectura personal, de reelaboración y revisión de textos precedentes para amplificar su capacidad significativa. (Pérez Bowie, 2012:38)

Únicamente el término “adaptación” puede referirse para referirse a los trasvases que no impliquen un trabajo exhaustivo sobre la fuente literaria, sin embargo, la “fidelidad” resulta relativa porque depende de una multiplicidad de cuestiones como la distancia con respecto a la fuente original. A mayor distancia, menor “fidelidad”.

El profesor Pérez Bowie apunta la necesidad de restringir el contenido del término reescritura, empleado para referirse a todo tipo de operaciones de trasvase de materiales ficcionales entre soportes distintos(...) es preferible reservar el término reescritura para aquellas operaciones que impliquen una intervención a fondo basada en una poética personal” Para aquellos abordamientos que impliquen transposición o expansión de materiales originales se podría emplear la denominación de transficcionalidad o transescritura.

3.2. Relaciones entre cine y literatura

El relato cinematográfico

Los estudios del cine en numerosas ocasiones han sido metateóricos y se han estudiado dentro del cine. En esta tesis, la propuesta es abarcar las relaciones entre literatura y cine, y en particular, de las “adaptaciones” de obras literarias al cine.

Para analizar la multiplicidad de filmes que ha habido a lo largo de la historia del cine, hay que entender primero los elementos comunes a todos los textos cinematográficos a través de una exposición del concepto de narratología y los elementos que la componen, principalmente los de narrador, tiempo y punto de vista. Los autores citados y esbozados en esta tesis, dan a conocer las recientes teorías sobre el relato cinematográfico y la nueva visión a través del tiempo, los diferentes géneros y los autores para poder entender el cine de autor que realiza películas basadas en originales literarios.

Según François Jost, la narratología del cine está siempre corrigiendo, criticando o cuestionando conceptos heredados de la literatura, sin tomar en consideración los anacronismos entre ambas disciplinas. “Se encuentran contenidos en dos expresiones que eran consigna también en aquella época: inmanencia del texto y muerte del autor” (Requena, 1995: 135). Las teorías de la enunciación cinematográfica hasta el año 1995 conservan la esencia de este marco teórico, lo que lleva a Christian Metz a postular que el que enuncia es el mismo texto y que vacía la idea de la enunciación de la dimensión comunicacional.

Según José Luis Sánchez Noriega, la discusión sobre las adaptaciones literarias al cine lleva intentar asentar “su estatuto artístico” y a planearnos por qué se concede mayor rango a la literatura. “La literatura y el cine son dos medios expresivos que, al margen de formas específicas, convergen en su carácter narrativo.” (Noriega, 2000: 11). Sánchez Noriega apunta que hay que considerar que “el cine prolonga, con un lenguaje propio, esa tradición narrativa y que, en consecuencia, las adaptaciones ofrecen un panorama de niveles y resultados muy plural

y, por tanto, no hay que reducirlas a los casos de aprovechamiento comercial del prestigio de la obra literaria” (Noriega, 2000: 12). Noriega en cualquier caso se refiere a las reescrituras basadas en la novela y el teatro, quedarían aparte otras formas escritas como la poesía, los reportajes periodísticos y el ensayo. Asimismo, se refiere a la mayor parte del cine narrativo, dejando a un lado el medio documental y el cine experimental.

Hay diferentes aspectos en la relación entre la literatura y cine susceptibles al debate que han de tenerse en cuenta: en primer lugar, las influencias del relato tradicional en la realización del cine clásico, la adaptación del teatro y la novela al cine, y la asiduidad con que se han llevado al cine las mismas historias, el tratamiento de temática histórica a partir del recurso del cine a la literatura, la influencia del cine en la formación de novelistas a través del lenguaje fílmico, la divulgación cultural y pedagógica del patrimonio literario de un país mediante películas, teniendo en cuenta los elementos lingüísticos de los mismos y el posible tronco común del relato.

La tradición literaria tiene un peso importante y pronto comienzan a hacerse adaptaciones, que pueden ser temáticas, tomando como punto de partida el argumento o una obra en concreto, también pueden ser guiones originales. En todos ellos puede apreciarse la influencia de la cultura literaria de sus autores de argumentos narrativos como de obras concretas e incluso en los guiones originales cabe apreciar la influencia de la cultura literaria de sus autores. Noriega apunta la idea de que el cine es en gran parte “una herencia transformada (enriquecida, distorsionada, negada o subrayada) hasta lograr su propia identidad y lugar dentro de las artes” (Noriega, 2000: 14).

Sin embargo, en lo que respecta a la literatura, en particular la novela y el teatro, esta relación ha suscitado polémica desde los orígenes, sencillamente por la condición de la inferioridad “o, incluso, la negación estética del cine respecto a la literatura” (Noriega, 2000: 14). Sin embargo, hay que señalar cómo a esta filiación también han sido determinantes dos premisas. La primera considera que la diferencia radical entre el cine y la literatura radica en que “la materia prima del

primero son las imágenes, mientras que la de la segunda son las palabras, practicando un reduccionismo que asimila materia prima a forma específica. Es cierto que la imagen en movimiento es el constituyente singular del cine, pero de ahí no se deriva necesariamente una mayor aportación al valor estético del resultado. Entre otros muchos, Pere Gimferrer considera una evidencia “que no por serlo debía dejar de subrayarse” que “el material de una novela son las palabras, el de una película son las imágenes.” (Gimferrer,1999: 54).

Según Noriega, esta postura no es defendible porque en la película la banda sonora compuesta puede tener una importancia comparable a la de las imágenes. Incluso en el cine mudo la palabra cobraba un valor básico y necesario para entender la película, en los subtítulos y presentaciones antes de cada toma, las explicaciones que ayudaban a concretar la trama para que el espectador pudiera seguir el hilo narrativo de la historia. “En determinadas obras y autores las imágenes (el profílmico, la composición, el color, el encuadre por separado o en conjunto) sean capaces de significaciones y evocaciones singulares –y, a menudo, difíciles de expresar por otros medios– no puede llevarnos a un iconocentrismo que desenfoca la sustancia de la expresión audiovisual.” (Noriega, 2000: 12).

Uno de los argumentos que han servido a varios teóricos como Mínguez, para asentar que el medio audiovisual se encuentra en un estado de inferioridad frente a la obra literaria es el hecho de que en la lectura de una novela nos encontramos a un sujeto activo que tiene que hacer uso de su capacidad de imaginación para poder construir imágenes en su mente, en un mundo evocado por palabras únicamente. Sin embargo, el espectador es un sujeto más pasivo que no tiene que utilizar su imaginación para visualizar imágenes, ese proceso ya lo ha hecho el director, el guionista, el productor y todo el elenco de profesionales que conforman el equipo de realización de una película. En cuanto a “la idea de la inferioridad estética del cine a partir de la diferencia en el proceso de recepción se entiende que el lector de novelas es un sujeto activo y participativo que hace uso de su capacidad para imaginar construir en su mente el mundo evocado por las palabras y, en contrapartida, se

considera que el espectador es un receptor pasivo, alienado con las imágenes concretas que le proporcionan ese mundo ya elaborado” (Mínguez, 1999: 46-51). Este argumento no es contundente según Noriega al pensar en autores cinematográficos (Antonioni, Godard, Greenaway, aunque podrían citarse muchos más) puesto que “exigen espectadores cooperadores con el texto fílmico y en «best-sellers» literarios que, por el contrario, plantean receptores pasivos”. (Noriega, 2000: 12).

En definitiva, la obra literaria parece encontrarse en un estado de mayor credibilidad y consideración que la obra fílmica, al menos así era en los albores de los estudios de la adaptación. “En cuanto a la inferioridad estética en el momento del nacimiento del cine, la literatura disfruta de un incuestionable estatuto dentro del mundo de la creación, de la cultura y de la universidad”. (Noriega, 2000: 14).

En el primer tercio del siglo, hay reacciones en contra del cine por parte de algunos escritores como Gedult en 1981 que considera el cine un espectáculo popular y al tratamiento de obras literarias por parte de sus reescrituras fílmicas que considera una degradación de la obra literaria al considerar el cine un espectáculo de masas indigno de merecer la misma credibilidad. Hay autores que no son tan radicales, como Bernard Shaw que sienten inclinación por el cine, pero niegan cualquier valor artístico del mismo.

Como constata Noriega, “el principal objeto de disputa de las relaciones entre el cine y la literatura –que es factor fundamental en la “jerarquía de prestigio” y en el estatuto artístico del cine– se sitúa en las adaptaciones. En un libro hemos expuesto más detalladamente qué tipo de obra literaria, mediante qué procedimientos, en qué condiciones, con qué posibilidades, con qué legitimidad y con qué resultados se han realizado adaptaciones de textos literarios al cine” (Noriega, 2000: 1988).

Hay autores clásicos como Cervantes, Dostoievski o Shakespeare que a pesar de sus múltiples adaptaciones o reescrituras la adaptación no menoscaba el valor de la pieza literaria, son grandes obras literarias y su valor literario es inefable. Hay autores modernos que son difícilmente

filmables por la temática que abarcan además de otros factores, como sería el caso de Marcel Proust o James Joyce, como constata Gimferrer (Gimferrer, 1993: 83):

“La novelística que desde Proust y Joyce experimenta con el lenguaje y hace de él el objeto estético— que no son sencillamente filmables; es decir, que no se pueden adaptar porque, dicho rápidamente, el valor estético de su obra reside en la materia específica de las palabras y, por tanto, las transformaciones necesarias para la construcción del texto fílmico echan por tierra esos valores. Pero también hay y esto se suele olvidar demasiado a menudo— mediocres cuentos, novelas y obras teatrales que «ganan mucho» al ser llevadas a la pantalla. Ello es así porque la película resultante, situada dentro del arte cinematográfico y comparada con otras películas, tiene mayor altura estética que la que posee el texto literario dentro de la literatura y comparado con obras del mismo género. Para la feliz adaptación no hay reglas, aunque podemos decir que suele apreciarse más una película si se basa en una obra literaria desconocida, si es un texto menor (incluso de autores mayores) y si la interpretación del director viene a coincidir con la realizada por la mayoría de los lectores. Hay que defender la autonomía artística del cine y el derecho a las adaptaciones; una película ha de ser juzgada en sí misma, con arreglo a los criterios analíticos y estéticos propios del cine, y olvidarse por completo de la obra de referencia; o, en todo caso, rechazar la operación comercial que supone, la mayoría de las veces, la adaptación de obras de prestigio.”

A lo largo de la historia del cine ha habido cineastas que tenían una cultura literaria más o menos amplia, especialmente aquellos directores que empiezan a rodar hacia los años sesenta. Estos autores son creadores y eligen el cine por ser la disciplina que está en boga, pero podían haber sido creadores de cualquier otra disciplina. Muchos compatibilizan la escritura y el cine como Duras, Pasolini o Robbe-Grillet y en España, Gonzalo Suárez o Fernando Fernán-Gómez. El fenómeno de la adaptación o recreación, traslación, variación o trasposición no es nuevo ni referido al cine, han constituido una práctica extendida en toda la historia del arte y la literatura, las obras de

Shakespeare recogían diversas tradiciones orales, las novelas del S.XIX eran llevadas al teatro, hay muchas obras a cargo de autores de mitos y personajes como Don Juan o Carmen cuya divulgación ha sido enorme a través de diferentes medios, cine, teatro y oralidad.

En la historia del cine, la principal fuente de inspiración ha sido la literatura según Wolf, es frecuente que un cineasta al imaginar un filme a partir de un texto literario cualquiera, lo haga pensando en un relato de narrativa clásica que habitualmente es el germen de una idea preconcebida de la literatura o el cine “según la cual existirían escritores o relatos más cinematográficos que otros” (Felipe y Gómez, 2008: 36).

El cine, como medio tiene una clara voluntad narrativa como aseguran Felipe e Iván Gómez, y por tanto ha sido y es un legado que se ha amortizado y se sigue amortizando a través de las adaptaciones. La interacción entre cine y literatura ha sido no sólo rica en obras, sino en autores y corrientes estilísticas, como en discursos críticos y escuelas teóricas.

La relación entre cine y literatura pasa, según Josef Albersmeier, por el establecimiento de una tradición comparativa estructurada en tres grandes sectores: la influencia directa de la literatura sobre el cine que además de las adaptaciones, habría que incluir el préstamo de temas, géneros y técnicas narrativas que son específicamente literarias, así como la influencia que el cine ejerce sobre la literatura o el caso de escritores que se convierten en guionistas y la interdependencia de la literatura y el cine. La relación entre cine y literatura ha sido ampliamente estudiada por Josef Albersmeier y en España, por Mario Saalbach. En Alemania los máximos exponentes del tema son Sigfried Krakauer o Alfred Estermann, más actualmente Irmela Schneider.

Estermann distingue tres tipos de adaptación:

Dokumentación: que sería la filmación de una representación teatral.

Filmkunstwerk: sería aquella en que parte de una obra literaria para crear una nueva obra. Por ejemplo, el film alemán *Der Blaue Engel*, pertenecería a este tipo de adaptación.

Verfilmung: correspondería a la adaptación vinculada a su modelo literario, pero con algunas transformaciones, como elipsis narrativa de

uno o varios fragmentos narrativos, reducción de personajes, etc.

En el S.XX la adaptación cinematográfica se estudiaba desde las teorías literarias, actualmente hay una tendencia a buscar otras teorías como la *Intermedialidad* o la teoría de Polisistemas gracias a los trabajos de Joaquim Paech y Franz Albersmeier. Desde la teoría de la *intermedialidad* el análisis de la literatura y cine no encuentra sus límites en la adaptación, sino a la influencia del cine en la literatura. Las relaciones de medios diferentes y artes entre sí son objeto del estudio de esta teoría, el cine ha de analizarse con respecto de la literatura, pero también en relación a la música, las artes plásticas, el diseño y la arquitectura.

El espectro de análisis de la relaciones entre literatura y cine es amplio: desde análisis desde el punto de vista de la semiótica, retórica o narratología; desde la teoría de la *Intermedialidad*, desde una teoría que estudie la *metaliteratura* y el *metacine*, con propósitos didácticos.

La postura actual y la defensa de mi tesis es que no hemos de realizar un estudio de la adaptación desde posturas irreconciliables, son dos medios que no se contraponen sino que se ayudan mutuamente. Hay que evitar juicios de valor infravalorando un medio con respecto a otro, con valoraciones negativas como se ha realizado hasta ahora, aplicando criterios de reducción de la obra cinematográfica comparada con la obra literaria o la fidelidad del filme en relación a la fuente literaria. El cine es un medio complejo y de enorme riqueza, por lo que puede ser estudiado desde una multiplicidad de teorías, no necesariamente excluyentes. Como señala Jacques Aurmont:

“Postular que una teoría del filme no puede ser más que intrínseca, es entorpecer la posibilidad del desarrollo de hipótesis cuya fecundidad estriba en poner a prueba el análisis; es también no tener en cuenta que el filme es el lugar de encuentro de muchos otros elementos que nada tienen de propiamente cinematográficos”(Aumont, 1996: 14).

Las relaciones entre literatura y cine actualmente tienden a valorar la

independencia del cine con respecto de la literatura, y a valorar cada vez más sus particularidades artísticas. Desde el punto de vista de la literatura, se ha tendido a supeditar al cine con respecto a la obra literaria. Hay muchos estudios que analizan las adaptaciones desde un punto de vista de igualdad. Para Sigfried Krakauer, las diferencias estriban en que ambos abarcan mundos diferentes, no se basan en aspectos meramente formales, hay muchos elementos de la literatura que no pueden filmarse.

“El mundo de la novela es un continuum mental. Ahora bien, este continuum a menudo incluye componentes que eluden el tratamiento cinematográfico porque no tienen correspondencias físicas (...) no se las puede insinuar mediante expresiones faciales o recursos similares; en la realidad que registra la cámara no existe nada que pueda referirse a ellas... (...) En consecuencia, las diferencias entre los universos de ambos medios de expresión amenazan con superar a sus semejantes.”(Krakauer, 1996: 297).

Asimismo define dos tipos de novela: las que son filmables pues reflejan “un continuum mental “ que puede ser representado y “sugerido por una continuidad de fenómenos naturales” y las novelas no filmables pues se caracterizan por incluir “aspectos intraducibles de la vida, distantes del cine”. Krakauer las distinguirá como cinemáticas y anticinemáticas, un ejemplo de la segunda sería la novela *Madame Bovary* de Flauvert.

Si bien es cierto que Krakauer es un teórico de los inicios de los estudios de la adaptación, estas premisas no han cambiado mucho en nuestros días y todos los autores están de acuerdo en estos dos aspectos de la cinematografía y la literatura. Son la base de estudios posteriores recurrentes sobre el mismo tema.

Por otra parte, Urrutia afirma que la comparación entre ambos medios no ha de hacerse entre ambas materias y las formas de sus respectivas expresiones, sino en el plano de sus contenidos, de ahí que se podrían aplicar las teorías de Propp al terreno del relato fílmico, especialmente al denominado cine de género. (Felipe y Gómez, 2008: 43). Hay autores que van más allá, como Käte Hamburger, que observan el cine como un género literario más e incluye la cinematografía dentro de los géneros

literarios.

Robert Stam explica “como toda adaptación cinematográfica de un texto literario es una forma de hipertextualidad, pues se trata de una obra modelada sobre otra anterior, pero también como esta no agota la rica transtextualidad filmoliteraria, pues hay otros tipos de relación entre cine y literatura más allá de la adaptación que pueden describirse siguiendo la tipología de Genette. Dentro de la hipertextualidad, Genette distingue dos tipos, la imitación y la transformación.

Asimismo, divide en tres niveles funcionales: lúdico, satírico y serio. “Del cruce de ambos criterios, apunta el profesor Martínez Pardo resultan seis formas de hipertextualidad: *parodie*, *pastiche*, *travestissement*, *charge*, *transposition* y *forgerie*”. (Martínez Pardo, 2011: 47). Las dos últimas aluden al nivel funcional serio. En la *transposition* introducen transformaciones que pueden ser según Genette de forma o de contenido. Las primeras se refieren a la forma externa; al estilo (tranestilización), la extensión (translongación) o el modo (transmodalización) que pueden ser intermodal, dramatización y narrativización, o intramodal, como por ejemplo, los cambios narrativos de tiempo, distancia, focalización constituirían los cambios intramodales. En las transformaciones temáticas Genette distingue tres tipos: diegética referida a la evolución en el campo del espacio y del tiempo, pragmática referida a los cambios de acción en la trama, se contemplarían cambios en el sexo y en la edad de los protagonistas, entre otros cambios, además pueden ser transposiciones heterodiegéticas y homodiegéticas. “En este sentido, las transformaciones formales y temáticas configuran una gramática; las semánticas, una pragmática. Y de la conjunción de ambas puede tal vez extraerse una poética de la reescritura”. (Pardo, 2011: 48). Las transformaciones formales y temáticas son las que nos interesan en este estudio: tanto aquéllas que constituyen la pragmática como la gramática como veremos en el análisis posterior. La reescritura en sentido general puede definirse “como una forma de hipertextualidad consistente en la transposición de un texto”. La reescritura engloba la imitación como la transformación genettiana. Asimismo, habría que distinguir en un primer nivel, las transformaciones formales, en las

cuales estarían las intramediales (todas las descritas por Genette entre textos literarios) y las intermediales, que se refieren a los cambios en el medio de presentación o código-transcodificación y aquí versaría nuestro estudio pues se pasa de la literatura al filme. En cuanto a las transformaciones temáticas la distinción formal estaría entre escritura literal u homodiegética, que es la que no transforma el universo diegético del punto de partida, sino que lo complementa y la heterodiegética, que es la que ocupará la base de nuestro estudio, y que es la que varía el universo diegético, la aproximación constituiría su forma más extendida, pero teniendo en cuenta la transmotivación y la tranvaloración. En último término, estarían contempladas las transformaciones semánticas que estarían situadas entre el polo afirmativo y el polo correctivo, es decir afirmar y negar un texto anterior bien refutándolo para recuperarlo, sustituirlo o completarlo.

La teoría de la reescritura abarcaría el concepto de la reescritura literal que sería en el caso de películas como “El perro del hortelano” basada en la obra de Lope de Vega y dirigida por Pilar Miró. En este tipo de reescritura, el autor intenta ser fiel a la época en la que se escribe y para ello cuida todos los detalles de escenografía y atrezzo, asimismo el lenguaje intenta ser fiel y utiliza el lenguaje del S. XVIII.

En el cine hay que distinguir “la reescritura literal (homodiegética) y la externa (precuela y secuela), y la desplazada (heterodiegética) dominada por la aproximación en la que podemos distinguir la actualización (el tiempo) de la indigenización (espacio) término acuñado por Hutcheon (2006). Encontramos los dos polos pragmáticos que van de la versión La reescritura, por consiguiente, engloba tanto la imitación como la transformación genettianas” (Bowie, Pedro Javier Pardo García: 49), esta diferenciación atañe al concepto de reescritura. “Habría que hacer una distinción previa entre transformaciones intramediales que serían todas las descritas por Genette en el interior de la literatura, e intermediales, es decir, los cambios en el medio de la presentación o código (transcodificación)”, en ese caso estaría el cine. En las transformaciones

temáticas la distinción versaría entre la reescritura homodiegética o literal y la heterodiegética, en la que varía el universo diegético, cuya forma más extendida es la aproximación, pero no hay que olvidarse de la transmotivación y transvaloración. Para finalizar, los cambios semánticos que estarían entre el polo afirmativo y el polo correctivo, “asentir y disentir: de la afirmación de un texto precedente a su refutación”.

El cine no es como el teatro en el proceso de traslación de un texto literario al cine, como medio multidisciplinar recoge medios de expresión que hacen único su lenguaje artístico. Las razones de la reescritura son diversas y el que nos interesa en Jess Frank es la aquél que sirve de vehículo a la ficción y que propicia un continuo transvase de materiales que se reformulan a través de su paso por los siguientes soportes en lo que se suele designar como transficcionalidad o transescritura, y resulta menos restrictivo en su estudio que la adaptación como se estudiaba tradicionalmente.

Puede citarse un amplio repertorio de transvases en los que el cine constituye un punto de llegada además del transvase de la obra literaria, puede haber la construcción de la película a partir de más de un texto literario, puede haber la adecuación de procedimientos narrativos como la narración omnisciente, la descripción, el monólogo interior. Pero el cine se adueña del propio contexto literario. Por otra parte, hay transvases en el ámbito de la pintura que se manifiestan en la composición de la imagen cinematográfica. Asimismo, hay que mencionar el cine y la música que se traducen en manifestaciones como la mimetización de estructuras musicales en la narración cinematográfica o la asimilación de formatos híbridos entre lo visual o auditivo como el videoclip.

3.2.1. Visión histórica del relato cinematográfico hasta la actualidad.

En general, y al menos hasta 1957, las opiniones sobre la adaptación fueron claramente desfavorables. Como asevera Boyum, “las adaptaciones no gustaban a nadie”. Incluso escritores de prestigio, artistas y pensadores del momento, hacían alusión a estas películas y al fenómeno de la adaptación con poca credibilidad, en ocasiones con críticas punzantes. Posiblemente su naturaleza de híbridos al tratarse de una hibridación de género, las situaba “en tierra de nadie” y no eran realmente ni comprendidas ni valoradas. Al mismo tiempo, en los primeros años cinematográficos existieron plagios de obras literarias, unido a que se trataba de películas de baja calidad, que propiciaron malas críticas y valoraciones negativas. Era una práctica habitual dada por la demanda de los espectadores, la falta de tiempo para encontrar guiones originales y el afán lucrativo de las productoras. Esto llevaba a algunos cineastas a adaptar sin ningún cuidado argumentos literarios. En ocasiones, a pesar del esmero de los productores, fallaba la concepción de lo que debía ser una adaptación cinematográfica por la falta de información al respecto. Nos referimos, por ejemplo, a las experiencias del Film d’Art, un intento de aprovechar el medio cinematográfico para elevar el nivel cultural del público popular. Concretamente en Europa, este movimiento llevó a adaptar grandes clásicos de la literatura, pero no con el fin de hacer películas realmente audiovisuales y, por tanto, con resultados poco satisfactorios.

Pero analicemos ahora los argumentos que se esgrimían entonces contra la adaptación y los errores frecuentes que se incluían en los análisis de películas adaptadas, puesto que, desde ellos, se comprende el enfoque posterior que adoptaron los académicos para defender la práctica de la adaptación.

En primer lugar, al analizar los artículos escritos entre 1920 y 1960 en revistas especializadas norteamericanas, llama la atención el prejuicio que generalmente subyace hacia las adaptaciones. Éstas se critican con frecuencia desde el modelo literario y en comparación con él. Los

análisis se centran en el grado de fidelidad con que se ha adaptado una obra literaria al cine, y hacen hincapié en las omisiones, simplificaciones y cambios de la película con respecto a la obra literaria, frecuentemente para desacreditar a la película. La perspectiva, por tanto, es preferentemente literaria y los autores vienen a subrayar la superioridad de la obra y el autor literario frente a la versión cinematográfica. Algunos títulos de estos artículos como “Las películas atacan la literatura”, “La película del libro”, “Las películas invaden la ficción”, o “Una visión resumida de la literatura” son muy significativas

En segundo lugar, los primeros teóricos del cine, en su mayoría influidos por movimientos artísticos de vanguardia, también mostraron recelos hacia la adaptación en el período del cine mudo. En 1915 encontramos el ensayo del poeta norteamericano Vachel Lindsay, *El arte de la imagen en movimiento*, en el que con intención de elevar el cine a la categoría de arte, lo desliga del drama y de la novela y lo acerca a la poesía y a la música.

Louis Delluc encabeza en Francia un movimiento crítico que resalta en la experiencia cinematográfica las cualidades de música, poesía y ensoñación. En Alemania, autores como Rudolf Arheim, ligan la visión cinematográfica al nacimiento de un arte nuevo y sin dependencias literarias. Por otro lado, la teoría cinematográfica rusa, a través de Pudovkin, Vertov y Eisenstein, defiende la estética sobre la narrativa aplicada al cine, al igual que lo hace el húngaro Béla Balázs desde la perspectiva formalista. En definitiva, y como sostiene Dudley Andrew, antes de la aparición del cine sonoro ya existía una significativa comunidad mundial que tomaba el cine como forma artística independiente, acumulativa de otras artes diferentes a la literatura.

En este período abundan los ensayos que diferencian al cine de la novela y, más especialmente, del teatro. Y es frecuente que, quienes defienden el cine como arte, interpreten la apropiación de argumentos literarios por parte de éste como algo propio de un estadio muy primitivo, en el que el arte cinematográfico no encuentra todavía su propia esencia y está obligado a reproducir para el espectador representaciones teatrales. Pero –para ellos– el cine, en el futuro, tendrá que deshacer casi totalmente sus

ligaduras con la literatura para crecer como arte. Las antipatías hacia la adaptación no se resuelven tampoco con la llegada del sonido.

Tras la Segunda Guerra Mundial, y con el auge de la teoría auterística y su apuesta por el llamado cine de autor, se aboga por un cine-arte en contraposición a un cine-entretenimiento. Entre las cualidades del primero está la de surgir desde su origen para la pantalla y no para el papel; la de concebirse en imágenes y no en palabras.

De acuerdo con François Truffaut, por ejemplo, una adaptación literaria demasiado ligada al texto original será una película literaria antes que cinematográfica. A esta concepción auterística debemos hoy el aún vigente prejuicio de considerar la adaptación como una forma menor, en tanto que denota una falta de originalidad o de capacidad para escribir directamente para la pantalla. Este cineasta consideraba así las películas francesas que, durante la postguerra, traían a la pantalla clásicos de la literatura nacional. Aunque él mismo acudió a fuentes literarias para realizar películas como *Fahrenheit 45* (basada en la novela de Ray Bradbury), o *Jules and Jim* (basada en la obra de Henri-Pierre Roche), consideraba que para que una adaptación pudiera ser “cinematográfica” necesitaba prescindir de sus raíces y conexiones literarias, ser concebida audiovisualmente. Sólo de esta forma podía considerarse una película de autor.

En tercer y último lugar, hay que atender a otros argumentos que, si bien en un nivel menos especializado, también ayudaron a formar una opinión hostil hacia la adaptación, en cuanto que provenían de autores de reconocidos prestigio e influencia: novelistas, dramaturgos, y personalidades de la cultura de comienzos del siglo XX. En la recopilación de Harry M. Geduld *Los escritores frente al cine* pueden encontrarse algunos ejemplos valiosos, entre ellos, comentarios publicados por Virginia Woolf, Bernard Shaw, H.L. Menck y Thomas Mann.

En términos generales, les preocupaba la incidencia de los mass media (el cine entre ellos) en la cultura y la trivialización de ésta a gran escala. Como sugiere el comentario de la filósofa Hannah Arendt, que se destaca a continuación, siempre que el cine tomaba prestada la literatura era –en

su opinión— para despojarla de su forma artística y devaluarla en orden a alimentar los espectáculos destinados a las grandes masas: Cuando los libros o las reproducciones de cuadros se llevan al mercado a precios bajos y se venden grandes cantidades, esto no afecta a la naturaleza de los objetos en cuestión. Pero su naturaleza se ve afectada cuando los objetos mismos sufren cambios como una nueva escritura, la condensación o el resumen, [...] o la adaptación para el cine. Esto no significa que la cultura se difunda en las masas, sino que se destruye la cultura para brindar entretenimiento. La consecuencia no es la desintegración sino el deterioro, y quienes lo promueven no son los compositores populares sino un tipo de intelectuales especial, a menudo bien formados e informados, cuya única función es organizar, difundir y cambiar los objetos culturales para convencer a las masas de que *Hamlet* puede ser tan divertido como *My Fair Lady*, y quizá igualmente educativo. En resumen, en este primer período, y fruto del desdén de unos y otros, la adaptación es vista, en general, como una práctica poco feliz en términos cinematográficos. Y si bien el mayor porcentaje de películas producidas fueron adaptaciones, y llegaron a ser aceptadas y queridas por los espectadores del momento, el fenómeno de la adaptación se vio entre los intelectuales como un ejercicio entorpecedor tanto para la literatura como para el cine.

El cine posee algunos rasgos distintivos frente a la literatura que hay que tener en cuenta al hablar de reescrituras que examinaremos a continuación. El cine es un producto colectivo, en primer lugar, porque nunca es resultado de la actividad de un solo individuo(...)Pero en el caso del cine apenas si puede hablarse ya de autor principal: el productor, el guionista, el director, el cameraman, los técnicos de todas clases y los actores son coautores del resultado final, en proporciones variables, desde luego, pero siempre dependiendo más el resultado de la armonía del conjunto que de la genialidad de uno de sus miembros (...) El cine es el ejemplo más típico del espectáculo de masas. Entendiendo masa no en su aceptación primaria de la multitud cercana a la histeria colectiva que presencia un partido de fútbol o agita las calles en los días

en que estallan las pasiones políticas, sino en el sentido que le damos hoy cuando hablamos de nuestra época como de una cultura masificada (Ibid. Pg. 12)

“El cine es un medio lineal, pero tanto en el sentido del oído como en el de la vista. Es un medio caliente con una alta definición y alta implicación, pero baja participación” (Jarvié, 1974:336).

Según Jarvié el cine se concibió en un primer momento como una interpretación creativa de la realidad, de ahí el interés de muchas culturas por el cine. El medio audiovisual tiene, en definitiva, unas formas propias tomada de otros lenguajes que les han servido para la elaboración de sus normas y leyes de funcionamiento. Como apunta Gutiérrez en lo que hay unanimidad es que en toda narración audiovisual está configurada en torno a unas estructuras temporales y espaciales que son el punto de partida de toda investigación.

3.3. La importancia de los elementos técnicos en la adaptación

En 1983, el cineasta francés Patrick Bokanowski imaginó una máquina que permitiera grabar directamente sobre un soporte sensible constituido por electrodos o microorganismos:

“No creo que la idea de este aparato sea más disparatada que la del teléfono, la radio o el ordenador; de lo que estoy seguro, es que será más práctico a la hora de hacer películas” (Felipe y Gómez: 33 cita a Bokanowski, P: “Les créateurs”, en *Autrement*, nº48, marzo 1983).

De hecho, de existir este artefacto, los cineastas encontrarían más fácil crear reescrituras fílmicas a partir de volver al visionado de todas aquellas imágenes en el momento de su escritura. Esta tarea parece difícil, pero hasta el momento sí existe el ingenio creado por el sorprendente Francis Ford Coppola que consiste en facilitar las labores del adaptador a través de la máquina de escribir guiones. William Joseph Kennedy, el guionista de *Cotton Club* (1983) la describe como una fotocopidora que lee las páginas (de una novela, un cuento o una obra

de teatro), elimina las partes del texto que no están entre comillas y separa las que sí están entre comillas, colocándolas en la forma que se escribe un guion. Entonces, la persona que opera la máquina introduce ese pre-guion en una máquina de escribir, y pone quien dijo cada cosa. Después se introduce en la computadora y sale como *print out*. (Felipe y Gómez, 34).

El inconveniente de esto es que esta máquina no asegura que exista una línea narrativa sino que se limita al “vaciado” automático de unos diálogos; Coppola confirma la validez estética de la propuesta de Bokanowski, en la que uno y otro debaten la cuestión de la “fidelidad” a la hora de adaptar una novela al cine, debate que continua hasta la actualidad.

Fernando de Felipe e Iván Gómez apuntan como en los años cincuenta Bazin explicaba que el cine podía beneficiarse del acercamiento de la estética literaria y que la clave estaba en hacerlo buscando una equivalencia integral entre las posibilidades en el campo de la expresión del medio fílmico y del texto escrito. Asimismo, Pio Baldelli, autor del primer libro sobre literatura y cine publicado en español que valorar la legitimidad artística de la trasposición de una obra literaria a la pantalla resultaba absurda e incongruente como cuestionarse si es legítima la trasposición de *Otelo* de Shakespeare u *Otelo* de Verdi. Sin embargo, hay autores como Gurpegui que ven que la calidad narrativa de una obra literaria es inversamente proporcional a la calidad audiovisual de la misma y el director húngaro István Szabó, señala que las obras maestras de la literatura deben ser leídas y no filmadas. El escritor Francisco Ayala en el año 1985 señalaba que el objetivo de cualquier adaptación debería ser siempre el de lograr “una obra válida en sus propios términos, una obra audiovisual capaz de hacernos olvidar su modelo narrativo” (Felipe y Gómez, 1996:35)

Como matiza la autora Karel Resisz que esa pérdida estilística tenga una justa compensación a través del uso creativo de los materiales propios del medio fílmico. El problema estriba como bien apunta Gabriel García Márquez en que es imposible concienciar al espectador de que se trata de géneros completamente distintos, y que además hay una concepción, una

estructura y unas soluciones para la novela, completamente distintas a las que hay para el cine (Felipe y Gómez, 2012: 35).

3.4. La narración fílmica y los narradores

3.4.1. La narración fílmica

La posición de Gaudreault pretende explicar el dispositivo enunciativo de la narración fílmica, si el mega-narrador decide todo, si visualiza que quiere los acontecimientos relatados por el narrador delegado, la idea de exceso de información pierde el sentido. El narrador es la instancia que vehicula y da forma a un determinado relato. A lo largo del mismo, pueden ser diversas las instancias que modifican el discurso mediante la variación de las relaciones entre ente enunciador y espectador implícito. Mega-narrador es el ente conceptual que representa al autor real en el seno del discurso, en lo más alto de la jerarquía, que, en la narración fílmica, posibilitaría la proyección coincidiendo con la figura del autor implícito. La verdad y el conocimiento además del resto de instancias narrativas quedarán siempre subordinadas al mega-narrador, considerándose instancias narradoras subordinadas, cuya personificación dará pie a hablar de narradores de primer o segundo nivel, homodiegéticos o heterodiegéticos, y su no-manifestación a la búsqueda de la realidad enunciativa a través de voces over.

En relación a la diégesis narrativa-fílmica, los narradores serán nombrados siempre que su relato verbal o implícito sea representado en imágenes. De entre ellos, se distinguirá si el personaje en cuestión narra su propia historia o visión de los hechos, siendo homodiegético. Si, por el contrario, explica acontecimientos vividos por otros, se trata de un narrador heterodiegético. François Jost cita las palabras de Gaudreault:

“Este meganarrador fílmico (...) es la única instancia a quien se puede imputar la responsabilidad de la mirada que ha podido dar origen a la narración segunda tal como ha sido visualizada, una mirada que no podría imputársele al narrador delegado (...) aun cuando, del mismo

modo, la focalización (Genette) o la ocularización (Jost) de la narración visualizada pueda aparecer modelada. Literatura y cine, cine y literatura. ¿Libro o película?”

En cuanto a la focalización es un término del análisis de la escritura narrativa, postulado por Gérard Genette, corresponde al grado de información que el narrador posee respecto a los sucesos de una historia. Entre los diferentes grados de focalización, que a su vez se corresponden con los tipos de narrador como la focalización cero cuyo grado de la voz narrativa es alto, tratándose de un narrador heterodiegético omnisciente. Con respecto a la focalización interna, hablemos del grado de conocimiento de la voz narrativa limitado. En este caso la narración se genera desde el punto de vista de algún personaje muy frecuente en las narraciones fílmicas, por lo que los hechos son contados desde la subjetividad del narrador. A esta categoría pertenecen los narradores homodiegético protagonista y testigo. Si el texto es narrado varias veces, desde distintos puntos de vista, la focalización es interna múltiple.

En cuanto a la focalización externa, el grado de conocimiento de la voz narrativa es menor al de los personajes. En este caso el narrador no es capaz de acceder a la interioridad de los personajes, por lo que los hechos son contados de una manera "objetiva", o ajena a todo punto de vista. El narrador sólo describe lo que ve y oye (sin pertenecer a la historia), análogo a una cámara de vídeo. A esta categoría pertenecen los narradores heterodiegéticos aquiescente y deficiente.

En lo que se refiere a la focalización espectral, es la que está relacionada con el género cinematográfico. La voz narrativa proporciona información que los personajes no conocen al espectador por lo que el grado de focalización se centra en el espectador.

Jost apunta que cuando se rechaza, como es su caso, una división bipartita entre los espectadores que siguen la ley del narratólogo y todos los demás, se admite que la comprensión del espectador de ningún modo puede pensarse como simétrica del modelo genético, simple decodificación de un mecanismo enunciativo que constituye el objeto.

Las imágenes proyectadas no son sino luces y sombras y los de la película son marionetas animadas por un ventrílocuo.

3.4.2. Los narradores

En el conjunto del sistema de narradores, pero con especial énfasis en la figura del mega-narrador, las marcas que crea en el filme y que puede ir desde marcas hasta voces over, movimientos de cámara, música no diegética y varias estrategias que implican la implicación del autor en una mayor significación del texto fílmico. La obra requiere ser interpretada, hay que preguntarse no lo que ontológicamente es paralepsis, sino lo que el lector y el espectador distinguen entre una paralepsis y un error (paralipsis del griego, figura retórica, englobada dentro de las figuras oblicuas, que consiste en declarar que se omite o pasa por alto algo, cuando de hecho se aprovecha la ocasión para llamar la atención sobre ello. Se introduce a menudo mediante expresiones como “por no mencionar” o “sin hablar de”.

4. La novela gótica

4.1. Introducción

El género novela gótica se desarrolla fundamentalmente desde finales del siglo XVIII y sus características son muy diferentes a las del Romanticismo como veremos a continuación. Algunos críticos hacen referencia a la novela gótica y la adscriben asimismo a la novela negra. La primera novela gótica de terror es considerada *El castillo de Otranto* (1765), de Horace Walpole, y una de las últimas o probablemente la última sea *Melmoth el errabundo* (1815), de Charles Maturin. Otras obras literarias representativas del género podrían considerarse obras como *Vathek*, del autor William Beckford (1786) , que fue publicada en francés; *Los misterios de Udolfo*, de Ann Radcliffe (1794); *Las*

aventuras de Caleb Williams, de William Godwin (Londres, 1794); *El monje*, de Matthew Lewis (1796), y el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, de Jan Potocki (1805). El género novela gótica se desarrolla fundamentalmente desde finales del siglo XVIII y sus características son muy diferentes a las del Romanticismo como veremos a continuación. Algunos críticos hacen referencia a la novela gótica y la adscriben asimismo a la novela negra.

A finales del siglo XIX el cuento experimentaría un avance a través de grandes cultivadores en Inglaterra como el francés Guy de Maupassant de las épocas victoriana y eduardiana. Una serie de autores como Robert Louis Stevenson, M.R. James, Henry James, Saki y Arthur Machen ejecutaron una renovación de estilos y temas hasta llegar a su máximo exponente en la figura de Howard Phillips Lovecraft (1890-1937). Fue el creador del llamado "cuento materialista de terror" por oposición al "espiritualismo" propio del relato de fantasmas tradicional. Introdujo, además, en el género elementos y contenidos propios del posterior género de ciencia-ficción, lo que tendría amplias repercusiones en toda la literatura y el cine posteriores.

Lovecraft, guiándose en principio a partir de las fantasías que le proporcionaba su propio mundo onírico, supo conciliar éstas con las enseñanzas de autores de su predilección como Poe, Lord Dunsany, Ambrose Bierce, Algernon Blackwood y William Hope Hodgson, lo que dio como resultado la asombrosa invención de una nueva mitología pagana en pleno siglo XX: los Mitos de Cthulhu. A través de estos logró dar cumplida expresión a los muchos terrores y obsesiones que anidaban en su personalidad enfermiza.

Además de Lovecraft hay un elenco de autores que publicaban en la conocida revista norteamericana *Weird Tales*, unos pertenecientes al Círculo de Lovecraft y otros independientes: Robert Bloch, Clark Ashton Smith, Frank Beknap Long, Fritz Leiber, Henry Kuttner, Seabury Quinn, August Derleth, Robert E. Howard, Donald Wandrei, etc.

Un autor de interés en este campo, no tan conocido como las versiones cinematográficas de sus obras, es Robert Bloch, autor de la novela *Psicosis*, que fue uno de los últimos textos que se han añadido al canon

de la literatura de terror. Otras de sus novelas a destacar son *Cría cuervos* y *Pirómanos*. Los escritores seguidores de las corrientes de Lovecraft, como Fritz Leiber y Henry Kuttner, escribieron en su mayoría novelas de ciencia ficción y fantasía. August Derleth, discípulo Lovecraft, contribuyó a la divulgación de la obra gracias a la edición de los textos del mismo. Robert E. Howard centró su atención más en la fantasía épica con Conan y Sonia la Roja, entre otros personajes famosos, en particular por sus versiones cinematográficas y los cómics. Uno de los modelos de Lovecraft es el autor inglés, ya citado, William Hope Hodgson (1875-1918) precursor del género de horror cósmico creado por él mismo. Su obra *La casa en el confín de la tierra* narra en primera persona las aventuras del habitante de un pequeño pueblo de Irlanda al ser raptado por unos seres antropomórficos que lo transportan a otra dimensión.

El escritor norteamericano Ambrose Bierce (1842-1914?) es otro gran cultivador del miedo junto con Edgard Alan Poe además de Lovecraft, sus obras "*Un terror sagrado*", "*La ventada cegada*" o "*La cosa maldita*" en las que muestra un gran maestría al recrear tensas atmósferas en las que el horror es el protagonista.

Entre los grandes exponentes del género figuran José de Urcullu, traductor de *Cuentos de duendes y aparecidos*, (Londres, 1825) y autor de los dos últimos de esa colección, *El manuscrito catalán* y *Padre en vida y testigo en muerte*; Agustín Pérez Zaragoza, traductor y escritor de los doce volúmenes de *Galería fúnebre de espectros, aparecidos y sombras ensangrentadas* (1831). Antonio Ros de Olano, Gustavo Adolfo Bécquer, con sus *Leyendas* en prosa, José Zorrilla, con sus *leyendas* en verso, Pascual Pérez y Rodríguez con su novela *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella* (1834) y algunas otras más, José de Espronceda (*El estudiante de Salamanca*), Miguel de los Santos Álvarez, y Pedro Antonio de Alarcón con algunos de sus *Cuentos*.

Los últimos exponentes del género de terror son figuras literariamente controvertidas, la mayoría procedentes del mundo anglosajón, como Stephen King, Ramsey Campbell y Clive Barker, autores de gran número

de best-sellers, algunos de los cuales han sido llevados con éxito al cine. En los últimos años, la producción de este género se ha trasladado, en gran parte, desde el campo de la literatura al de la cinematografía, la historieta, la televisión y los video-juegos, dando origen a un nuevo subgénero de terror, el *gore*.

4.2. El género: características, exponentes y evolución en España.

4.2.1. La cuestión de Género Gótico o de terror

El movimiento gótico surgió en Inglaterra a finales del siglo XVIII. El renacimiento del gótico fue un movimiento estético y filosófico que reaccionó contra el pensamiento dominante de la Ilustración, según el cual la humanidad sería capaz, sólo con uso de la razón, de llegar a obtener el conocimiento verdadero, la felicidad y virtud perfectas; aunque el Romanticismo demostraría que tal búsqueda de conocimiento no tenía en consideración la emoción ni el sentimiento. Las ideas de orden de la Ilustración van siendo relegadas a un segundo plano y dan paso a la afición por el gótico en Inglaterra y así se va abriendo camino para la fundación de una escuela de este tipo de literatura, derivada de modelos alemanes.

La literatura gótica verá su auge entre 1765 y 1820, con la iconografía que nos es conocida: cementerios, páramos y castillos tenebrosos repletos de misterios, villanos infernales, hombres lobo, vampiros, doppelgänger (transmutadores, o seres con doble personalidad), diablos y otros seres del mundo de ultratumba.

En cuanto al origen del término, el adjetivo *gótico* deriva del latín tardío *ghoticus* (DRAE 2017), relativo a los godos y compuesta del nombre Gothus (godo), pueblo germánico, más el sufijo -ico que significa “relativo a” y novela gótica aparece definida por la RAE como la *variedad de relato de misterio, fantasía y terror que aparece a finales del siglo XVIII* y, en efecto, en el contexto de este género literario, gran parte de las historias transcurren en castillos y monasterios medievales. El

terror gótico se ha manifestado como una moda literaria, de origen fundamentalmente anglosajón, que se extendió desde finales del siglo XVIII hasta finales del siglo XIX, como reacción al Racionalismo. En la literatura de terror moderna los viejos arquetipos no llegaron a desaparecer totalmente sino que por el contrario han sido muchas veces adaptados a los nuevos tiempos.

El terror moderno es la etapa de la literatura de terror que se desarrolla ya a partir de la primera mitad del siglo XIX por obra de precursores, como el norteamericano Edgar Allan Poe (1809-1849) y el irlandés Joseph Sheridan Le Fanu (1814-1873), cuyas aportaciones, especialmente el llamado terror psicológico, supusieron una profunda transformación de la literatura de terror gótico anterior, de raíces estrictamente románticas, y que, como se ha visto, utilizaba como principal recurso el "susto" y otras técnicas que hoy podrían pasar por anticuadas y rudimentarias.

El género gótico no fue siempre considerado un género como tal, según Miriam López Santos. Es sabido que cuando las batallas ideológicas pierden el motivo de la lucha inmediata de la que surgieron, aquellas manifestaciones combativas a las que dieron lugar acaban por perder lo que en su momento las hacía prestigiosas y, por lo mismo, empiezan a ser desvinculadas de los elementos que les dieron razón de su existencia. Alejada del contexto que la permitiera nacer, la novela gótica, entonces, quedó relegada al cajón de la sub-literatura, acusada de trivial y absurda, por sus detractores primeros.

Al hablar de novela gótica, hay que tener en cuenta que la crítica inicial en los albores del género la ha considerado un género simple sin los parámetros de calidad de otros géneros por una parte y, por otra parte, siempre ha sido un género censurado por lo que respecta a los valores éticos de la época. Sin embargo, apunta Miriam López Santos, no sólo la censura sino también “la propia crítica literaria de la época contribuyó sobremanera a obstaculizar un camino, ya de por sí extremadamente dificultoso” (E.H. Filología 30, 2008:187-210). No obstante, a pesar de todos estos obstáculos la novela gótica vio incrementado su número de obras de manera exponencial, máxime en la actualidad, que resulta ser un género de moda.

A pesar de todo, la reivindicación de un género, que fuera semilla de gran parte de la literatura que se gestó en los años posteriores a su nacimiento y cuya influencia se puede rastrear incluso en manifestaciones literarias actuales, bien merece la atención que comienza a serle prestada en los últimos tiempos y a la que pretendemos contribuir con la sistematización de la teoría del género que hemos llevado a cabo no solo en el presente trabajo sino por medio de ulteriores investigaciones.

4.2.2. El relato gótico

El relato gótico aparece en una estructura cerrada pero que no tiene fin. En este caso la lógica narrativa consiste en retrasar la última revelación que pondrá fin a la aventura del protagonista. “La conclusión restablece el transcurrir normal del tiempo y de la vida, marcándole un punto final, pero a lo largo del relato, fenómenos, prodigios, pruebas, terrores y huidas se pueden multiplicar hasta el infinito.” (Ramos Gómez, 1988:36).

La novela consiste en una búsqueda hermenéutica que realiza el propio lector y que constituye la esencia de la novela. El lector, como el protagonista, solo puede entender la historia, intentar rellenar espacios e interpretar los extraños sucesos como parte de la realidad o bien del lado de lo fantástico o sobrenatural. De ahí se deriva la subjetividad del relato gótico porque está basado en esa búsqueda realizada por el lector. La complejidad narrativa de la novela gótica se intensifica a través de la superposición de relatos que pueden provocar una sensación de caos. Las novelas góticas destacan por la superposición de historias de diferente tipo que aparentemente no mantienen relación con la trama inicial pero que sin embargo no responden a la casualidad, sino que se trata de una estructura de caja china que entronca con la esencia misma de la novela gótica que es la búsqueda del exceso. A través de esta técnica se entrelazan historias que no tienen vínculos argumentales, ni de personajes, ni de tono, ni atmósfera con los núcleos argumentales ascendentes, esta técnica conforma un recurso que dota de misterio, riqueza y dinamismo la novela cuando es bien empleada, de lo contrario

dará como resultado el caos y la pérdida constante del hilo narrativo por parte del lector. Así la característica principal de este tipo de novela es que hay una exposición no lineal de los hechos que surgen como realidades alternativas a partir de una historia inicial que deriva en otras, conformando entes independientes en forma, planos de realidad, personajes y trama. En la novela gótica se hace uso de la repetición de relatos y situaciones de terror como un intento de la tensión narrativa.

Aunque este es *grosso modo* el esquema narrativo gótico con sus principales características, que, en principio, reducirían considerablemente las posibilidades de innovación y diversificación, la vasta producción existente demuestra el infinito abanico de variantes que se pueden originar. Es más, la complejidad temática y estructural que esconde y la diversidad de interpretaciones teóricas a las que ha dado lugar apuntan en la dirección de una novela abundante en matices y en la que cada elemento del escenario y de la acción es introducido para contribuir a crear la impresión de ilimitado terror y de suspense palpitante. Desde este punto de vista es posible comprender la riqueza de estas novelas: sus atormentados personajes, el tratamiento dado a la mujer, el espacio literario, el vampirismo o el punto de vista del narrador.

Miriam López constata al igual que otros autores la carencia en los estudios sobre la novela fantástica-gótica española, en particular, y sobre toda la producción novelística del siglo XVIII, en general. “La conciencia de género es, a la vez, un elemento importante extraliterario para configurar las características a las que deberán ajustarse las producciones literarias que aspiren a formar parte de este grupo” (Álvarez Barrientos, 1991: 155). Esta narrativa contiene algunas peculiaridades y su nacimiento fue coetáneo al de otras dos modalidades de novela: la romántica y la histórica que tomaron conciencia de género desde sus orígenes y que tienen algunas características similares. Sin embargo, fueron las diferencias las que delimitaron las fronteras entre unas y otras. Pues, por una parte, aunque bajo la novela gótica subyace una teoría de la historia, se apropia de ella, frente a la novela histórica,

precisamente para tergiversarla y “afirmar mejor así su anacronismo”. En cuanto al argumento de la novela gótica, López Santos considera que el tratamiento que los novelistas góticos han otorgado a la acción resulta fundamental en este tipo de relatos. “Se trata de narrar historias, no de recrearse en la psicología de los personajes, que son más bien tipos al servicio de los acontecimientos que auténticos creadores de la trama”. Teniendo en cuenta el gran número de variantes de la crítica hay dos elementos indispensables a la hora de hablar de la trama de la novela gótica: la lógica narrativa y los motivos recurrentes. En cuanto al primero, la lógica narrativa de las novelas góticas Miriam López Santos cita a Barella: “La percepción de la literatura gótica implica una manera de leer y estructurar el relato atenta a una consideración más compleja y global de la realidad, que es algo mucho más misterioso, inquietante y perturbador de lo que puede parecer a simple vista” (Barella, 1994: 11).

La novela gótica es en esencia parecida a la novela policíaca y está construida como una sucesión de enigmas a los que el protagonista se enfrenta. “Este entra en un universo en que cada objeto, cada situación, cada personaje, incluso, parecen esconder algo: un pasado oculto, un secreto disperso, fragmentario y quimérico que guarda relación con los acontecimientos; en definitiva, una causalidad oculta.” (Ramos Gómez, 1988: 34). Desde el principio tenemos la certeza de que hay algo que escapa a nuestro conocimiento y que guarda un misterio. Los enigmas van resolviéndose paulatinamente sin que perdamos expectación. La novela gótica es fiel reflejo del mundo de las tinieblas y de la oscuridad. Autores como Penzould o Killen han dedicado mucho tiempo a estudiar el componente argumental de las novelas góticas.

El investigador Fereydonum Hoveyda, uno de los mayores investigadores en este género, sostiene que la novela policíaca, como relato construido a partir de acontecimientos fantásticos, es un claro precedente de la novela gótica. (*Historia de la novela policíaca*, Madrid, Alianza Editorial). De hecho, los textos originarios de la novela policíaca (Blazar, Gaboriau y Poe) fueron redactados por escritores de formación “gótica” y en una perspectiva híbrida, como *Los crímenes de la calle*

Morgue de Poe, obra catalogable en los dos géneros. (López Santos, 2008:190).

Se produce por la tensión y las apariciones que sufren y soportan los personajes entonces, y según Molina Foix, una tensión entre lo diurno y lo nocturno (2003: 17). Durante el día, permanece el misterio; la noche, por el contrario, saca a la luz un nuevo episodio del secreto que permanecía oculto desde el inicio de la novela.

El relato gótico aparece en una estructura cerrada pero que no tiene fin, en este caso la lógica narrativa consiste en retrasar la última revelación que pondrá fin a la aventura del protagonista. “La conclusión restablece el transcurrir normal del tiempo y de la vida, marcándole un punto final, pero a lo largo del relato, fenómenos, prodigios, pruebas, terrores y huidas se pueden multiplicar hasta el infinito.” (Ramos Gómez, 1988:36).

La novela consiste en una búsqueda hermenéutica que realiza el propio lector y que constituye la esencia de la novela. El lector, como el protagonista, solo puede entender la historia, intentar rellenar espacios e interpretar los extraños sucesos como parte de la realidad o bien del lado de lo fantástico o sobrenatural. De ahí se deriva la subjetividad del relato gótico

La complejidad narrativa se intensifica a través de la superposición de relatos que pueden provocar una sensación de caos. Las novelas góticas destacan por la superposición de historias de diferente tipo que aparentemente no mantienen relación con la trama inicial pero que sin embargo no responden a la casualidad, sino que se trata de una estructura de caja china que entronca con la esencia misma de la novela gótica que es la búsqueda del exceso. A través de esta técnica se entrelazan historias que no tienen vínculos argumentales, ni de personajes, ni de tono, ni atmósfera con los núcleos argumentales ascendentes, esta técnica conforma un recurso que dota de misterio, riqueza y dinamismo la novela cuando es bien empleada, de lo contrario dará como resultado el caos y la pérdida constante del hilo narrativo por parte del lector. Así la característica principal de este tipo de novela es que hay una exposición no lineal de los hechos que surgen como realidades

alternativas a partir de una historia inicial que deriva en otras, conformando entes independientes en forma, planos de realidad, personajes y trama. En la novela gótica se hace uso de la repetición de relatos y situaciones de terror como un intento de la tensión narrativa. En definitiva, el relato gótico está marcado por el misterio y según Miriam López Santos por la “ambigüedad”, sin embargo, creo que la ambigüedad se da en unas novelas y no en todas, hay novelas que pueden tener una estructura de caja china bien planteada y bien organizada sin provocar la ambigüedad ni llegar al caos como por ejemplo la novela *Frankenstein* de Mary Shelley.

En cuanto a los motivos característicos, hay varios motivos recurrentes. El principal elemento constitutivo de este tipo de novelas es el miedo. En torno al miedo, giran todos los acontecimientos que puede hacerse alusión a ellos o no en estos relatos y, alrededor de ellos, se plantea el doble juego, “la dialéctica entre la razón y la sinrazón de la literatura gótica”. (E.H. Filología 30 (López Santos, Miriam, *Teoría de la novela gótica*, 2008: 187-210). Es el miedo, sin lugar a dudas, la emoción más antigua y más intensa de la humanidad (Lovecraft, 1989: 7). En esta cita recogida por Miriam López Santos se hace alusión a la esencia de la novela gótica. Fue Burke el primero que, describió de una forma sublime los efectos del miedo al afirmar:

“No hay pasión que robe tan determinadamente a la mente todo su poder de actuar y razonar como el miedo. Pues el miedo, al ser una percepción del dolor o de la muerte, actúa de un modo que parece verdadero dolor. [...] todo lo que es terrible en lo que respecta a la vista, también es sublime [...]; es imposible mirar algo que pueda ser peligroso, como insignificante o despreciable [...]. Es el terror la fuente de todo lo sublime.” (Burke, 2005: 86-87)

Para López Santos toda completa exploración de la novela gótica exigirá una exhaustiva exploración del sentimiento del miedo, tanto físico como mental.

4.3. Características de la novela gótica

Los ingredientes de este género son castillos embrujados, criptas, fantasmas o monstruos, así como las tormentas y tempestades, la nocturnidad y el simple detalle truculento, todo ello surgido muchas veces de leyendas populares. Una obra representativa del gótico es *El castillo de Otranto*, de Horace Walpole (1765). Otras obras claves de esta corriente son *Vathek* (1786), de William Beckford, *Los misterios de Udolfo* (1794), de Ann Radcliffe, *El Monje*, de Matthew Lewis, publicada en 1796, *Melmoth el errabundo* (1820), de Charles Robert Maturin y *Manuscrito encontrado en Zaragoza* de Jan Potocki. del descubrimiento del juego mórbido con el inconsciente.

Otras características de este género pasan en primer lugar porque todas tienen una ambientación romántica compuesta muchas veces por paisajes tenebrosos en medio de bosques sombríos, castillos medievales en ruinas provistos de criptas y pasadizos donde abundaban espíritus malignos en forma de fantasmas, elementos sobrenaturales en los que los ruidos nocturnos, cadenas, esqueletos andantes, demonios en todas sus formas. Insólitos personajes extraños que solían tener entre sus víctimas a mujeres, hombres y niños inocentes. En cuanto a los personajes y las ubicaciones en tiempo y espacio respondían al exotismo propio de la sensibilidad romántica.

El escritor, crítico y ensayista César Fuentes Rodríguez, define una serie de características de la novela gótica que se encuentran presentes en las obras de este género: la primera sería que todas ellas se encuentran en una atmósfera de misterio y suspense en la que el autor crea un marco o escenario sobrenatural capaz, muchas veces por sí mismo, de suscitar sentimientos de misterio o terror. La segunda correspondería a la intriga que se desarrollaría normalmente en un viejo castillo o un monasterio. En el género gótico es de suma importancia el escenario arquitectónico, que sirve para enriquecer la trama. La tercera estaría relacionada con la profecía familiar que se materializa en una maldición que pesa sobre la propiedad o sobre sus habitantes. La cuarta estaría relacionada con aquellos fenómenos sobrenaturales o de difícil explicación. La quinta

estaría relacionada con los personajes que se mueven a través de emociones desatadas: los personajes están sujetos a indomables pasiones, son normalmente presa del pánico, de la angustia y de todo tipo de paranoias que en muchos casos les llegan a provocar la muerte. La sexta estaría relacionada con el erotismo: bajo la atmósfera de misterio laten conflictos amorosos mal resueltos y oscuros impulsos sentimentales. El paradigma de la doncella en apuros es muy frecuente; los personajes femeninos se enfrentan a situaciones que producen desmayos, gritos, llanto y ataques de nervios. Se apela al sentido de compasión del lector presentando a una heroína oprimida por angustiosos terrores que, normalmente, se convierte en el foco de la trama. Otro paradigma insoslayable es el de la figura masculina tiránica; suele tratarse de un padre, rey, marido o guardián que requiere de la doncella una acción indigna o inadmisibles, sea el casamiento forzado, el sacrificio de su castidad o alguna acción todavía más siniestra.

“En los relatos propiamente góticos se advierte un erotismo larvado y un amor por lo decadente y ruinoso. La depresión profunda, la angustia, la soledad, el amor enfermizo, aparecen en estos textos vinculados con lo oculto y lo sobrenatural”. (Fuentes Rodríguez, 2006: 198).

La séptima y última característica de la novela gótica sería la falacia: las emociones de los protagonistas intervienen aparentemente en la trama, o bien la atmósfera que rodea una escena define el estado de ánimo de los personajes.

Miriam López Santos, ha realizado un estudio sobre la teoría de la novela gótica para el que ha realizado la lectura de tres de las novelas de referencia del período como *El castillo de Otranto* publicada del inglés de Horace Walpole (1764), considerada como el primer texto de la literatura de terror gótico, *Los misterios de Udolfo* de Ann Radcliffe de 1794 y *El monje de Mathew Lewis* de 1796. Después de la lectura de estas novelas, Miriam López Santos habla de sistematización en todas

ellas en lo que respecta al argumento, los personajes, el narrador y las coordenadas espacio-temporales, es decir, en todas ellas coinciden una serie de elementos como los apuntados por César Fuentes Rodríguez, el hilo argumental tiende a estar basado siguiendo una serie de parámetros que siempre se repiten en un ambiente de tenebrosidad y terror. Para Miriam López Santos la aparición de todo elemento sobrenatural tendría dos posibles explicaciones, la que, por una parte, decanta el fenómeno del lado de la razón, negando su existencia y la que, por otra, reconoce y admite, trasgrediendo los límites de esta razón imperante, la existencia de determinados fenómenos inexplicables. Por eso, preferimos hablar de novela gótica racional, para el primer supuesto y novela gótica irracional para el segundo.

En cuanto a las características que conforman el género, López Santos apunta lo que decía un periódico inglés de la época:

“Tómese un viejo castillo medio en ruinas; un largo corredor lleno de puertas, varias de las cuales tienen que ser secretas; tres cadáveres aún sangrantes; tres esqueletos encadenados; una vieja estrangulada y con varias puñaladas en el pecho, salteadores y bandidos a discreción; fantasmas ululantes; una dosis suficiente de susurros, lamentos ahogados y horriblos estruendos. Mézclese todo, agítese bien y escríbase: el cuento está listo.” (Pillen 1967, 13).

Aunque este es *grosso modo* el esquema narrativo gótico con sus principales características, que, en principio, reducirían considerablemente las posibilidades de innovación y diversificación, la vasta producción existente demuestra el infinito abanico de variantes que se pueden originar. Es más, la complejidad temática y estructural que esconde y la diversidad de interpretaciones teóricas a las que ha dado lugar apuntan en la dirección de una novela abundante en matices y en la que cada elemento del escenario y de la acción es introducido para contribuir a crear la impresión de ilimitado terror y de suspense palpitante. Desde este punto de vista es posible comprender la riqueza de estas novelas: sus atormentados personajes, el tratamiento dado a la

mujer, el espacio literario, el vampirismo o el punto de vista del narrador.

4.4. Motivos y personajes arquetípicos de la novela gótica

4.4.1. Motivos

En cuanto a los motivos característicos de la novela gótica hay varios motivos recurrentes: el principal elemento constitutivo de este tipo de novelas es el miedo; en torno al miedo giran todos los acontecimientos que puede hacerse alusión a ellos o no en este tipo de relatos y, alrededor de ellos, se plantea el doble juego, “la dialéctica entre la razón y la sinrazón de la literatura gótica”. Es el miedo, sin lugar a dudas, la emoción más antigua y más intensa de la humanidad (Lovecraft, 1989:7). En esta cita recogida por Miriam López Santos se hace alusión a la esencia de la novela gótica. y fue precisamente Burke el primero que, describió de una forma sublime los efectos del miedo al afirmar:

“No hay pasión que robe tan determinantemente a la mente todo su poder de actuar y razonar como el miedo. Pues el miedo, al ser una percepción del dolor o de la muerte, actúa de un modo que parece verdadero dolor. [...] todo lo que es terrible en lo que respecta a la vista, también es sublime [...]; es imposible mirar algo que pueda ser peligroso, como insignificante o despreciable [...]. Es el terror la fuente de todo lo sublime.” (Burke, 2005:86-87)

Para López Santos toda completa exploración de la novela gótica exigirá una exhaustiva exploración del sentimiento del miedo, tanto físico como mental y un descubrimiento de las varias formas en que el terror se abre paso en la literatura. Se podría hacer una clasificación temática que, partiendo del eje principal del miedo, pues el miedo es “algo más que un tema o una actitud, puesto que influye en la forma, el estilo y las relaciones sociales del texto” (Molina Foix, 2003:25). Se trata de un elemento que da estructura al texto y es clave en este tipo de novelas, el miedo por definición es la columna vertebral de la novela gótica.

Una de las causas del miedo es la muerte. La muerte aparece desde nuestro nacimiento y nos acecha inexorablemente. El ser humano a través de distintas épocas ha intentado transformarla, dominarla, negarla y hasta aliarse con ella. Sin embargo, la ideología dominante en el siglo XVIII optó por dar una visión nueva a la realidad de morir, ya que debido a su afán por el progreso absoluto y la sabiduría suprema no había cabida para problemas necro filosóficos. Este intenso miedo a la muerte, hizo que la literatura gótica fuera muy popular, hay que tomar en consideración la presión ejercida por el racionalismo sobre las estructuras religiosas que acabaría por convertir a esta en un tema tabú dentro de la sociedad. De ello se deriva que el peso de la muerte sea un tema central en los relatos góticos y que se muestra paso a paso, en cada página.

En la novela gótica los muertos no desaparecen en la nada, sino que siempre están presentes. Como es sabido, “los autores de lo fantástico se sienten más cómodos en el incidente y en los efectos narrativos que en el dibujo de los personajes” (Lovecraft, 1989:15). Por esta razón, los seres fantasmales que están presentes en las novelas góticas tienen la función de cumplir un papel argumental, estructural o temático, que el propio que se espera de todo personaje que recorre una novela. Hay una amplia variedad de motivos tales como vampiros, esqueletos y otros seres endemoniados a los que haremos referencia a continuación, que adquieren mayor relevancia en la primera etapa del género, por ser un elemento imprescindible en este tipo de relatos góticos iniciales.

Además del miedo a la muerte, encontramos en la novela gótica el miedo al dolor. A diferencia del miedo a la muerte que se consideraba un miedo alejado de toda lógica y hasta cierto punto irracional, el miedo al dolor era un miedo real que pertenecía al mundo de lo cotidiano y se movía sin lugar a dudas dentro del ámbito de la probabilidad. Las guerras acaecidas en Europa durante el S.XVII y la dureza en las penas y castigos por parte de estos tribunales de la inquisición contribuyeron a despertar el horror en sus variedades físicas y psíquicas del sufrimiento humano.

Los escritores góticos, una vez recogido todo este bagaje social y cultural, tomaron el tema del dolor humano como motivo recurrente y lo

adornaron con todos los horrores de la corrupción física y del pecado, pretendiendo enfrentar al lector con todo aquello que le abominaba y, así, neutralizar su terrible miedo al sufrimiento humano mediante la fascinación.

En cuanto al dolor físico, la serie de motivos que emplean estos escritores en sus novelas giran en torno a dos ejes temáticos: por una parte, los escritores góticos vieron la perversión y la maldad humana como el motivo literario principal al tratarse de infundir grandes dosis de terror en los lectores. Varias escenas de barbarie, varios asesinatos y torturas y sufrimientos en el calabozo, o bien en castillos subterráneos o en las prisiones de la inquisición, relatan la experiencia que tiene el hombre a solas, la violencia y la crueldad y le reconcilian de alguna forma con su imaginación y su subconsciente. La muerte se presenta de forma tan macabra que la víctima pierde la forma humana la muerte de Ambrosio (Lewis, 2003:542-543) o la de la Superiora de las Clarisas (Lewis, 2003: 461) en *El Monje* ejemplifican perfectamente lo señalado.

Miriam López Santos aduce que es conveniente resaltar que la violencia que es presentada en la novela es verbal, aunque el espectador no presencie el acto en sí, conoce lo que sucede anteriormente y posteriormente, los antecedentes y las consecuencias; por ello, es posible dejar la puerta abierta a la imaginación del lector. Por tanto, la tortura dependería, de acuerdo a estos parámetros, de una realidad virtual y Todorov señala: “La violencia se lleva a cabo no solo a través del lenguaje, sino en él. El acto de la crueldad consiste en la articulación de ciertas frases, no en la sucesión de actos efectivos” (Todorov, 1982:160). A través de estos relatos, entonces, conocemos otra variedad de la crueldad, no referida a quien la practica, sino a quien la imagina y recrea.

En cuanto al dolor moral, según Miriam López Santos a través de Ambrosio conocemos el miedo al dolor físico; sin embargo, no es tan profundo ni tan perturbador como lo puede ser el dolor moral, así tras interminables sesiones de torturas “comprobó que los sufrimientos de su cuerpo eran mucho más soportables que los del espíritu” (Lewis, 2003: 256).

En efecto, las novelas góticas como señala López Santos enfrentan al lector a temas prohibidos, temas tabúes, logrando que este se identifique con el dolor moral padecido por los protagonistas. Se trata, en definitiva, de contenidos condenados y censurados que, frente a lo esperable, no suelen aparecer, por lo general, expuestos de manera evidente, sino que son tan solo insinuados por sus autores.

4.4.2. Personajes y arquetipos

En cuanto a los actores del relato del género gótico, según Miriam López Santos “los preceptos de cada formula narrativa (romance, misterio, melodrama, etc.) exigen que tanto la construcción física y moral de los personajes como las acciones y situaciones producidas por su comportamiento y actuación respondan a modelos convencionales específicos de una determinada cultura y período histórico, y que, sacándolos de este contexto, no tengan la misma significación”. Los personajes que recorren estos relatos son siempre fijos y estereotipados, “personajes marioneta”, así denominados por Lovecraft, y que fueron introducidos por el creador del género, Horace Walpole. Estos personajes se encuentran al margen de la lógica narrativa que terminará no solo por caracterizarlos, sino también que determina todas y cada una de sus actuaciones. Frente a esta razón, este tipo de personajes se descubren inmersos en un mundo cuyas leyes se escapan a su control. Según Ramos Gómez, los personajes de este tipo de relatos

“[...] son seres que recorren con esfuerzo el universo sombrío de las cosas visibles y que con angustioso desconcierto comprueban que el mundo no es el descrito por las leyes físicas y matemáticas [...] un mundo que descubren poco a poco como un laberinto, donde las leyes que les permitían explicarse la realidad (leyes del tiempo, del espacio, de la causalidad) pierden su regularidad.” (Ramos Gómez, 1988:15).

El fantasma

El fantasma es el prototipo de los muertos vivientes que habitan normalmente en los castillos góticos. Su presencia en la literatura muy anterior a la aparición del género gótico y se apoyaba en la creencia cristiana de que el regreso de las almas al mundo de los vivos era un fenómeno permitido por Dios y cuyo fin fundamental era la prestación de algún tipo de ayuda a las personas vivas. Sin embargo, esta primigenia concepción positiva del fantasma cambiará con la llegada de la novela gótica. Su aparición está relacionada con algún tipo de maleficio. De hecho, en el marco de esta novela, estos seres son objetos de terror. Se pueden percibir dos tipos de fantasmas. El primero sería el fantasma que se percibe, se siente, pero en ningún momento se puede ver y, el segundo, el fantasma típico que se personaliza en una especie de humano y tiene sensaciones de humano. El demonio de la muerte o el hombre lobo son para Lovecraft herederos de toda una rica tradición medieval. (Lovecraft, 1989:15).

La mayor parte de los fantasmas que están presentes en estas novelas no parecen regresar a la tierra con buenos propósitos; por lo general, vuelven para atormentar a los vivos y suelen obligarles a realizar los deberes que contrajeron hacia ellos, bien en ocasiones con un motivo de venganza, habitualmente de algún crimen horrible que nadie conoce, a veces para liberarse de su eterna condena, para redimirse. Es lo que encontramos en el caso referido de La Monja ensangrentada que retorna al mundo de los vivos porque “[...] mis huesos yacen aún insepultos [...] jamás volverá a conocer una noche sin terror a menos que se comprometa a recoger mis pulverizados huesos y depositarlos en la cripta de mi familia en un castillo andaluz (Lewis, 2003: 276). La religión cristiana creía en el regreso de los muertos que no habían recibido sepultura en lugar sagrado. Esta creencia se utilizó en el periodo medieval y se perpetuó hasta bien entrado el siglo XVIII, incluso, como castigo más allá de la misma muerte. Sea cual sea la naturaleza de estos fantasmas, no puede ni debe elaborarse una novela gótica que no presente una buena representación de estos fantasmas.

El villano

El villano ha sido, es y seguramente será el verdadero protagonista de las novelas góticas. En efecto, una buena parte de este tipo de novelas serán recordadas por sus malvados héroes dado que ellos encarnan lo que Praz llamó la “agonía romántica”, una exaltación extrema de afectos y de pasiones, de sufrimientos y de goces. Carecen del sentido trascendente de lo demoníaco, pero lo suplen siendo especialmente diabólicos en sus características. Se trata de la contracara de la víctima indefensa; un varón cruel.

En cuanto al villano se trata de un ser tirano, implacable, compendio de todas las vilezas del ser humano que esconde un pasado oscuro y que somete continuamente a los personajes femeninos que recorren la obra. Los villanos góticos son seres satánicos no carentes de perturbación, que están condenados a vivir, con clara conciencia de su culpa, en un mundo que no puede perdonarlos y que parecen encarnar y simbolizar la ruptura de los valores establecidos.

Miriam López Santos apunta como Ramos Gómez, en la caracterización del personaje del villano, ha vislumbrado una mayor profundidad y complejidad psicológica al darse cuenta de la existencia de un viaje inicial y de la experiencia de éste a lo largo de todo el relato. Las vicisitudes y el transcurrir de un ser humano son descritos escrupulosamente y el ser resultante es un verdadero antihéroe que, en su enfrentamiento con las fuerzas que le superan (el destino, seres maléficos o sus propios instintos sexuales), va a padecer un camino lleno de penalidades que le conducirán a las mismas puertas del infierno.

“Este héroe promovido a la categoría de víctima propiciatoria, podrá ser destruido: el destino exige un precio, y la redención implica un sacrificio. Pero el héroe nocturno triunfa en el momento mismo de su derrota: si la semilla no muere, no dará su fruto; solo la muerte da paso a la auténtica vida.” (Ramos Gómez, 1988:12).

La iniciación, entendida como elemento necesario para el aprendizaje, implica un proceso de transición de un estado a otro, es decir, morir para

volver a nacer en un nuevo estado. De esta manera, los personajes principales de la novela gótica reviven, tras la redención de su muerte, pero han cambiado, un gran cambio ha tenido lugar en ellos; y no se trata de una purificación sino de una “transfiguración, una transmutación en el sentido alquímico del término” (Ramos Gómez, 1988:13). Este esquema de pruebas-sacrificio-muerte- resurrección se encuentra en la mayoría de los antihéroes de los relatos góticos.

El caballero

El personaje del caballero es heredero del del ideal bizantino. Toda novela gótica precisa, de la figura del apuesto galán que pretende la mano de la heroína. El narrador gótico nos dibuja, pues, un héroe cuyo rasgo por definición es la bondad, que aparece siempre acompañada de un físico extraordinariamente agraciado, opuesta claramente a la deformación hallada en el villano y a la que hay que sumar, asimismo, un valor que no conoce límites. Éste sería el estereotipo de los caballeros de las novelas góticas. Valancourt, el apuesto y misterioso pretendiente de Emily, cumple con la condición de pertenecer a una familia noble de Gascuña, posee una generosidad sin límites y se nos presenta, en palabras del narrador de la historia, como un verdadero modelo de virtud, dado que “había sido educado en todos los conocimientos de su tiempo y tenía un espíritu ardiente y una cierta grandeza de mente que le hacía particularmente brillante en los ejercicios que entonces se consideraban heroicos” (Radcliffe, 2001:213). En efecto, este tipo de caballero opta por esconder su origen aristócrata porque “quería ser amado por mí mismo, no por ser hijo y heredero del marqués de las Cisternas” (Lewis, 2003:270). Debido a ello, Don Ramón, marqués de las Cisternas, se presenta, en *El Monje*, ante personajes y lector, bajo la condición de Alfonso de Alvarado. Sin embargo, su disfraz esconde la pertenencia a una familia de estirpe noble y copiosa fortuna.

La heroína

El último de los personajes de la novela gótica por excelencia es la

heroína, que simboliza todas las bondades y virtudes del ser humano, tales como la belleza en su mayor grado, la pureza o la castidad (basadas en el principio de castidad de las novelas griegas antiguas). Walpole dotaba a sus damas con estas propiedades, que si bien no aparecen expresamente detalladas, se sugieren por sus comportamientos y actitudes. Emily, la protagonista femenina de *Los misterios de Udolfo*, es un claro ejemplo de heroína gótica.

Así es descrita la heroína:

“En su aspecto se parecía a su madre. Tenía la misma elegancia y simetría en su figura, la misma delicadeza en su comportamiento y los mismos ojos azules, llenos de ternura. Además del encanto de su persona, despedía una gracia cautivadora a su alrededor.” (Radcliffe, 2001: 20).

Además de eso, el personaje femenino era la representación y reencarnación de los miedos y temores de la mujer aristócrata del cambio de siglo y, asimismo debía de poseer toda una serie de propiedades que facilitarían el proceso de acercamiento. De ahí que esta dama goce de las simpatías de las lectoras (Lovecraft, 1989: 2).

La heroína no es, como lo había sido y lo era en la novela sentimental; aparece, ahora, en un segundo plano y se encuentra a expensas de la maldad del auténtico protagonista, el villano. Aunque comparte esta serie de características expuestas, con la dama de la novela sentimental tales como la belleza suprema, su origen noble o condición de orfandad, se distancia de esta en aparecer sistemáticamente perseguida y ultrajada y en que posee una gran habilidad para sobreponerse a situaciones espantosas, la heroína de las novelas gótica es una superviviente además de poseer las cualidades análogas a la dama de la novela romántica. Vemos cómo el personaje de la gitana vaticina, ya en las primeras páginas de *El monje*, las desgracias y el asedio al que va a ser sometida su protagonista a lo largo de la historia (Lewis 2003, 145). La salva de este agravio o transgresión un héroe con el que aspiraba a casarse desde que tuvo lugar el primer encuentro, pero con el que, hasta el desenlace

del relato, no se produce la unión definitiva, dado que siempre se oponen a la misma “obstáculos casi insuperables” (Lewis, 2003:244).

Entre esta heroína y su enamorado debe existir siempre un conflicto de índole familiar y económico que impida su unión, no con una finalidad moralizante, como ocurría en la novela sentimental, sino con la intención de contribuir a aumentar su pesar y a favorecer, asimismo, el suspense narrativo. El final de la novela coincide con la recompensa merecida por todas las penalidades. De esta manera, “tanto Ramón e Inés, como Lorenzo y Virginia, fueron tan dichosos como pueda serlo cualquier mortal, nacido para ser presa de los infortunios y juguete del desengaño” (Lewis, 2003: 521). El mal es el epicentro de la novela, de esta forma la dama, afirma María Negroni, al acceder a las profundidades del castillo se encuentra por primera vez “con ciertas dosis de felicidad, tenebrosa y magnífica, es cierto, pero la más digna de las felicidades, la que concede la libertad”, y ello porque esta mujer prefiere estar cerca del mal, dado que allí está a salvo de toda aquella rigidez ideológica de lo institucional. No se trata, por este motivo, y en contra de lo sostenido por la mayoría de la crítica, de un personaje del todo plano; muchas de las mujeres que recorren estas novelas presentan ya pequeñas dosis de profundidad psicológica, “una constante vacilación entre tragarse el mundo y trabajar hacia el desvío, entre el deseo de diluirse y la beligerancia que arrecia” (Negroni, 1999: 220). Se anticipan, así, a la fuerza de los personajes que encontraremos posteriormente en las obras románticas.

Las particularidades de la heroína gótica presentan ciertas diferencias de acuerdo al tipo de novela cultivada por el escritor que frente a las doncellas virginales y supeditadas a las decisiones del varón de las novelas góticas irracionales, las heroínas del llamado gótico racional y, en concreto las trazadas por Ann Radcliffe (Emily o Julia) se caracterizaban por su amor a la naturaleza y a la verdad, pero también por su sinceridad, su humildad, su ternura y su simplicidad que son rasgos victorianos de la mujer, que partían del esquema de la novela aristocrática de la virtud recompensada, pero girando siempre en el vacío, pues la virtud femenina del decoro aún no había encontrado su

sitio en estos nuevos escenarios góticos.

En definitiva, dentro del maniqueísmo imperante en las novelas góticas, la heroína vendría a desempeñar, frente a la visión diabólica de la mujer que es característica en otros personajes femeninos, una visión esperanzada, benéfica y redentora del ser humano.

El hombre lobo

Al igual que el mito de *Drácula* de Stoker o *Frankenstein* de Mary Shelley, el mito del Hombre Lobo también tiene raíces muy asentadas en la literatura, aunque haya sido quizá menos explotado en la literatura y en la industria cinematográfica.

El hombre lobo, también es denominado licántropo. La licantropía es en referencia a la mitología la habilidad del ser humano para convertirse en lobo o licántropo. El término “licantropía” de acuerdo a la RAE, proviene del griego antiguo *lykánthropos* (λυκάνθρωπος): *λύκος*, *lýkos* ('lobo') + *άνθρωπος*, *ánthrōpos* ('hombre'). El término también puede referirse al acto de transformar a otro hombre en lobo.

La etimología tradicional relaciona la palabra al rey de Arcadia, Licaón, quien en el poema *Las Metamorfosis* de Ovidio, fue convertido en un lobo rabioso después de servir carne humana, la de su propio hijo, durante la visita de Zeus.

La licantropía está considerada como una de las enfermedades mentales, mediante la cual el paciente cree ser o haberse transformado en un animal, y se comporta de acuerdo a su condición animal. Es conocida como licantropía clínica para diferenciarla de la licantropía mitológica. También hay rasgos de una especie de hombre lobo en la mitología egipcia entre otras.

Se ha dicho que este es el más universal de todos los mitos, junto con el del vampiro. Las características principales del hombre lobo son su ferocidad, acompañada de la fuerza, la astucia y la rapidez- en ellos se ven claramente manifiestas, para desgracia de todos aquellos que se cruzan en su camino. Según la creencia popular, el hombre lobo puede

permanecer con su aspecto animal únicamente por espacio de unas cuantas horas, generalmente cuando sale la luna llena.

En la mitología, un hombre puede transformarse en lobo adrede o involuntariamente, por una maldición u otro agente exterior. Gervase de Tilbury, historiador de la Edad Media asociaba la transformación con la aparición de la luna llena, esta idea ha sido ampliamente extendida y tomada por los escritores de ficción moderna. Asimismo, en la mayor parte de las referencias bibliográficas el hombre lobo puede ser asesinado si se le dispara una bala de plata, aunque es un producto de la narrativa moderna y no aparece en la narrativa tradicional, aunque algunas clásicas dicen que se puede matar cortándole la cabeza y arrancándole el corazón.

El mito del hombre lobo parece ser originario de Europa, y estaba vinculado con otras supersticiones y la magia negra. El mito es esencialmente masculino y, entre las causas de que un ser humano se convirtiera en hombre lobo, las más frecuentes eran las siguientes: ingerir ciertas plantas vinculadas tradicionalmente con los lobos y la magia negra, beber en el mismo lugar que un lobo, cubrirse con su piel o usar cualquier prenda hecha de piel de lobo, dormir desnudo a la luz de la luna llena, ser mordido por otro hombre lobo, nacer después de mellizos o gemelos siendo hijo varón.

En varios casos son víctimas de una maldición, y sufren y padecen a la hora de su metamorfosis. Lo que es peor, al transformarse pierden la conciencia humana y se vuelven peligrosos, incluso para sus seres queridos. La única manera de librar a un hombre lobo de su maldición es dándole muerte, la muerte debe llevarse a cabo utilizando un instrumento de plata, que puede ser un bastón, un cuchillo o una bala, elemento que aparece en la ficción moderna; aunque en la tradición española hay un ritual que consiste en cortarle la cabeza y arrancarle el corazón.

Un hombre lobo es un hombre de apariencia normal la mayor parte del tiempo, y se comporta de manera natural, aunque más velludo, y con los sentidos más desarrollados (especialmente el olfato), además de estar en buen estado de salud y forma física.

Se transforma las noches de luna llena, pues la luz de este satélite es la

que controla sus transformaciones. Aunque varía según las versiones, el aspecto de un Hombre Lobo transformado puede ir desde un Lobo auténtico, aunque más grande de lo normal, hasta un hombre con grandes colmillos y mucho vello que busca carne humana.

La primera referencia conocida se encuentra en el año VII DC en "*Las Metamorfosis*" de Ovidio en donde se relata la historia de Licaón que recibe el castigo de Zeus y se convierte en lobo. Referencias explícitas posteriores se encuentran en el libro "*El Satiricón*" de Petronio del S.I DC donde se describe la historia de Nicero que es testigo de la transformación de un soldado en lobo. En el siglo XIX una vez concluida la caza de brujas, el mito del Hombre Lobo tuvo su arraigo en la literatura y aparecieron obras relacionadas con el mito, en 1838 se publicó "*Hughes, El Hombre Lobo*" de Sutherland Menzies. Asimismo, existe una mujer lobo de Transilvania que comía niños en "*La Nave Fantasma // El Lobo Blanco De Las Montañas Hartz*" (1839) del Capitan Fredrick Marrayat. En 1846 se publica "*Wagner, El Hombre Lobo*" de George W. M. Reynolds historia narrada en 177 capítulos en donde se relata la historia de Wagner, un agricultor alemán que hizo un pacto con el diablo, que ganaba la vida eterna al convertirse en lobo cada siete años. "*El Jefe lobo*" de Alejandro Dumas se publicó en el año 1857. En "*Hugo, el lobo*" (1859) en la que la pareja de Emile Eerckmann y Alexandre Chatrian nos sitúa en la Selva Negra donde Nidck encuentra constantes infortunios debido a la herencia y que cada invierno una anciana a la que los lugareños llaman "La Peste Negra" se presenta ante él.

Al principio del SXX aparece la novela "*John Silence, investigador de lo oculto*" de Algernon Blackwood Algernon Blackwood, autor de obras maestras del género fantástico como "*El Wendigo*" o "*Antiguas brujerías*". Tuvo una educación muy religiosa, sin embargo él está muy influido por la lectura del "*Bhagavad Gita*" y diversos tratados teosóficos, asimismo se acercó el budismo y el hinduismo. Algernon Blackwood tenía una firme creencia en la reencarnación y en las ciencias ocultas, al final se hizo miembro la Orden Hermética de la Golden Dawn. Su primer libro, *The Empty House and Other Ghost Stories*, no apareció

hasta 1906. Dos años después Blackwood gestó la que sería su mejor obra *John Silence, Physician Extraordinary* (1908). El éxito le llegó con John Silence, "el personaje más misterioso de la ficción moderna", eslogan publicitario que se utilizó en la época. Blackwood escribió una trama de suspense detectivesco con elementos de horror sobrenatural que convierten a su personaje en el estereotipo y predecesor de los "cazafantasmas" modernos (Reseña sobre John Silence de Alfredo Álamo Lecturalia.com consultada 13/10/2017). Para ello, John Silence tiene una serie de rasgos que lo caracterizan como sus métodos a la hora de investigar, utiliza un pentáculo protector, sus invocaciones mágicas, tiene una percepción extrasensorial y su erudición en las ciencias ocultas lo convierten en un experto en casos extraños y paranormales.

Asimismo, en el año 1932 aparece *La marca de la bestia* de Rudyard Kipling donde se describe una transformación a causa de una maldición religiosa.

En 1933, Guy Endore llegó a convertirse en "el equivalente licantrópico de Bram Stoker con su novela *El Hombre Lobo De París*, la cual es el relato de la lucha del hombre por reprimir sus instintos animales, en donde Aymar Galliez narra la sorprendente historia de su sobrino, Bertrand, que desde niño muestra un comportamiento extraño por las noches. Con el tiempo, Bertrand descubre que sus pesadillas, en las que se convierte en una bestia salvaje, son realidad.

Muchos de estos textos han sido adaptados a la pantalla grande para crear los grandes clásicos cinematográficos del hombre lobo.

4.5. Exponentes del género gótico

Entre los grandes exponentes del género figuran José de Urcullu, traductor de *Cuentos de duendes y aparecidos*, (Londres, 1825) y autor de los dos últimos de esa colección, *El manuscrito catalán* y *Padre en vida y testigo en muerte*; Agustín Pérez Zaragoza, traductor y escritor de los doce volúmenes de *Galería fúnebre de espectros, aparecidos y sombras ensangrentadas* (1831). Antonio Ros de Olano, Gustavo Adolfo

Bécquer, con sus *Leyendas* en prosa, José Zorrilla, con sus *leyendas* en verso, Pascual Pérez y Rodríguez con su novela *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella* (1834) y algunas otras más, José de Espronceda (*El estudiante de Salamanca*), Miguel de los Santos Álvarez, y Pedro Antonio de Alarcón con algunos de sus *Cuentos*.

Otra obra de trascendencia sería *El castillo de los Cárpatos* de Julio Verne, dicha novela es considerada poco habitual en la producción de Julio Verne y su única tentativa dentro de la novela gótica. La novela relata la historia de una bella cantante de ópera supuestamente secuestrada por un malvado noble -el Barón Gortz- y es encerrada en un castillo tenebroso abandonado, de las tinieblas surge un héroe dispuesto a rescatarla hasta la locura. La obra comparte varios elementos con la novela *Drácula* de Bram Stoker escrita cinco años después.

Otras obras que se gestan en pleno siglo XIX serían *Carmilla* de Sheridan Le Fanu, *Frankenstein* de Mary Shelley, *El corazón delator* de Edgar Allan Poe, y posterior, *Janet, la del cuello torcido* de R. L. Stevenson, *El Horla* de Guy de Maupassant, *Otra vuelta de tuerca* de Henry James entre otras muchas grandes obras que sería inabarcable siquiera hacer un somero recuento de ellas; muchas obras que pueden considerarse híbridos pues tienen características que comprenderían más de un género pero contienen elementos resaltables del género gótico.

En España aparentemente no existió un movimiento definido como en otras partes de Europa, “diversos escritores rusos incursionaron también en el género aportando relatos que exhiben como tema principal las brujas, los hombres lobos y otros personajes oscuros, propios del folclore eslavo”. Uno de los precursores y más prolíficos autores es Gógol, autor de algunos relatos cortos como *Viy* (que cuenta con más de una adaptación cinematográfica), *La noche de San Juan*, y *La noche de mayo* o *La ahogada*. Otros autores rusos que introdujeron historias de terror fueron, Baratynski con *El anillo*, Somov con la película *El hombre lobo*. El tópico del hombre lobo fue introducido en el género por Guy Endore, con su novela *El hombre lobo en París*, de 1933, aunque hay

claros antecedentes en *Capitán de lobos* de Alejandro Dumas padre, *Karamzin La isla de Bornholm* y *Lermontov Stuss*.

5. Bibliografía. (Bibliografía Parte Primera)

5.1. Referencias Bibliográficas

Amícola, J. (2003): *La batalla de los géneros: novela gótica versus novela de educación*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Artaud, Antonin, *El cine*, (Madrid: Alianza, 2002).

Bordwell, D&Thompson, K, *Film Art: An Introduction* (New York: McGraw Hill 1990).

Burke, E. (1757): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.

Bruneta, Gian Piero, *Nacimiento del relato cinematográfico* (Madrid: Cátedra 1993).

Castle, T. (1995): *The Female Thermometer. XVIII Century and the Invention of the Uncanny*, New York, Oxford University Press.

Castro de Paz, J.L.; Couto, P. y Paz, J.M. (Comps.) (1999): *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto fílmico*. Madrid, Visor/Universidade da Coruña.

Carmona, Luis Miguel, *Tócala otra vez* (Madrid: T&B Editores 2006).

Carmona, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, (Madrid: Cátedra 2005).

Cartmell, Deborah e Imelda Whelelan, *Literature on screen* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007).

Cattrysse, Patrick, *Pour une theorie de l'adaptation filmique*, (Berlín: Peter Lang, 1992).

Corrigan, Timothy, *A Short Guide to Writing About Film* (New York: Longman, 1998).

Clery, E. J. (1995): *The rise of supernatural*, Cambridge, Cambridge University Press.

Dmytryk, E, *Cinema. Concept and Practice* (London & Boston: Focal Press 1998).

Easthope, A, *Contemporary Film Theory* (London & New York: Longman, 1993).

Eisner, Lotte H, *La pantalla demoniaca* (Madrid: Cátedra, 1998).

Estebáñez Calderón, D. (1999): Diccionario de términos literarios, Madrid, Alianza Editorial (Colección Filología y Lingüística).

Felipe de, Fernando & Gómez, Iván *Adaptación*, (Barcelona: Tripodos, 2008).

Fernández, L.M. (2000): Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica. Santiago, Universidad de Santiago de Compostela.

Ferrán, Ofelia@ Kathleen M. Glenn, *Women's Narrative and Film in Twentieth Century Spain: A world of difference*.

Faulkner, Sally, *Literary Adaptation in Spanish Cinema* (London: Tamesis, 2004).

Gaudreault, André y Jost, François, *El relato cinematográfico*, (Barcelona: Paidós, 1990).

Garrido Domínguez, A. (1996): El texto narrativo, Editorial Síntesis, Madrid.

Geduld, H.M. (Comp.) (1981): Los escritores frente al cine. Madrid, Fundamentos.

Gimferrer, P. (1999): Cine y literatura. Barcelona, Seix Barral.

González Requena, Jesús, El análisis cinematográfico (Madrid: Editorial complutense, 1995).

González Requena, Jesús, *Modelos teóricos metodológicos. Ejercicios de análisis.* (Madrid: Editorial complutense, 1995).

Jaime, A. (2000): Literatura y cine en España (1975-1994). Madrid, Cátedra.

Jackson, Rosie. (1981): Fantasy, the literature of subversion, Nueva York, New Accents. E.H. Filología 30, 2008. 187-210 209. Teoría de la novela gótica Miriam López Santos Buenos Aires. E.H. Filología 30, 2008. 187-210.

Jordan, B & Allison M, *Spanish Cinema: a Student's Guide* (London: Hodder Arnol, 2005).

Jouse, Thierry, “Los asesinos de la imagen” en *Antoine de Baecque, comp, teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia* (Barcelona: Paidós, 2005).

Franco, Jesús, “Memorias del tío Jess” (Madrid: Aguilar, 2004).

Frye, N. (1968): A study of English Romanticism, Nueva York, Random House.

Gómez López, Encarnación. De la literatura al cine: aproximación a una teoría de la adaptación

<https://revistas.ucm.es/index.php/RFAL/article/viewFile/36548/35382>

Kant, E. (1984): *Lo bello y lo sublime: ensayo moral y estético* (Madrid: Austral.

Killen, A-M. (1967): Le roman «terrifiant» ou roman « noir » du Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française

jusqu'en 1840, París, Champion.

Lovecraft, H. Ph. (1984): *El horror en la literatura*, Madrid, Alianza

Metz, Christian, *Lenguaje y cine* (Barcelona: Planeta, 1973).

Mira, Alberto, *Historical Dictionary of Spanish Cinema* (Madrid: Scarecrow Press, 2010).

Molina Foix, V. (2003): *El Monje* (prólogo), Madrid, Cátedra.

Mónaco, James, *how to Read a Film* (New York: Oxford University Press, 1981).

Mínguez, N. (1998): *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*. Valencia, La Mirada.

Molinuevo, J.L, "Hacia un lenguaje de la ciudadanía en las nuevas tecnologías" en *Argumentos de razón técnica*, nº10, 2007, pp 43-54, Institucional.us.es.

Navajas, Gonzalo, *La utopía en las narrativas contemporáneas (Novela/Cine/Arquitectura)* (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008).

Noriega, José Luis, *Diccionario temático del cine*.(Madrid:Cátedra, 2004).

Pavlovic, Tatjana, *100 Years of Spanish Cinema* (Sussex: Wiley-Blackwell, 2009).

Penzoldt, M. (1952): *The Supernatural in Fiction*, Londres, Meter Nevill.

Peña-Ardid, C. (1992): *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid, Cátedra.

Pérez Bowie, José Antonio, *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010)

Pérez Bowie, José Antonio, *El cine en, desde, sobre el cine. Metaficción, reflexividad e intertextualidad en la pantalla*, Anthropos nº 208.

Pérez Bowie, José Antonio, *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica* (Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2003)

Ramos Gómez, M. T. (1988): *Ficción y fascinación: literatura fantástica*

Rey-Debove, Josette, *Le métalangage* (Paris: Armandt Colin, 1999)

Stam, Robert, *Teorías del cine. Una introducción* (Barcelona: Paidós, 2003).

Roas Sánchez, D.L (2001): *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco libros.

Roas, D. (2006): *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, (Pontevedra: Mirabel Editorial, 2006).

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

Siguan, Miguel, *El cine y el espectador*, Colección O. CRECE.O. MUERE publicada en el Ateneo de Madrid 1954

Stam, Robert, *Teorías del cine. Una introducción* (Barcelona: Paidós, 2003).

Todorov, T. (1982): *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Ediciones

Torregrosa Puig, Marta, “Imaginar la realidad: ensayos sobre la representación de la realidad en el cine, la televisión y los nuevos medios”. *Comunicación social: ediciones y publicaciones* Colección Contextos 13, ISBN: 978-84-92860-37-1 Sevilla prerromántica francesa, (Zamora: Universidad de Valladolid 2010).

Vanoye, Francis, *Guiones modelo y modelos de guión* (Barcelona: Paidós, 1996).

Villanueva, D. (1999): «Los inicios del relato en la Literatura y en el cine», en Castro de Paz; J.L. Couto, P. y Paz, J.M.

(Comps.): *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto fílmico*. Madrid, Visor/Universidade da Coruña.

69

Zechi, Bárbara, *Teoría y práctica de la adaptación fílmica* (Madrid: Editorial Complutense S.A, 2012).

Zunzunegui, Santos, “El objeto indescriptible”, en J. L Castro de Paz, P. **Couto Cantero** y **J. M^a Paz Gago**, eds, *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto fílmico* (Madrid: Visor, 1999)

5.2. Referencias Filmográficas

El conde Drácula (1970)

Vampiros Lesbos (1971)

Eugenie de Sade (1974)

Love letters of a Portuguese nun (1977)

The castle of Fu-Manchu (1977)

Al otro lado del espejo (1973)

La hija de Drácula (1972)

Miss muerte (1966)

Webs

<http://cineoscuroyotros.weebly.com/cine-goacutetico.html>

Parte Segunda: Teorías de la reescritura cinematográfica. de la “adaptación” a la “reescritura”. El tratamiento de las fuentes literarias en Jesús Franco.

1. El concepto de reescritura aplicado a la filmografía de Jesús Franco.	94
1.1. Salto formal de la obra literaria a la fílmica en la filmografía de Jesús Franco.	96
1.2. La cuestión de género en Jess Frank.	100
1.2.1. El cine fantaterrorífico español.	100
1.2.2. Nacimiento de la literatura gótica	101
2. Jesús Franco y su filmografía.	110
2.1. Construcción del imaginario del cine en Jesús Franco.	122
2.1.1. Concepto de pertinencia cinematográfica en Jess Frank.	123
3. Fuentes literarias utilizadas por Jesús Franco.	127
3.1. Mitos y leyendas en Jesús Franco	128
4. Mitología e historia del cine erótico	130
4.1. Los primeros tiempos del cine erótico	130
4.2. El cambio	132
4.3. El erotismo en la filmografía de Jesús Franco	133

4.4.	El erotismo en Justine	135
4.5.	Tratamiento de las mujeres	138
4.6.	La hibridación del género	139
5.	La hibridación del género tomando como ejemplos	
	<i>Gritos en la noche y Rififi en la ciudad.</i>	141
5.1.	El género negro y Jess Frank	141
5.2.	<i>Gritos en la noche</i>	144
	5.2.1. <i>Gritos en la noche</i> como película de terror	144
	5.2.2. <i>Gritos en la noche</i> y las fuentes literarias	149
5.3.	<i>Rififi en la ciudad</i>	150
6.	Estudio sobre <i>Drácula</i> de Bram Stoker y comparación	
	con el cine de Jesús Franco	153
6.1.	<i>Drácula</i>	154
6.2.	Análisis de los personajes en la novela de	
	Bram Stoker	156
6.3.	La tragedia de Drácula	159
6.4.	Comparación de la novela con la versión	
	cinematográfica <i>El Conde Dracula</i> de Jess Frank.	168
7.	La noche que nació Frankenstein	181
7.1.	Introducción a la obra de Mary Shelley	181
7.2.	El mito de la novela de Shelley y el personaje	
	de Frankenstein.	184

7.3. Película de <i>Drácula contra Frankenstein</i> .	192
8. Consideraciones finales	198
9. Bibliografía	206
9.1. Referencias bibliográficas de la segunda parte	206
9.2. Referencias filmográficas	213
9.3. Bibliografía general de la tesis	214
9.4. Revistas consultadas	217
10. Índice de ilustraciones	219

1. El concepto de reescritura aplicado a la filmografía de Jesús Franco.

Jess Frank utiliza la reescritura para abordar la utilización de textos y materiales precedentes para insertarlos en películas y construir un film totalmente nuevo en el que se mezclan estilos e historias. Asimismo, Frank manipula y recicla imágenes que utiliza en varias películas, tal práctica es para él un vehículo con el propósito de crear ficción. Todo ello se traduce, si lo extrapolamos a otros filmes analizados por Fernando de Felipe e Iván Gomez, en unas “tipologías diversas que vienen a ser variantes más o menos matizadas de la tríada ilustración/recreación/creación”. Según estos autores, se trata de tipologías que han evolucionado en otras tales como traslación, ilustración o transposición, comentario, préstamo, intersección o analogía, por lo que Fassbinder afirmaba que el de la adaptación no era un problema de contenidos similares al original sino de la actitud ante el material de referencia.

Jess Frank en su faceta de guionista, desarrolla una panorámica visión de mercado, lo que le obliga a estar al día en lo que respecta a la dinámica y funcionamiento interno de la novela, la ficción televisiva y el propio cine como fuente constante de inspiración, y él entiende que una película es el primer producto de una cadena de historias subsidiarias que se multiplican de manera prolífica.

Como diría Richard Saint-Gelais, el fenómeno de la intertextualidad resulta ampliamente desbordado por el trasvase continuo de personajes y de universos ficcionales que se produce en la actualidad no sólo entre diversos medios sino también entre obras diversas (Pérez Bowie, 2011: 35). Este fenómeno, conocido como transficcionalidad, explica que sus dominios incluyen los soportes mediáticos a través de los cuales la ficción sirve de vehículo. Para ilustrar esta idea serviría de ejemplo aquellas series televisivas protagonizadas por un mismo personaje o los universos compartidos o desarrollados por varios escritores. En el caso de Jess Frank nos referiríamos a la serie de *Drácula* o a las dos películas que siguieron a *Gritos en la noche* con el protagonista del Doctor Orloff

como personaje principal, es un personaje que se repite a lo largo de la filmografía de Jess Frank y se trata de un personaje recurrente.

Robert Stam ~~explica~~ considera que la adaptación cinematográfica de un texto literario es una forma de hipertextualidad. Respecto de la hipertextualidad, Genette distingue dos tipos, la imitación y la transformación, en el caso de Jess Frank hablaremos de la segunda en la mayoría de sus filmes.

Asimismo, divide en tres niveles funcionales-lúdico, satírico y serio. En el caso de Jess Frank nos referiríamos más al lúdico y serio que al satírico. Del cruce de ambos criterios, apunta el profesor Pardo se consideran seis formas de hipertextos: *parodie*, *pastiche*, *travestissement*, *charge*, *transposition* y *forgerie*. Las dos últimas aluden al nivel funcional formal. En la transposición, introducen varios cambios a nivel formal o temático. A nivel formal, se refieren a la forma externa, como por ejemplo la traducción en varios filmes de Jess Frank; al estilo (tranestilización), la extensión(translongación) o el modo (transmodalización) que pueden ser intermodal, dramatización y narrativización, o intramodal, por ejemplo, los cambios narrativos de tiempo, distancia, focalización... En las segundas Genette distingue tres tipos: diegética, referida a los cambios en el universo espacio-temporal, muy frecuentes en los filmes de Jess Frank. Pragmática, referida a los cambios en la acción en la historia, se contemplarían cambios en el sexo y en la edad de los protagonistas, además pueden ser transposiciones heterodiegéticas y homodiegéticas.

En el caso de Jess Frank se producen ambas transformaciones, las que constituyen la pragmática como la gramática como veremos en el análisis posterior. Jess Frank hace uso de la reescritura como una forma de hipertextualidad que consiste en la transposición de un texto como define Genette: en el caso de *Drácula* de Bram Stoker, *Frankenstein* de Mary Shelley, *Justine* del Marqués de Sade o incluso un texto no literario como sería la leyenda de Jack “el destripador”, Jess Frank realiza la transposición de los textos en otros que los repite y los transforma simultáneamente con ninguna fidelidad hacia la fuente original, Jess Frank se apropia de la fuente principal.

La filmografía de Jess Frank estaría excluida de las formas hipertextuales lúdicas que definía Genette. La teoría de la reescritura que abarca la literatura y cine es común a la tipología y categorías que identificamos en la primera, en el cine estaría contemplada la reescritura literal que no es el caso de Jess Frank como veremos a continuación. Pero sí lo sería de las películas de John Houston, o películas como *Ana Karenina* (2012) basada en la obra de León Tolstoi en 1877 dirigida por Joe Wright.

En el cine hay que distinguir la reescritura literal (homodiegética) y la externa (precuela y secuela), asimismo la desplazada (heterodiegética) en la que intervienen el tiempo-actualización y el espacio –*indigenización*, término acuñado por Hutcheon (2006). Encontramos los dos polos pragmáticos que van de la versión a la reescritura, la cual, por consiguiente, engloba tanto la imitación como la transformación genettianas (Pérez Bowie, 2011: 49), aunque esta diferenciación puede mantenerse en el interior de un concepto de reescritura, estaríamos aludiendo más a una transformación propiamente genettiana en lo que respecta a Jess Frank.

1.1. Salto formal de la obra literaria a la fílmica en la filmografía de Jesús Franco

Una narración audiovisual no puede presentarse ni ser sujeta de análisis sino presenta un principio y un fin, como apunta Begoña Gutiérrez y, citando a Gaudreault y Jost (1995:10), “ningún proceso puede llevarse a cabo sin una cierta duración que supone un término inicial, un lapso de realización y un término final”. Las coordenadas espacio-temporales no pueden eludirse en la narración audiovisual y no tienen por qué coincidir con la narración literaria.

Los acontecimientos relatados y el relato en sí mismo aparecen planteados en un orden que muchas veces no es el lineal en la filmografía de Jesús Franco: un acontecimiento o hecho principal que constituiría la diégesis narrativa no tiene por qué estar presentado en un

orden lineal. Las narraciones audiovisuales tienen una temporalidad diferente a la historia literaria. Estos conceptos planteados por Genette establecen unos parámetros diferenciales entre el tiempo de la novela y el tiempo cinematográfico y los analizaremos en cada una de las películas.

En las estructuras narrativas tradicionales se habla de planteamiento, nudo y desenlace. A partir del guion que es la génesis del relato audiovisual y que en la mayor parte de la filmografía de Jess Frank fue el autor de los guiones a partir de obras originales que podríamos denominar reescrituras cinematográficas en cuanto a que no realiza una versión fiel a la obra original, sino una versión libre que no siempre ha sido considerada de gran calidad por la crítica literaria.

Una línea argumental clara, personajes bien perfilados, tramas secundarias estructuradas son rasgos apreciables en un buen guion. En el caso de Jess Frank, veremos a continuación como estos objetivos se logran en mayor o menor medida.

La profesora Gutiérrez San Miguel hace referencia a los parámetros analíticos, que divide en cualitativos y cuantitativos:

Los aspectos cuantitativos temporales del sistema narrativo vienen dados por dos parámetros: la linealidad y la simultaneidad. La simultaneidad puede representarse en la pantalla de dos formas: Por un lado, una forma consistiría en fragmentar la pantalla en dos partes de forma que el espectador pudiera visualizar dos escenas simultáneas. Se ha visto en el cine español en películas de humor de Francisco Martínez Soria, pero no es la forma habitual de Jesús Franco; Otra forma consistiría en alternar escenas de forma que se podrían ver por partes, una detrás de otra, es más frecuente en la filmografía de Jess Frank. El flashback que supone un salto hacia atrás en el tiempo es un recurso muy utilizado en el cine, pero tampoco sería su uso resaltable ni abusivo. El flasforward, que es un recurso menos utilizado, es propio de la ciencia-ficción, pero también del universo fantástico y también un recurso utilizado por Jess Frank que analizaremos más adelante. En cuanto a los aspectos cualitativos formulados por la profesora Gutierrez “Una narración está concebida a base, generalmente, de tiempos fuertes y débiles”. (Pérez Bowie,

2003:139). Los acontecimientos narrativos más importantes estarían dentro de los tiempos fuertes, son los que acentúan la tensión. El climax narrativo sería el momento en el que culminan una serie de acontecimientos fuertes. Gutierrez cita a Staehlin hablando de un núcleo de valores emotivos hacia los que confluyen los valores cognitivos-narrativos y descriptivos- o sea cuantitativos. Después del climax narrativo, viene un momento débil. La alternancia de esos tiempos es la tónica de las narraciones audiovisuales.

La adecuación temporal en relación a que el espacio temporal representado sea el equivalente al del desarrollo real, se cumple en muy pocas ocasiones; por ejemplo, en la película de Alfred Hitchcock *La soga*, (*The Rope*) (1948), generalmente, la adecuación temporal solamente se utiliza en momentos puntuales del relato, no en su totalidad. La condensación temporal como regla general se hace a través de la elipsis, y esto lo hace magistralmente Jesús Franco, eliminando aspectos, espacios y tramas que no aportan para él y escogiendo únicamente las sustanciales.

Estos factores son los que determinan el ritmo de la película, que en el caso de Jesús Franco veremos como suele ser un ritmo rápido sin dilaciones espacio-temporales de ningún tipo, son películas con una trama argumental que calificaría de confusa, a veces la elipsis se sucede de forma abrupta y el cambio de escena resulta muy dispar por lo que es fácil perderse en hilo argumental de la película, como por ejemplo ocurre en la película de *Gritos en la noche*, aunque no sucede en todas ellas, por ejemplo en *Justine* la trama argumental sigue un hilo conductor bastante claro, y también se da la circunstancia que la reescritura fílmica sigue el patrón narrativo de la novela del Marqués de Sade.

La narratología de Jesús Franco tiene una serie de cualidades expresivas en su filmografía:

“El cine es esencialmente un arte de lo concreto, de la puesta en signos de cosas concretas. Un arte de estructuras y de estructuración de ningún modo asimilable al estructuralismo, no siendo ninguna estructura

cinematográfica significativa por sí misma, estando la forma significativa siempre fundamentada sobre las formas de contenido”. (Pérez Bowie, 2003: 121). Asimismo, como consecuencia “La imagen se convierte en una forma cargada de connotaciones”, apunta Gutiérrez en palabras de Mitry (1990:62).

“La novela está constituida por varias escenas que, concatenadas, ofrecen una estructura general con el resultado del relato. De nuevo aparece un referente que lleva a enlazar con la estructura de una narración audiovisual como mimesis” (Pérez Bowie y Gutierrez, 2003:123).

La unión entre los elementos de la composición y la relación establecida conforman el nexo con su entorno o la representación de la realidad, dándose una jerarquía en el discurso a través de la visión que da la cámara para asentar el lenguaje narrativo audiovisual.

Las relaciones entre la estructura de la narración o argumento son un fin en sí mismo. Los elementos funcionan a través de la visión establecida por la cámara y vienen representados por los procesos de pervisión, de la plasmación de una historia, de la manipulación de un tiempo, espacio, el tratamiento de la luz, el color, el sonido. Por consiguiente, el proceso narrativo está provisto de una doble vertiente: la primera está relacionada con la fuente literaria y la segunda describiría la naturaleza del proceso narrativo atendiendo a la mimesis, idea planteada en *la Poética* de Platón, y se llegaría a la representación dramática y a la narrativa a través de los elementos aportados por el punto de vista a través de la cámara y el montaje, apunta Gutiérrez retomando una idea de MacCabe.(Gutierrez, 2003: 125).

El tema de los remakes, tan frecuente en la filmografía de Jesús Franco, ha sido un territorio transitado y polémico, ya que la adaptación de películas emblemáticas, unas clásicas y otras no, es un asunto que provoca controversias entre el público y la crítica.

Si siguiéramos de cerca las teorías de este autor, Jesús Franco sería un cineasta que se aparta de tal manera del modelo narrativo que cumpliría perfectamente con estos parámetros de calidad para el autor Francisco

Ayal, porque Ayala habla de la adaptación superficial como la adaptación literaria que sigue el modelo narrativo al pie de la letra. En el caso, de Franco, al tratarse de una reescritura, en la que cambia el modelo narrativo por completo, hay una apropiación en la que el cineasta constituye un universo propio, y Ayala valora especialmente la facultad creadora del cineasta en general, por lo que autores como Jesús Franco serían aclamados por estos críticos, porque si hay algo que no se puede negar a Jesús Franco es su facultad creadora.

1.2. La cuestión de género en Jess Frank

1.2.1. El cine fantaterrorífico español

El terror, género o subgénero según se prefiera, es una parte fundamental de la historia del cine. “Cada época de crisis, casi como rito exorcizador, según apunta Roman Guberry, sí ha tenido un reflejo en la pantalla, y el terror ha sido inmejorable traductor”(Carrillo, 2014:30)

Como apunta Carrillo, el concepto de miedo o terror hace referencia a sensaciones tan primarias que apenas hay discusión al respecto. Según Rafael Llopis en *Mutatis Mutandi*: “el cine de terror es aquel cuyo fin es producir miedo en el espectador”. Es decir, es un tipo de cine que busca, a través de la producción del miedo, el hallazgo de un cierto placer estético.

Gran parte de las obras dedicadas al estudio de los géneros cinematográficos parten del previo análisis de sus homólogos literarios para su posterior traslación. Algunos autores como José María Latorre en su obra *El cine Fantástico* han tratado el cine fantástico; sin embargo, Latorre apenas hace referencia al cine español y analiza el cine en el marco internacional y se centra, concretamente, en el cine estadounidense, el del Reino Unido, Alemania y Japón. Apenas hay menciones sobre el cine nacional excepto una mención sobre Jesús Franco, haciendo alusión a la película *Lust for a Vampire* de la trilogía de los Karnstein: “La película contiene toda una serie de catálogo de

ofertas de todos los tics del peor cine comercial de la época: vampirizaciones en cámara circular, zooms tan abundantes y tan zafios como en una película de Jesús Franco”. La película se caracteriza por una serie de elementos propios del cine comercial de la época como el uso de la cámara circular para las escenas de vampiros, la utilización sistemática y a veces indiscriminada del zoom y la compara a las películas de Jesús Franco.

La literatura fanta-terrorífica, según apunta Carrillo, nace de una doble vertiente:

- Por una parte, se gesta como consecuencia a una represión religiosa que el mismo autor define como exacerbada, “el puritanismo inherente a la reforma protestante es paradigmático” (Carrillo, 2014: 50) que justifica una serie de horrores *materiales e inmateriales*, como la noción del mal, el miedo al castigo, que hacen alusiones al bestiario religioso, a la idea de Dios y el diablo, al sentido de culpa y muchos otros sentimientos ligados a las consecuencias negativas que puede acarrear no ser considerado un buen cristiano para la mentalidad de la época.
- Por otra parte, se une a la situación de progreso industrial que conlleva una elevada reacción de defensa.

Ese progreso industrial que crece de forma exponencial aporta dos grandes bloques temáticos al fantástico:

- El miedo a la pérdida de identidad propia o colectiva.
- El miedo a la máquina.

Un claro ejemplo es el Doctor Frankenstein que se analizará en un capítulo aparte dentro de esta tesis. De esta confluencia surge el movimiento artístico del goticismo alemán o inglés, el romanticismo, tanto el plástico, como el literario y el musical.

1.2.2. Nacimiento de la literatura gótica.

La literatura gótica es una de las bases de las fuentes literarias utilizadas por Jesús Franco por lo que le dedicamos especial atención en esta tesis.

Carrillo se cuestiona por qué el cine gótico surge en Alemania e Inglaterra y no en España o en un país mediterráneo. En cuanto a la idiosincrasia de unos y otros, para él, los ingleses fabulan y confabulan y los mediterráneos realizan o corroboran o comprueban, pero ante la cuestión de si existe una literatura o un cine fantaterrorífico ibérico la respuesta es afirmativa, pero tendría muchas dicotomías frente al cine que se impuso en Estados Unidos, Reino Unido o Alemania.

En un análisis del ensayo de H.P Lovecraft *El horror en la literatura*, expone la diferencia entre Norte y Sur:

“Allí donde la sangre nórdica era más fuerte, la atmósfera de los relatos populares se volvió más intensa; porque en las razas latinas hay un componente fundamental de racionalidad que niega incluso a sus más extrañas supersticiones, muchas de las alusiones encantadoras tan características de muestras nacidas en los bosques y criadas en los hielos” (Carrillo 2014 :51, cita a Lovecraft).

A través de esta interesante reflexión de Lovecraft, el autor deja patente la idea de que la idiosincrasia de alemanes e ingleses favorece la literatura de horror mientras que en el carácter mediterráneo hay un componente de racionalidad que lo evita. No obstante, habría que añadir a esto el profundo sentido religioso y el hecho de que España siempre ha fue hasta 1978 un estado confesional, por lo que se negaban las supersticiones y supercherías, no por qué no se creyera en ellas sino por qué la religión inhibía cualquier tipo de creencia que se alejara de los dogmas de fe.

En el S.XVIII en Alemania se gestan las grandes obras del cine moderno fantástico en Europa a través de las obras de Tieck, Von Arnim, Hoffmann, los hermanos Grim y otros muchos. Durante mucho tiempo los cuentos de terror y misterio fueron conocidos por el sobrenombre de “cuentos alemanes “por la influencia que tuvo el Romanticismo alemán en el resto de culturas occidentales.

En el Reino Unido hay otra serie de autores como Walpole, Rackcliffe y Mathew Gregory Lewis; en Francia encontramos a Jacques Cazotte, al Marqués de Sade, al que dedicaremos un capítulo de la tesis por ser la fuente literaria de la película de *Justine* de Jesús Franco, y a Charles

Nodier; en España encontramos el ejemplo del padre Benito Jerónimo Feijó, que en su afán por erradicar supersticiones y leyendas no permitió que este tipo de literatura aflorara, lo cual corrobora la tesis opuesta a la idea de Lovecraft de que no se realizaban películas por qué el carácter mediterráneo era proclive a la racionalidad, sino que hay que tener en cuenta que ese carácter se ve “inducido” por la religión. Más allá de esas cuestiones, hay que tener en cuenta que en España el Romanticismo llegó con un siglo de retraso y con la censura y los filtros por los que pasaban las obras literarias por parte de la administración era lógico pensar en retrasos significativos con respecto a otros países. Carrillo explica como es la literatura de la época.

“No puede extrañar que la presencia constante de tamaña mentalidad justifique que en el marco de referencia español las más comunes plasmaciones literarias de lo irreal se den dentro de la alegoría religiosa...El género místico evidencia las tensiones que anidan en una sociedad tan profundamente ideologizada en lo religioso como la española.” (Carrillo, 2014: 52)

En cuanto al subgénero literario-cinematográfico, Carrillo apunta que requiere un análisis y una nueva traducción desde una perspectiva fantástica...

“Si a esto añadimos la existencia de ese gran Juez de la Idea que fue el Santo Tribunal de la Inquisición, auténtico velador de la esencia de determinado corpus ideorreligioso quedarán perfectamente reflejados los porqués de esa no homologación del fantástico hispano al fantástico anglosajón”. (Carrillo, 2014: 52)

La Inquisición tuvo gran poder en la falta de libertad de publicaciones de la época y afectó considerablemente al género gótico¹, En un principio en España el Rey Fernando III el Santo de Castilla y León (1230-1252) es considerado el “Rey de las 3 religiones” porque permitía la convivencia del cristianismo, judaísmo e islam. Sin embargo, en el S.XV Fernando el Católico toma el asunto con otro cariz persiguiendo y ejecutando cualquier manifestación que pudiera ir en contra de la Iglesia. Fernando el Católico decide esta reimplantación

cuando la primera inquisición está ya en decadencia en toda Europa. El Rey Fernando, como apunta Carrillo, consigue del Papa un Santo Oficio y, tras numerosas disculpas en todos los terrenos, logra separar la jurisdicción de la Inquisición de las correspondientes instancias eclesiásticas entregando el tribunal a una sola orden: los Dominicos, que tienen especial protagonismo en los asuntos de estado. Sixto IV concede la bula de Fundación en 1478 y el Santo Tribunal se mantiene en España hasta 1820, aunque tendrá una coda hasta 1835.

Cuatro siglos de Inquisición conforman la ausencia de lo fantástico en las manifestaciones artísticas en España. En 1534 Luis Vives escribe a Erasmo de Rotterdam: “estamos pasando por momentos difíciles en los que no se puede hablar ni callar sin peligro” (Ibid, 53). En Alemania, la Inquisición desapareció con la Reforma y en Francia en 1598. Sólo en Portugal desaparece al mismo tiempo que en España y en Italia 30 años más tarde.

La enorme influencia de la Inquisición en la ideología de masas es una clave que han estudiado numerosos investigadores como materia de análisis. Aunque no solamente fue la Inquisición, también otras llaves de control con posterioridad al S.XV como fueron la delación, a través del Franquismo y la guardia de Franco, la censura con su junta cerrando periódicos y no permitiendo que las películas de Jesús Franco y tantos otros vieran la luz en España o el terror implantado tras los juicios sumarísimos de posguerra, hacen que España haya vivido un enclaustramiento psicológico y social. Cómo explicar sino lo claustrofóbico, lo sádico, lo impuro, lo oscuro, lo siniestro, lo pecaminoso, lo masoquista como elementos definitorios de gran parte de la literatura o del cine español desde *La Familia de Pascual Duarte* de Cela hasta el cine de Saura, al *El Jarama* de Sánchez Ferlosio o al cine de Bigas Luna.

1. La institución fue instituida por el Papa Alejandro IV en el año 1248, el primer tribunal fue establecido en Tolosa, después se extendió a Italia y España, Portugal y Países Bajos.

Además de la obra de Salvador Sainz, esos cien años de cine han dado 7 monografías en forma de libro dedicadas a otros autores como Bigas Luna, Claudio Guerin, Vicente Aranda.

También hay otro tipo de estudios especializados de autores representativos de otras tendencias que confluyen en lo fantástico a través de distintas revistas que hay en el mercado. Así Jesús Franco ha sido protagonista de los estudios desarrollados por las revistas especializadas “Archivos” de la Filmoteca Valenciana y “DeZine” del Patronato de Festival de Cine de San Sebastián.

La filmografía de Jesús Franco ha sido considerada menor por la crítica de los años setenta y ochenta por el hecho de estar constituida por películas en su mayoría de serie B; sin embargo, Camilo Díaz cree que en la historia del cine español no se puede hablar en un sentido estricto de la existencia de una serie B al faltar los condicionamientos culturales, históricos e industriales que hubiesen facilitado su aparición. No obstante, hay que tener en cuenta que Jesús Franco, si bien es cierto que es estudiado como autor español, produjo toda su filmografía en Estados Unidos donde sí se daba un contexto cultural y económico que facilitaba este tipo de cine. Camilo Díaz apunta que películas como *La Residencia*, *La Noche de Walpurgis* o *La Grieta*, que han sido consideradas tradicionalmente como películas de serie B, no podrían ser catalogadas dentro de esta serie porque sus presupuestos excedieron con creces la media de cualquier película de la época.

Jesús Franco realizó cine en la Época Franquista donde había una censura, en un contexto con unas peculiaridades que hoy día sería impensable. En un contexto marcado por la búsqueda de géneros y por el conformismo y/o estandarización de modelos ajenos, algo aplicable, en líneas generales, a casi todos los cineastas del momento (exceptuando al llamado “Nuevo Cine” que a finales de los 50 y tras las denominadas “Conversaciones de Salamanca” (1958) tratará de dinamizar una anquilosada industria) (Díaz, 2012: 62).

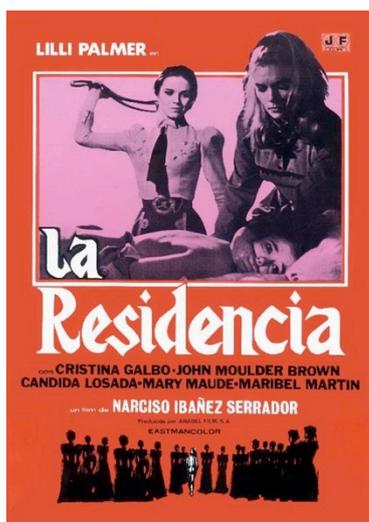


Ilustración 4

En la época en la cual se da la mayor parte de la filmografía de Jesús Franco, que comienza en 1969 y acaba 1981, hay dos películas muy representativas, la primera sería *La Residencia* de Chicho Ibáñez Serrador y la segunda *La noche de Walpurgis* de Klimovsky-Nachy, que resulta reveladora en la filmografía de Jesús Franco pues pudo ser el antecedente a varios títulos, y tiene muchos elementos

cinematográficos en común con su filmografía, por lo que podría considerarse como un

antecedente en su cine. Además, en esta etapa se distinguen dos etapas diferentes que vienen marcadas por la muerte del Dictador y del cambio del sistema político que tiene un corte preciso con la desaparición de la censura en el año 1977. Debido a una mayor permisividad, nace el género erótico del que se hablará posteriormente, que se convierte en un género *per se* y esto conlleva según Camilo Díaz, “a una imparable decadencia del género fantaterrorífico cuantitativa y cualitativamente hablando, en la que revientan de manera *quasi* histórica en las pantallas una lluvia de subproductos que luchan por la recién inaugurada clasificación “S” (Díaz, 2012: 65).



Ilustración 3

En cuanto a la temática de las películas de Jesús Franco corresponde en buena medida a la temática de las películas de la época, que se alimenta de sus argumentos y de fuentes ajenas y, en menor medida, propias. Si bien hay una apropiación en cuanto a la reescritura se refiere y un tratamiento de las fuentes literarias muy particular como veremos a continuación.

La entrada en vigor de las nuevas medidas de fomento del cine es el

origen, de forma paradójica, de la desaparición de una parte de las productoras que apoyaban este tipo de cine. Es un período de decadencia total. Se trata, en definitiva, del típico período de replanteamiento del género en el que los más significados hacedores del fantástico, víctimas de la política intervencionista del Estado que no prima este tipo de temática, se aferran al hardcore para sobrevivir como es el caso de Jesús Franco. Así podemos decir en definitiva que la verdadera proliferación del cine de terror en España se produce entre 1968 y 1982. Debido a tres razones principalmente:

- La legislación apoyaba las coproducciones con países extranjeros.

Pone en contacto el cine español con el fantástico del Reino Unido a través de la Hammer y en Italia con la obra de Mario Bava. Al amparo de esa política nace la primera película que puede considerarse fantaterrorífica: *Gritos en la Noche* de Jesús Franco en 1961 a la que seguirán películas como *La cara del terror* de Isidoro M. Ferry y William Hale, *El filo del miedo* de Jaime Jesús Balcázar.

- La deuda del Estado con los productores cinematográficos agrava la crisis por lo que obliga a abrir mercados exteriores y buscar vías más comerciales como la comedia, el spaguetti-western, el género policiaco y el fantaterror.

- El éxito de *La Residencia* (1969) de Narciso Ibáñez Serrador y el impacto internacional de *La Noche de Walpurgis* (1970) de Milona y Klimovski hará que se multipliquen este tipo de producciones.

Estos tres motivos unidos a la eclosión de la libertad sexual en la década de los 60 fomentan este tipo de cine.

El género fantaterrorífico desde sus comienzos siempre ha manifestado una iconografía propia del género que resulta sexualizada a través de elementos tales como los colmillos que surgen de la boca en mujeres bellísimas dotadas de atributos en forma de vampiras. El género fantaterrorífico en España es el género-sucedáneo que encierra lo erótico como modismo emergente. Prueba de ello es que, a partir de 1975, con la progresiva desaparición de la censura, muchos de los autores característicos del género en España pasarán a engrosar las filas de

realizadores del soft-core o elevarán la explicitud sexual en sus filmes de terror.

Dentro del terror hay que distinguir entre el terror implícito y el terror explícito que puede ser indirecto o directo.

- El terror implícito es aquel que surge de un cúmulo de sensaciones de horror y de angustia que Jesús Franco pretende, pero a través de hechos ajenos a la iconografía del texto, es un cine en que se produce la sutil analogía como elemento definidor.
- El terror explícito, más habitual en la obra de Jesús Franco, se reconoce porque en este tipo de obras de forma directa o indirecta se acumulan una serie de elementos terroríficos *per se*. Este tratamiento en Jesús Franco se caracteriza porque promueve iconos que provocan miedo utilizando monstruos clásicos como vampiros o las diferentes representaciones del hombre lobo entre otros personajes. Otros iconos serían los espíritus o entes del Más Allá, los Demonios o conceptos como la muerte o el dolor y sus representaciones o derivaciones perversas como la tortura, el sufrimiento.

Así un ejemplo de película de corte clásico sería *Las vampiras* (1970) de Jesús Franco, en el caso del Hombre-Lobo, *Drácula contra Frankenstein* resulta un “aporte desmitificador” (Camilo Díaz, 2016: 73). La figura del Mad doctor magníficamente representado por la serie del Dr. Orloff.

Jesús Franco no hace como otros directores coetáneos suyos una apuesta netamente española por la localización en la historia, sus circunstancias, la tipificación de los personajes o la inclusión de los hechos en momentos históricos significativos.

En España se da ese tipo de cine que entra en el terreno del “gore” y donde funciona la visceralidad como elemento principal de varias películas de Jesús Franco, donde el terror explícito y directo es casi siempre protagonista.

El cine español siempre se ha visto condicionado por modelos ajenos. Son raras las propuestas propias, y además llega con retraso lo que presupone un anacronismo crónico. No obstante, hay una serie de aportes

míticos del fantástico español que tuvieron cierta continuidad y uno de ellos fue El Dr. Orloff creado por Jesús Franco. El doctor Orloff nace en la película *Gritos en la noche* (1961) y se asemeja y podría ser incluso la recreación del film *Los ojos sin rostro* de Georges Franju.

En la trayectoria cinematográfica de Jesús Franco se produce un punto de inflexión en el año 1967 cuando el aparato franquista le acusa de rodar escenas pornográficas en España para *Necromicon* (1967). Desde ese momento, Jesús Franco empezó con las coproducciones (Flashback; Freixas&Bassa:80) como el Doctor Orloff (creado por Jess Franco) o los zombis de Amando de Ossorio. Eran películas donde se buscaba una estética precisa, donde todo tenía un fin último, y donde reinaba lo gótico; poco a poco fueron introduciendo cada vez más elementos eróticos, pero siempre dentro de lo permitido, aunque no en el caso de Jesús Franco que siempre estuvo en la línea fronteriza de la ley que muchas veces transgredió. No debemos olvidar que estamos hablando de unos años donde la dictadura todavía tenía bastante poder.

Por consiguiente, estos años es la época de *Necromicon* o *El conde Drácula* de Jess Franco. Coétaneos a Jess Frank sería las cintas: *Sin La noche del terror ciego* y *El ataque de los muertos sin ojos*, de Ossorio. Relevante fue también el cineasta de Narciso Ibáñez Serrador, que pasó a la posteridad con *¿Quién puede matar a un niño?*, así como la de Enrique L. Eguluz y *La marca del hombre lobo*.

Son películas que, al verlas ahora, seguramente no consigan aportarnos todo lo que en esa época fueron capaces de dar. Pero no podemos obviar que lo importante de una obra siempre es contextualizarla, puesto que a toda película le acompaña un año concreto, un entorno concreto.

2. Jesús Franco y su filmografía.

Jesús Franco Manera, más conocido como Jess Frank, como además él prefería llamarse (Madrid, 12 de mayo de 1930 - Málaga, 2 de



Ilustración 5

abril de 2013), fue una figura polifacética del cine español y ha sido uno de los directores más prolíficos de España y uno de los cineastas más conocidos del cine de terror de los años 70 junto a otros directores que cultivaron este género como Narciso Ibáñez Serrador, Paul Naschy, Fernando Jiménez del Oso y Amando de Ossorio. Es conocido por su labor como director con más de doscientos estrenos de películas, llegando a afirmar en una de sus declaraciones que moriría «con la cámara al hombro». Según Alfonso Mejía su trabajo se alargó durante cinco décadas.

Jesús Franco acató al pie de la letra la premisa de Berlanga que decía “para hacer cine hacen falta dos cosas: una cámara y libertad”. Rodó en sus cincuenta años de trayectoria una media de cuatro películas al año; sus películas le hicieron merecedor de una silla de oro entre los artistas malditos y directores de culto de nuestro país. Como sucede con gran parte de los iconos de la cultura *underground*, en palabras de Alfonso Mejía, “la legión de seguidores de Jesús Franco no es masiva, pero es fiel y apasionada. Y como es habitual, consideran que su objeto de culto es demasiado excéntrico, extraño, polémico o anti tendencia como para ser apreciado por el público general”. Dirigió y produjo películas en varios países: Alemania, Francia, Suiza, Portugal, Italia y Estados Unidos, siendo este último el que le brindó acogida mientras que en España no se le aceptaba ni un guion cinematográfico. De familia de intelectuales, su hermana Dolores Franco estaba casada con el filósofo Julián Marías.

Una de sus principales influencias cinematográficas se encuentra en el cine clásico de Hollywood. El director Orson Welles ejerció una gran influencia sobre Jesús Franco, con quien trabajó en *Campanadas a*

Medianoche, así como John Ford. Por otro lado, el expresionismo alemán tuvo una enorme huella en sus películas, en particular Fritz Lang y F. W. Murnau, y también el cineasta francés Jean-Luc Godard y los españoles Luis Buñuel y Luis G. Berlanga.

Jesús Franco se muestra como cineasta independiente, está en contra de subvenciones, aunque tampoco recibe ninguna, y concibe su cine como divertimento y entretenimiento.

En los años 50 empezó su carrera como ayudante de dirección de Juan Antonio Bardem en la película *Cómicos* (1954), película para la que también compuso parte de la música. Jesús Franco polifacético como era, también era músico y había estudiado con éxito la carrera de piano en el Conservatorio de Madrid. Con Bardem trabajó además en *Felices Pascuas* (1954) y en *Muerte De Un Ciclista* (1955).

Su primer trabajo cinematográfico fue *Árbol De España* (1957), película en la que José María Forqué colabora como guionista. En 1959 estrenó su primer largometraje, *Tenemos 18 Años* (1959), una comedia de Antonio Ozores, Isana Medel, Terele Pávez en la que también colaboró con la aportación de algún texto para los diálogos.

La década de los 60 fue la época de auge en la filmografía de Franco y a partir de ese momento su cinematografía empieza a decaer inexorablemente, aunque con algunas aportaciones de valor al cine español en estos últimos tiempos.

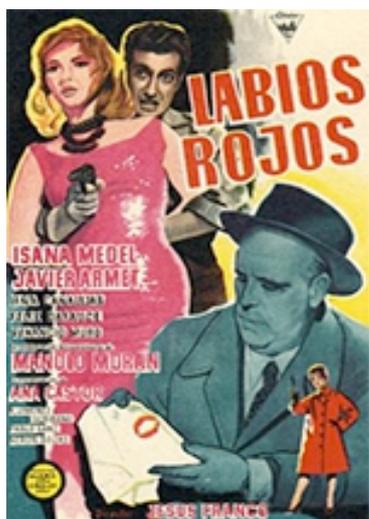


Ilustración 6



Ilustración 7

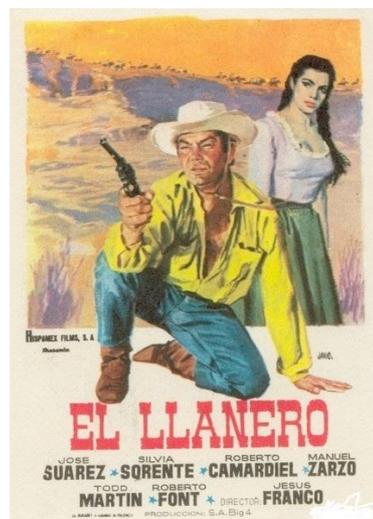


Ilustración 8

A principios de los años 60 estrenó películas como *Labios Rojos* (1960), protagonizada por Isana Medel, Ana Castor y Manolo Morán. También la película musical *La Reina Del Tabarín* (1960), historia de cuplé con el protagonismo de la cantante andaluza Mikaela, que también protagonizará *Vampiresas 1930* (1962).

En 1962 estrenó sus primeras películas de terror, entre ellas una de sus obras de mayor reconocimiento, *Gritos en la noche* (1962), en donde aparece por primera vez el personaje del doctor Orloff, y *La mano de un hombre muerto* (1962), con Howard Vernon en el reparto, uno de sus habituales.

En 1963 se estrenó el western *El Llanero* (1963), película co-escrita con Nicole Guettard, su esposa en aquel momento, y la película *Rififi En La Ciudad* (1963) protagonizada por Fernando Fernán-Gómez. En 1964, fue Jesús Franco que trabajó como actor en la película memorable *El Extraño Viaje* (1964).



Ilustración 9



Ilustración 10

A mediados de los 60 volvió nuevamente al cine de terror con el estreno *El secreto del Dr. Orloff* (1964), continuación de *Gritos En La Noche*, o *La muerte silba un Blues* (1964). Continúa la saga con el personaje de Orloff en *Los ojos siniestros del Doctor Orloff* (1973) y *El siniestro Doctor Orloff* (1974). En 1966 la película *Miss Muerte* se estrena. La película de acción *Lucky El Intrépido* (1967), con Ray Danton, fue aquella en la que Jesús Franco firmó por primera vez con el pseudónimo de Jess Frank, uno de los muchos empleados en su carrera cinematográfica. En otras ocasiones había tomado nombres de músicos

de jazz como Charlie Christian, Clifford Brown, James P. Johnson, o Dave Tough.

La película más conocida internacionalmente fue *Necronomicón* (1968), una de sus mayores éxitos de taquilla protagonizada por Janine Reynaud y Jack Taylor, otro de sus habituales. Reynaud vuelve a colaborar con Jesús Franco en *El Caso De Las Dos Bellezas* (1969) y en *Bésame Monstruo* (1969), con la actriz Rosanna Yanni.

Christopher Lee protagonizó el papel de Fu Manchú de Sax Rohmer en *Fu Manchú y el beso de la muerte* (1968). Posteriormente, Lee volvió a encarnar a Fu Manchú en *El Castillo De Fu Manchú* (1969).

A finales de la década de los años 60, Franco “reescribió” al Marqués de Sade en *Justine* (1969), un film que protagonizó Romina Power en el papel de Justine, impuesta al director por los productores. Debido a esto recibió varias críticas, sin embargo, dentro de la línea de actores de las películas de Jesús Franco, podría considerarse como una más que aceptable en



el papel de Justine.

Ilustración 11

El mismo año estrenó *Venus In Furs* (1969), película que recibe el sobrenombre de *Paroxismus*.

Soledad Miranda, célebre actriz de Jesús Franco, protagonizó varias películas de los años 70, *Los Ojos De La Noche* (1970), *El Conde Drácula* (1970), con Christopher Lee en el papel del vampiro inspirado en el vampiro de Bram Stoker, *Las Vampiras* (1971) o *Eugénie* (1974), otra reescritura de la obra del Marqués de Sade.

Después de los años sesenta Franco empezó a trabajar ininterrumpidamente, rodando más de una película a la vez, con el mismo elenco de actores y repitiendo escenas. Tan solo, en apenas dos años, fue capaz de rodar nueve películas para la productora Towers of London: *La ciudad sin hombres* (1968), *Fu Manchú* y *El beso de la*

muerte (1968), *99 mujeres* (1968), *Marquis de Sade: Justine* (1968), *El castillo de Fu Manchú* (1968), *Venus in Furs* (1969), *Eugenie, The Story of Her Journey Into Perversion* (1969), *El proceso de las brujas* (1969) y *El conde Drácula* (1969). Fue el director de reconocidos actores como Christopher Lee, Jack Palance, Klaus Kinski, Mercedes McCambridge y George Sanders.



Ilustración 12



Ilustración 13

Otros títulos estrenados en los años 70 por el prolífico Jesús Franco, quien rodando en España, Alemania o Francia fue introduciendo progresivamente cada vez más el erotismo en sus historias, fueron *Los Demonios* (1972), *Drácula Contra Frankenstein* (1972), *La Hija De Drácula* (1972), con Britt Nichols y Anne Libert, *El Doctor Mabuse* (1972), *Diario íntimo de una ninfómana* (1973), *Mujer Vampiro* (1973), *La Noche De Las Estrellas Fugaces* (1973), *Cartas de amor a una monja portuguesa* (1977), reescritura del clásico de Mariana Alcoforado, *Greta* (1977) o *La Mujer Vampiro* (1978). En esta última película la protagonista era Lina Romay, su segunda esposa y una de sus musas como autor que a partir de los años 80 incluso ocupó puestos de dirección y guion con varios seudónimos, entre ellos Lulu Laverne o Candy Coster.

Jesús Franco se encontró con problemas para lograr financiación para sus películas y tuvo que incluir escenas sexuales no diegéticas sobre todo a partir de los años 80 para poder comercializar con éxito sus películas. Una gran parte de su filmografía incluye el tema del terror con títulos como *Vampiresas 1930*, *El conde Drácula*, *Las vampiras*, *Drácula contra Frankenstein*, *La Fille de Drácula*, *Les Avaleuses*, *Killer Barbys*,

Vampire Blues, *Vampire Junction* y *Killer Barbys contra Drácula*. En muchas de las películas aparecía Lina Romay, su pareja sentimental en la vida real, que fue su musa en la década de 1970.

En los años 90 cesó su alto ritmo de producción de las décadas anteriormente, y rodó películas menos consideradas por la crítica como *Killer Barbys* (1996), *Carne Fresca* (1998) o *Doctor Wong* (1999).

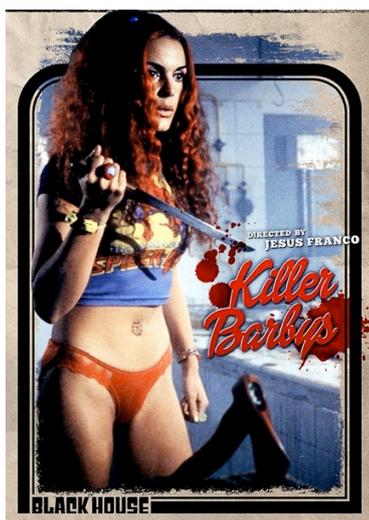


Ilustración 14

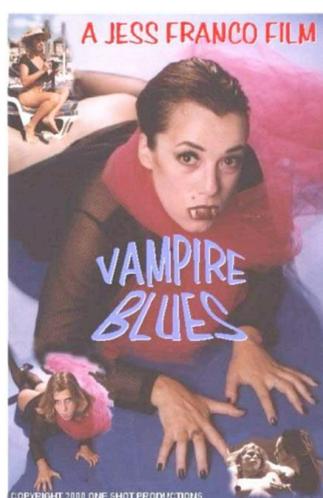


Ilustración 15

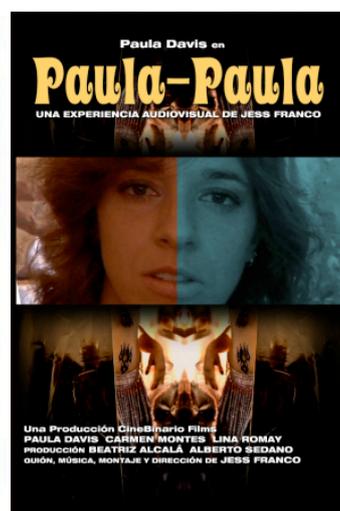


Ilustración 16

Algunos de sus últimos trabajos son *Snakewoman* (2005), terror vampírico-erótico con el protagonismo de Carmen Montes que cuenta con Lina Romay como Van Helsing y con Antonio Mayans -otro de sus actores preferidos- como Nostradamus, o *Paula-Paula* (2010), película erótica editada en vídeo en donde Carmen Montes interpretaba la actriz principal.

Después de una intensa carrera cinematográfica, al menos cuantitativamente, en el año 2009 fue galardonado con un Goya de honor.



Ilustración 17

Falleció en Málaga el 2 de abril del año 2013. Tenía, según sus propias declaraciones en cuanto a la fecha de nacimiento, 77 años. Pero si tomamos como dato real el año 1930 como momento de su nacimiento su edad en realidad en el momento de su muerte era de 82 años. Y es que Jesús Franco era dado a jugar con la prensa, pues se sabe que en más de una ocasión no dijo toda la verdad, por lo que sus muchas facetas polifacéticas pueden quedar en entredicho.

A continuación, paso a enumerar una lista de películas de Jesús Franco siguiendo un orden estrictamente cronológico de las mismas:

- 1959 - Tenemos 18 años
- 1960 - Labios rojos
- 1960 - La reina del Tabarín
- 1961 - Vampiresas 1930
- 1962 - Gritos en la noche
- 1962 - La muerte silba un blues
- 1962 - La mano de un hombre muerto
- 1963 - El llanero
- 1963 - Rififi en la ciudad
- 1964 - El secreto del Dr. Orloff
- 1965 - Miss Muerte
- 1965 - Cartas boca arriba
- 1966 - Residencia para espías
- 1966 - Necronomicon - Geträumte Sünden
- 1966 - Lucky el intrépido (Jaque al rey Midas)
- 1967 - Bésame, monstruo
- 1967 - El caso de las dos bellezas
- 1968 - Fu-Manchú y el beso de la muerte
- 1968 - La ciudad sin hombres
- 1968 - 99 mujeres
- 1968 - Marquis de Sade: Justine
- 1968 - El castillo de Fu-Manchú
- 1969 - Venus in Furs (Paroxismus)
- 1969 - Eugénie... The Story of Her Journey into Perversion (De Sade)

70)

- 1969 - El juez sangriento/El proceso de las brujas (Il trono di fuoco)
- 1969 - El conde Drácula
- 1970 - Les cauchemars naissent la nuit
- 1970 - Sex Charade
- 1970 - Eugénie (La isla de la muerte) (De Sade 2000)
- 1970 - Las vampiras (Vampyros Lesbos)
- 1970 - Sie tötete in Ekstase
- 1970 - El diablo que vino de Akasawa
- 1971 - Vuelo al infierno
- 1971 - El muerto hace las maletas
- 1971 - La venganza del Doctor Mabuse
- 1971 - Jungfrauen-Report
- 1971 - Robinson und seine wilden Sklavinnen
- 1971 - Drácula contra Frankenstein
- 1971 - Los sueños eróticos de Christina
- 1972 - La hija de Drácula
- 1972 - La maldición de Frankenstein (Les expériences érotiques de Frankenstein)
- 1972 - Los demonios
- 1972 - Los amantes de la isla del diablo
- 1972 - Un capitán de quince años
- 1972 - Los ojos siniestros del Doctor Orloff
- 1972 - Un silencio de tumba
- 1972 - Diario íntimo de una ninfómana
- 1972 - Les ebranlées
- 1973 - Maciste contre la reine des Amazones
- 1973 - Les gloutonnes
- 1973 - Al otro lado del espejo
- 1973 - Plaisir à trois
- 1973 - La comtesse perverse
- 1973 - Kiss Me, Killer
- 1973 - La noche de los asesinos
- 1973 - Les nuits brûlantes de Linda

- 1973 - Tendre et perverse Emanuelle
- 1973 - Relax Baby
- 1973 - El misterio del castillo rojo
- 1974 - Les avaleuses
- 1974 - Les chatouilleuses
- 1974 - Les emmerdeuses
- 1974 - L'homme le plus sexy du monde
- 1974 - Célestine, bonne à tout faire
- 1974 - Lorna, l'exorciste
- 1974 - Exorcisme
- 1974 - Vals para un asesino
- 1974 - Les possédées du diable
- 1975 - Le jouisseur
- 1975 - Shining Sex
- 1975 - Midnight Party
- 1975 - Une cage dorée
- 1975 - Frauengefängnis
- 1975 - Des diamants pour l'enfer
- 1975 - Downtown - Die nackten Puppen der Unterwelt
- 1976 - Die Marquise von Sade
- 1976 - Die Sklavinnen
- 1976 - Weiße Haut und schwarze Schenkel
- 1976 - Mädchen im Nachtverkehr
- 1976 - In 80 Betten um die Welt
- 1976 - Jack the Ripper
- 1977 - Greta - Haus ohne Männer
- 1977 - Cartas de amor a una monja portuguesa
- 1977 - Das Frauenhaus
- 1977 - Aberraciones sexuales de una rubia caliente
- 1977 - Frauen ohne Unschuld
- 1977 - Mujeres en el campo de concentración del amor
- 1977 - Las diosas del porno
- 1977 - Frauen für Zellenblock 9
- 1978 - Elles font tout

- 1978 - Convoi de filles
- 1978 - Cocktail spécial
- 1979 - El sádico de Notre-Dame
- 1979 - Je brûle de partout
- 1979 - Justine
- 1979 - Ópalo de fuego: Mercaderes del sexo
- 1979 - Sinfonía erótica
- 1980 - Eugenie (Historia de una perversión)
- 1980 - El caníbal
- 1980 - Sexo caníbal
- 1981 - El sexo está loco
- 1981 - L'abîme des morts vivants
- 1981 - Colegialas violadas
- 1981 - Sadomania - Hölle der Lust
- 1981 - Las chicas de Copacabana
- 1981 - Aberraciones sexuales de una mujer casada
- 1981 - La isla de las vírgenes
- 1981 - Orgía de ninfómanas (Linda)
- 1981 - La chica de las bragas transparentes
- 1982 - El hundimiento de la casa Usher
- 1982 - Las orgías inconfesables de Emmanuelle
- 1982 - Revenge in the House of Usher
- 1982 - Los blues de la calle Pop (Aventuras de Felipe Malboro, volumen 8)
- 1982 - Gemidos de placer
- 1983 - Voces de muerte
- 1983 - En busca del dragón perdido
- 1983 - El hotel de los ligues
- 1983 - La tumba de los muertos vivientes
- 1983 - Botas negras, látigo de cuero
- 1983 - La noche de los sexos abiertos
- 1983 - El tesoro de la diosa blanca
- 1983 - Macumba sexual
- 1983 - La casa de las mujeres perdidas

- 1983 - Sangre en mis zapatos
- 1983 - Lilian, la virgen pervertida
- 1984 - El asesino llevaba medias negras
- 1984 - Camino solitario
- 1984 - Una rajita para dos
- 1984 - Historia sexual de O
- 1984 - Mil sexos tiene la noche
- 1984 - Bahía Blanca
- 1984 - ¿Cuánto cobra un espía?
- 1984 - El siniestro doctor Orloff
- 1984 - Lilian (La virgen pervertida)
- 1985 - Viaje a Bangkok, ataúd incluido
- 1985 - Una de chinos
- 1985 - La sombra del judoka contra el doctor Wong
- 1985 - El hombre que mató a Mengele
- 1985 - La esclava blanca
- 1985 - Bangkok, cita con la muerte
- 1985 - Juego sucio en Casablanca
- 1985 - La mansión de los muertos vivientes 15
- 1985 - El chupete de Lulú
- 1986 - Las últimas de Filipinas
- 1986 - Las tribulaciones de un Buda bizco
- 1986 - Sida, la peste del siglo XX
- 1986 - La chica de los labios rojos
- 1986 - Bragueta historia
- 1986 - Orgasmo perverso (Furia en el trópico)
- 1986 - El ojete de Lulú
- 1986 - El mirón y la exhibicionista
- 1986 - Sola ante el terror
- 1987 - Esclavas del crimen
- 1987 - El lago de las vírgenes
- 1987 - Las chicas del tanga
- 1987 - Falo Crest
- 1987 - Phollastia

- 1988 - Los depredadores de la noche (Faceless)
- 1988 - Dark Mission (Operación Cocaína)
- 1989 - La bahía esmeralda
- 1989 - Una canción por Berlín
- 1991 - À la poursuite de Barbara
- 1992 - El abuelo, la condesa y Escarlata la traviesa
- 1992 - Ciudad baja (Downtown Heat)
- 1996 - Killer Barbys
- 1997 - Carne fresca (Tender Flesh)
- 1998 - Mari Cookie y la tarántula asesina
- 1998 - Lust for Frankenstein
- 1998 - Vampire Blues
- 1999 - Dr. Wong's Virtual Hell
- 1999 - Vampire Blues
- 1999 - Broken Dolls
- 1999 - Red Silk
- 2000 - Helter Skelter
- 2000 - Objetivo a ciegas
- 2001 - Vampire Junction
- 2002 - Incubus
- 2003 - Killer Barbys vs. Drácula
- 2005 - Flores de la pasión
- 2005 - Flores de perversión
- 2005 - Snakewoman
- 2008 - La cripta de las mujeres malditas
- 2010 - Paula-Paula; una experiencia audiovisual
- 2012 - La cripta de las condenadas
- 2012 - La cripta de las condenadas II
- 2012 - Al Pereira vs. the Aligator Ladies
- 2013 – Revenge of the Aligator Ladies (coodirigida por Antonio Mayans)

2.1. Construcción del imaginario del cine en Jesús Franco.

El lenguaje filmico provoca percepción de varios sentidos y provoca la imaginación además de tener una enorme carga emocional por lo que provoca comportamientos en el espectador y es un medio de gran impacto por ello.

La RAE define el imaginario como “repertorio de elementos simbólicos y conceptuales de un autor, una escuela o una tradición”. En el caso de Jesús Franco analizaremos los símbolos e imágenes que conforman sus películas, centrándonos en el tratamiento de las fuentes literarias llevadas al lenguaje cinematográfico.

El cine de Jesús Franco tiene limitaciones en cuanto a las fases de desarrollo, producción y rodaje que vienen dadas por hechos objetivos constatables debido a la falta de presupuesto, de medios técnicos y organización, pero también por varias lagunas en cuanto al tratamiento de las fuentes literarias. Sus películas no recibieron generalmente una buena acogida del público. Por consiguiente, se centró en la realización de películas de serie B de manera prolífica, llegando a lanzar seis, siete o incluso más estrenos de diferentes películas al cabo de un año. Trabajaba con numerosas productoras en varios países, hasta tal punto que llegó a crear su propia productora (Manacoa Films). Por ello realizó varios estrenos bajo pseudónimos, siempre recomendado por las productoras, con objeto de no saturar el mercado, según explica el propio director. Algunos críticos atribuyen la utilización de pseudónimos con la idea de comercializar mejor sus películas, con nombres más sonoros e innovadores en el mercado internacional. Firmó varios de sus trabajos como David Khunne, Clifford Brown, John O'Hara, o Pablo Villa, entre otros nombres.

Franco era muy hábil a la hora de realizar películas de bajo presupuesto. Debido a su capacidad de producir películas en poco tiempo, maximizaba sus recursos y en un único rodaje rodaba dos e incluso tres películas. Para ello en muchas ocasiones utilizaba el mismo material o rodaba varias secuencias para varias películas al mismo tiempo. También a veces repetía las mismas escenas en diferentes películas.

El elenco de actores que le acompañaron en su trayectoria cinematográfica estaba compuesto por: Antonio Mayans, Howard Vernon, Christopher Lee, Klaus Kinski, Fernando Fernán Gómez Jack Taylor, Jean Servais, Santiago Segura, Aldo Sambrell y Ricardo Palacios. Sus actrices más emblemáticas son: Diana Lorys, Elisa Montés, Maria Rohm, Soledad Miranda, Rosalba Neri y Lina Romay.

2.1.1. Concepto de pertinencia cinematográfica en Jess

Frank.

La apropiación indebida o la falta de pertinencia en la cinematografía de Jess Frank es un objeto de estudio.

De acuerdo al diccionario teórico y crítico de cine de Armand Colin:

“L’usage linguistique, puis semiologique de ce terme a mis l’accent sur sa racine latine, qui signifie l’appartenance”. (COLIN, 186).

“Un effet de sens mis en évidence dans un texte ou un film “appartient” ainsi à une construction propre à l’analyse dans laquelle cet effet est repéré. Cela ne signifie pas que le sens est arbitraire, mais qu’il est strictement dépendant de l’axe (objectif) choisi pour le construire”.

En la escena de una película, por ejemplo, un gesto podrá ser considerado como provisto de significación en la composición o plástica, y en contrapartida, muy significativo atendiendo a una pertinencia dramática. La fuente de análisis podría evitar una interpretación arbitraria y podrá definir la pertinencia según el significado que propone. La plasticidad de las películas de Jess Frank es notoria, por lo que podemos deducir que se caracterizan por tener una pertinencia cinematográfica, que viene dada por unos marcados elementos estilísticos en torno a la imagen de sus filmes en los que se da un tratamiento de la luz y el color propio y acorde al cine gótico como el claroscuro, los contrastes de color, la utilización de colores vivos y el simbolismo de imágenes dado por esa gran plasticidad.



Ilustración 18



Ilustración 19

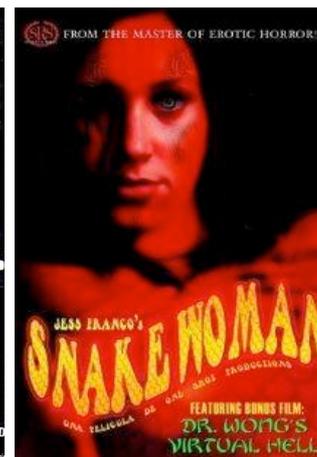


Ilustración 20

2.1.2. La pantalla demoniaca. Las influencias de Max Reinhardt y del ex

Es muy probable que Jesús Franco no fuera consciente de que pudiera tener influencias de Max Reinhardt en su filmografía, y aunque no podamos aseverar que fueran influencias directas porque él nunca habló de ello, sí podemos ver ciertas concomitancias a lo largo de su filmografía a través de varios elementos que llevan a suscitar el estudio y análisis de la figura de Max Reinhardt en toda la filmografía de terror. Reinhardt define muy bien lo esencial que resulta conocer el expresionismo alemán como base de cualquier cine de terror:

“Es necesario calificar sencillamente de demoniaco ese comportamiento enigmático con respecto a la realidad, de ese modo sólido y cerrado que presenta el mundo. El hombre alemán es el hombre demoniaco por excelencia. Verdaderamente demoniacos son el abismo que no puede ser colmado, la nostalgia que no puede ser apaciguada, la sed que no puede ser saciada...”

Esta cita pertenece al prólogo de *La pantalla demoniaca* de Lotte H. Eisner en el que cita a Leopold Ziegler, el Santo Imperio de los alemanes del año 1925.

Edschmid dice que el hombre ha dejado de ser un individuo atado a obligaciones, a una sociedad; la vida del expresionista escapa a la lógica mediocre y al resorte de las causalidades, admitiendo el barómetro de su sensibilidad, se entrega a sus impulsos. La imagen del mundo se refleja

en él en su primitiva pureza, la realidad ha sido creada por nosotros.

Aimer señala a Worringer que declara:

“la abstracción alemana nace de la gran inquietud que siente el hombre aterrorizado por los fenómenos que constata en torno suyo y de los que no es capaz de descifrar las relaciones, los contrapuntos misteriosos. Esta angustia primordial del hombre frente a un espacio ilimitado suscita en él el deseo de sacar los objetos del mundo exterior en su contexto natural, o, mejor aún, liberar el objeto de sus vínculos con otros objetos, en definitiva, convertirlo en absoluto”.

Según Worringer,

“el nórdico siente la presencia de un velo entre él y la naturaleza por lo que aspira a un arte abstracto; sin embargo, el hombre mediterráneo, tan armonioso, jamás conocerá este éxtasis de la abstracción expresiva”.

Este paroxismo que los alemanes toman por dinamismo, se encuentra en todos los dramas de esta época y así se encuentra en la que fue una de las obras precursoras del género, o Mensch Periode, es decir, la época del hombre.

En cuanto a la génesis del film expresionista, Louis Delluc e Cinéa (1962) decía que su ritmo determina el film y hablando de Caligari decía en cuanto al ritmo de las películas que primero era lento, voluntariamente laborioso, intentando enervar la atención.

La literatura expresionista está plagada de contrastes violentos, expresados por el claroscuro y las sombras. Los primeros cineastas del género como Robert Wiene y Richard Oswald podían producir ilusiones en sus comienzos filmando películas dotadas de estas cualidades. “Para el alma torturada de la Alemania contemporánea estas películas llenas de evocaciones fúnebres, de horrores, de una atmósfera de pesadilla, parecían el reflejo de su grotesca imagen y servían de alguna manera de derivativo”. (Eisner:22).

“Esta impresión no solo emana de un don extraño que tienen los

alemanes, acostumbrados a las leyendas salvajes, para dar vida a los objetos. En la sintaxis normal de su lengua, los objetos tienen vida activa, completa: para hablar de ellos se emplean los adjetivos y los verbos que se utilizan para hablar de los seres vivos, se les conceden las mismas cualidades, actúan y reaccionan igual”.

Eisner apunta que, en una época precedente al expresionismo, este antropomorfismo se ha llevado ya al extremo. En 1879, un escritor alemán, Friedrich Vischer, habla en su novela *Auch Einer* de “la perfidia del objeto” que acecha malignamente el vano esfuerzo por dominarlo.

Asimismo, en cuanto a los objetos, Kurtz declara que “la fuerza dinámica de los objetos grita su exigencia de ser creados” (Eisner, 30) y esto explicaría la obsesión que impregnan los decorados en la filmografía de Jesús Franco.

Jess Frank toma varios elementos propios del expresionismo alemán y del cine gótico. La utilización del claroscuro es una técnica que conoce muy bien y que se manifiesta sobre todo en el cine de la primera época y de las películas en blanco y negro como *Gritos en la noche*. En cuanto a la fuerza de los objetos, los objetos cobran vida y tienen la fuerza dinámica de la que habla Kurtz, empezando por los espacios, las casas, los castillos, principales escenarios de *Gritos en la noche*, *Justine*, *Drácula contra Frankenstein* e innumerables películas en donde cobran un significado especial.

Los expresionistas recurren a imágenes depositadas en la memoria y es así como llegan a representarlos de forma oblicua, vistos desde arriba, es una de las características de las “imágenes imaginadas”.

3. Fuentes literarias utilizadas por Jesús Franco.

Jesús Franco utilizó una serie de fuentes literarias basadas sobre todo en la literatura inglesa y anglosajona. *Drácula*, *Frankenstein*, *Justine* o *Gritos en la Noche* son claros ejemplos; los primeros basados en la literatura ficcional y el último basado en fuentes periodísticas. La literatura de terror está presente en todo su repertorio cinematográfico.

De la reescritura a la transtextualidad en la filmografía de Jesús Franco. “La reescritura no es lo mismo que la intertextualidad o, utilizando los términos de Genette, la transtextualidad, sino que es una modalidad de la misma caracterizada por la forma en que el modelo se hace presente y la actitud que se adopta ante el mismo: la referencia al modelo es central”. (Bowie, 2010:95).

En el caso de Jesús Franco la reescritura es fundamentalmente un tipo de hipertextualidad, no solo porque se reescriben textos sino architextos, que corresponden a diferentes tipos de transtextualidad genettiana presentes en la reescritura. En el caso de Jesús Franco la relación transtextual no es reflexiva o metatextual, sino creativa, algunas cintas serían macrotextuales (hipertextuales) y otras microtextuales (intertextuales).

El objeto del texto origen, la relación transtextual en base a su naturaleza simplemente textual o architextual, tanto en lo que respecta al architexto, y el texto que subyace al principal con respecto de su función de su posición de independencia o dependencia, texto y paratexto.

El escritor Jordi Costa, durante el seminario del XLVI del Curso de Cinematografía que organiza la Universidad de Valladolid “Poesía *pulp*, construcción pop y otras anomalías del terror de pipas” se centró especialmente en el cine de terror popular -de ahí su nombre- que floreció en los años 70 en España. Costa atribuye la primera película que se acercaba al género como “la noche de Walpurgis” que era la tercera película en que Jacinto Molina, en donde Paul Naschy hacía de hombre-lobo. El seminario se centró en tres figuras destacadas dentro del género de terror: Jesús Franco, Paul Naschy y Narciso Ibañez Serrador. «Jesús Franco es el que abre la puerta a una sensibilidad pop en el cine español

y en fecha bastante temprana, a finales de los 50». Según Costa, el cine de Jesús Franco está hecho para dar placer al espectador y el mismo director lo entiende como un juego.

Jordi Costa trata el tema de cómo muchos países se apropian de un género y lo reinventan. Cada país hace su propia lectura y su propia versión. Para él estas reescrituras aportan un nuevo lenguaje y una nueva manera de tratar el género (Juste, 2009)

3.1. Mitos y leyendas en Jesús Franco.

Las películas basadas en relatos cuyos protagonistas suelen ser personajes sobrenaturales (dioses, semidioses o personajes basados en héroes o antihéroes con poderes extraordinarios) son aquellas que pueden constituir mitos. Sin embargo, las leyendas son aquellas narraciones tradicionales de hechos imaginarios que se consideran reales. La obra de Frank no está basada en mitos o leyendas *ad hoc*, pero sí puede considerarse una hibridación de género en cuanto a que no guarda elementos puros de las leyendas ni de los mitos, pero sí tiene algo de todos ellos.

Por ejemplo, en el mito-leyenda- enigma de Jack *el destripador*, aunque el personaje del asesino en serie ha existido desde tiempo inmemorial, no será hasta el S.XIX que este arquetipo aparece en el imaginario colectivo. El tipo de asesino que padece psicosis tiene dos características: nadie conoce su forma ni cuando aparecerá. Es una sombra afilada, la representación se realiza a través de sus víctimas y las huellas que dejan tras de sí. Nos imaginamos al asesino psicótico por sus actos no por una descripción detallada del personaje. El asesino Jack *el destripador* no constituyó un personaje de fantasía como sí lo eran el Conde Drácula de Bram Stoker o Mr. Hyde de Robert Louis Stevenson. Jack es producto de una leyenda británica que perdura hasta nuestros días después de ciento veinte años. Fue un componente del folclore inglés al punto de que hasta hoy día se siguen mostrando los lugares donde se perpetraron los crímenes.



Ilustración 21

Jack es un ser real y un psicópata victoriano, que comenzó sus andaduras en el crimen en 1888. En la época victoriana el libro es un libro de ficción basado en una historia real a diferencia de otras historias. Tiene ocho capítulos, en el primero se narran y se describen los asesinatos y se proporciona información sobre las infortunadas víctimas, todas prostitutas sin recursos. El segundo capítulo trata sobre la contribución de la prensa en cuanto a la expansión de la Leyenda del Destripador. Los siguientes capítulos abordan las teorías dominantes acerca de la plausible identidad del asesino. Entre estas hipótesis se postula la autoría del asesino: pudo haber sido un pintor impresionista de la época; una segunda teoría se inclinaría por un rico hombre de negocios de Liverpool, y por último, la “teoría de la conspiración” que incrimina a un personaje de abolengo cercano a la Corona Británica.

4. Mitología e historia del cine erótico

El arte erótico se inició al principio de nuestra historia, ya en época de Aristófanes (445-386), en esta época había una literatura con contenido erótico y en ocasiones hasta pornográfico, como por ejemplo Lisístrata “La república de las mujeres”, también conocida como “huelga vaginal”, en ella incluso aparecían actores erectos en escena. Esa pornografía ya existía en el tiempo de los romanos donde los personajes llegaban a copular ante los espectadores por exigencias del guion.

Erotismo proviene de *eros*, amor en griego. El diccionario de la RAE lo define como “*amor enfermizo o afición desmedida a todo lo que concierne al amor*”.

De acuerdo al diccionario de la Mitología Clásica de Constantino Falcón Martínez, Emilio Fernández-Galiano y Raquel López Melero, Eros es el dios del amor, pero su origen resulta incierto. Asegura la continuidad de las especies del mundo y el orden interno del cosmos. Conocido en la cultura romana con el nombre de Cupido, la leyenda de Eros nos lo presenta como un niño con alas armado de un arco y flechas. Eros era hijo de Afrodita, diosa del amor, y Zeus, quien ordenó su desaparición. Su madre lo ocultó y una leona lo amamantó. Al crecer construyó un arco de fresno e hizo sus flechas y empezó a lanzar dardos a los humanos. Siendo Eros adolescente se enamoró de Psique –el Alma- la hija menor del Rey de Asia.

4.1. Los primeros tiempos del cine erótico

Nada tiene que ver la cinematografía actual a las primeras películas donde se mostraban unos cuerpos bien formados de hombres y estupendas mujeres casi desnudos de forma integral. Uno de los primeros autores en hacer uso de esto fue David Wark Griffith, quien escribió dos cortometrajes *El origen del hombre* (Man’s Genesis, 1912) y *La vida del hombre primitivo* (Wars of the primal tribes, 1913). Pero no fue hasta *Hace un millón de años* (“One millions years B.C”, 1940) codirigida por Hal Roach (Tumak), con los actores Victor Mature y Carole Landis (Loanda), que “el cine prehistórico adquirió carta de nobleza”. (Cine

Erótico, 9).

Hammer repitió dos producciones similares *Cuando los dinosaurios dominaban la tierra* (when dinosaurs ruled the earth, 1970) de Val Guest y *Criaturas olvidadas del mundo* (Creatures of world forgot, 1971) de Don Chaffey. Estas películas trataban el tema del conflicto tribal entre pueblos de etnias diferentes con cierto



Ilustración 22

maniqueísmo que ha justificado las etiquetas de racistas por varios críticos de cine. Los blancos aparecen como buenos, civilizados, conocedores de la pintura rupestre y los negros más primitivos.

Un caso diferente fue el de *Mujeres prehistóricas* (*Slave girls*, 1966) de Michael Carreras, donde un viajero por el tiempo conduce a un cazador a la jungla del Amazonas donde se encuentra con mujeres crueles y violentas, gobernadas por Martine Beswick interpretando a la Reina Kari, mujer sádica y lasciva.

Cuando las mujeres perdieron la cola de Pasquale Festa Campanile, con Senta Berger y Giuliano Gemma es una película de cine erótico, con innumerables escenas cargadas de erotismo. El éxito de taquilla produjo tres películas más: *Quando le donne persero la coda* (1971) y el estreno al año siguiente *Quando le donne si chiamano Madonne* (1972)

En España, durante los años de la censura no se realizó cine erótico. Sin embargo, se hicieron una serie de películas que trataban la disyuntiva social como *Lo verde empieza en Los Pirineos* de Vicente Escrivá del año 1973 que trata sobre la historia de 3 españoles que se van de juerga de prostitutas un fin de semana.



Ilustración 23

El filme ridiculiza al español de la época y al mismo tiempo suscitó aún más el deseo de muchos españoles de la época por traspasar la frontera. Protagonizada por José Luis López Vázquez, José Sacristán, Rafael Alonso, Manuel Zarzo y Nadiuska, satirizaba la actitud llevada al esperpento de 3 españoles.

En aquella época, un agente de turismo de Girona en 1973, organizó un viaje a Perpiñán para ir a ver la película *El último tango en París*, film de Bernardo Bertolucci protagonizada por Marlon Brando y María Scheneider. El viaje en sí no llegó a partir nunca y fue suspendido por considerarse inapropiado para la mentalidad de la época. Los promotores



cambiaron de estrategia y dejaron de anunciar de forma explícita los títulos de las películas que iban a proyectar en sus viajes. De este modo se empezó una serie de viajes donde se exhibían películas eróticas.

Ilustración 24

4.2. El cambio

Las elecciones del 15 de junio de 1977 conformaron unas Cortes que los analistas definieron como bipartidismo imperfecto. Gano la UCD, el partido de Suárez, pero la izquierda y los nacionalistas consiguieron una representación que garantizaba la pluralidad y el carácter constituyente del nuevo parlamento.

El 11 de noviembre de 1977, el Bolétin Oficial del Estado hacía público un decreto en el que la censura se suprimía y se sustituía por otro organismo denominado Junta de Calificación, cuya competencia se limitaba a clasificar las películas en función e la edad de los espectadores. Con objeto de evitar la ingente cantidad de películas eróticas crearon la clasificación S, que aglutinaba todas aquellas películas que por su contenido sexual o violento sólo podían ser vistas por adultos. Entre aquellas películas se encontraban aquellas del *soft*

core, o porno blando, el que no muestra relaciones sexuales, pero las sugiere. El efecto del decreto fue un éxito y en ese mismo mes, se estrenó en España *El último tango en París* (1972) con tres millones de espectadores en apenas un trimestre y *Emmanuelle* (1974)

La prensa en general desde la llamada ley Fraga no pasaba censura, pero seguía amparada en la ley que incluía delitos como el de escándalo público. El cine español liberado de la censura y sin necesidad de utilizar la comedia moralista para tratar temas de actualidad, comienza a tratar todo tipo de temas en sus películas.

4.3. El erotismo en la filmografía de Jesús Franco

A partir de la desaparición de la censura en 1977 eclosiona con fuerza, como apunta Camilo Díaz, una permisividad que lleva consigo un género erótico, por lo general dotado de pocos medios, definido por Camilo Díaz como “cutre y ramplón”. “Lo erótico reconvierte en fin y se transforma en temática per se” (Díaz: 64).



Ilustración 25

En la obra de Jesús Franco se considera *Necromicon* como la primera y feroz película de culto de Jesús Franco, además de *Lucky*, “*el intrépido*”, rodada en 1966, después de su etapa en blanco y negro. Bien considerada por los críticos, inicia una etapa de rodaje en color. Se granjeó fama de pornógrafo, pero esta película concretamente fue rodada en Lisboa y

Berlín, y no hay sexo explícito en el rodaje. Hay algunos elementos entrecruzados como la pulsión entre el deseo y la muerte, el enlace del sueño con lo soñado, una obra en la que abundan los elementos provenientes del cómic, incluso el surrealismo. Se trata de una historia de fantasía y erotismo, con elementos líricos, donde elementos fetichistas entran en juego. Otra película de este tipo fue *Diario íntimo de una ninfómana* (1972).

En el momento que la censura se lo permitió, empezó a producir en España películas con la clasificación S, definida como “medida salomónica que no pretendía otra cosa que impedir que llegase el auténtico cine pornográfico, al tiempo que daba salida al montón de películas prohibidas por la extinta censura con rasgos “estajanovistas”¹ (Transliterado, referido al estajanovismo, estajanovista es un adjetivo que califica a aquel o aquello perteneciente a o partidario del estajanovismo, movimiento epónimo de A.G : Stajanov (1906-1977): un minero soviético que consiguió batir el record de extracción de carbón, hoy día por estajanovista se entiende un obrero trabajador y laborioso.)



Ilustración 26

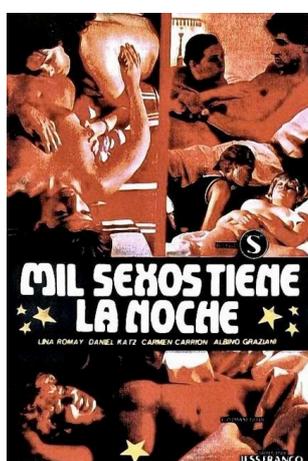


Ilustración 27



Ilustración 28

Jesús Franco siguió produciendo películas de forma “estajanovista” como *Sinfonía erótica* (1978), *El sexo está loco* (1979) que serían preámbulo de otra serie de películas del corte de Jesús Franco como *Eugénie, historia de una perversión* (1980), cuya protagonista es Lina Romay; *Sadomania* (1980) con Ajita Wilson y *La chica de las bragas*

transparentes (1980) en la que intervenía Rosa Valenty, otro mito erótico del género. En *Macumba sexual*, una de sus películas S más conseguidas, en la que actuaban Ajita Wilson y Lina Romay que interpreta a Candy Coster, y *Botas negras, látigo de cuero* (1982) retomó uno de sus temas recurrentes, la dominación femenina, sería una película de culto hoy día por la temática tan actual, más en relación con la España del año 2020 que con la España de los años 70, porque podría decirse que Jesús Franco era un adelantado a su tiempo. Una película calificada como más sofisticada pero menos intensa es *La mansión de los muertos vivientes* (1982), *Mil sexos tiene la noche* (1982) y *Las chicas del tanga* (1983).

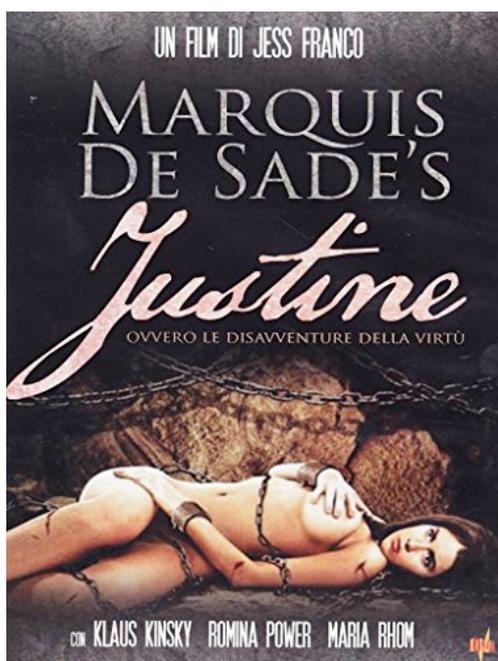
4.4. El erotismo en *Justine*

De Franco se ha aseverado con todo merecimiento que es un cineasta “sadiano”. Y no sólo por su constante visita (fiel, leal, apócrifo, libérrimo) a la obra de su venerado Donathien Alphonse, Marqués de Sade. (Flashback 2006, 66).

El terror está muy ligado al erotismo dentro del marco del cine Negro para muchos autores y críticos de cine, arte y literatura. El erotismo puede considerarse como elemento no inherente al terror pero sí perteneciente a la diégesis en ciertos autores, algunos mitos y leyendas que se han construido sobre la figura Marqués de Sade, escritor relegado de la literatura durante mucho tiempo por ser considerado inmoral para unos, amoral para otros; adjetivos en cualquier caso superficiales para la obra de este autor pues omiten las aportaciones filosóficas y psicológicas que el escritor aportó a la literatura universal a través de sus polémicos personajes y sus perfiles psicológicos, no son personajes planos sino de enorme complejidad, cultos la mayoría, y suscitan siempre la reflexión en el lector. Para ilustrar esa idea la película *L'âge d'or* de Luis Buñuel es un claro ejemplo. Esta película de culto surrealista, tiene imágenes impactantes que sobrepasan al espectador en muchos casos. Es una película con una gran carga simbólica repleta de metáforas. La historia de amor apasionado trata de romper con los valores de la época, igual

que en la obra del Marqués de Sade. Hay en la película, al igual que en la obra de Sade una reflexión que llega a cuestionar la moralidad de la época.

La influencia de Donatien Alphonse François de Sade, más conocido como Marqués de Sade, ha suscitado varias obras literarias y películas. Algunas de ellas tienen su origen en fuentes literarias y otras tienen guiones *ad hoc* menos fieles a la fuente original. La figura del Marqués es un ejemplo de cómo el miedo y terror en ocasiones llevan aparejados ciertos elementos eróticos. En el cine se ponen de manifiesto ciertos clichés como la indefensión de la mujer que no puede salvarse y está abocada a la desesperación. De ahí deriva el sadismo pues es definido por la RAE como «la perversión sexual de quien provoca su propia excitación cometiendo actos de crueldad en otra persona».



Justine está basada en la obra del Marqués de Sade de la que se conocen tres ediciones. La primera realizada tan solo en 15 días en 1787 mientras se encontraba encarcelado en “la Bastilla”, la segunda del año 1791 y la última en 1797 mucho más ampliada. Constituye uno de los más grandes exponentes de las obras del Marqués de Sade, conjuntamente con “los 120 días de Sodoma” y “Aventura en el Tocador”.

Ilustración 29

El título original de la novela fue “Les infortunes de la vertu, Justine ou les malheurs de la vertu”. Debido a esta obra Sade fue calificado como “autor infame de novelas detestables” y le causó el encierro a su autor acusado de demencia. A pesar de la clandestinidad de su edición, se realizaron 6 ediciones en 10 años.

Justine es una película del año 1969 protagonizada por dos hermanas, Justine interpretada por Romina Power y Juliette por María Rohm. Ambas están en un internado de monjas cercano a París cuando reciben la noticia de que se quedan huérfanas y les dicen que tienen que dejar el internado a la mayor brevedad. Juliette se va a un prostíbulo, la casa de Mme Buysson a ejercer y trabajar. Justine no quiere seguir ese camino y se va. Nada más salir de allí un cura le roba el único dinero que poseía, 100 coronas. Justine entonces se va a servir a una posada pero un cliente, el Sr. Deroch intenta aprovecharse de ella. Al no conseguir sus propósitos, la acusa falsamente de robarle un medallón de oro por lo que la condenan a la horca. En el patíbulo, una de las presas más peligrosas, Dibua, provoca un incendio ayudada por sus compinches y consigue escapar con unos amigos que la están esperando, ambas consiguen escapar pero quieren abusar de Justine y utilizarla para sus robos. Justine consigue escapar y llega a una casa en la campiña francesa donde encuentra a un pintor, Rymon, la única persona grata que encuentra en todo su periplo, pero un día llegan a buscar a Justine pues estaba condenada a la horca. Consigue escapar y llega al bosque de Bresal donde encuentra al Marqués de Bresal. Se queda a su servicio y hace de doncella de su esposa, pero un buen día el hombre le propone que ha de devolverle el favor que le hizo y matar a su mujer. Justine siguiendo su buen instinto le cuenta todo y es castigada. Al final el hombre mata a su mujer envenenándola él mismo y culpa a Justine de asesinato y la marca con una A en el pecho. De ahí huye a un castillo abandonado, el Castillo de Bois, donde una secta de 4 religiosos dirigidos por el Hermano Antonio pretenden sacrificarla como si fuera un animal. Consigue escapar y la encuentra Rymon y la lleva a una posada en París, pero Dibua la ve y la raptan de nuevo y la exhiben en su teatro de variedades. El público al verla desnuda descubre la marca de la A de asesina y comienzan a insultarla y la policía la prende. Es entonces cuando su hermana Juliette, acompañante y amante del Ministro del Rey, el Conde de Cerbi, la ve y evita su ejecución. Al final Juliette protege a su hermana y no permite que la prendan y aquí termina la película.



Ilustración 30



Ilustración 31

Juliette sin embargo cometió crímenes, mató a la dueña del prostíbulo y se quedó con todas sus joyas, después mató a la prostituta que colaboró con ella en el asesinato. A través de una serie de crímenes y asesinatos conoce un ascenso social y llega a ser la cortesana del Ministro del Rey mientras que Justine, siguiendo la moral y la ética sólo consigue infortunios. En el caso del encargo de matar a la Marquesa de Bresac, Justine sigue su instinto natural y advierte a la misma del peligro y las intenciones de su marido, sin embargo, su propósito se ve frustrado porque su marido la mata y la condena a ella. El hacer bien no se ve recompensado sino todo lo contrario. “*Justine*” constituye un ejemplo de los libros malditos de la literatura universal. Su influencia es reconocida en autores como Flaubert, Dostoievski y en la poesía de Baudelaire.

Justine supone una dura crítica a la sociedad del S.XVIII en la que a los nobles les estaba todo permitido, como se manifiesta en la obra literaria y en la película. La injusticia social estaba patente en esta sociedad donde el apremio hacia la virtud no existía.

Justine (Marquis de Sade’s *Justine*) puede no ser su más perturbador logro al respecto, pero este opalino drama de época, bien pensado, de límpida factura, de estilo remilgado y de aparente presupuesto, apura el espíritu de Sade, aunque tinte con agilidad la letra, si bien acaba por cuestionar la inocencia pretendidamente glorificada. (Flashback 2006, 66).

4.5. Tratamiento de las mujeres en la filmografía de Jesús Franco

El cine de mujeres encarceladas ya tenía una tradición en la década de los 60. Cuando Jesús Franco realizó el rodaje de *99 mujeres* (1968), ya había una serie de 9 películas de este género realizadas por el británico Harry Alan Towers con un elenco de actores de talla. Franco hizo una versión en la que entremezclaba historias y situaciones que trascienden lo dramático de una trama que conjuga el romance y el sadismo. Franco presenta una prisión de mujeres en un lugar de playa cerca de otra cárcel de hombres. El papel de Thelma lo interpreta Mercedes McCambridge, como directora de la prisión, mujer corrupta que ejerce su poder con la máxima autoridad y pena para las reclusas, acometiendo crueles castigos corporales; no obstante, contrata una funcionaria honesta, Leonie Carrol interpretada por María Schell, que junto al médico José María Blanco intentará mejorar el ambiente de la prisión. Sin embargo, se produce la fuga de Maria interpretada por María Rohm y Helga por Elisa Montés, que aprovechan la laxitud de las nuevas medidas para escaparse. Se verán abocadas a vivir en la selva y a los peligros de la misma. Como conclusión final encontramos que la libertad no se alcanza fuera de los muros de la prisión. En el penal masculino, los reos resultan ser violadores y asesinos. Hay una mezcla de historias pesimistas y esperanzas rotas con el fascismo de Thelma. La película utiliza los estilemas propios del género como abundantes peleas entre reclusas, envidias, lascivia de los carceleros.

4.6. La hibridación del género

En la trayectoria de Jesús Franco se produce un punto de inflexión cuando el aparato franquista le acusó en la década de los 60 de rodar escenas pornográficas en España para *Necronomicon* (1967) (Flashback feb 2008; Freixas y Bassa,80). Desde ese momento empezó a filmar coproducciones, facturando un mínimo de 6 películas anuales, y de esa manera siguió abordando todos los géneros, constituyendo así una

hibridación del género en la que el erotismo se fusiona con el terror, el suspense y el horror. De esa libertad se gesta *Bésame Monstruo* (1968), hibridación de comedia, aventura y cómic. Una fusión basada en el tebeo de Manuel Vázquez o Francisco Ibáñez y una mezcla de realismo sui generis que caracteriza a Jesús Franco. Los personajes principales eran Regina, interpretada por Rossana Yanni, y Diana por Janine Reynaud. Ambas podrían funcionar perfectamente como sosias entre Anacleto agente secreto y Mortadelo y Filemón. Se trata de dos mujeres independientes y sexis que son agentes secretos en una intriga llena de cadáveres en la que se mezclan las actuaciones de cabaret, con abundancia de diálogos. En el fondo esta ridiculización del género supone la desmitificación de clásicos como James Bond.

Hay diferentes modos de hibridación en la filmografía de Jess Frank atendiendo a los nuevos cánones para la lectura y la reelaboración de mitos como los mencionados anteriormente.

Otra película *Lucky, el intrépido* (1967) en la que Jesús Franco interpreta el concepto de MacGuffin.⁷ El profesor encuentra una caja roja donde el profesor Bertrand, interpretado por Barta Bary, almacena óvulos fecundados que darán lugar a hombres sumisos a su amo. Las orientales pretenden torturarlos y matarlos, otros quieren montar un ejército. Entre los personajes también se encuentran las orientales que pretenden la fórmula para disfrutar. Aparecen unos personajes vestidos de nazarenos además del ayudante del Doctor Orloff y la mismísima hija del científico. También hay elementos como un somnífero hecho con la fórmula del Doctor Orloff utilizado por las chinas y en su conjunto una mezcla de personajes antagónicos en un ambiente peculiar.

7. MacGuffin es una expresión acuñada por Alfred Hitchcock que designa una excusa argumental que motiva a los personajes y al desarrollo de una historia, pero carece de relevancia por sí misma) (RAE).

5. La hibridación del género tomando como ejemplos *Rififi en la ciudad* y *Gritos en la noche*

5.1. El género negro y Jess Frank

El cine negro, término procedente del francés *film noir*, es un tipo de cine que se produjo principalmente en los estudios de Hollywood a finales de los años cuarenta y cincuenta, que se caracteriza por presentar un mundo urbano, de noche y en un ambiente de violencia, en el que habitan personajes sórdidos y neuróticos. El estilo de estas películas, en particular la puesta en escena, presenta un tono sombrío y se guarda concomitancias con el expresionismo alemán de los años veinte, como por ejemplo en películas como *El gabinete del Doctor Galighari* (1919), dirigida por Robert Wiene, que sería una película de la línea de *Gritos en la noche* (1962).

Rififi en la ciudad estaría dentro del marco de cine negro formado por las películas de terror y gánsteres de los años treinta, las cuales tenían una marcada influencia alemana como las películas de directores como Otto Preminger, nacido en Austria, que dirige *Laura* (1944), o Robert Siodmak con *Forajidos*. Estas serían las influencias más inmediatas en *Rififi en la ciudad*, en lo que respecta a este tipo de cine, al constituir una parodia en la que la falta de creencia en las instituciones queda claramente marcada en solfa de humor.

No debemos olvidar que el cine negro nace como respuesta social y se caracteriza por una etapa caracterizada por el nihilismo y negativismo que provocó la Segunda Guerra Mundial y se recrudeció aún más en Alemania durante la Guerra Fría, por lo que provoca un clima de duda respecto de los gobiernos y de los hombres. Todas las películas de este género tienen un denominador común: representan una naturaleza humana corrupta, violenta y propensa al sadismo, con personajes neuróticos y un clima de tensión constante.

El cine negro ha proliferado mucho en los últimos años pero no era así en los años cincuenta o sesenta en España. Jess Frank constituye uno de

los exponentes del film noir en España: *Gritos en la noche* y *Rififi en la ciudad* son dos películas que podrían insertarse dentro del género negro en España. Se analizará cuándo y cómo se insertarían estas películas dentro del marco del género español, las particularidades que tiene cada una y la razón de por qué estas películas son susceptibles de análisis.

El cine negro o Film Noir, expresión francesa que aparece en el curso de la Segunda Guerra Mundial y de ahí pasa al inglés, se refiere a las películas que por unos u otros pertenecen a géneros diferentes, como el melodrama y sobre todo el crimen y están plagadas de personajes como detectives privados cínicos e individualistas, de seductores y de hombres políticos comprometidos con el crimen. La intriga se desarrolla normalmente en los bajos fondos de las grandes ciudades, donde el sueño americano pierde su credibilidad, como apunta Marie-Thérèse Journot en su libro *Le vocabulaire du cinema*, y se desarrolla en un ambiente muy sombrío.

El cine negro, de acuerdo a Cattrysse, recuerda menos a un conjunto de características inmanente en los films noirs que a un efecto creado por ciertas películas cercanas a ciertos espectadores. El llamado film noir fue gestado en Francia en los años cuarenta. El término film noir “représente donc d’abord une construction critique, un concept dont le public et la critique se sont servis pour désigner des groupes parfois divergents de films criminels (surtout) américains”. No ha de confundirse el concepto film noir con el effet film noir. Tampoco se puede aportar una definición de film noir que sea única de forma absoluta y definitiva. Así nuestra definición será más una descripción diacrónica que una percepción crítica del film noir.

El término *film noir* aparece por primera vez según Patrick Cattrysse en un artículo de Nino Frank que se titula “Un nouveau genre policier: l’aventure criminelle”. El término film noir evoca a cinco películas americanas, que fueron rodadas en París. Se trata de:

- *Halcón Maltés* de 1941 de John Houston en la que participan Humphrey Bogart, Mary Astor, Peter Lorre y Gladys George.
- *Double indemnity* de Billy Wilder y protagonizada por Fred Mac Murray y Barbara Stanwyck 1944.

- *Laura* de 1944 de Otto Preminger, se trata de una adaptación a la obra teatral y de la novela de la escritora Vera Caspari Ring Twice.
- *Murder my sweet* traducida libremente en castellano por *El enigma del collar* del director Edward Dmytryk con Dick Power y Claire Trevor de RKO en 1944.
- *The woman in the window*, traducida por *La mujer del cuadro* de Fritz Lang, basada en la novela *Once Off Guard*, de 1944.



Ilustración 32



Ilustración 33



Ilustración 34

Eisner explica la diferencia entre cine negro y *effet noir* que es un efecto efímero que solamente los contemporáneos han podido vivir y que el

público y la crítica de los años posteriores

“Le film noir est noir pour nous, c’est-a-dire pour le public occidental et américain des années 50. Il répond à une certaine type de résonance émotive aussi singulier dans le temps que dans l’espace. C’est donc sur le plan de l’affectivité aux reactions peut-être éphémères, qu’il faut chercher la racine de ce “style”: c’est elle qui rapproche des productions aussi différentes que Shanghai et The Asphalt Jungle (Borde et Chaumeton 1955,5)” (Eisner,50)

Por una parte, el cine negro marca un grupo de películas que no están estrictamente delimitadas. Por otra parte, el término revisa varias características que se encuentran en varias películas o géneros narrativos. Esta ambivalencia marca el principio de una discursión que caracteriza la mayoría de estudios sobre cine negro.

5.2. Gritos en la noche

5.2.1. Gritos en la noche como película de terror.

Gritos en la noche es una de las primeras películas acuñadas como películas de terror en España. Hay quien considera que la primera película de terror es *La noche de Walpurgis* de 1970, pero *Gritos en la noche* se había estrenado ocho años antes.



En su primera época, Jesús Franco tenía una planificación más cuidada y una puesta en escena más elaborada. *Gritos en la noche* puede considerarse el primer film propiamente de terror realizado en España en el año 1962 (www.diariodecine.es; consultado el 15 abril de 2015); está valorada además como la mejor película de Jesús Franco. *Gritos en la noche*, a diferencia de otras películas de Jesús Franco, presenta una estructura narrativa tradicional que guarda coherencia desde el

Ilustración 35

punto de vista argumental, lo cual no es una constante en la filmografía de este autor, pues varias de sus películas carecen hasta cierto punto de este orden lógico, como la serie referente al Conde Drácula, con títulos como *El Conde Drácula* y *La hija de Drácula*. Este bajo grado de coherencia en la transfuncionalidad es debido en gran parte al hecho de tener un presupuesto excesivamente austero para rodar películas y al afán prolífico y mercantilista del autor a la hora de rodar varias escenas simultáneamente que después utilizaba en diferentes películas, con lo que minimizaba en costes de producción y rodaje.

Además de tener un buen guion, *Gritos en la noche* se caracteriza por una bien elaborada puesta en escena, en la que se cuidan con detalle y planificación todos los elementos de la mis-en-scene tanto exteriores como interiores en cuanto a attrezzo, con una fotografía en blanco y negro excelente, siendo el director de fotografía Godofredo Pacheco.

Es una película rica en número de planos y diferentes escenarios, además de que cuenta con un elenco de actores que realizan un gran trabajo de dramatización enriquecido por un vestuario adecuado. La música diegética se adecúa perfectamente al ritmo y secuenciación de la película.



Ilustración 36

Jess Frank constata que estrena *Gritos en la noche* en el año 1962 (Frank, 22-23), año en que fue estrenada en España. Sin embargo, parece

ser que *The Awful Dr. Orloff* ya había sido estrenada en los Estados Unidos y en el Reino Unido previamente a su estreno en España. La cinta constituye una película que el polifacético Jesús Franco dirigió y escribió y, además, también compuso gran parte de la música de la película. Una sección de la crítica tildó la cinta como una copia del clásico francés *Los ojos sin rostro*, en francés original *Les Yeux sans visage*, dirigida por George Franju y estrenada en 1960, en la cual se basó Pedro Almodóvar para realizar su película *La piel que habito*; sin embargo, aunque hay concomitancias entre Franco y el autor francés, se pueden atribuir a una mera coincidencia, pues Jesús Franco, ante tal crítica, respondió que le resultaba desconocida la existencia de esta película hasta ese momento del estreno de *Gritos en la noche* (m.imdb.com/title/tt0056040/reviews). De hecho, en la secuencia de créditos del principio consta que está basado en una adaptación de la obra de David Khunne que, en realidad, es el pseudónimo que el mismo Jesús Franco había adoptado en sus comienzos de escritor de novela negra, acción y terror. No obstante, ambas películas presentan un argumento muy similar:

Gritos en la noche protagonizada por el Dr. Orloff, interpretado por Howard Vernon, un ex cirujano de un penal que vive en un castillo recluso en París. El Dr Orloff y su ayudante Morpho, interpretado por Ricardo Valle, se dedican a secuestrar mujeres de vida disipada a las que asesina sin dilación con el objeto de realizarle los injertos de piel a su hija. El Inspector Tanner, interpretado por Conrado San Martín, comenzará con la ayuda de Wanda, su prometida, que también es interpretada por Diana Lorys, la cual guarda un asombroso parecido con la hija desfigurada del Dr. Orloff. Diana Lorys es una de las actrices preferidas de Jesús Franco que da vida a un elenco de numerosos personajes en multitud de películas del nombrado director.



Ilustración 37

Según Filmaffinity, puede considerarse el primer film propiamente de terror realizado en España (1962) está considerada, además, como la mejor película de Jesús Franco. *Gritos en la noche* a diferencia de otras películas de Jesús Franco presenta una estructura narrativa más coherente y lógica, algo de lo que varias de las obras de Jesús Franco suelen carecer como por ejemplo la serie *Drácula, la hija de Drácula* y otros títulos. Pero aparte, esta película presenta una mejor elaborada puesta en escena que otras películas del género, en el que se cuidan con mayor detalle y planificación todos los detalles de tanto exteriores como interiores en cuanto a attrezzo, con una fotografía en blanco y negro bastante buena siendo el director de fotografía Godofredo Pacheco, es una película rica en número de planos y diferentes escenarios, además un gran trabajo actoral enriquecido por un vestuario adecuado.

Gritos en la noche se estrenó en el año 1962, la crítica la tildó como un plagio de la película francesa *Los ojos sin rostro* (1960), en la secuencia de créditos del principio figura que está basado en una adaptación de la obra de David Khunne, que, en realidad, es el pseudónimo del mismo Jesús Franco. Y es que, aunque hay algunas diferencias, ambas películas comparte argumento.

Lo que nos encontramos es una película que podría ser enmarcada dentro del género policíaco y de suspense. Se podría apuntar al mito de Jack “El destripador”. Jack “the Ripper”, el conocido y jamás identificado asesino en serie que causó estragos en el barrio londinense de Whitechapel, en 1888, guarda semejanzas con muchos trabajos de ficción encuadrados dentro del género gótico, realizados tanto en forma de película como en dramas televisados y en videojuegos. No debemos olvidar que la literatura toma muchos elementos de la realidad y en el caso de *Gritos en la noche* hay muchas concomitancias con la figura de Jack “El destripador”.

Jack quien asesinó a cinco prostitutas igual que el Doctor Orloff, siempre mataba de noche y en fines de semana igual que el Doctor Orloff. Ambos son asesinos psicóticos, figura representativa en la

literatura de horror; quienes representan al misterioso asesino son sus víctimas, en la leyenda, sin embargo, la película no encierra ningún misterio porque la identidad del asesino se sabe desde un primer momento- Ann Nichols “Polly” fue la primera de las víctimas el 31 de agosto. Su cadáver apareció en Buck’s Row, tenía dos profundos cortes en el cuello. Jack le quitó las vísceras y colocó sus intestinos entre sus piernas; sin embargo, el Doctor Orloff no eviscera a sus víctimas. El original Jack también evisceró a su segunda víctima Annie Chapman, el 8 de septiembre, la tercera y la cuarta se sucedieron el 29 de septiembre, Elisabeth Stride le provocó una herida que atravesaba su cuello de lado a lado; se cree que fue un crimen no terminado por la posible aparición de una cuarta persona. Este tipo de crimen si guarda relación con los que comete el Doctor Orloff.

En Mitre Square siguió la serie de crímenes matando a Catherine Eddowes, a quien arrancó la nariz, le mutiló el rostro y la degolló, extrajo el útero y el riñón izquierdo, el cual se llevó, y la quinta y última fue Mary Jane Kelly quien vivió aterrada por la posibilidad de encontrarlo.

Hay algunos elementos de Jack El Destripador que se reflejaron en la novela de 1913 de Marie Belloc Lowndes que se titula *The Lodger*, en español *El huésped*, que fue adaptada con posterioridad al cine. Asimismo, en 1976 se estrenó *Jack the Ripper* de Stephen Knight. Por último, *The Final Solution*, que presenta un argumento de la teoría de la conspiración retomando diferentes dramatizaciones y creaciones. *El huésped*, que fue llevada al cine en el año 2009, película de 95 minutos que narra la historia de un hombre misterioso, narrada desde el punto de vista de la pareja que le alquila la habitación, y que es autor presuntamente de una serie de crímenes en los alrededores. Película de acción y terror, considerada como thriller, es una película muy actual compuesta por un gran reparto, entre otros Simon Baker encarna el personaje de Malcolm, Alfred Molina el de Chandler Manning y Shane West el the Wilkinson

“El Destripador” es también el personaje principal de varias películas de terror, y es archiconocido como un personaje dominado por las acciones

oscuras del mal.

Jack “el destripador” asesinaba a mujeres prostitutas de barrios pobres al igual que el Doctor Orloff. La identidad de Jack “El destripador” fue desconocida, se piensa que guardaba algún tipo de relación con la familia real, quizá trabajase para ellos. se piensa que era inglés, se sabe que mató a unas cinco mujeres constatadas y, posiblemente haya más víctimas según la policía de Whitechapel. Estos asesinatos fueron cometidos en 1891 y la película de Jesús Franco también está ambientada en esta época.

Se sabe que existen dos versiones de la película de Jess Frank, una distribuida principalmente en España en tiempos de la censura y otra que fue comercializada en el extranjero, película de escenas con un componente dramático importante y de mucha violencia, además de *desnudez*. La versión que se puede comprar en internet en teoría es la no censurada pero únicamente aparece un desnudo femenino y las escenas son violentas. *Gritos en la noche* constituye una película pionera en su género dentro del cine español.

5.2.2. Gritos en la noche y las fuentes literarias.



Ilustración 38

Gritos en la noche podría considerarse una película enmarcada dentro del género policíaco y de suspense o de terror constituyendo así una película producto de la hibridación de géneros como característica singular de Jess Frank. En cuanto a las influencias literarias de la película podría apuntarse a la leyenda basada en un hecho real de Jack “El destripador”, tan recurrente en la novela gótica anglosajona y en numerosos títulos del

cine de terror inglés y en este caso, el del ámbito español, al constituir una película pionera en su género en el marco del cine español.

Ficha técnica de la película

Título original: Gritos en la noche

Año:1961

País: España

Duración: 90 mini

Dirección y guión: Jesús Franco basado en la novela de David Khunne.

Fotografía: Godofredo Pacheco.

Música: José Pagán y Antonio Ramírez Ángel

Reparto: Howard Vernon, Conrado San Martín, Diana Lorys, Perla Cristal, María Silva, Ricardo Valle, Mara Laso y Venancio Muro.

Coproducción España-Francia; Hispamer Films / Leo Lax Production / Ydex Eurociné

5.3. Rififi en la ciudad.

En el año 1955 se estrena la película titulada *Rififi* dirigida y protagonizada por Jules Dassin , Jean Servais y Carl Möhner. Esta película, obtuvo el premio del Festival de Cannes de 1955 al mejor director (Jules Dassin), entre otros premios internacionales, podría estar enmarcada dentro del género policiaco, negro o thriller.



Ilustración 39

El argumento se resume en que, después de una estancia de largos años en la cárcel, Tony le Stéphanois sale de prisión con idea de vengarse porque su ex novia le ha dejado por un atracador; desesperado decide cometer un atraco y organiza un atraco a una joyería.

Rififi en la ciudad es una película del año 1963, con una duración 100 minutos, y cuenta con un gran elenco de actores: Fernando Fernán Gómez, Jean Servais, Laura Granados, Antonio Prieto, Robert Manuel, Marie Vincent, Tomás de Molina y Agustín González; y la fotografía de Godofredo Pacheco –como en varias de las más destacadas películas de Jesús Franco–. Es una coproducción España-Francia, el guion es original de Jesús Franco (AKA Jesús Franco) y el género podría enmarcarse dentro del thriller en solfa de humor.

El argumento podría sintetizarse de la siguiente manera: Juan Solano, un confidente de la policía, barman de un club nocturno, muere asesinado por orden de Leprince, un político que controla el narcotráfico en Sudamérica, Leprince presenta su candidatura a la Presidencia del Senado y, a partir de ese momento, todos los que intervienen en su asesinato serán ajusticiados. Según la novela original, el escenario sería Barcelona, mientras que en la versión cinematográfica de Jesús Franco se desarrolla en una ciudad imaginaria de Sudamérica, pero se rueda en Marbella.



Ilustración 40



Ilustración 41

Esta película supone el octavo largometraje de Jesús Franco y está basada en el guion de Jesús Franco, Juan Cobos y Gonzalo Sebastián de Erice a partir de la novela *Vous souvenez-vous de Paco?*, una de las primeras novelas de Charles Exbrayat que obtuvo el premio a la mejor

novela de acción de 1958. Según la crítica, este autor francés, Chales Exbrayat, es el inventor de un nuevo género diferenciado de la novela negra al uso y de la comedia: la novela humorística detectivesca.

(cineultramundo.blogspot.com.2013/08).

Según Fernando Cortizo, se trata de un thriller ambientado en Sudamérica y rodado en Marbella (m.filmaffinity.com). Fernán Gomez interpreta al inspector de policía Miguel Mora, que se enfrenta a Jean Servais, quien controla la presidencia del senado y el narcotráfico bajo la apariencia de un hombre honrado.

En esta película se hace palpable la admiración del autor hacia Orson Welles con quien trabaja mano a mano en *Campanadas a medianoche* y en *Don Quijote*.

6. Estudio sobre *Drácula*, de Bram Stoker, y comparación con el cine de Jesús Franco

El objetivo de este apartado es analizar la obra *Drácula* de Bram Stoker, para después compararla con la versión cinematográfica —*El conde Drácula*— que realizó Jesús Franco en 1970.

Jesús Franco se aproxima a la fuente literaria aparentemente de forma literal pero desvirtuando por completo su contenido. La reescritura de Jesús Franco basada en la novela de Bram Stoker se presenta como una adaptación pero es de hecho una reescritura cuyo narrador es el vampiro, desde una expansión externa a través del prólogo e interna, a través de las relaciones sexuales de Drácula con algunas de sus víctimas en el film de Franco.

Según el autor Jesús González Requena, el film clásico no fue nunca un cine de la visión, sino de la simbolización: “en ello se emparenta con esa forma nuclear que es la Tragedia Clásica”. Cuando se analiza el texto, éste se encuentra en un espacio donde se conjugan los signos, la semiótica, las imágenes (el imaginario) y el de la materia (la realidad). Levi-Strauss como apunta Jesús González Requena, describe la metáfora del bricolaje, que está en trozos de materia: cuerpos, objetos, materiales, texturas: todo lo que deja su huella en la película cinematográfica, que es una mezcla de signos icónicos y verbales. Según Requena, se trata de un bricolaje donde la materia impone su presencia y su resistencia. En el caso de *Drácula*, el de las imágenes antropomórficas, espectaculares.

En lugar de restaurar el texto de Stoker tras las distorsiones del cine de terror que anunciaba el film, Jesús Franco lleva a cabo una “apropiación” y revisión del texto: la historia que Stoker no dejó explícita. Jesús Franco se basó en la novela de Bram Stoker para realizar su película *Drácula*, un clásico de la literatura que ha dado lugar a muchas reescrituras filmicas.

En el caso del cine actual se producen ambas transformaciones. La reescritura puede ser definida como un hipertexto en que se transpone un

texto: en el caso de *Drácula* de Bram Stoker, *Frankenstein* de Mery Shelley o *Justine* del Marqués de Sade.

Jess Frank realiza el transvase de unos textos en otros que los vuelve a utilizar a la vez que sufren una transformación, con el propósito de una intención seria que puede ser parte de la actualización y una forma de reivindicar la crítica a la oposición. La reescritura tiene en cuenta la imitación como la transformación genettiana. Hay transformaciones que asienten o disienten de la afirmación de un texto precedente o las que lo refutan, con el propósito de actualizarlo a través de la recuperación o hacerlo para mostrar sus límites, completándolo o sustituyéndolo.

6.1. Drácula

Jesús Franco se basó en la novela de Bram Stoker para realizar su película *Drácula*, un clásico de la literatura que ha dado lugar a muchas reescrituras fílmicas. En el caso del filme de Jesús Franco, versión sería un término particularmente apropiado para el tipo de fenómeno representado por innumerables adaptaciones de la obra de Stoker, pues, “por un lado, alude a la traducción, y toda adaptación cinematográfica en cuanto que trasvase de un sistema semiótico a otro es en el fondo una traducción (Bowie 2003; Pardo Garcia, 142)⁸.

En el caso de Jesús Franco y su filme “Drácula”, como apunta el Profesor Pardo en su análisis sobre la novela de Bram Stoker y la cinta “Drácula” de Coppola, no sólo habría



Ilustración 42

8. (El estudio de la adaptación como traducción ha sido propuesto por algunos estudiosos que han buscado en los estudios de traducción, concretamente en los que se inscriben en la llamada teoría de los polisistemas, un modelo con el que realizar una nueva aproximación al estudio de la adaptación cinematográfica).

que comparar la versión con la obra literaria, al tratarse de un mito cinematográfico, sino con otras versiones porque en el fondo no se está adaptando una sola fuente, sino varias: la obra literaria más diferentes versiones de la misma, que pueden tener una influencia en las versiones posteriores.

Nos encontraríamos por tanto en el terreno de la intertextualidad, en un sentido amplio, al estar tomando como fuente no solamente la obra literaria sino productos audiovisuales. Como indica Cattrysse, apunta el Profesor Pardo, “en toda adaptación explícita de un texto literario hay siempre otras fuentes implícitas que no son sólo literarias”.

Es necesario recordar la trama de la película de Jesús Franco para poder entender los diferentes tipos de



reescrituras: adaptativas, intertextuales o transmediales presentes en *Drácula*: el abogado inglés Jonathan Harker viaja a Rumanía, a Transilvania, al castillo del Conde Drácula a ultimar una venta referente a la adquisición de una casa en Londres. Después de llegar al Castillo del Conde Drácula, se encuentra rodeado de vampiros. Consigue huir a pesar de las innumerables dificultades y acaba en el hospital del Doctor Van Helsing, especializado en ciencias ocultas.

Ilustración 43

En cuanto al elenco de actores que forman el reparto, se encuentran algunos de los habituales como Christopher Lee como el Conde Drácula, Herbert Lom en el del Profesor Van Helsing, Soledad Miranda en el de Lucy Westenra y Klaus Kinski en el de Renfield.

Aunque esta versión se consideró una adaptación fidedigna a la novela de Bram Stoker, existen varias diferencias respecto al original, que

enumeramos a continuación:

- En la novela, el escenario es diferente, Drácula emprende un viaje desde Transilvania a Londres. Mientras que el filme, la escena se sitúa en Budapest, en el Hospital de Van Helsing.
- En la película el director del hospital no se trata del doctor Seward, tampoco es un amante de Lucy Westenra. En la versión de Jesús Franco, el personaje Rendfield es mudo y se muestra como un personaje más tranquilo que en la película original

6.2. Análisis de los personajes en la novela de Bram Stoker.

Comencemos, a modo de introducción aclaratoria, hablando de los personajes de la novela. Lo primero que se ha de observar es la falta de un protagonista central. Sí hay alguien sobre el que gira la trama —Drácula—, y al inicio de la novela parece que su papel es relevante, pero, a medida que esta transcurre, se descubre como un antagonista frente al que luchan los verdaderos protagonistas, que son muchos.

- Drácula es un conde que vive en un castillo, en los Montes Cárpatos de Transilvania. Es un ser solitario y temido por los habitantes de los alrededores, quienes se han creado multitud de supersticiones para alejar el terror que les inspira. Desde el inicio de la novela se muestra el empeño de todos estos habitantes vecinos por mantenerse alejados de aquel lugar y de no verse inmiscuidos en sus asuntos. Asimismo, cuando en sus mentes resuena algo relacionado con el conde, se santiguan. Sin que sepan exactamente quién o qué es Drácula, lo relacionan con Satanás, el infierno o la muerte. En realidad, es un vampiro; su naturaleza es no morir como los hombres y alimentarse de sangre humana. Son siglos los que lleva viviendo en su castillo, pero ha decidido trasladarse a Londres, en donde podrá disfrutar de las ventajas de una civilización próspera y numerosa.

- El primer protagonista que aparece en la novela es Jonathan Harker, un abogado requerido por Drácula para cerrar la venta de una propiedad en Londres.
- Mina, prometida de Jonathan. Cuando ella viaja a la misma Transilvania al ser sabedora de que Harker se halla en un hospital afectado de fiebre cerebral tras haber escapado del castillo del conde, se convierte en su mujer.
- Lucy, amiga de Mina, que es transformada en vampiresa por Drácula.
- Doctor Seward. Durante el proceso de transformación de Lucy en vampiresa, el doctor Seward intenta sanarla, y al ver que la enfermedad escapa a sus conocimientos, llama a su maestro.
- El profesor Van Helsing, de Ámsterdam, maestro del Doctor Seward. Sospecha desde su llegada la razón de ser de la enfermedad de Lucy.
- Lord Arthur, prometido de Lucy y amigo del doctor. También amigo del doctor y de Lord Arthur es el americano
- Quincey Morris, amigo de Artur y del doctor.

Estos siete personajes se unirán pronto y englobarán las filas del protagonismo; así será hasta el final —a excepción de Lucy, quien, al ser transformada en vampiresa, es eliminada de la faz de la tierra por sus amigos. El cometido que emprenden es terminar con el mal que ha penetrado en Londres, y lo harán solos, sin ayuda y sin decirle a nadie nada, como en secreto. Por lo demás, no hay en la historia otra facción, personaje o grupo de amigos que también pretendan terminar con Drácula. Es posible que parezca inverosímil, pero parece ser que solamente en sus manos está el futuro y salvación de la humanidad; además, ellos mismos parecen estar convencidos de esto. Menos el profesor Van Helsing —que es el sabio del grupo, el que intuye el peligro al que se enfrentan y el que se lo va revelando a los demás—, los otros distan tanto de ser merecedores de tal empresa como cualquier otra persona tomada al azar. Cada cual lleva una vida normal que, por ciertas circunstancias y amistades, se ve interrumpida por una misión que se

imponen ellos mismos. No obstante, durante el transcurso de la novela, el propio Van Helsing —aunque sigue siendo depositario de un mayor saber que los otros— se disuelve en la homogeneidad que reina entre los demás protagonistas; dejando de lado ciertas diferencias contingentes —como que tal tiene más dinero, o este otro es de Texas, o aquel es el sabio del grupo— todos son absolutamente idénticos: no discuten, obran movidos por una sola voluntad, no poseen caracteres personales, todos ellos son los portadores del mismo bien y los salvadores de la humanidad. Además, formalmente, la obra está escrita a través de los diarios de cada uno —diarios que ellos mismos se llegan a compartir, para que todos sepan lo que piensan y han vivido los demás, para que todos sean como uno—, y el que presenten el mismo estilo, los mismos recursos¹, hace que la apariencia de homogeneidad —por la idéntica pluma que escribe— aumente entre los personajes. De manera que bien podría decirse que, a pesar de haber varios protagonistas físicos, solamente es uno el que existe. De todas formas, estas observaciones no obstaculizarán la trama de la novela; en todo caso, la hacen más monótona y estilísticamente mejorable.

Es importante mencionar al personaje del loco Renfield. El doctor Seward es director de un manicomio —que se erige junto a la mansión que el conde adquiere gracias a Harker—, en donde es ingresado una persona que, aunque no se revelen los secretos de su locura, estos están en relación con lo vampiresco. Es de suponer que Drácula ha orientado su naturaleza hacia el mundo del vampirismo, pero, no obstante, él no es un vampiro. Está obsesionado con la sangre, y las moscas que caza con azúcar le sirven para alimentar arañas, que a su vez atraen gorriones, y todo esto lo hace para poder ingerir su sangre y su carne. Desea animales más grandes y vivos para poderlos comer con su sangre fresca, y así lo manifiesta cuando le pide al doctor un gato que, para su disgusto, no recibe. En cierta ocasión, el loco escapa y corre hacia la propiedad del conde, en donde presumiblemente le encuentra, ya que, aunque el doctor

⁹ Como las transcripciones de diálogos, que todos usan en sus diarios, de manera que muchas veces el lector se aturde ante esa característica unánime y le hace sentir que no está leyendo varios diarios, sino una sola cosa, y no un diario, sino algo diferente.

que corre en su busca no le ve, escucha cómo el loco habla con alguien al que llama amo. En otra ocasión, el loco escapa y se presenta en el despacho del doctor con un cuchillo; cuando forcejean y el cuchillo hace brotar sangre del cuerpo de este, aquel se apresura, ya reducido desde el suelo, a lamerla. Además, muestra el loco deseos de tener una víctima humana, porque a veces los animales no le satisfacen. Es extraño el caso del loco; se podría pensar que es un esclavo de Drácula, que es utilizado solamente para que este pueda entrar en el manicomio —pues un vampiro solo puede entrar en una casa si ha sido invitado a ella por alguien que está dentro—y así saciarse de la sangre de Mina, porque ella y todos los demás protagonistas terminan por instalarse en la casa del doctor, en el manicomio, haciendo de él una especie de cuartel general desde donde planear su aventura. Al final, Drácula termina con la vida del loco a base de golpes. Sobre los mecanismos mentales que operaban en su cabeza, nada se concluye en la novela; no se sabe si la llamada locura es producto de un pacto o promesa con Drácula, o si, al contrario, la locura sirvió de suelo y condición para que el conde pudiera convencerle y engañarle; además, debido a que el loco, con sus obsesiones hemofílicas desarrolladas, ya habitaba el manicomio antes de que Mina se instalara en él, se hace difícil pensar que lo que movió a Drácula para relacionarse con él fuera la sangre de Mina, a menos que sea poseedor de alguna clase de sensibilidad especial para adivinar o suponer el futuro de las circunstancias —cosa que no parece ser así.

6.3. La tragedia en *Drácula*

A la luz de los entresijos descubiertos en la naturaleza de la tragedia, analicemos ahora la obra de Bram Stoker. En una nota que entregó junto a uno de los quinientos ejemplares de la novela que envió a diferentes personas de renombre social, Bram Stoker le dice a Gladstone: "la novela está por fuerza llena de horrores y terrores, [...] pero confío en que sirvan para purificar la mente por medio de la

compasión y el terror"². Por otra parte, en la misma novela (pág. 375) nos encontramos con las siguientes palabras de Mina: "todo esto se parece a una tragedia cuyo destino avanza inexorablemente a su final". ¿Frente a qué podría sentir un lector de *Drácula* compasión y terror? Fijémonos en el antagonista, que es el mismo conde. Ahora bien, podría pensarse con razón que, si acaso él suscitase sendas pasiones en el espectador, también lo habrán de hacer sus víctimas que son convertidas en vampiros, pues entonces compartirían la misma naturaleza. De hecho, Drácula antaño fue hombre³. Los protagonistas que no son atacados por el vampiro sufren, a su vez, al saber que podrán ser, en el futuro, si el conde consigue sus propósitos, convertidos también en vampiros. Parece ser que el temor que inspira el mundo vampírico es ser convertido en uno de ellos. Si así no fuera, si únicamente se temiese la muerte, la novela no sería nada más que las aventuras de unos amigos que combaten un peligro físico, y no sería muy distinta a una historia en la que, por ejemplo, el peligro a combatir fuera un huracán o una invasión de meteoritos. En una ocasión, ante el desacertado pensamiento del doctor Seward —(pág. 239): "Ambos sabíamos, por desgracia, que se trataba precisamente de esto: de combatir la muerte. Y eso fue lo que le dije cuando se incorporó un instante"—, Van Helsing le responde (pág. 239): "Si solo se tratase de esto, abandonaríamos todo esfuerzo y dejaríamos que Lucy descansara en paz".

Ahora nos tenemos que preguntar por ese temor, en qué consiste. Lo primero que se ha de observar es el sistema moral en el que están inmersos los protagonistas; si no lo tuvieran, no temerían a Drácula. Ese sistema se caracteriza por una extrema dicotomía entre lo bueno y lo malo, entre Dios y Satanás. Su cosmogonía asume que el hombre es hijo de Dios y que cualquier influencia con lo demoníaco mancha esa condición para siempre, insultando y menospreciando la voluntad divina y, por lo tanto, perdiendo el alma. El ataque de un vampiro hace que uno la pierda, pero la mayor desgracia para la víctima —según nuestro juicio

10. Citado en el prefacio de B. Stoker, 1897, *Drácula*, (Barcelona: Penguin 2015), p.

11.

11. "Cuando encontremos la morada de este que antaño fue hombre" *Ibid.*, p. 355.

movido por el interés en sacar lo que hay de trágico en esta obra— es descubrir que en el momento del ataque, cuando los colmillos van a clavarse en el cuello y cuando succiona la sangre, siente placer; se descubre que se desea lo que racionalmente se rechaza. Se podría decir, exagerando esto, que uno solo se convierte en vampiro si quiere, y todo el mundo alberga ese deseo en su interior. Drácula sería la tentación que hace caer al hombre, la llamada al pecado original que borra y quita validez a la salvación de Jesucristo.

Así, cuando Harker es atacado en el castillo de Drácula por las tres vampiresas que también viven en él, relata lo siguiente (pág. 101): "Había algo en ellas que me provocó un gran malestar, un deseo intenso y al mismo tiempo un temor mortal. Sí, ardía en deseos de besar aquellos labios tan rojos o de que ellos besasen los míos." Y más adelante continúa (pág. 102): "Entonces, la piel de mi garganta reaccionó como ante una mano cosquilleante, y sentí la caricia temblorosa de unos labios en mi cuello, y el leve mordisco de dos dientes muy puntiagudos. Al prolongarse aquella sensación, cerré los ojos por completo en una especie de lánguido éxtasis."

Por su parte, Lucy cuenta en lo referente al ataque sufrido por Drácula (pág. 177): "gocé de la sensación de estar rodeada de una dulzura inefable y una tristeza sin límites, todo a la vez."

Y Mina, cuando también es atacada por Drácula, dice (pág. 412): "Yo estaba aturdida y, cosa extraña, no sentía el menor deseo de oponerme a sus siniestros planes. Supongo que esta es la consecuencia de la horrible maldición que pesa sobre sus víctimas. ¡Dios mío, apiádate de mí!"

Estos son los tres protagonistas con quienes se consuma el ataque de los vampiros. Es interesante observar el papel del placer y el hecho de que Drácula elija víctimas femeninas y las vampiresas no puedan resistirse con Harker, quien, a su vez, no es de interés para los gustos de Drácula. El placer sentido por las víctimas parece ser un placer escondido y desconocido, inconsciente, elemental y relacionado con la inclinación sexual que bajo la rúbrica de la moral defendida por los protagonistas ha

de ser reprimida y negada, eliminada de la naturaleza humana, porque es lo impuro.

A este respecto de lo impuro, es interesante señalar las continuas manifestaciones que Mina hace ante el conflicto producido entre la idea del bien —Dios— defendida e inquebrantablemente querida ante todo y la mancha que posee al haber sido atacada por el mal (pág. 408): "¡Oh, impura, soy impura!" Y cuando Van Helsing, para evitar que Drácula se acercase otra vez a Mina, le tocó con una hostia sagrada en la frente, la quemó, dejando una marca como si hubiese sido hierro candente; Mina, escondiendo con sus cabellos la frente, grita entonces (pág. 423): "¡Impura! ¡Soy impura! ¡El mismo Dios todopoderoso rechaza mi cuerpo! ¡Hasta el día del Juicio Final llevaré en la frente este estigma!"

De todas formas, este sufrimiento de Mina no se muestra como el que cabría esperar: no sufre por haber deseado el mal, por descubrir que dentro de ella hay algo que tiende a ser un vampiro. Esta obra estaría más unida a lo trágico si se hubiese expuesto más acertadamente el hecho de que los protagonistas combaten contra algo que desean en una parte de sus profundidades, y que se descubre, este deseo profundo, como inextirpable. Los tres protagonistas que son víctimas son conscientes de ese deseo en el momento en el que son atacados, pero después este parece desaparecer, como si en realidad no les perteneciera y pudieran vivir sin él, como si en vez de algo propio sea más bien una especie de hechizo lanzado por la astucia del vampiro. Ocurriría entonces que el alma del hombre no albergaría ese deseo, ese mal, y que la naturaleza vampírica sería ajena a ella, una mancha que cuando penetra en el cuerpo hace que el alma quede apartada; así parece suceder, efectivamente, cuando dicen de la vampiresa Lucy que (pág. 321) "conservaba la forma de Lucy sin su alma" y que (pág. 321) "su cuerpo sensual, visiblemente carente de alma, era como una burla diabólica de lo que el cuerpo de Lucy había sido en vida." A su vez, Mina dice lo siguiente (pág. 437): "Sé que debéis luchar, que tenéis que matar... como matasteis a la falsa Lucy para permitir que viviera la verdadera." Como se ve, se deja claro que lo vampírico no pertenece al hombre, sino que es una especie de parásito, como si fuera una enfermedad que hace que el

alma quede apartada del cuerpo para que este pueda ser poseído según los designios de aquella.

Eso sí, los vampiros, incluido Drácula, no poseen ya esa convicción por defender el bien y la pureza. Aunque antes fueran hombres, parece que la naturaleza vampírica ya completada hace que solo gobierne en ellos el mal. Pero entonces se descubre que en ellos, en mayor medida que en los protagonistas que han sentido aquel deseo, no existe conflicto de ningún tipo: están integrados con lo que han llegado a ser. Drácula, por ejemplo, no sufre por su condición, no tiene ningún rasgo en su voluntad o razón que tienda a rechazar lo que hace; no se ve tentado por el bien. No se puede sentir temor ni compasión —en el sentido trágico— de Drácula. Si acaso, se puede sentir temor de los protagonistas que siguen siendo humanos y tienen esa vulnerabilidad, esa especie de deseo ajeno a su alma que les orienta al vampirismo; si acaso, puede estar aquí el temor; pero analicemos más profundamente, pues el temor consistía en la reacción del protagonista frente a su condición, la imposibilidad de que dos fuerzas internas e indestructibles convivan.

El temor lo inspiraría un personaje que deseara matar a Drácula y, al mismo tiempo, no pudiera, porque una parte de sí mismo desearía que Drácula viviese, pues desearía ser un vampiro. Son dos deseos contrarios. La idea del bien que pudiera haber regido su existencia sin problemas se ve conmocionada por la intromisión de lo vampírico y el descubrimiento de que dentro de su misma alma existe una voluntad que desea el mal, y que esta no puede ser extirpada; el temor acaecería ante el odio de sí mismo que el protagonista que se pensaba bueno hace nacer en él, porque descubre una parte aborrecible, del mismo modo que el temor en Edipo lo inspira la repugnancia que siente hacia su vida, hacia su pasado, a eso que quiso, que desconocía y que era contrario a otro deseo de evitarlo que siempre albergó y creyó cumplido.

¿Qué sucede en la obra de Bram Stoker? Los protagonistas no sufren por ese posible conflicto que, en realidad, se ha revelado como inexistente, pues, como hemos dicho antes, lo vampírico no es algo de la naturaleza humana, no forma parte del alma. No hay lucha interna y, por lo tanto, tampoco puede haber una reacción frente a esa lucha que inspire temor y

compasión. La indiferencia hacia la atracción que los dientes de un vampiro provocan cuando están a pocos centímetros del cuello y su falta de fuerza se muestra en que no carcome la consciencia de ninguno y en que, a lo largo de toda la obra, no hay resistencia ante la decisión de destruir a Drácula. No hay, en definitiva, conflicto interno en los personajes.

Es posible que ese indicio —el deseo surgido en las víctimas cuando son atacadas— que podría hacer de la novela una tragedia haya sido ajena a la intención de Bram; así parece suceder, porque no se desarrolla, no se le da importancia y queda al margen de la historia, como una curiosidad que quizás haya sido tomada, sin pensar en ello demasiado, del imaginarium vampírico que ya en esa época estaba avalado por bastantes novelas —como, por ejemplo, la de John Polidori, publicada en 1819, en donde se habla de lo aristocrático y seductor en el vampiro y en donde, por lo demás, hay más terror que en la obra de Stoker. Así, pues, no se cumple en *Drácula* esa intención que el autor mostraba en aquella nota y que consistía en hacer que se purificase el temor y la compasión del espectador. Del mismo modo que algunas obras sobrepasan la intención del autor, otras no llegan a satisfacerla.

Fijémonos en el final de la novela; veremos que es feliz. Los protagonistas consiguen derrotar a Drácula y a las tres vampiresas que habitan su castillo, dejándose claro que en el momento inmediato a la muerte sobrevino en cada uno de ellos una sonrisa de alivio, como si sus almas hubiesen sido salvadas, al igual que ocurrió cuando liberaron a Lucy. Así, Van Helsing dice lo siguiente sobre el aniquilamiento de las tres vampiresas (pág. 510): "De no haber contemplado el dulce reposo en el primer rostro y la alegría que lo inundó poco antes de la disolución final, como prueba de que el alma había triunfado, no hubiese podido proseguir mi matanza." Y cuando Mina observa la desaparición de Drácula, cuenta en su diario (pág. 516): "No olvidaré mientras viva que, en el momento de la disolución final, una expresión de paz se apareció en aquel semblante, una expresión que jamás había pensado que llegaría a ver."

Pero aún el final es más feliz de lo que parece, pues tanto Seward como Arthur se han casado (pág. 518) "y ambos son muy dichosos", mientras que Van Helsing sostiene en sus rodillas al hijo de Mina y Harker como un abuelo bonachón y sano. Este hijo se llama Quincey, en honor al amigo que murió al final de la aventura por la hoja de un gitano; no obstante, su muerte no fue en vano (pág. 517): "¡Vale la pena que yo muera!" Han terminado la aventura y han logrado calma y tranquilidad en sus vidas; son dichosos; tienen el alma a gusto, pues han logrado lo que se proponían (pág. 450): "¡Que el mundo y la humanidad por los que murió el Hijo, no queden a merced de unos monstruos cuya sola existencia son la vergüenza del Padre!"

Tanto los protagonistas como sus enemigos culminan en la felicidad y salvación del alma. No se ha desarrollado un gran conflicto en la obra, y quizá haya sido esta la razón por la que todo se ha concluido de una forma tan ligera, tan carente del terror trágico característico de la imposibilidad de una resolución o salida feliz. Dice Schopenhauer (1818:280): "(P)edirle a la tragedia que practique lo que se denomina justicia poética significa desconocer totalmente la esencia de la tragedia". No hay, en la obra, paso de la dicha a la desgracia.

Por último, el pensamiento que a veces manifiestan algunos protagonistas de volverse locos al estar viviendo tal terrorífica historia, se podría interpretar como una forma de convencer al lector de que en verdad lo están pasando mal, de que están sufriendo. A menudo estas exageraciones, estando o no unidas al temor a perder la cabeza, provocan lo contrario, o sea, la sensación de que los protagonistas son débiles y con un sentimiento del victimismo propio del resentimiento e inferioridad propia. Hay un caso en el que ese temor a la locura parece obrarse; se trata de cuando Harker consigue escapar del castillo y cae en un estado de fiebre cerebral. Pero ese padecimiento sano cuando Harker logra la seguridad de que lo que vivió fue real; el conocimiento le trae la tranquilidad en su mente. La novela deja asegurado, otra vez más, que el mal de los vampiros no es tan profundo como para no poder ser combatido y ganado; dice Harker (pág. 288):

“Acto seguido me mostró la carta del doctor en la que afirma que cuanto escribí en mi diario es la exacta verdad. Después de haber leído esta afirmación, tengo la impresión de ser otro hombre. La duda sobre la realidad de mi aventura me hundía en un abatimiento del que creí que no saldría jamás. Sentía en mí una especie de impotencia para actuar; todo era oscuridad, me hallaba sujeto a una eterna desconfianza. Pero actualmente sé, y no temo nada ni a nadie, ni siquiera al conde.”

La inteligencia es una característica propia de las fuerzas del bien. Drácula, que es un ser demoníaco, insulto de Jesucristo, ha de ser, por lo tanto, menos inteligente. No hay más que ver esto en los acontecimientos: poco importa que Drácula tenga tantos años, aquí el diablo no es más sabio por viejo que por diablo, porque al final los protagonistas consiguen frustrar, primero, sus planes de residir en Londres, y luego, su intento de huir al castillo, destruyéndole por el camino, a poco de llegar a su hogar y al poco de anochecer —que sería cuando el conde podría haber hecho uso de sus poderes—, originándose así un recurso típico, pero pobre, superficial y carente de sentido, de crear algo de tensión y emoción en la trama. Pero además se observa esta diferencia intelectual en las mismas palabras de los personajes; en una ocasión, Van Helsing dice (pág. 475): "Por eso espero que nuestros cerebros de hombres que han sido adultos durante mucho tiempo y que no han perdido la gracia divina, triunfen sobre ese cerebro infantil, encerrado desde hace siglos en una tumba, incapaz de alcanzar nuestro nivel"⁴. Parece que aquí obra una especie de intelectualismo moral invertido, en donde ser bueno supone ser inteligente, y ser malo, ser inferior en listeza, un niño, un ser sin evolucionar.

12. Y más adelante explica: "En los criminales existe una particularidad tan constante, en todos los países, en todas las épocas, que, hasta la policía, que poco sabe de filosofías, ha llegado a afirmarlo empíricamente. El criminal se obstina en un crimen único, al menos el verdadero criminal que está predestinado al crimen, y no persigue nada más. El criminal no posee un cerebro completamente adulto. Sí, el criminal es lúcido, hábil, lleno de recursos. Pero en cuanto a su cerebro, este no ha completado su crecimiento. En muchos aspectos, se halla en un estado infantil." *Ibíd.*, p. 477.

Ahora bien, hay ciertos episodios de la obra en donde se muestra una torpeza en los protagonistas poco coherente con lo anteriormente dicho. Por ejemplo, el doctor Seward muestra una incredulidad poco común a cada revelación que Van Helsing le hace; por ejemplo, cuando los dos van de noche a la tumba de Lucy tras oír que están ocurriendo ataques —mordidas en el cuello— a niños en el parque de al lado y ven que está vacía, Van Helsing, quien le había explicado al doctor lo que ocurría, aunque este no le había creído, le vuelve a preguntar si ya se ha convencido, pero aquel le reprocha (pág. 300): "Tal vez haya por los alrededores un ladrón de cadáveres", y cuando al día siguiente, ya de día, vuelven y descubren que el cuerpo está impoluto, incluso más bello que cuando estaba vivo, y Van Helsing le muestra lo puntiagudos que están los dientes, reiterándole que con ellos muerde a los niños, y además, habiendo visto la noche anterior, tras ver la tumba vacía, una sombra que cargaba con un niño y que se precipitó hacia la tumba ya cerrada, no pudo más que decir (pág. 303): "Tal vez han devuelto el cadáver la noche pasada."

Otro ejemplo de la ingenuidad de los protagonistas se muestra en el caso del loco Renfield. Llegan a saber todos —porque comparten sus diarios, y, en especial, a lo que nos referimos ahora, el del doctor Seward— lo que Renfield hace y piensa, su pasión por la sangre, por encontrar una víctima humana, y su fidelidad a alguien al que llama amo. Pues bien, sobre todo es de reprochar al doctor Seward ser tan estúpido como para no interesarse más por ese caso y considerarlo alejado de la misión de acabar con Drácula. Incluso el profesor Van Helsing, tras mostrar interés por él en un principio, le descuida al poco tiempo; al final de la entrevista, el loco le dice (pág. 362): "Si no me dejan salir de aquí, declino toda responsabilidad por lo que pueda ocurrir", y el doctor Seward escribe en su diario (pág. 362): "Consideré que era hora de poner fin a la entrevista, que adquiriría ya una gravedad cómica y me dirigí a la puerta." En una noche, el celador llama al doctor porque Renfield está herido y desangrándose; una vez en la celda, le reaniman y el loco les cuenta que Drácula está tomando la vida de Mina, o sea, que la está succionando la sangre y convirtiendo en una vampiresa, y solo fue

entonces cuando se dan cuenta de esto, a pesar de que se estaba produciendo desde hacía días; ninguno de los que rodean a Mina se había dado cuenta de qué le pasaba, a pesar de que la mayoría lo habrían de haber sabido al haber visto de primera mano la conversión de Lucy; se dan cuenta de los mismos síntomas (pág. 382): "Se la veía muy pálida, cansada y bastante agitada", (pág. 386) "Mina, muy pálida, se veía muy cansada", (pág. 388) "Su frente muestra algunas arrugas, como si hasta en sueños la persiguiese su inquietud. Sigue muy pálida", pero no sospechan nada, no consiguen verla como víctima de Drácula. A su vez, Mina, quien estuvo junto a su amiga Lucy en los ataques y fue su confidente amiga, tampoco se da cuenta de su mal hasta que los demás intervienen y todo se desvela; en una ocasión escribe una especie de sueño que tuvo (pág. 378): "En un último esfuerzo consciente de mi imaginación, creí distinguir un rostro lívido que, surgiendo de entre la niebla, se inclinaba sobre mí. Debo desconfiar de estos sueños pues, en caso de repetirse, resultarían peligrosos para mi razón", y al día siguiente dice (pág. 378): "hoy me siento débil y abatida", como muchos días anteriores y días que vendrán. Ante estos protagonistas que dicen ser más inteligentes que Drácula, pero que se revelan tan inválidos, uno —el que lee, el que sabe solamente lo que saben los personajes, llegando a conclusiones fáciles pero imposibles para estos— solo puede irritarse y pensar que cualquier clase de acción noble —salvar al mundo, a la humanidad del mal— en ellos ha de ser tenida por inmerecida.

6.4. Comparación de la novela con la versión cinematográfica *El conde Drácula* de Jesús Franco.

Las diferencias más evidentes entre novela y film son formales. Lógicamente, es tarea complicada para un director de cine recrear con fidelidad todos los detalles de una obra que ronda las quinientas páginas. Las técnicas de las que se sirve para adaptar la novela son, entre otras, la eliminación de escenas, acciones o diálogos, y también la fusión de algunos de estos elementos en una unidad sencilla, para que se conserve

lo imprescindible de cada uno de estos sin hacer del argumento algo enredoso y demasiado complejo.



Ilustración 44



Ilustración 45

Las escenas que el director decida que no son importantes, que no añaden nada a la historia o que no poseen demasiado valor han de ser eliminadas en pos de un resultado cinematográfico aceptable y sensato. Habrá novelas en las que cada una de las frases sea absolutamente vital para el conjunto, como sucede con cada trazo de un buen cuadro o cada verso de un buen poema, pero hay otras en las que todo un capítulo puede ser prescindible e indiferente. Con prescindible e indiferente nos referimos a que no cuenta nada, ni en sí mismo ni en referencia a añadir algo a la obra; no es que carezca de acción o de aventuras, sino que lo subyacente a estas, lo que no es cartón y decorado, la psicología de los personajes, las profundas reflexiones o imágenes sugestivas, las aberturas, en definitiva, de nuevos mundos verdaderos, realidades que estremecen o asombran, son inexistentes o indiferentes.⁵ Dice Aristóteles (1451a30-40):

“Así, pues, del mismo modo que en las otras artes imitativas la imitación que tiene unidad lo es de una sola cosa, así también es preciso que el argumento, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una acción sola y que ésta sea completa, y que las partes de las acciones estén ensambladas de tal modo que si una de ellas

¹³. Tomando como ejemplo la obra de Tolkien, observamos que nunca una batalla es surgida a la ligera y gratuitamente; esta es una excusa para mostrar algo, o una consecuencia, o un recurso para resaltar lo que verdaderamente importa.

se cambia de lugar o se suprime, el conjunto se altere y se trastorne, pues aquello que por añadirse o quitarse no provoca ningún efecto manifiesto, no es parte alguna del todo.”

La obra *Drácula* de Bram Stoker presenta escenas que tienen acción, pero nada más; son florituras con mejor o peor técnica que son introducidas desde fuera, a modo de decoración o relleno, y no emanadas de un espíritu interno. Aunque, a decir verdad, toda la novela se caracteriza por la falta de drama interno. Sobre la genuina obra —de la que *Drácula* distaría mucho—, podemos oír decir a Vigotski (1970,348):

“junto al drama exterior, real, se desarrolla otro en profundidad, interior, el cual discurre en silencio (el primero, el exterior, en palabras) y para el cual el drama externo representa algo así como el marco. Tras el diálogo exterior, audible, se percibe el interior, silencioso. La acción se desdobra y en todo se deja sentir la milagrosa influencia de fuerzas misteriosas. Uno comprende que lo que está sucediendo en escena no supone más que una parte de la proyección y reflejo de otros acontecimientos que tienen lugar entre bastidores.”

Así, por ejemplo, todo el episodio en el que los protagonistas descubren que Drácula ha desperdigado sus ataúdes entre varias propiedades de Londres, teniendo, entonces, no uno, sino varios escondites, es eliminado de la película. Los protagonistas lo descubren cuando ya habían comenzado su caza: estando en la casa que Harker había vendido a Drácula, se dieron cuenta de que los ataúdes llenos de la tierra traída de aquellos parajes eran menos de los que el conde había mandado traer, así que dedujeron la existencia de más propiedades; en parte, esta dificultad narrada con demasiado detallismo en la descripción es prescindible, pero en cierto sentido no, porque se perdería lo que se consigue con ella: otorgar cierto ingenio en la manera de obrar de Drácula, a pesar de que los protagonistas le superen, quienes son, a su vez, por medio de esta dificultad, revestidos otra vez con el don de la persistencia y la fe inquebrantable en su santa tarea. A pesar de todo, el exagerado

detallismo descriptivo y aséptico de esta dificultad —como antes hemos mencionado— hace que un lector atento se dé cuenta de que lo dicho es demasiado poco para el material y tiempo utilizado para decirlo, y que no está contado, por lo demás, sacando de la mejor manera posible lo importante y digno de contarse; un lector bien podría pensar mientras lee una parte de la novela como esta: "¿Tanto lío y tanta acción para qué? ¿Qué me está contando realmente? ¿Sólo esto?".

Otro episodio eliminado de la película es la muerte de Quincey Morris. En realidad, esta muerte en la novela es algo absurda, pues no es producida por lo vampírico, sino por uno de los gitanos que transportan el ataúd en el que Drácula huye de vuelta a su castillo. Posiblemente la intención de Stoker era aparentar gravedad en ese final, pero la contingencia del recurso utilizado hace que en vez de surgir seriedad o temor, surja cierta indignación, más o menos dependiendo de la estima que haya suscitado aquel personaje en el lector. En la novela se describe la muerte en pocas líneas, dejando claro al final que expiró (pág. 517) "sonriente, silenciosamente, como el perfecto caballero que era." Además, dice que su muerte ha sido necesaria, ha valido la pena, pues la maldición inminente en Mina había desaparecido; pero vistas bien las cosas, su muerte no era una condición necesaria para acabar con Drácula. Su muerte no tiene nada que ver, al menos de manera directa, con el mal que han combatido. Jesús Franco prescinde de esta muerte.

También prescinde de todo el entramado que se despliega en la novela para dejar claro que los niños que la convertida Lucy secuestra para alimentarse son curados. Efectivamente, la primera noticia que los protagonistas tienen sobre los ataques a niños por Lucy es a través del periódico, y en él se dice (pág. 275): "Parece tratarse de unas mordeduras debidas a una rata o un perrito y, aunque las heridas no son graves". La segunda noticia, también del periódico, dice que ha habido otro ataque; cuando el doctor Seward y Van Helsing van a visitar al niño, el primero anota la siguiente observación (pág. 297): "Encontramos al niño despierto. Había dormido y comido algo, y su estado general era satisfactorio". El último niño que se vio afectado por estos ataques es

descubierto por estos dos protagonistas; el doctor Seward escribe (pág. 302):

“¿Qué debíamos hacer con el niño? Si lo entregábamos a la policía, tendríamos que explicar cómo lo habíamos hallado. Decidimos llevarlo al Heath y, cuando oyésemos acercarse a algún agente, lo dejaríamos donde aquel tuviese que encontrarlo a la fuerza, tras lo cual nos marcharíamos de allí a la carrera. Todo ocurrió según lo planeado. [...] Tranquilizados ya sobre la suerte del pequeño que acabábamos de salvar, nos alejamos en silencio.”

Como se ve, todas las víctimas de Lucy son salvadas, dejándose esto bien claro en la novela.⁶ En el film de Jesús Franco, Van Helsing lee a Mina, mientras esta le sirve un té, una noticia que acaba de leer en el periódico: en ella se dice que una niña ha sido encontrada muerta junto a la iglesia, cerca del hospital psiquiátrico en donde están los protagonistas.

En el film el personaje de Arthur desaparece. El prometido de Lucy es Quincey Morris, quien, a su vez, en contra de lo que se dice en la novela, no es amigo ni conoce al doctor Seward. Su entrada en escena es indirecta, pues es Mina la que arrastra a Lucy hacia el ambiente en donde habita el mal que habrán de combatir, y cuando Lucy sufre este mal, arrastra, a su vez, a su prometido Quincey Morris, quien no conoce a nadie. Las únicas relaciones que existen entre los personajes antes de los acontecimientos narrados en la película son: la amistad de Lucy con Mina —y ligeramente con Harker—, la del doctor Seward con Van Helsing y las sendas uniones de Lucy con Quincey Morris y de Mina con Harker.

Cuando en la novela van a matar —salvar— por primera vez a la convertida Lucy, lo hacen el doctor Seward y Van Helsing; cuando están

¹⁴. Este carácter correcto y feliz de la obra choca con la historia del barco en el que Drácula llegó a Inglaterra, pues en él no dejó a nadie con vida. Quizás esto tenga que ver con una especie de sentimiento de tener que dejar a Lucy, a pesar de haber sido convertida en vampiresa, en una estima moralmente superior a Drácula, de manera que no matar a los niños la hace más buena.

en la tumba, con el cuerpo de la mujer a su vista y los instrumentos letales dispuestos, deciden no hacerlo arguyendo lo siguiente: si en el futuro necesitasen la ayuda de Arthur —el viudo de Lucy—, tendrían que contarle toda la historia, y no les creería a menos que hubiese tenido una experiencia de primera mano en lo concerniente a estos misterios, siendo el caso de Lucy —comprobar que por la noche no está en su tumba y que a la mañana vuelve caminando hacia ella y descansa incorrupta, comprendiendo la necesidad de matarla-salvarla— la única oportunidad para convencerle; así que vuelven en otra ocasión los tres y terminan la tarea. Bien podría haberseles ocurrido antes, para no alargar y repetir este episodio más de lo necesario y para no hacer parecer a los dos doctores más poco avisados de lo que ya son. Jesús Franco no lo hace; todo lo referente a esto lo une en una sola ida a la tumba de Lucy por parte de tres protagonistas: Van Helsing, el viudo de Lucy —que es Quincey Morris— y Harker. Una de las más asombrosas modificaciones que se da en la versión de Jesús Franco es la eliminación de la ciudad de Londres. Según la novela, Harker es acogido por unas monjas en un hospital de Budapest; allí su prometida se dirige en cuanto se entera y se casan; después, vuelven a Londres, en donde se desarrollan todos los sucesos siguientes. Según el film, Harker también es acogido en un hospital de Budapest, pero no es de monjas, sino que se trata de la clínica particular de Van Helsing, en donde trabaja como médico Seward. Allí también está el loco Renfield. Que es Budapest se hace evidente porque el mismo doctor Seward, cuando despierta Harker, se lo dice. Además, cuando Mina llega a la clínica, le acompaña su amiga Lucy, quien sufre, allí, un desmayo, diciéndole Mina, cuando se recompone, que no tendría que haberla dejado viajar tan lejos; las dos se quedan en la clínica, en donde Lucy sufre los ataques de Drácula. Así, la propiedad que Drácula compra, se halla, como en la novela, pegada a la clínica —y así, en el film, en Budapest, no en Londres. Cuando en el film el conde huye, lo hace por el río Danubio; el barco le llevará hasta la ciudad Búlgara de Varna, desde donde irá por tierra hasta su castillo. Este fenómeno del film —la eliminación de Londres— ahorra muchas explicaciones e idas y venidas que entorpecerían el ritmo del argumento.

En suma, la síntesis que el soporte del arte cinematográfico exige a la hora de adaptar historias de la extensión de *Drácula* hace —si acaso en la novela son prescindibles partes y el director del film sabe identificarlas— que el resultado, en el sentido formal, sea más orgánico, cerrado, armónico y agradable. Dicho esto sobre la forma en la que está construido el film, sin hablar más sobre ella, pues en la mayoría de los casos supondría desviarnos del objeto de este estudio⁷, trataremos ahora lo referente al contenido.

Sea ficción o no, cualquier historia bien armada y rígida ha de ser creíble, en el sentido de que dentro de su cosmogonía todo elemento ha de hallar su lugar sin que suponga una extrañeza o una anomalía; si esto ocurriese, cualquier verdad que se pretenda mostrar con la historia quedará difuminada y rota, desencajada y perdida. En la novela de Stoker hay varios elementos que no la hacen verosímil o creíble, entre los que se encuentran, principalmente, los siguientes:

- Primero: la actitud de los protagonistas. Ya hemos dicho que su miedo muchas veces exagerado, su compasión obsesiva les hace, a los ojos del lector, inmerecedores de su empresa. Es posible que ciertas personas pertenecientes al género humano sufran ante la existencia de ese mal, que sientan tanto dolor y miedo ante lo vampírico, pero es inconcebible que estas mismas personas sean, al mismo tiempo, tan valientes como para combatirlo sin ningún tipo de cobardía; todos los protagonistas —menos Lucy, porque muere sin haber tenido la oportunidad de demostrarlo— no vacilan nunca en su empresa, como si así se estuvieran ganando el calificativo de héroes, pero lo único que consiguen es que el lector atento tome distancia y se pregunte cómo es posible que esos sean

¹⁵. A saber, la comparación con la novela de Bram Stoker, pues el estudio de los medios y formas que todo film usa para la creación pertenecen a su arte, no encontrando equivalentes con los que compararlos en los medios y formas que la literatura usa para la creación. Sería erróneo y desleal, además de imposible, a nuestro juicio, hacer un estudio comparativo entre los materiales de los que se ha de servir el formato cinematográfico con los materiales propios del literario. Se nos hace inverosímil, por ejemplo, hallar algo en la novela con que comparar la música escogida por el director de cine al hacer su adaptación. Por eso decimos que es innecesario hablar aquí más de la forma del film.

los mismos que una y otra vez se lamentan como víctimas y se compadecen en sus amigos, que no es más que un auto-compadecerse, propio de cobardes más que de héroes. Además, con esto se crea la idea de que Drácula no debe de ser tan poderoso o imponente como se podría pensar; si estos protagonistas son capaces de eliminarlo tan fácilmente, es que no es tan peligroso. Al contrario de lo que ocurre en la novela, vemos que en el film de Jesús Franco, afortunadamente, los protagonistas no son tan débiles y no se pasan el tiempo lamentándose.

- Segundo: el hecho de que solamente los protagonistas sean los que van detrás de Drácula y no pidan ayuda a nadie. En una ciudad como Londres, con gente inmersa en la sociedad, en el mundo de finales del siglo XIX, es raro que solo unos amigos se enteren y enfrenten a Drácula, pero más raro es aún que no avisen a alguien, que no pidan ayuda. Bien más valdría que hubiesen pedido ayuda y no hubiesen sido creídos, a que ni lo hayan intentado, si bien es verdad que no lo intentaron porque sabían que no les iba a creer nadie. Aún así, ante esto aparece un elemento que intenta depositarse en los protagonistas: les hace más buenos, porque su heroísmo es anónimo, y ello traer consigo que un lector exigente sienta pequeñas náuseas. En el film de Jesús Franco el combate con Drácula también lo emprenden solo los protagonistas. No obstante, la lejanía sentimental y la falta de amistad de el doctor Van Helsing y el doctor Seward con el resto de los protagonistas aligera esta forzosa situación, y aún se ve más suavizada porque la clínica mental de Budapest parece haber sido creada —por el doctor Van Helsing— exclusivamente para indagar en ese fenómeno vampírico que no solo hasta entonces se ha manifestado en el mundo, sino que durante cientos de años ha existido. En algún lugar del film se dice que se había elegido la ciudad de Budapest para levantar la clínica porque así los dos doctores tendrían un acceso más fácil a las noticias y víctimas de Drácula. Cuando saben con seguridad que el conde se ha instalado en la ciudad y la lucha es inminente, el doctor Van Helsing aparece

junto al ministro del interior y el príncipe del país recibiendo a Harker y a Quincey Morris; esas dos personalidades muestran saber quién es Drácula; al suponer que posiblemente en la cacería del conde este intentaría huir, dicen que ya han desplegado a todos los policías por los caminos para vigilar que nada ni nadie salga de la ciudad.

- Tercero: la idiotez de Drácula. Como ya antes hemos comentado, en la novela se hace a Drácula poseedor de una inteligencia infantil, porque es maligno; en el film, no hay tiempo ni razones para pensar que así es el conde, aunque tampoco se muestra lo contrario.
- Cuarto: la ingenuidad de los protagonistas. En la novela esta ingenuidad hace que Drácula sea más débil e inofensivo de lo que ya se dice, pues si unos protagonistas tan faltos de afinamiento mental son capaces de acabar y engañar al conde, este ha de ser, necesariamente, inferior en muchos sentidos a aquellos. De mismo modo que en el film Drácula no parece tan idiota como en la novela, los protagonistas tampoco parecen tan ingenuos. En cuando Lucy es atacada, primero, y Mina, después, los demás se dan cuenta de lo que ocurre. El caso del loco Renfield es revelador, pues tanto Van Helsing como Seward no son desconocedores de su mal; es más, si el loco está en la clínica de estos dos doctores es precisamente por su relación con lo vampírico. No tratan al loco como alguien ajeno al conde —como sucede en la novela: como alguien con quien el doctor Seward trata solo por razones profesionales, porque es un paciente lunático, y no buscándole para descubrir cosas sobre el conde sino solo al cabo de muchos encuentros, en los que, una y otra vez, había estado haciendo alarde de una desesperante ceguera ante las evidencias de lo que el loco le decía.

Centrémonos ahora exclusivamente en el film y preguntémonos por lo que ocurre en él. ¿Se trata de una tragedia? Si nos centramos en la figura de Drácula, observamos que él no tiene ningún conflicto consigo mismo;

él no tiene problema al querer lo que es y en dar rienda suelta a ese deseo, sin arrepentimiento alguno y sin sufrir por esa su condición. Si ahora vamos a Harker, vemos que sufre el ataque de las vampiresas, pero la escena del acto no aparece, por lo que no sabemos si la excitación y el deseo tuvo algo que ver; cuando se despierta en la clínica, recuerda con terror su estancia en el castillo, pero no dice nada de las vampiresas; más adelante, le confiesa Mina a Van Helsing que en la cura mental de su marido había sido de gran ayuda la confirmación de que su experiencia había sido real, de que existe Drácula y todo aquel mundo extraño. Lucy —al igual que en la novela— sufre los ataques del conde bajo un hechizo o trance provisto de cierta sensualidad⁸; durante el tiempo transcurrido desde el primer ataque a Lucy y su muerte y resurrección de su carne en una vampiresa, no se muestra ningún terror o desesperación en su rostro, no dice ni expresa nada, ni aparecen indicios que hagan pensar en una escisión de su voluntad, en un deseo de ser vampiresa y en una repulsión y odio justificado ante sí misma, ante el descubrimiento de ese hecho; su mal es como una enfermedad provocada por un patógeno ajeno a ella; cuando van a clavarla una estaca en el pecho y cortarle la cabeza con una pala, Van Helsing le dice a Quincey Morris que el cometido a emprender salvará el alma de Lucy. En Mina no hay hechizo ni sensualidad: es engañada por Drácula —le envía una carta con el nombre de su marido adjuntando una entrada para la ópera— con ardides que podría utilizar un ser humano normal, y cuando ella está en el palco escuchando, Drácula, desde las sombras, desde atrás, atrapa violentamente a Lucy, tapándola la boca con una mano para que no grite. Renfield sufre por ser poseído por el conde, pero no es mordido ni convertido en vampiro; su posesión es la propia de quien es afectado por una fuerza o voluntad ajena a la propia y que le obliga a decir o comportarse de tal o cual manera; esta posesión comenzó cuando su hija *pereció* bajo los dientes del conde —y *salvada* presumiblemente por los dos doctores, que son quienes desvelan la historia al espectador—, y le termina enturbiando y confundiendo la mente, sustituyéndola, pero a pesar de ello es capaz, en un momento de

¹⁶ Aunque exageradamente poca, si recordamos otros films que Jesús Franco ha hecho sobre lo vampírico u otros temas.

autocontrol, de escapar de las garras de Drácula tirándose por la ventana; recuperándose, el doctor Seward se fija en sus ojos y en la cara de alivio del loco y entusiasmado le grita que por fin está curado, que su locura ha desaparecido; a pesar de ese momento salvífico, el conde vuelve a poseerle más adelante; finalmente, es hallado muerto en una esquina de su celda. En ninguna de estas víctimas encontramos algo digno de llamarse trágico, de inspirar terror o compasión en grado tal que provoque la catarsis de dichas pasiones; no es el mal que sufren los personajes producto de sí mismos, sino algo ajeno a ellos, una amenaza que viene de fuera y que padecen por mala suerte. El espectador puede no desear ese mal, pero lo hará de la misma manera a como no desea ser atropellado por un asesino; podrá sentir cierta compasión, pero no la misma que la que sentiría si ese mal fuera un verdadero sufrimiento, un verdadero terror surgido de cómo un protagonista tiene dentro de su alma una tensión tal, que le hiciese arrancarse los ojos sin lograr solucionar nada. Las desgracias acaecidas a los personajes son absolutamente arbitrarias: no son obra de ellos mismos, de su destino, de su vida, y no son desgracias que en sí mismas hayan de ser desgracias a no ser que se adscriba uno inamoviblemente a esas doctrinas e ideas cristianas que se defienden tanto en la novela como en la versión cinematográfica de Jesús Franco y que dicen que el bien es una cosa y el mal otra —materializado en Drácula.

En cuando a Van Helsing, el film le hace ser el protagonista principal o, al menos, su actividad dirigente del grupo de *salvadores* de la humanidad lo hace pensar. Él ha dedicado gran parte de su vida a estudiar y acabar con los vampiros; la clínica la construyó para ese cometido; sabe mucho sobre Drácula y expresa que es un enemigo al que pretende eliminar; no obstante, su carencia de contactos con él —dice que ni siquiera le ha visto: "No le he visto jamás, y, sin embargo, le conozco mejor que a mi propia alma"— y la ausencia de explicaciones hace pensar que no ha sufrido ningún mal directo del conde. Cabe preguntarse por qué le combate, pero no encontramos ninguna respuesta a esta pregunta; la única razón que se intuye es la defensa del bien, de Dios, de Cristo, identificado todo ello con lo humano, y lo mismo ocurre, en realidad, en

la novela. Efectivamente, se han elaborado historias posteriores a la novela sobre este personaje, siendo leído incluso como una especie de sicario de la Iglesia. No hay nada que haga sufrir a Van Helsing; no se puede sentir horror ante su vida, ni compasión, sino, en todo caso, admiración al verle triunfar.

Con este análisis que hemos hecho no hemos establecido sino la imposibilidad de llamar "tragedia" tanto a la novela de Stoker como al film de Jesús Franco, y, con ello, demostrar lo que ya un lector o espectador sensible lograría intuir: la ausencia de terror en la historia. Lovecraft dice (1927:27): "El verdadero relato de horror tiene algo más que asesinatos secretos, huesos sangrientos o un fantasma estereotipado con sábana y cadenas".

En esta versión se da un caso nunca visto anteriormente, *El Conde Drácula* es la primera adaptación de la novela original en la que Drácula rejuvenece al beber sangre humana conforme avanza la historia. Drácula de Bram Stoker es lo que en inglés se denomina "gothic romance"¹

Aunque esta versión es una versión libre al texto de Stoker, hay diferencias a considerar tales como:

En la novela, Jonathan Harker es el héroe que con el doctor Van Helsing y los otros cazavampiros, se enfrenta a Drácula, que se encuentra de viaje a Londres. En la película, la historia se se emplaza en el Hospital de Van Helsing de Budapest.

El Conde Drácula de la novela de Stoker es un personaje que encarna "el mal absoluto, separado radicalmente del resto de los personajes por su carácter animal, inhumano al tiempo que sobrehumano, y atávico" (Bowie 2003; Pardo,147). Drácula es el mal mientras que los otros personajes encarnan el bien, o la idea del bien para la sociedad burguesa de la época. Un Este atávico frente a un Oeste civilizado, la ruptura con los valores tradicionales, la aristocracia vista como perversión en aras de una burguesía latente, confusión entre lo masculino y femenino, en que las mujeres son agresivas y los hombres presentan una ambigüedad en cuanto a su orientación sexual.

La temática sexual está presentada desde una "perspectiva masculina y victoriana", Drácula despierta los deseos reprimidos de las mujeres, que

amenazan con suprimir los valores tradicionales, el valor del matrimonio. Este análisis de la obra de Stoker pone de manifiesto como la película explicita un subcontexto sexual que aparece de forma muy tenue en la novela de Stoker.

Drácula y su mordisco son símbolos del contacto sexual, es una de las más significativas puesto que se encuentra en textos vampíricos anteriores a Drácula.

Los elementos en la obra de Stoker apenas son visibles, aparecen de forma muy sutil, por lo que hablamos de un subtexto- no hay en las notas de Bram Stoker nada que sugiera un contenido sexual de la obra- sin embargo, sí ocurre en las diferentes versiones cinematográficas.

“Gothic romance” hace referencia al género de ficción nacido en Inglaterra en 1764 a partir de la obra *The Castle of Otranto* de Horace Walpole, que tuvo su apogeo como apunta el Profesor Pardo en 1890 y culmina en 1818 con el Frankenstein de Mary Shelley, la literatura gótica es el origen de la literatura de terror. Entre las características más comunes del romance gótico estarían cierta escenografía propia del género como castillos abandonados en lugares siniestros, monasterios llenos de elementos sobrenaturales y terroríficos, presencia de un triángulo de personajes formado por una heroína, un héroe y un villano.

En la novela Van Helsing, Mina, Harker y Morris van a Transilvania con el propósito de matar a Drácula, sin embargo en la película están todo el tiempo en el hospital. Hay tres vampiros mujeres, que mueren a manos de Van Helsing en la obra literaria, pero en la película son Quincey y Harker quienes saldan cuentas con ellas.

7. La noche que nació Frankenstein

7.1. Introducción a la obra de Mary Shelley

Mary W. Shelley nació en Londres en 1797, fue precursora del feminismo y autora de *Los derechos de la mujer*; con tan solo 19 años se casó con Percy B Shelley, cuyo apellido toma la autora, de viaje por Europa escribe su famosa novela *Frankenstein* cuya creación fue idea de Lord Byron, que durante una estancia en Suiza, ante una tormenta, se le ocurrió la idea de que todos los que estaban allí escribieran una historia de fantasmas. “Todas las historias de terror merecerían tener un comienzo como la inmortal obra de Mary Shelley, que se pergeñó una noche de junio de 1816, en una casa alquilada por Lord Byron a orillas del lago Lemán, en Suiza” (El País: 13/06/2015)

Byron escribió *Un fragmento de Vampiro* y Mary W. Selley *Frankenstein, el nuevo Prometeo*, que en un principio así se llamo convirtiéndose en una de obra maestra de la literatura de terror de todos los tiempos. El subtítulo del *nuevo Prometeo* hace referencia al personaje de la mitología griega que robó el fuego del Olimpo y lo entregó a los hombres, a raíz de lo cual fue castigado duramente por Zeus, que le encadenó a una montaña y cada día mandaba un águila a devorarle el hígado, que se regeneraba sin cesar. De forma análoga Frankenstein roba el secreto de la vida eterna y por ello también sufre un terrible castigo.

El hecho en que se fundamenta la obra de *Frankenstein* ha sido considerado por el doctor Erasmus Darwin, conocido investigador, perteneciente, hasta cierto punto, al campo de lo posible.

Tanto *Frankenstein* como *El último hombre* son precursoras de la ciencia ficción por lo que la autora ha realizado una aportación sin precedentes a dicho género. Pocas obras han alcanzado tanta fama como *Frankenstein* y pocas han sido tan tergiversadas. La fama de *Frankenstein* gira más en torno a las diferentes y numerosas versiones cinematográficas y a su frecuente utilización del tema en la cultura de masas que a la novela de

Shelley¹⁷.

En las diferentes versiones cinematográficas incluida la de Jesús Franco, aparece la criatura del doctor Frankenstein; un gigante de rostro inexpresivo y fuerza sobrehumana, que habla y se mueve como un autómeta. En la novela, por el contrario, el hombre fabricado por el doctor Frankenstein posee el don de la oratoria y es de gran sensibilidad, si se dedica al crimen es en parte porque es rechazado por su fealdad y su origen.



Ilustración 46

La historia de Frankenstein resulta sobrecogedora porque refleja la irracionalidad y la superstición que la sociedad siente ante el poder de la ciencia moderna. En la novela se intuye el miedo que el hombre ha manifestado a lo desconocido, a los misterios sagrados que no conviene profanar y al misterio de la vida y la muerte. A esta mentalidad irracional y supersticiosa, se opone el pensamiento científico, para el cual todo puede y debe ser estudiado minuciosamente. En Frankenstein se expresa el temor que suscita que los científicos puedan rebasar los límites de la moral en sus investigaciones.

17. Me he tomado la licencia de decir que muchas versiones han sido tergiversadas por la gran cantidad de versiones cinematográficas de la novela que no han sido fieles al guion original.

Borges suscitó la duda desde el razonamiento. Hay coincidencias y acontecimientos que se suceden en cascada y que no cabe pensar en otra razón que la pura coincidencia. Escribió: "Algo, que ciertamente no se nombra con la palabra azar, rige estas cosas". Aunque aludía a otros sucesos, podría haberse referido a los acaecidos en Villa Diodati, a orillas del lago Lemán, a un grupo de escritores amigos la noche del 16 de junio de 1816. (Borges, 2008:23). En una mansión arrendada por su hijo Lord Byron, Villa Diodati¹⁸, se reúne con su amigo el poeta Percy Bysshe Shelley, y dos jóvenes que le acompañan -su novia Mary y una hermana del padre de ésta, Claire- y John William Polidori, médico personal de Lord Byron y aficionado a la escritura, asimismo había algún invitado como Matthew Lewis, autor de *El monje*.

En la misma Villa Diodati se escribieron dos grandes obras - *Frankenstein* y *El Vampiro*- Lord Byron hizo la propuesta de que todos los allí presentes escribieran una historia de fantasmas y su propuesta fue aceptada. Mary Shelley entonces empezó a crear su historia, una historia que pudiese competir con la historia de Byron. Una historia que despertase el terror y el miedo. Hubo muchas disquisiciones filosóficas entre Lord Byron y Mary Shelley. Durante las mismas, se hablaba de filosofía y, de las teorías referidas al origen de la vida, comentaban los experimentos del doctor Darwin entre otros y se mostraban preocupados por el descubrimiento y divulgación de la teoría del origen del mundo.



Ilustración 47

18. La reunión de escritores en Villa Diodati, unos ya reconocidos y otros por descubrir, es comparable a la que organiza Madame de Staël, por cuyo palacete se dice que han desfilado por aquellas fechas 600 de las personalidades más deslumbrantes de la Europa de la época.

7.2. El mito de la novela de Shelley y el personaje de Frankenstein. Diferencias entre la película y la novela

Según el Catedrático Francisco Rodríguez Valls de la Universidad de Sevilla, la novela Frankenstein de Mary Shelley (1797-1851), podría considerarse dentro del subgénero de mito popular.

“Forma parte del conocimiento habitual de la tradición que todo ciudadano occidental tiene de su cultura. Lo moderno de sus propuestas ha hecho que sea más conocido que otros productos de la cultura como puedan ser la genealogía de los dioses contenida en la *Teogonía* de Hesíodo o incluso que las narraciones de la mayoría de los libros de la biblia (Thémata 2011, 44).”

En el imaginario colectivo, el mito de Frankenstein ha superado las coordenadas espacio-temporales de la época que se creó. La popularidad de Frankenstein ha adquirido una dimensión anónima en el saber popular que supera a la autora. El mito popular cuenta la historia de un científico demente que valora más su obra científica que la visión ética de la medicina y crea una criatura monstruosa a partir de la recomposición de trozos de cadáveres.

En la novela, el Doctor Frankenstein es de Ginebra:

“Soy ginebrino de origen y nací en el seno de una de las familias más importantes del país. A lo largo de muchos años, mis antecesores fueron síndicos o consejeros y mi padre llevó a cabo con honra y consideración numerosos cargos oficiales”.

Las circunstancias de su matrimonio forjan su personalidad, cuenta la historia de sus padres, su padre mucho mayor que su madre e hija de su íntimo amigo, que se arruina y fallece. El protagonista asimismo habla del amor y la ternura con que su padre trataba a su madre y la enorme delicadeza de la misma:

“La salud de mi madre fue quebrantada por las terribles desgracias soportadas” (18). En el transcurso de los dos años anteriores, el padre del Doctor Frankenstein había renunciado a todos sus cargos públicos y permanecieron en Italia durante un tiempo. Después recorrieron Alemania y Francia. El protagonista nació en Nápoles, dice “las tiernas caricias de mi madre, la feliz sonrisa de mi padre cuando me miraba, fueron mis primeros recuerdos”, dice a continuación “Con la profunda conciencia de lo que debían al ser que habían engendrado y merced, también a los caudales de afecto que poseían, no es difícil pensar que, en todos los instantes de mi infancia, obtuve de ellos continuas lecciones de paciencia, de caridad y de autodomínio. Me educaron con tanta dulzura que sólo recuerdo de aquel período una continua sucesión de instantes felices”.

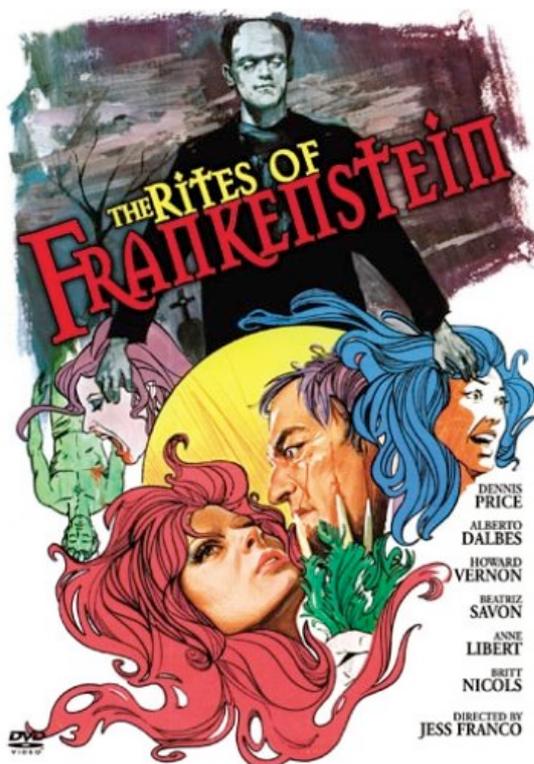


Ilustración 48

Un día en uno de los paseos, llamó la atención de su madre una cabaña de apariencia mísera, todo parecía delatar la más absoluta pobreza, encontró allí a un campesino y su esposa que tenían 5 hijos, todos ellos de robusta apariencia y ojos oscuros, sin embargo, la pequeña era fina y rubia, de frente despejada, ojos azules y límpidos, y su rostro armonioso y dulce; el campesino se dio cuenta de que su madre miraba a la criatura con asombro y admiración, no era hija suya sino de un noble milanés.

Su madre, alemana, había muerto al nacer la niña y la familia quedó a cargo de ella. Con el consentimiento del padre de Frankenstein, su madre convenció a los campesinos para que le confiaran el cuidado de la niña. Cierta día que se encontraba su padre en Milán, su madre regresó a aquel

lugar llevando a Elisabeth consigo, Frankenstein y Elisabeth crecieron juntos. Después de Elisabeth nació un segundo hijo en el matrimonio y Frankenstein tenía ya siete años; sus padres entonces renunciaron a su vida de viajes y se instalaron en su país de origen. Poseían una casa en Belrive y otra en Ginebra, Henry Clerval era hijo de un mercader de Ginebra, que adoraba el peligro y la lucha, escribía narraciones de hechizos y aventuras de caballerías y quiso hacernos representar algunas obras cuyos personajes estaban inspirados en los héroes de Roncesvalles, los caballeros de la Tabla Redonda, en el Rey Arturo y los guerreros que derramaron su sangre en Las Cruzadas. Tuvo una infancia muy feliz, sus padres eran buenos e indulgentes, Frankenstein dice pues la novela está narrada de forma autobiográfica “Algunas veces mi carácter era violento y mis pasiones vehementes. Pero, gracias a cierta peculiaridad de mi espíritu, estos arrebatos, en vez de orientarse hacia fines pueriles, hallaban su expresión en el deseo de aprender todo cuanto me fuera posible” en este párrafo Mary Shelley nos va introduciendo que Frankenstein manifiesta una curiosidad más allá de lo habitual desde joven. Asimismo, continúa “Debo admitir que ni las sutilezas de las lenguas extranjeras, ni los principios del arte de gobernar, ni cualquier forma de política tenían para mí el menor atractivo. Eran los secretos del cielo y de la tierra los que quería descubrir y, tanto si me interesaba por la substancia exterior de las cosas como si lo hacía por su lado oculto, de la naturaleza o el misterio del alma humana, mis investigaciones estaban siempre encaminadas hacia la metafísica o, en su expresión más elevada, hacia los secretos físicos del mundo”. A continuación, dice “Experimento un gran placer al evocar estas imágenes de mi infancia, cuando la adversidad no había corrompido aún mi espíritu y cambiado mis brillantes visiones de utilidad universal en sombríos y mezquinos pensamientos personales”. Frankenstein nos relata como de joven era un espíritu bueno y como se fue corrompiendo con los años.

“La filosofía natural ha forjado mi destino. Es preciso, pues, que le explique los hechos que determinaron mi preferencia por esta

disciplina”. Aquí nos cuenta como se adentró en la filosofía natural como así la denomina él”.

Relata que tenía trece años cuando realizó una excursión a un balneario cerca de Thonon donde encontró un volumen de las obras de Cornelius Agrippa, donde encontró hechos maravillosos que cambiaron su concepción del mundo. Se lo enseñó a su padre, pero éste no le prestó la más mínima atención considerándolo una estupidez. Asimismo, culpa a su padre de no haberle explicado que los principios de Agrippa no tenían ningún valor, que existía una concepción moderna y científica con posibilidades superiores a las de las antiguas teorías, éstas eran quiméricas.

Víctor nos cuenta como hallaba en estos libros a unos hombres que lo habían logrado antes que él y cuya sabiduría le aventajaba en mucho. Aceptó sin reservas lo que afirmaban y se convirtió en su discípulo. Su padre no poseía un espíritu científico y empezó a buscar de forma autodidacta la piedra filosofal y el elixir de la vida:

“La riqueza no era, a mi entender, más que una meta inferior, pero qué gloria obtendría con mi descubrimiento si conseguía liberar al organismo humano de la enfermedad y hacer del hombre un ser invulnerable a todo menos a la muerte violenta”.

Cuando tenía quince años y estando en Belrive, Víctor presencié una tempestad que venía de la cordillera del Jura, vio como un viejo roble había sido insólitamente destrozado y reducido a pequeñas astillas de madera por un rayo. Este hecho despertó en Víctor el deseo de conocer las leyes que rigen la electricidad, en aquel momento, un experto en filosofía natural se encontraba con ellos y comenzó a exponer la teoría sobre la electricidad y el galvanismo. Lo explicado relegó a un segundo plano a Agrippa, Alberto el grande y Paracelso, e imbuyo a Víctor en el conocimiento de las matemáticas y las ciencias relacionadas con ellas, las ciencias empíricas que estaban basadas en fundamentos ciertos:

“Fue un considerable esfuerzo para conducirme hacia el bien, pero resultó ineficaz. El destino es muy poderoso y sus leyes inflexibles habían decidido mi destrucción”. Víctor no se opone a su destino, cree que está predestinado a hacer el mal.”

Al cumplir los dieciocho años, Víctor fue enviado a la universidad de Ingolstadt, hasta el momento sólo había asistido a las escuelas de Ginebra y consideraron necesario que para perfeccionar su educación se tratara con métodos pedagógicos distintos a los de su país. La primera desgracia debía presagiarle para futuros sufrimientos. Elisabeth, su hermana adoptiva enfermó de escarlatina, su madre entregada a su hija fue capaz de ayudarla a vencer su enfermedad, pero se acercó al lecho de la enferma por lo que cayó enferma, al morir dijo que tenía puestas sus esperanzas en que ambos contrajeran matrimonio, y al poco expiró. La muerte de su madre le retrasó unas semanas de ir a Ingolstadt; Una vez allí conoció al señor Krempe, profesor de filosofía natural. Era un individuo grosero pero conocedor de la ciencia, le hizo preguntas de conocimientos de diferentes ramas científicas que guardan relación con la filosofía natural, le comentó los alquimistas que había estudiado y el profesor inquirió: “¿Realmente ha dedicado su tiempo a romperse la cabeza con semejantes estupideces?” Le dijo “Todos los minutos, cada uno de los segundos que usted ha malgastado ante esos libros están ya irremisiblemente perdidos”, para el profesor es inaudito encontrar un discípulo de Alberto el Grand y de Paracelso.

Este profesor le aconseja que estudie química “la química es la parte de la filosofía en la que se han obtenido, y pueden lograrse todavía, mayores progresos” Por ello dice que escogió la química para dirigir sus esfuerzos hacia ese campo. Víctor Frankenstein entonces empezó a estudiar química y filosofía natural, asistía asiduamente a conferencias, encontró en Krempe un buen mentor a pesar de sus desagradables maneras, también en el profesor Waldman encontró un verdadero amigo, así fue progresando con rapidez, sus adelantos llenaban de admiración a sus maestros. Estuvo dos años y fue tal su grado de conocimiento que decidió volver y dejar la universidad de Ingolstadt, pero hubo un

incidente que le hizo olvidar sus planes de regresar. Uno de los fenómenos que más le habían interesado a Víctor era la composición de la estructura humana y la de todos los animales vivos. Se preguntaba por el insondable misterio del origen de la vida humana, para empezar a ahondar en el conocimiento de la vida primero tenía que ahondar en el conocimiento de la muerte, se familiarizó con la anatomía, investigó sobre la descomposición natural y los procesos de corrupción del cuerpo humano tras la muerte.

Empezó a dejar de dormir, adelgazó y su rostro empalideció, se pasaba largas noches intentando crear un ser con todas las dificultades que eso suponía. “Recogía huesos en los osarios y violaba, con mis sacrílegos dedos, los extraordinarios secretos de la naturaleza humana”. (Shelley: 67).

Víctor es de naturaleza sensible en la novela, no así en la película, “frecuentemente, la sensibilidad de mi naturaleza humana me hacía volver, con disgusto, el rostro ante mi trabajo”.

Una siniestra noche de noviembre Frankenstein pudo contemplar el resultado de sus tareas, así creo a un ser que entreabría los ojos, respiró profundamente y sus miembros se movieron convulsivamente. La descripción de Frankenstein es muy diferente a como es el Frankenstein de la película de Jesús Franco. En el libro es un ser con miembros bien proporcionados, tez cetrina y sanguinolenta.

“Las alteraciones de la vida son menos apreciables que las de los sentimientos humanos. A lo largo de dos años había trabajado encarnizadamente con el solo objeto de otorgar la vida a un organismo inanimado” ...” Y, sin embargo, cuando mi obra estaba ya lista, mi sueño perdía todo atractivo y una repulsión invencible se apoderaba de mí” (Shelley: 70) Aquí demuestra el rechazo de Víctor por su creación.

En la novela se ve la degradación de Víctor Frankenstein como ser humano y las consecuencias que esto tiene, así lo demuestra su encuentro con Henry Clerval que le increpa por no tener ningún contacto con su familia prácticamente y también le dice:

“Pero, querido Frankenstein, no me había fijado en tu mal aspecto. Estás muy pálido y delgado! Parece como si no hubieras pegado ojo desde hace muchas noches”. (Shelley:73).

Victor Frankenstein se encontró varios meses enfermo, tuvo una enfermedad y fiebre que le llevó a encamarse durante varios meses, período en el que tan sólo Henry cuidó de él. Elisabeth le envía una carta en la que le habla de su hijo y le comenta los últimos acontecimientos. Clerval le invita a pasar unos días en una casa que tiene en el campo y Frankenstein acepta.

“Clerval supo reavivar y fortalecer en mi corazón los más generosos sentimientos. Me enseñó a admirar de nuevo el bello espectáculo del paisaje y la naturaleza, así como el rostro sonriente de los niños. ¡Qué magnífico amigo! Me amaba con sinceridad y esforzándose por elevar mi alma al nivel de la suya” (Shelley: 85).

Su padre le escribe diciendo que William ha muerto asesinado, el hijo de Elisabeth, su hermana adoptiva. Le insta a que regrese

“Regresa pronto, querido Víctor, únicamente tu presencia podrá consolar a Elisabeth. La infeliz muchacha no cesa de llorar acusándose injustamente” (Shelley: 88).

Víctor vuelve a su casa y la primera persona que encuentra es su hermano que le dice que están todos profundamente afligidos y que la muerte del pequeño William les ha sumido en la más profunda tristeza. Todos le echan la culpa a Justine, pero Elisabeth cree en su inocencia y Frankenstein está dispuesto a probarlo. Al final Justine muere ejecutada por presunta culpabilidad en el asesinato de William.

Frankenstein dice “Justine había muerto. Descansaba en paz y yo seguía viviendo” aquí demuestra el horrible pesar que siente y como se encuentra. Acontecidos los hechos, la familia decide trasladarse a Belrive, cuando su familia se acostaba embarcaba en un bote y pasaba largas horas en Ginebra. En el campo se siente bien, su alma encuentra paz.

“La sublime belleza de aquel paisaje me procuraba el mayor consuelo al que podía aspirar. Me sentía elevado por encima de todo sentimiento mezquino y, aunque era impotente para librarme por completo de mis sufrimientos, podía, no obstante, con su ayuda, calmarlos y adormecerlos”. (Shelley: 117)

El monstruo por lo que refleja el relato es un ser con sentimientos y sólo es monstruo en su apariencia exterior.

“¿Cómo podré conmoveros? ¿No conseguirán mis súplicas que miréis con piedad a esta infeliz criatura que suplica vuestra benevolencia y vuestra compasión? ¡Creedme, Frankenstein, soy bueno, mi espíritu está lleno de humanidad y amor, pero estoy solo terriblemente solo! ¡Incluso vos, vos que me creasteis me odiáis! (Shelley: 123)

Frankenstein le reprocha que le odia, dice que en el único lugar donde se siente a salvo es en las cavernas, alejado de todos. Se siente solo y aislado por la sociedad que le aborrece.

“Si toda la humanidad conociera mi existencia correrían lo mismo que vos, a armarse para aniquilarme ¿Acaso no es lógico que los odie puesto que ellos me aborrecen?”

Aquí Frankenstein justifica su odio hacia ellos, se vislumbra que es bueno de corazón y es el rechazo el que le lleva a acometer malas acciones. El monstruo pide a Frankenstein que le escuche e intenta conmovérselo, el monstruo parece ser un ser razonable, inteligente y sensible que utiliza bien la argumentación. El monstruo relata sus sensaciones al nacer y cómo pudo sobrevivir sin la ayuda de nadie, relata su descubrimiento del fuego.

Víctor Frankenstein relata como se acostumbra a vivir solo y aislado, únicamente en la compañía de sus criados, y como sus amigos le molestan, se narra la relación con sus padres, que es una relación y como le entristece la misma. Frankenstein narra como aprendió a pronunciar y hablar bien. Una vez concluida su estancia en la campiña, regresa a su

casa y vuelve a ver al “monstruo” al cual odia y rechaza. El ritmo narrativo es óptimo en la novela de Mary Shelley, prácticamente no hay tiempos muertos y la lectura es muy fluida. La novela tiene un cierto tono melancólico que persiste a lo largo de toda la lectura.

7.3. Película de *Drácula contra Frankenstein*

David Mejía la definió como Macguffin¹⁹, el hecho de que sea un Macguffin evidenciaría mi teoría sobre el alejamiento de Jesús Franco de las fuentes literarias porque este hecho implica una excusa argumental para desarrollar una película en el caso de Franco que sin embargo no ocurre en las novelas de Mary Shelley y Bram Stoker respectivamente, las cuales tienen unas líneas argumentales bien trazadas.

La película de “Drácula contra Frankenstein” de nacionalidad hispano-francesa del año 1972, duración de 85 minutos, el director y guionista es Jesús Franco. La trama del filme *Drácula contra Frankenstein* versa en el hecho de que el Doctor Seward mata a Drácula con una estaca en el corazón. El Doctor Frankenstein acompañado por Morpho, su sierviente, traen el ataúd. El propósito del Doctor Seward es resucitar a Drácula para crear un ejército de vampiros y someter a la humanidad a sus designios. Entretanto el monstruo de Frankenstein secuestra a una cantante de cabaret y con su sangre consiguen resucitar a Drácula. Al dúo entonces se suma una vampiresa para su propósito de someter a la humanidad. El Doctor Seward entra en acción con el propósito de acabar con ellos, pero el monstruo de Frankenstein lo mata y lo abandona en la carretera. Amira, una gitana lo ayuda, coincide que ese día hay luna llena y el hombre lobo aparece para ayudar a Seward en la lucha contra las fuerzas del mal.

Franco no tiene una trama compleja ni personajes elaborados, la película apenas tiene diálogos, la caracterización de los personajes es un poco superficial. Es una película encasillada en la serie B.

-
19. Término acuñado por Alfred Hitchcock que designa una excusa argumental que motiva a los personajes y al desarrollo de la historia, pero carece de relevancia por sí misma.



Dracula contra Frankenstein (1971) definida por la crítica como “Desconcertante, caótica, incoherente, caprichosa, gratuita, la película, producto de alguna clase de antojo de carácter intestinal, obvia cualquier idea de lógica narrativa o de respeto a sus fuentes de inspiración, ya sean literarias o cinéfilas” para crear una película que no parece tener un tiempo narrativo adecuado, con pocos diálogos.

Ilustración 49

Drácula, representado por Howard Vernon, uno de los actores fieles a Jesús Franco y sus vampiras chupan la sangre a varias mujeres del pueblo, El doctor Seward, personaje que aparece en la novela, interpretado por Alberto Dalbés se acerca al castillo de Drácula donde localiza la cripta, el ataúd y le clava una estaca de pequeñas proporciones y reduce al monstruo a un murciélago, Seward no cuenta con que el doctor Frankenstein regresa para resucitar al conde gracias a una transfusión de sangre procedente de una cantante de cabaret que ha secuestrado Morpho (representado por el actor Luis Barboo), su secuaz. Frankenstein interpretado por Dennis Price, que se ha hecho acompañar por su monstruo y toma una decisión: junto a Drácula, las vampiras, el

monstruo (Fernando Bilbao), Morpho y el Hombre Lobo (Brandy), que en esos momentos pasaba por allí, decide crear un ejército del mal para dominar el mundo.

La película se construye sobre la habitual precariedad de medios del cine de Jesús Franco tales como la repetición de tomas de transición, final inconcluso, unos sencillos efectos especiales -los murciélagos voladores tienen unos cables que se ven claramente, en cuanto al maquillaje, las cicatrices del monstruo aparentan estar pintadas con rotulador rojo, sin seguir un hilo narrativo coherente, “con un carrusel de imágenes sensacionalistas que mezclan terror y erotismo” tales como apariciones súbitas de rostros terribles en la ventana, succiones de sangre que parecen violaciones, insinuaciones de lesbianismo entre la vampira y su víctima, entre otras.

La película tampoco tiene una gran fotografía ni escenografía. La fotografía es borrosa, las localizaciones para el rodaje están desaprovechadas según, la película dura ochenta y cinco minutos. Frankenstein maneja varias máquinas con su finalidad clínica hechas con cajas de cartón gris con botones que crepitan y zumban, la gitana Amira, Geneviève Robert recomienda remedios naturales, para abordar alguna idea de tratar en el argumento que se aleja de la fuente original. Hay muy poco diálogo, el personaje que más se expulsa es el doctor que lo hace en off y recita en voz alta páginas del diario que escribe de su experiencia, y se dirige allí para descargar su pesada carga. En el castillo, el Dr. Frankenstein prepara un laboratorio y comienza sus experimentos, María la bella paciente del Dr. Steward que continúa internada en el hospital psiquiátrico se ve atacada por Drácula y se convierte en vampiro. Todos los habitantes están aterrados con la aparición de todos ellos.

Esta versión se contrapone a la versión anterior de *El conde Drácula* de Jesús Franco de 1970, que tildó de “demasiado seria” y quiso explorar una versión con distintos argumentos e introduciendo más personajes. La historia tiene una línea discontinua, tiene pocos diálogos y tiene más acción, la cinta se desarrolla en el castillo de Santa Bárbara en la ciudad de Alicante, Jesús Franco afirmó que sólo ocuparon dos folios y el título

de la película resulta extraño al no haber ningún tipo de enfrentamiento de Drácula contra Frankenstein.

El cine de explotación representa una parte importante de la serie B y de la filmografía de Jesús Franco. «Exploitation films» es la manera informal de referirse a aquellas películas de bajo presupuesto y escaso calado artístico que aspiran al éxito comercial explotando una tendencia, género o personaje. Son películas que rentabilizan una moda y aprovechan la predisposición del público a acercarse a un tema determinado en el momento de su máxima popularidad. A pesar de ser un cine que nace a remolque de otro, las películas de explotación logran en ocasiones sorprender a la crítica, superar sus expectativas de taquilla y difusión y generar devotos fieles. En otras palabras, logran convertirse en iconos de una época, generación o tendencia.

La estructura de la novela es de cajas chinas, responde al género epistolar tan de moda en el siglo XVIII. La estructura de Frankenstein es muy similar a la de *Cumbres Borrascosas* de Emily Brontë, la estructura de caja china donde se tratan diferentes temas como la dualidad, El doctor Frankenstein tiene un personaje análogo que es el monstruo, también encontramos el tema de la ciencia en el que se critica los avances científicos de la ciencia, es decir, la ciencia por la ciencia. Se trata el tema de Rousseau en el que el hombre es bueno por naturaleza, de Dios, Victor Frankenstein crea a Frankenstein es una metáfora que lo compara con Dios, El papel de la mujer, prácticamente inexistente. Víctor Frankenstein es el moderno Prometeo, el protagonista que recibe el fuego de la vida y que es capaz de crear, muy a su pesar, un monstruo sin nombre. "

1. Conclusiones de Drácula contra Frankenstein

En esta cinta Jesús Franco establece una relación entre dos personajes míticos del cine y la literatura de terror, establece una perturbadora y enrarecida atmósfera conformando una historia en la que hay pocos diálogos. La narración resulta artificiosa y muy ajena a la fuente literaria con varias carencias en cuanto a la coherencia y cohesión narrativas, dotada de una perspectiva singular, rodada en el castillo de Santa Clara (Alicante) resulta poco verídico, tiene pretensiones de ser una cinta erótica pero la presencia femenina de Mary Francis, Geneviève Robert, Anne Libert, Britt Nichols, Josyane Gubert, no logran el erotismo que pretende Jesús Franco.

“La reescritura de los mitos ilustra perfectamente lo que designamos por reescritura architextual en vez de textual: se reescriben rasgos recurrentes como mitemas” (Pérez Bowie 2010, 27), que son aquellas porciones irreducibles de un mito, o un elemento constante de un mito, en el caso de Frankenstein Jesús Franco realizó varias películas, entre ellas cabe destacar *Drácula contra Frankenstein* (1972), película inspirada en las respectivas obras de Bram Stoker y Mary Shelley, con guión de Paul D’Ahles y Jesús Franco respectivamente que había realizado los guiones de *Miss Muerte* y *El Conde Drácula*.

Jess Frank utiliza la reescritura para abordar la utilización de textos y materiales precedentes para insertarlos en películas y construir un film totalmente nuevo en el que se mezclan estilos e historias. Asimismo Frank manipula y recicla imágenes que utiliza en varias películas, tal práctica es para él un vehículo con el propósito de crear ficción.

“Para Richard Saint-Gelais el fenómeno de la intertextualidad resulta ampliamente desbordado por el trasvase continuo de personajes y de universos ficcionales que se produce en la actualidad no sólo entre diversos medios sino también entre obras diversas” (Pérez Bowie,35).

Este fenómeno conocido como transficcionalidad explica que sus dominios incluyen los soportes mediáticos a través de los cuales la ficción sirve de vehículo. Por ejemplo, aquellas series de televisión cuyo elemento común era el mismo personaje protagonista de la serie o universos compartidos o desarrollados por varios escritores, en el caso de Jess Frank se refiere a la serie de Drácula o a las dos películas que siguieron *Gritos en la noche* con el protagonista del Doctor Orloff como personaje principal.

Jesús Franco como guionista, desarrolla una panorámica visión de mercado, lo que le obliga a estar al día en lo que respecta a la dinámica y funcionamiento interno de la novela, la ficción televisiva y el propio cine como fuente constante de inspiración, y él entiende que una película es el primer producto de una cadena de historias subsidiarias que se multiplican de manera prolífica.

Jesús Franco utiliza la reescritura para abordar la utilización de textos y materiales precedentes para insertarlos en películas y construir un film totalmente nuevo en el que se mezclan estilos e historias. Asimismo, Frank manipula y recicla imágenes que utiliza en varias películas, tal práctica es para él un vehículo con el propósito de crear ficción.

Para Richard Saint-Gelais el fenómeno de la intertextualidad resulta ampliamente desbordado por el trasvase continuo de personajes y de universos ficcionales que se produce en la actualidad no sólo entre diversos medios sino también entre obras diversas (Bowie,35). Este fenómeno conocido como transficcionalidad explica que sus dominios incluyen los soportes mediáticos a través de los cuales la ficción sirve de vehículo. Por ejemplo, aquellas series televisivas protagonizadas por un mismo personaje o la universos compartidos o desarrollados por varios escritores. en el caso de Jess Frank se refiere a la serie de Drácula o a

las dos películas que siguieron *Gritos en la noche* con el protagonista del Doctor Orloff como personaje principal.

Asimismo, divide en tres niveles funcionales-lúdico, satírico y serio, en el caso de Jesús Franco nos referiríamos más al lúdico y serio que al satírico.

8. Consideraciones finales

Entre la profusión de acercamientos teóricos de la cinematografía con respecto a la literatura, del que es considerado deudor según José Antonio Pérez Bowie, y en particular, sobre las reescrituras fílmicas del cineasta Jesús Franco, se plantea esta tesis. Los mecanismos de transferencia que explican el paso del texto escrito, base de varias películas del conocido cineasta, hasta llegar al producto final contemplado por el espectador en la pantalla. La bibliografía en torno al tema de la adaptación es considerable y sigue en aumento; sin embargo, no se ha tratado hasta el momento la reescritura cinematográfica en Jesús Franco, de ahí la razón de que esta tesis pueda resultar un tema de estudio novedoso.

La complejidad debido a una ingente producción cinematográfica con más de doscientos títulos, es el primer problema que se plantea al abarcar una tesis sobre las reescrituras fílmicas de Jesús Franco es la amplitud y heterogeneidad de los contenidos que abarcan los estudios centrados en el tema de la adaptación y la inabarcable producción cinematográfica del cineasta. Asimismo, la producción de Jesús Franco es heterogénea en forma y contenido, intentar buscar un hilo conductor en la obra de Jesús Franco ha significado una ardua tarea. Sus películas resultan confusas, en ellas la literalidad o la fidelidad a la obra adaptada o reescrita no existe, la versión final es diferente. De la misma forma, las películas carecen de continuidad narrativa, el final se confunde con el principio, y cuando uno llega al final de la película, no sabe si está

ante un serie televisiva en el que el capítulo termina y deja en ascuas al espectador o si se ha terminado la película.

Jesús Franco rodaba películas sin descanso, a veces reutilizaba escenas que grababa para una película en diversas películas, y las intercalaba sin una continuidad narrativa. En una ocasión Christopher Lee, durante la grabación de la película *El Conde Drácula* (1970) le llegó a preguntar qué película estaban haciendo, y Jesús Franco le respondió: “eso ya se verá después, ahora vamos a rodar” . Una vez rodadas las secuencias, nos encontramos antes una edición pobre desde el punto de vista narrativo y técnico, en el segundo caso debido a una escasez de medios para poder realizarlo mejor.

El trabajo de investigación se podría englobarse dentro del área de reescrituras y reelaboración de cine de terror con la figura central de Jesús Franco, por representar un gran exponente del cine gótico español debido a la utilización sistemática que realiza del género, cuyas fuentes principales encuentran su origen en el cine y sobre todo en la novela gótica anglosajona- hecho que se defiende y documenta haciendo alusión a algunas de las películas más representativas dentro de una filmografía que abarca ciento ochenta y ocho películas y otras obras de carácter documental realizados por el prolífico cineasta en cuestión.

El propósito último es ver como el cine sirve para entender la figura del cineasta Jesús Franco (1930-2013) en una época en concreto que abarcaría unas coordenadas espacio-temporales muy singulares- época que comienza en la España en los años cincuenta y abarca los años 60, 70 y 80, aunque Jesús Franco realizó cine hasta su muerte, en la tesis no estudiaremos cintas posteriores a los años ochenta, puesto que la época más prolífica e interesante de Jesús Franco, su época dorada por denominarlo de alguna forma serían los años 60 y 70. Asimismo, se ha tratado en esta tesis una forma de hacer cine en la que se parte de unas fuentes literarias que son transgredidas para crear una película completamente diferente no sólo con respecto de sus fuentes sino también de la forma de hacer cine que realizaban otros autores coetáneos a Jesús Franco que a diferencia de Franco -que vivía y rodaba en Estados Unidos- vivieron y realizaron películas en España en plena censura.

Aunque hay que tener en cuenta, que en el año 1950 termina el aislamiento internacional y en el año 1960 hay una petición de 1000 intelectuales para atenuar la censura. Tras esta petición, la censura se relaja, este hecho marca una forma de hacer cine determinada a la que algunos autores españoles se ven abocados; mientras que Jesús Franco no tenía estas inhibiciones que suponía la censura.

Autores de la década de los años cincuenta como Juan Antonio Bardém, Berlanga o Luis Buñuel y otros tantos coetáneos de su generación utilizaban una serie de recursos característicos en la época franquista como alusiones, simbolismo, moderación en el discurso e ironía para evitar la censura; sin embargo, debido a la censura que el régimen franquista llevaba a cabo en todos los proyectos de Jesús Franco, la censura no le aceptaba prácticamente ningún guion, la cinta *Gritos en la noche* fue de las pocas que pudo rodar en España. Jesús Franco, abocado a autoexiliarse para continuar su carrera como cineasta, encontró y cosechó cierta admiración en Estados Unidos donde pudo rodar sus películas sin la inhibición que suponía la censura para otros cineastas coetáneos que se encontraban en España, no fue ni mucho menos el único, Luis Buñuel se autoexilió a Francia. Franco carecía así de ese pudor permitiéndose ser un cineasta provocador en el que predomina el gusto por la desinhibición, en algunas ocasiones alcanzando un cierto grado de irreverencia pero siempre auténtico en definitiva. Franco es un autor que utiliza sistemáticamente el simbolismo pero no con el objeto de evitar o querer decir “entre líneas” sino como elemento a veces con una carga erótica y otras como recurso propio del cine de terror.

En cuanto a las fuentes literarias, Jesús Franco se sirvió de su faceta de escritor para reescribir y transgredir obras literarias realizadas por él mismo, tenía varios pseudónimos como guionista, como actor y director, uno de los más habituales era David Kunne, escrito de múltiples maneras. Los guiones se hacían *ad hoc* para dar lugar a reescrituras o adaptaciones literarias libres por evitar un incremento presupuestario de la película en cuanto al guion se refiere. Su polifacética figura entre sus

variadas facetas cabe destacar la de escritor le permitió tener el conocimiento de reescribir la fuente literaria sin ser fiel a la misma y es una constante en innumerables películas que obedecen a querer seguir una fuente en un principio que se va transgrediendo a medida que avanza el tiempo fílmico.

Es destacable como Jesús Franco ha utilizado y combinado los diferentes géneros: terror, comedia, lo fantástico y hasta la pornografía. De tan extensa filmografía, se ha seleccionado una serie de títulos que son relevantes en cuanto a que están basados en obras literarias. Para la elaboración de la tesis se ha decidido el estudio de una serie de películas, aquellas en las que las fuentes sean literarias. Asimismo, también aquellas que tienen una tipología en común, que en suma es el cine de terror con elementos góticos que son reincidentes en la filmografía de Jesús Franco. Además, se ha realizado un análisis de recursos de *leit-motif* que son recurrentes en toda la filmografía de Jesús Franco.

La tesis ha supuesto un trabajo en el que la bibliografía ha resultado ser de gran envergadura y su estructuración ha sido complicada. Por una parte, hay un sinfín de teorías de la adaptación, todas ellas relevantes, y ha sido muy complicado intentar sintetizar, asociar y concluir cuáles y qué aspectos son los más relevantes para el estudio comparativo de las obras de Jesús Franco atendiendo a las fuentes literarias. Asimismo, la segunda parte de la tesis, en la que se realiza propiamente el estudio comparativo entre las obras literaria y la filmografía, ha supuesto un trabajo de campo exhaustivo e intenso, en el que se ha aunado la visión literaria y la fílmica comparando ambas.

La realización de la tesis ha constituido un proceso de reducción que parte de más de un área general de investigación, la teoría literaria de géneros narrativos y audiovisuales, la literatura gótica a través de tres grandes exponentes: Bram Stoker, Mary Shelley y el Marqués de Sade, y el cine y la teoría de la cinematografía, además del estudio de la figura de Jesús Franco. Vuelvo a resaltar que el número de teorías de la adaptación es inalcanzable por lo que en esta tesis se han utilizado múltiples referencias y se ha indicado únicamente aquellos aspectos

diferenciadores de unos autores frente a otros sin exponer toda una teoría de la adaptación, sino que se ha expuesto de forma sucinta la contribución de estos autores. Este modelo de tesis doctoral ha tomado como punto de partida el modelo de investigación europeo, que analiza ventajas e inconvenientes basados en las experiencias docentes e investigadoras de profesores de distintas universidades

A esta complejidad habría que añadir el proceso de adaptación o reescritura, que engloba el texto de partida y el texto final, las posibles interferencias y las limitaciones de creación o expresión del producto final, se ha expuesto las conclusiones a las principales teorías sobre la adaptación cinematográfica que se contempla en la primera parte de esta tesis. Y que en definitiva, las relaciones entre ambos medios abarcarían, por una parte, las influencias de la literatura sobre el cine, los manuales de guion que abarcan igualmente aspectos vinculados a la adaptación o los estudios de tipo metateórico como auguraba Catrissi en el año 1992 y que posteriormente fue refrendado por varios autores como José Antonio Pérez Bowie. Además de ello, no podemos tratar el film como si se tratase de un transvase entre literatura y cine, las reglas que impone el hecho de ser el cine, más allá de un arte, una industria sometida a un conjunto de reglas, convenciones y determinaciones económicas” (Pérez Bowie, 2012: 12) que en el caso de Jesús Franco han influido a la hora de interferir en los cortes abruptos entre escenas y la falta de hilo narrativo de sus filmes, por lo que la tergiversación de las fuentes literaria es aún mayor. El carecer de medios económicos para llevar a cabo sus películas en las que la edición es pobre, afecta al guion y a la fuente literaria en consecuencia, de no haber esos cortes, las películas continuarían una línea argumental más clara.

En concordancia con lo anterior, no se puede olvidar que dentro de la reescritura o “adaptación” hay diferentes tipologías en función de la distancia del texto-fuente y el producto final, en este caso el filme. Los estudios recientes tienden a rechazar los tipos cuyas premisas están vinculadas a criterios que se atienen al contenido y creen que el problema de la adaptación ha de ser abordado desde niveles de mayor

complejidad. Aunque según Pérez Bowie “la etiqueta “adaptación” sigue manteniéndose por razones de pura inercia, hay quien propone sustituirla por la de recreación.

La noción de reescritura fue acuñada y desarrollada por primera vez por André Bazin, como apunta José Antonio Pérez Bowie (Pérez Bowie, 2012:25). Bazin se refiere a adaptación como “un término marcado negativamente frente a otras operaciones como la traducción y la transcripción”, en la adaptación cinematográfica de un texto literario “la originalidad es directamente proporcional a la fidelidad”. Bazin no se refiere únicamente a la fidelidad temática sino, más bien, a la fidelidad de estilo que el cine debería que radicar el objetivo de cualquier acercamiento por parte del cine a un texto literario. Con ello, fue el primero en dar un primer paso a estudios posteriores sobre la hasta ahora denominada “adaptación”. Continuadores a la teoría de Bazin como Cristian Metz que desarrolló el concepto de reescritura a partir de Bazin distinguiendo así entre lengua y escritura mediante la oposición entre códigos de denotación (estables, coherentes y resistentes a las innovaciones) y códigos específicos, menos literales. Considera que la adaptación será abordable en función de la existencia de un estilo, por lo que el estudio de la misma debe realizarse desde la literatura. En cualquier caso para Metz la literatura es el ejemplo a seguir porque la literatura generalmente posee códigos de denotación estables, coherentes y resistentes a las innovaciones. La literatura o al menos los temas universales tratados en ella tienen un carácter atemporal. Las relaciones entre ambos medios abarcarían numerosos fenómenos de intertextualidad entre ambos, como aquellos producidos en las obras que elaboran un lenguaje mixto o donde se funden el lenguaje literario y el cinematográfico.

Las películas de Jesús Franco presentan una profunda transformación frente a la fuente original. Jesús Franco culminaría así el llamado proceso de apropiación denominado así por Vanoye, pues Jesús Franco asimila la obra y la integra en su estética e ideología propia. El grado de adaptación puede variar de unas películas a otras y puede trasponer la materia de una obra anterior y supone, aunque no modifique el contexto,

los personajes ni la intriga, un cambio de perspectiva que asume las concepciones estéticas y los presupuestos ideológicos del momento en que fue producida. Por ello, podemos deducir tomando como ejemplo a Jesús Franco, que “La noción de reescritura resulta ser la más rentable para el estudio de prácticas adaptativas, especialmente en aquéllas que presentan un mayor interés por albergar una opción personal mediante la que el realizador lleva a cabo una auténtica reelaboración del texto de partida ” (Pérez Bowie, 2012: 26), concretamente, este ha sido el caso de Jesús Franco en las películas analizadas, en las que texto de partida, los personajes, el tiempo y el espacio narrativos han sido tergiversados si atendemos a la literalidad de la película frente a la obra literaria. Jesús Franco ha culminado la idea de adaptación en su condición de “energía transformadora”, concepto creado por Robert Stam. La filmografía analizada en esta tesis se caracteriza por una multidimensionalidad de la escritura fílmica, dotadas de complejidad y la heterogeneidad de las operaciones del texto, como diría Mari-Claire Roparts se produciría la “*écranisation*” del texto.

Jesús Franco ha sido un ejemplo clave de reescritura, por haber tomado esta opción tan particular a la hora de afrontar sus películas, sometiéndolos a una lectura particular en la que ha proyectado su propio universo subjetivo transmitiendo bien de modo premeditado o bien inconscientemente las determinaciones del contexto en que se halla inmerso.

De la misma forma, en esta tesis se ha planteado la reescritura como un fenómeno intermediático estudiado atendiendo a diferentes plataformas y universos de referencia que suministran contenidos, temas y argumentos al cine. La literatura tiene una importancia fundamental como fuente de inspiración, en la que se ha producido un proceso de normalización en la obra de Jesús Franco. Como define Sánchez Noriega la adaptación es “el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura” tanto en la narración como en la puesta en escena y Jesús Franco ha sido un ejemplo clave para la reafirmación de esta teoría. El filme resultante es un producto intermediático, de hecho,

Fernando de Felipe e Iván Gómez definían la adaptación como un fenómeno intermediático, porque no pertenece ni al universo de lo literario ni de lo cinematográfico, sino a ambos.

Estas teorías han tenido sus desencuentros y no todos los autores han estado de acuerdo con ellas. Brian McFarlane se mostraba reticente al destino que sufre todo material literario al someterse al proceso de adaptación. Un proceso que se debate entre la posibilidad de incorporar al universo narrativo del filme el valioso material literario del original. Es decir, para este autor de alguna manera, se pierde el valor literario en la reescritura o adaptación. En el caso de muchas películas de Jesús Franco basadas en obras literarias, muchas obras ya han conocido reiterados procesos de adaptación y podrían estudiarse desde aproximaciones más renovadoras. Así encontramos desde adaptaciones que huyen de la literalidad y entablan con el espectador una relación basada en el diálogo permanente con el momento histórico y social que las ve nacer. La distancia final entre el original y su adaptación es la materia que nos ocupa en la tesis y que resulta ser enorme. Si continuamos la reticencia de McFarlane por el film frente a la obra literaria que pierde su valor, la obra de Jesús Franco carecería de valor literario pues perdería el valioso material literario del original al ser tratado de esta forma.

Jesús Franco como guionista, ha desarrollado una panorámica visión de mercado, lo que le obligaba a estar al día en lo que respecta a la dinámica y funcionamiento interno de la novela, la ficción televisiva y el propio cine como fuente constante de inspiración, y él entendía que una película es el primer producto de una cadena de historias subsidiarias que se multiplican de manera prolífica. Esas historias subsidiarias iban surgiendo como por arte de magia, sin orden ni concierto, sino en función de las necesidades de producción de la película, los plazos de finalización y una serie de circunstancias ajenas al cine como arte o fenómeno cultural. En este caso no estamos ante el tratamiento de la adaptación, reescritura o recreación como un problema de contenidos similares al original, sino de actitud frente al material de referencia, y en

este caso seguiría las teorías de Fassbinder en cuanto a la actitud del cineasta frente al material de referencia.

Jesús Franco utiliza “relatos cinematográficos”, atendiendo a Wolf, es frecuente que un cineasta al imaginar un filme a partir de un texto literario cualquiera, lo haga pensando en un relato de narrativa clásica que habitualmente es el germen de una idea preconcebida de la literatura o el cine “según la cual existirían escritores o relatos más cinematográficos que otros” (Felipe y Gómez, 2011: 36). En las películas analizadas en esta tesis podemos deducir que se trata de relatos cinematográficos, Drácula, a la vista está, ha sido una de las películas con más versiones a lo largo de la historia, más de 70 películas, de las cuales la más literal al material de referencia ha sido la dirigida por Francis Ford Coppola, en la que no hay omisión de personajes, la película se adapta a la época en unas coordenadas espacio-temporales determinadas e incluso mantiene el mismo registro, por supuesto, con múltiples elipsis, en la película.

9. Bibliografía. (Bibliografía Parte Segunda)

9.1. Referencias Bibliográficas de la segunda parte

Amícola, J. (2003): *La batalla de los géneros: novela gótica versus novela de educación*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Aristóteles, S. IV a. C., *Poética* (Madrid: Gredos 2011).

Artaud, Antonin, *El cine*, (Madrid: Alianza, 2002).

Baudouin, C., 1929, *Psicoanálisis del arte* (Buenos Aires: Psique 1972).

Bordwell, D&Thompson, K, *Film Art: An Introduction* (New York: McGraw Hill 1990).

Burke, E. (1757): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.

Bruneta, Gian Piero, *Nacimiento del relato cinematográfico* (Madrid: Cátedra 1993).

Castle, T. (1995): *The Female Thermometer. XVIII Century and the*

Invention of the Uncanny, New York, Oxford University Press.

Castro de Paz, J.L.; Couto, P. y Paz, J.M. (Comps.) (1999):

Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto filmico. Madrid, Visor/Universidade da Coruña.

Carmona, Luis Miguel, *Tócala otra vez* (Madrid: T&B Editores 2006).

Carmona, Ramón, *Cómo se comenta un texto filmico*, (Madrid: Cátedra 2005).

Cartmell, Deborah e Imelda Whelelan, *Literature on screen* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007).

Cattrysse, Patrick, *Pour une theorie de l'adaptation filmique*, (Berlín: Peter Lang, 1992).

Corrigan, Timothy, *A Short Guide to Writing About Film* (New York: Longman, 1998).

Couto Cantero y J. M^a Paz Gago, eds, *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto filmico* (Madrid: Visor, 1999).

Clery, E. J. (1995): *The rise of supernatural*, Cambridge, Cambridge University Press.

Dmytryk, E, *Cinema. Concept and Practice* (London & Boston: Focal Press 1998).

Easthope, A, *Contemporary Film Theory* (London & New York: Longman, 1993).

Eisner, Lotte H, *La pantalla demoniaca* (Madrid: Cátedra, 1998).

Estebáñez Calderón, D. (1999): Diccionario de términos literarios, Madrid, Alianza Editorial (Colección Filología y Lingüística).

Felipe de, Fernando& Gómez, Iván *Adaptación*, (Barcelona: Tripodos, 2008).

Fernández, L.M. (2000): Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica. Santiago, Universidad de Santiago de Compostela.

Ferrán, Ofelia@ Kathleen M. Glenn, *Women's Narrative and Film in Twentieth Century Spain: A world of difference.*

Faulkner, Sally, *Literary Adaptation in Spanish Cinema* (London: Tamesis, 2004).

Gaudreault, André y Jost, François, *El relato cinematográfico*, (Barcelona: Paidós, 1990).

Garrido Domínguez, A. (1996): El texto narrativo, Editorial Síntesis, Madrid.

Geduld, H.M. (Comp.) (1981): Los escritores frente al cine. Madrid, Fundamentos.

Gimferrer, P. (1999): Cine y literatura. Barcelona, Seix Barral.

González Requena, Jesús, El análisis cinematográfico (Madrid: Editorial complutense, 1995).

González Requena, Jesús, *Modelos teóricos metodológicos. Ejercicios de análisis.* (Madrid: Editorial complutense, 1995).

Jaime, A. (2000): Literatura y cine en España (1975-1994). Ma-

drid, Cátedra.

Jackson, Rosie. (1981): *Fantasy, the literature of subversion*, Nueva York, New Accents. E.H. Filología 30, 2008. 187-210 209. Teoría de la novela gótica Miriam López Santos Buenos Aires. E.H. Filología 30, 2008. 187-210.

Jordan, B & Allison M, *Spanish Cinema: a Student's Guide* (London: Hodder Arnol, 2005).

Jouse, Thierry, “Los asesinos de la imagen” en *Antoine de Baecque, comp, teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia* (Barcelona: Paidós, 2005).

Franco, Jesús, “Memorias del tío Jess” (Madrid: Aguilar, 2004).

Frye, N. (1968): *A study of English Romanticism*, Nueva York, Random House.

Gómez López, Encarnación. *De la literatura al cine: aproximación a una teoría de la adaptación*

<https://revistas.ucm.es/index.php/RFAL/article/viewFile/36548/35382>

Kant, E. (1984): *Lo bello y lo sublime: ensayo moral y estético* (Madrid: Austral).

Killen, A-M. (1967): *Le roman «terrifiant» ou roman « noir » du Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*, Paris, Champion.

Lovecraft, H. Ph. (1984): *El horror en la literatura*, Madrid, Alianza

Lovecraft, H. P., 1927, *The Annotated Supernatural Horror in Literature* (New York: Hippocampus Press 2012).

Metz, Christian, *Lenguaje y cine* (Barcelona: Planeta, 1973).

Mira, Alberto, *Historical Dictionary of Spanish Cinema* (Madrid: Scarecrow Press, 2010).

Molina Foix, V. (2003): *El Monje* (prólogo), Madrid, Cátedra.

Mónaco, James, *how to Read a Film* (New York: Oxford University Press, 1981).

Mínguez, N. (1998): *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*. Valencia, La Mirada.

Molinuevo, J.L, “Hacia un lenguaje de la ciudadanía en las nuevas tecnologías” en *Argumentos de razón técnica*, nº10, 2007, pp 43-54, Institucional.us.es.

Navajas, Gonzalo, *La utopía en las narrativas contemporáneas (Novela/Cine/Arquitectura)* (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008).

Noriega, José Luis, *Diccionario temático del cine*.(Madrid:Cátedra, 2004).

Pavlovic, Tatjana, *100 Years of Spanish Cinema* (Sussex: Wiley-Blackwell, 2009).

Penzoldt, M. (1952): *The Supernatural in Fiction*, Londres, Meter Nevill.

Peña-Ardid, C. (1992): *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid, Cátedra.

Pérez Bowie, José Antonio, *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010)

Pérez Bowie, José Antonio, El cine en, desde, sobre el cine. Metaficción, reflexividad e intertextualidad en la pantalla, *Anthropos* n° 208.

Pérez Bowie, José Antonio, *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica* (Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2003)

Ramos Gómez, M. T. (1988): *Ficción y fascinación: literatura fantástica*

Rey-Debove, Josette, *Le métalangage* (Paris: Armandt Colin, 1999)

Stam, Robert, *Teorías del cine. Una introducción* (Barcelona: Paidós, 2003).

Roas Sánchez, D.L (2001): *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco libros.

Roas, D. (2006): *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, (Pontevedra: Mirabel Editorial, 2006).

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

Siguan, Miguel, *El cine y el espectador*, Colección O. CRECE.O. MUERE publicada en el Ateneo de Madrid 1954

Stam, Robert, *Teorías del cine. Una introducción* (Barcelona: Paidós, 2003).

Stoker, B., 1897, *Drácula* (Barcelona: Penguin 2015)

Todorov, T. (1982): *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Ediciones

Torregrosa Puig, Marta, “Imaginar la realidad: ensayos sobre la representación de la realidad en el cine, la televisión y los nuevos medios”. *Comunicación social: ediciones y publicaciones* Colección Contextos 13, ISBN: 978-84-92860-37-1 Sevilla prerromántica francesa, (Zamora: Universidad de Valladolid 2010).

Vanoye, Francis, *Guiones modelo y modelos de guión* (Barcelona: Paidós, 1996).

Villanueva, D. (1999): «Los inicios del relato en la Literatura y en el cine», en Castro de Paz; J.L. Couto, P. y Paz, J.M. (Comps.): *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto fílmico*. Madrid, Visor/Universidade da Coruña.

69

Zechi, Bárbara, *Teoría y práctica de la adaptación fílmica* (Madrid: Editorial Complutense S.A, 2012).

Zunzunegui, Santos, “El objeto indescriptible”, en J. L Castro de Paz, P.

Vigotski, L, S. 1979, *Psicología del arte* (Barcelona: Barral 1970).

9.2. Referencias Filmográficas.

El conde Drácula (1970)
Vampiros Lesbos (1971)
Eugenie de Sade (1974)
Love letters of a Portuguese nun (1977)
The castle of Fu-Manchu (1977)
Al otro lado del espejo (1973)
La hija de Drácula (1972)
Miss muerte (1966)

Webs

<http://cineoscuroyotros.weebly.com/cine-goacutetico.html>

9.3. Bibliografía General de la tesis.

Artaud, Antonin, *El cine*, (Madrid: Alianza, 2002).

Bordwell, D&Thompson, K, *Film Art: An Introduction* (New York: McGraw Hill 1990).

Carmona, Ramón, *Cómo se comenta un texto filmico*, (Madrid: Cátedra 2005).

Cartmell, Deborah e Imelda Whelelan, *Literature on screen* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007).

Cattrysse, Patrick, *Pour une theorie de l'adaptation filmique*, (Berlín: Peter Lang, 1992).

Corrigan, Timothy, *A Short Guide to Writing About Film* (New York: Longman, 1998).

Dmytryk, E, *Cinema. Concept and Practice* (London & Boston: Focal Press 1998).

Easthope, A, *Contemporary Film Theory* (London & New York: Longman, 1993).

Eisner, Lotte H, *La pantalla demoniaca* (Madrid: Cátedra, 1998).

Ferrán, Ofelia@ Kathleen M.Glenn, *Women's Narrative and Film in Twentieth Century Spain: A world of difference*

Faulkner, Sally, *Literary Adaptation in Spanish Cinema* (London: Tamesis, 2004).

González Requena, Jesús, *Modelos teóricos metodológicos. Ejercicios de análisis*. (Madrid: Editorial complutense, 1995)

Jordan, B & Allison M, *Spanish Cinema: a Student's Guide* (London: Hodder Arnol, 2005).

Jouse, Thierry, “Los asesinos de la imagen” en *Antoine de Baecque, comp, teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia* (Barcelona: Paidós, 2005).

Felipe de, Fernando& Gómez, Iván *Adaptación*, (Barcelona: Tripodos, 2008).

Gaudreault, André y Jost, François, *El relato cinematográfico*, (Barcelona: Paidós, 1990).

Gimferrer, Pere, *Cine y literatura* (Barcelona: Seix Barral, 1999).

Lefevere, André, *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame* (London: Routledge, 1992)

Molinuevo, J.L, “Hacia un lenguaje de la ciudadanía en las nuevas tecnologías” en *Argumentos de razón técnica*, nº10, 2007, pp 43-54, Institucional.us.es.

Franco, Jesús, *Memorias del tío Jess*, (Madrid: Aguilar, 2004).

- Metz**, Christian, *Lenguaje y cine* (Barcelona: Planeta, 1973).
- Mira**, Alberto, *Historical Dictionary of Spanish Cinema* (Madrid: Scarecrow Press, 2010).
- Mónaco**, James, *How to Read a Film* (New York: Oxford University Press, 1981).
- Navajas**, Gonzalo, *La utopía en las narrativas contemporáneas (Novela/Cine/Arquitectura)* (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008).
- Pavlovic**, Tatjana, *100 Years of Spanish Cinema* (Sussex: Wiley-Blackwell, 2009).
- Pérez Bowie**, José Antonio, *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010).
- Pérez Bowie**, José Antonio, El cine en, desde, sobre el cine. Metaficción, reflexividad e intertextualidad en la pantalla, *Anthropos* n° 208.
- Pérez Bowie**, José Antonio, *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica* (Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2003).
- Rey-Debove**, Josette, *Le métalangage* (Paris: Armandt Colin, 1999).
- Sánchez Noriega**, José Luis, *Diccionario temático del cine*. (Madrid: Cátedra, 2004).
- Stam**, Robert, *Teorías del cine. Una introducción* (Barcelona: Paidós, 2003).
- Vanoye**, Francis, *Guiones modelo y modelos de guión* (Barcelona: Paidós, 1996).

Zunzunegui, Santos, “El objeto indescriptible”, en J. L Castro de Paz, P. Couto Cantero y J. M^a Paz Gago, eds, *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto filmico* (Madrid: Visor, 1999).

Torregosa Puig, Marta *Imaginar la realidad: ensayos sobre la representación de la realidad en el cine, la televisión y los nuevos medios*. Comunicación social: ediciones y publicaciones Colección Contextos 13, ISBN: 978-84-92860-37-1 Sevilla.Zamora 2010.

9.4. Revistas consultadas

<https://revistas.ucm.es/index.php/RFAL/article/viewFile/36548/35382>
EG López Encarnación Gómez López De la literatura al cine:
aproximación a una teoría de la adaptación

[mhttps://revistas.ucm.es/index.php/RFAL/article/viewFile/36548/35382](https://revistas.ucm.es/index.php/RFAL/article/viewFile/36548/35382)
EG López Encarnación Gómez López De la literatura al cine:
aproximación a una teoría de la adaptación

(uhu.es. consultado el 30 de octubre de 2017).

El cine y el espectador de Miguel Siguan. Colección O. CRECE.O.
MUERE publicada en el Ateneo de Madrid 1954

(<http://www.analisisfilmico.uji.es/web/wp-content/uploads/2017>).

35 cita a Ayala, f. El escritor y el cine. Madrid: Cátedra, 1996, p.114).

cvc.cervantes.com consultado el 19 de octubre de 2017)

(artículo de Marta Juste en el Norte de Castilla del 06.08.09)

(pg 9, Cine Erótico, “Una Prehistoria de Revista”)

(365palabras.blogspot.com.es) (Fotogramas:102)

(Flashback sep 2006, 66)

10. Índice de ilustraciones

Ilustración 1: Cartel “ <i>El nacimiento de una nación</i> ”	10
Ilustración 2: Cartel “ <i>The great train robbery</i> ”	11
Ilustración 3: Cartel “ <i>La residencia</i> ”	109
Ilustración 4: Cartel “ <i>La noche de Walpurgis</i> ”	109
Ilustración 5: Foto de Jesús Franco	113
Ilustración 6: Cartel “ <i>Labios rojos</i> ”	114
Ilustración 7: Cartel “ <i>La reina del Tabarín</i> ”	114
Ilustración 8: Cartel “ <i>El Llanero</i> ”	114
Ilustración 9: Fotograma “ <i>Rififi en la ciudad</i> ”	115
Ilustración 10: Fotograma “ <i>El extraño viaje</i> ”	115
Ilustración 11: Fotograma “ <i>Justine</i> ”	116
Ilustración 12: Fotograma “ <i>El proceso de las brujas</i> ”	117
Ilustración 13: Fotograma “ <i>El conde Drácula</i> ”	117
Ilustración 14: Cartel “ <i>Killer barbys</i> ”	118
Ilustración 15: Cartel “ <i>Vampire blues</i> ”	118
Ilustración 16: Cartel “ <i>Paula-Paula</i> ”	118
Ilustración 17: Jesús Franco recogiendo Goya de honor	118
Ilustración 18: Cartel “ <i>El castillo de Fu-Manchú</i> ”	127
Ilustración 19: Cartel “ <i>Miss Muerte</i> ”	127
Ilustración 20: Cartel “ <i>Snakewoman</i> ”	127
Ilustración 21: Grabado de Jack el destripador	132
Ilustración 22: Fotograma de “ <i>Mujeres prehistóricas</i> ”	134
Ilustración 23: Fotograma de “ <i>Lo verde empieza en los Pirineos</i> ”	134
Ilustración 24: Fotograma de “ <i>El último tango en París</i> ”	135

Ilustración 25: Fotograma de “ <i>Necronomicón</i> ”	135
Ilustración 26: Cartel de “ <i>La chica de las bragas transparentes</i> ”	137
Ilustración 27: Cartel de “ <i>Mil sexos tiene la noche</i> ”	137
Ilustración 28: Cartel de “ <i>Botas negras, látigo de cuero</i> ”	137
Ilustración 29: Cartel de “ <i>Justine</i> ”	139
Ilustración 30: Fotograma de “ <i>Justine</i> ”	141
Ilustración 31: Fotograma de “ <i>Justine</i> ”	141
Ilustración 32: Fotograma de “ <i>El halcón maltés</i> ”	146
Ilustración 33: Fotograma de “ <i>Laura</i> ”	146
Ilustración 34: Fotograma de “ <i>Doble identidad</i> ”	146
Ilustración 35: Cartel de “ <i>Gritos en la noche</i> ”	147
Ilustración 36: Fotograma de “ <i>Gritos en la noche</i> ”	148
Ilustración 37: Fotograma de “ <i>Gritos en la noche</i> ”	149
Ilustración 38: Fotograma de “ <i>Gritos en la noche</i> ”	152
Ilustración 39: Cartel de “ <i>Rififi en la ciudad</i> ”	153
Ilustración 40: Fotograma de “ <i>Rififi en la ciudad</i> ”	154
Ilustración 41: Fotograma de “ <i>Rififi en la ciudad</i> ”	154
Ilustración 42: Cartel de “ <i>Drácula de Bram Stoker</i> ”	157
Ilustración 43: Cartel de “ <i>El conde Drácula</i> ”	158
Ilustración 44: Fotograma de “ <i>El conde Drácula</i> ”	172
Ilustración 45: Fotograma de “ <i>El conde Drácula</i> ”	172
Ilustración 46: Fotograma de “ <i>Frankenstein</i> ”	185
Ilustración 47: Fotograma de “ <i>Remando al viento</i> ”	186
Ilustración 48: Cartel de “ <i>Los ritos de Frankenstein</i> ”	188
Ilustración 49: Cartel de “ <i>Drácula contra Frankenstein</i> ”	196

COLECCIÓN VÍTOR, 463



Ediciones Universidad
Salamanca

ISBN 978-84-1311-943-4



9 788413 119434