

## ***La Regenta*. ¿Versión original?**

ENCARNA GARCÍA MONERRIS

*Universitat de València*

Con frecuencia nos preguntamos hasta qué punto una película, el relato filmico, nos cuenta la «verdad». Pero, ¿qué verdad? Si hablamos de Historia deberíamos responder que la «verdad histórica». Entraríamos de ese modo en una especie de callejón sin salida, probablemente porque la pregunta no está del todo bien formulada, en la medida en que lo que pretendemos con ella es poner a prueba algo que seguramente nunca estuvo entre las pretensiones del género en cuestión. Probablemente el resultado sería otro si aquello sobre lo que nos interrogáramos fuera qué tipo de Historia nos ofrece el cine y si es o no útil como fuente e instrumento para su enseñanza en las aulas.

Lo que voy a exponer aquí, a propósito de la versión cinematográfica de *La Regenta*, es una reflexión, desde mi condición de historiadora y desde mi experiencia como investigadora y docente en historia contemporánea, en torno a la manera en que podría presentarse la visión de esta película ante alumnos de los primeros cursos de Grado.

En primer lugar: ¿por qué este título? *La Regenta*. ¿Versión original? Con él pretendo pensar en voz alta en torno a una obra de ficción cinematográfica, tratando de ajustarme al contenido del seminario *Historia y cine: la construcción del pasado a través de la ficción*, para el que fue pensado este texto. Con ello, voy a tratar de responder a algunas de las preguntas y dudas que se vienen suscitando en torno a la relación entre ambas disciplinas, centradas en la película *La Regenta*, de Gonzalo Suárez, estrenada en Madrid el 19 de diciembre de 1974, producida por Emiliano Piedra y con guión de Juan Antonio Porto, basada en la novela homónima de Leopoldo Alas Clarín de 1885.

Pero, ¿por qué el interrogante de «versión original»? La razón es doble. Por un lado, porque debemos partir de que la adaptación al cine de la novela de Leopoldo Alas es sólo eso, una adaptación. Incurriríamos en un error o pecaríamos de inocencia si pensáramos, por muy obvio que parezca, que vamos a encontrar en el film la novela. La novela está

presente en el rodaje, pero no es la novela. Ni en esta ni en ninguna otra adaptación cinematográfica. Más allá de lo que cine y literatura puedan llegar a compartir como discursos y modos de comunicar, la novela no es más que la obra en la que, en todo caso, se inspiran: «basada en la novela homónima -se nos dice- de Clarín». Por tanto, la película no es la novela trasladada al lenguaje de la imagen sin más. El resultado es otra cosa, y a esa otra cosa hemos de interrogar<sup>1</sup>. Las dimensiones de la obra literaria hacen muy difícil su adaptación al cine comercial. La reducción y la síntesis eran obligadas. Sobre todo porque sabemos que se quiso tener presente en el film a los personajes de la novela, pero contemplando sólo una de las muchas líneas temáticas que ésta apunta: la que tiene como protagonista a La Regenta. «Allí comenzó la aventura de una de las películas más atípicas y menospreciadas del cine español», nos dirá Carlos F. Heredero en un artículo de 1984, cuando se celebraban los cien años de la aparición de la novela (Heredero, 1984: 64-65).

Por otro lado, la pregunta acerca de la originalidad de la versión que nos ofrece la película hace referencia a la Historia con mayúsculas, a esa pequeña parte del pasado de España que en ella se reconstruye, se reinterpreta y se nos muestra. Tampoco aquí es posible hablar de «versión original», de una muestra fiel de aquello que fue y que ya no es, de un reflejo de la realidad, como en ocasiones se dice. Es sólo una versión posible de ella, inspirada en una fuente de carácter literario, eso sí, pero también ficticia. No es más que una obra de ficción, por tanto. ¿Invalida todo esto su contribución a la disciplina histórica? ¿Minimiza el valor de lo que se nos relata la posibilidad de aproximarnos al conocimiento del pasado? La respuesta sería no, si aceptamos que lo real acaba construyéndose como el resultado de múltiples miradas, de discursos y formas de ver diferentes y posibles.

Ambas cuestiones considero que deben formar parte de nuestro haber en el momento de reflexionar sobre la ficción cinematográfica y, en particular aquí, sobre *La Regenta* dirigida por Gonzalo Suárez.

1 Sobre la relación entre el cine y la literatura y sobre las interferencias entre el medio literario y el medio filmico, véase Peña-Ardid (2009). Aunque no todos, la línea de los teóricos llamados «realistas», en la medida en que consideran que «el específico filmico» se encuentra en las bases fotográficas del cine y en su capacidad para reproducir lo real, rechazan la relación entre cine y literatura y, con ello, las adaptaciones (cf. p. 31)

Ahora bien, si el film es sólo una versión ¿qué debemos exigirle a esa ficción en su relación con la Historia? Lo que debemos requerir del séptimo arte es que nos ofrezca «ficciones verdaderas», como señala Rosenstone, y no «ficciones falsas»:

Aceptar los cambios que los films tradicionales proponen no significa romper con la verdad histórica, sino aceptar otras maneras de relacionarse con el pasado, otra forma de enfocar la reflexión sobre de dónde venimos, adónde vamos y quiénes somos. El cine –sigue diciendo– ni reemplaza la historia como disciplina ni la complementa. El cine es colindante con la historia, al igual que otras formas de relacionarnos con el pasado como, por ejemplo, la memoria o la tradición oral (Rosenstone, 1997: 60, 63).

Rosenstone se plantea estas cuestiones desde una preocupación acuñante para él: la de que cada vez más los historiadores, a pesar de los avances metodológicos en su disciplina, se muestran incapaces de construir relatos que «interesen a todo el mundo». En ese punto, dice, «el cine es la gran tentación», en un momento, «hoy», en el que «la principal fuente de conocimiento histórico para la mayoría de la población es el medio audiovisual», y reclama, en realidad, una intervención del historiador en el arte de la ficción cinematográfica. Se pregunta: «¿Es posible explicar la historia en imágenes sin que perdamos toda la dignidad profesional e intelectual» (Rosenstone, 1997: 29-30). ¿Es posible esto hoy?, cuando, como señala Marc Ferro:

La inspiración de la imagen, del film, reescrito en la gran pantalla y la televisión, toma el relevo a las formas escritas, tiende a sustituirlas, apoyado por el poder de los medios de comunicación (Ferro, 2008: 6).

Ciertamente la respuesta acaba no siendo fácil. No obstante, sabemos que la confianza que estos autores depositan en el medio cinematográfico, sin embargo, es un fenómeno no demasiado nuevo, pero también es verdad que no siempre se ha considerado de igual modo el cine. Antes de que se le reconociese su capacidad como instrumento educativo y de conocimiento del mundo, el cine carecía de legitimidad, porque no era capaz de «deformar la realidad», no era un arte. A no tardar, sin embargo, su historia y su reconocimiento como tal le dotarían de la legitimidad que se le había negado, primero para educar y luego como medio para pensar la realidad, para expresar ideas. La literatura y sus héroes, aunque sin desaparecer, fueron abriendo espacios a los héroes de la pantalla, según nos indicaba Marc Ferro (2008).

Pero no se trata, como sabemos, de una mera sustitución. Recordemos: el cine no reemplaza, es colindante a la Historia. Desde esta consi-

deración, nuevos problemas y nuevos interrogantes se abrían paso con fuerza: ¿Cuál es la relación entre realidad y ficción, en este caso entre realidad y cine? ¿De qué modo la ficción puede llegar a alterar el modo en que se percibe la realidad? ¿La ficción crea realidad?

Aceptando, como se nos ha dicho, que la ficción pueda llegar a alterar la realidad pero a posteriori, y que la ficción es reconstrucción, nos preguntamos también, debemos preguntarnos como historiadores, qué hay de ficción (verdadera) en la reconstrucción, interpretación y explicación que hace el historiador del pasado. Debemos preguntarnos por la ecuación realidad-ficción transformada en la ecuación historia-cine. ¿Por qué? Porque el historiador también hace uso de la imaginación cuando trabaja en la reconstrucción del pasado, como nos recuerda Antoine Prost en *Doce lecciones sobre la Historia* (2001); echa mano de aquello que ya no existe más que en forma de huellas, restos o recuerdos. Cuando interroga esos materiales, esos testimonios, lo hace desde el presente, desde su presente y desde su capacidad de «imaginar» otro mundo, otra realidad que un día fue y que sólo parcialmente podrá restaurar. El rigor y el método que se le exigen en su disciplina no excluye ni invalida el recurso a la imaginación del historiador: nada le impide, sobre la base de las fuentes y datos que consulta y contrasta, sobre la base de las interpretaciones propias y de las previas a las suyas, hacer uso de la imaginación. El resultado no es lo real, no se nos reintegra el pasado en su totalidad. Sólo partes del mismo, pero que, en cualquier caso, van a permitir que nos forjemos una idea del todo.

En este mismo sentido, el cine, entendido como instrumento de entretenimiento, pero también pedagógico y cívico, «colindante con la historia», y nunca su sustituto, como decía Rosenstone, tampoco puede ser ese pasado en sentido estricto o pleno. Sí una forma de acercarse a él desde la imaginación; y en ese acto creativo lo que se construye es una ficción.

Cuando se trata de una obra basada en una novela, como en el caso que nos ocupa, construimos ficción sobre ficción. La imaginación del novelista, su misma falta de neutralidad —porque lo que nos muestra es una selección de la realidad, el modo en que vive, siente y se representa a sí mismo aquello que nos quiere contar y, en el caso de Clarín, mediante una deformación irónica de lo que ve (Serrano Poncela, 1989: 136)— estará en la base de otro ejercicio de imaginación y de reinterpretación: el que realizarán el productor, el guionista y el director de cine. Todo esto, sin descartar el uso de la imaginación por los historiadores. El cine, en

cualquier caso, acaba desempeñando una función doble: la de agente de la historia (crea opinión, provoca agitación, remueve las conciencias, incluso eleva al poder a líderes, etc.) y fuente de la misma, en palabras de Sánchez-Biosca (2006: 13), en la medida en que acaba siendo él, sus personajes y situaciones objeto y sujeto histórico, producto cultural de su tiempo. En efecto, en tanto que producto cultural de una época, interviene en la sociedad, es agente de cambio social, creador de opinión, de gustos estéticos y literarios. Todo ello lo convierte en agente histórico de primer orden y en consecuencia en fuente para la historia. Pero vayamos a *La Regenta* en el cine.

## La Regenta en el cine

Son varios los trabajos, aunque no muchos, dedicados a la adaptación cinematográfica de *La Regenta* y con ello varios los estudios en los que se plantea el análisis de los problemas que genera la relación literatura y cine<sup>2</sup>. Sin embargo, no es este nuestro objetivo o, al menos, no nuestro interés en este momento. Este se centra, como hemos visto, en otra relación, la de la historia con el cine y, aunque por la obra que nos ocupa la literatura no puede dejar de estar presente, no es en la obra literaria (ni en el modo en que se construyen en ella los personajes y la trama en que se desenvuelven sus vidas) en lo que vamos a reparar. Esto no quiere decir que no debamos tomar en consideración algunas cuestiones de interés para el análisis de la película aportadas de manera fructífera por los estudios de crítica literaria, mucho más abundantes, por otro lado.

Como decíamos, *La Regenta* de Gonzalo Suárez se basó en la obra homónima de Leopoldo Alas Clarín. Leopoldo Alas terminó de escribir la que sería su primera novela a los 33 años. Un joven en nuestra sociedad actual, pero no en la del último cuarto del Ochocientos. Se dice de él que en ese momento tiene una visión vacilante sobre sí mismo: afirmará con emoción que es una obra de arte, y a la vez mostrará sus dudas sobre lo que ha resultado. Gran lector de novela y ante todo crítico literario y docente en la Cátedra de Derecho Romano de Oviedo.

*La Regenta* no fue su única obra, como sabemos, pero sí su obra maestra. Una novela que, sin embargo, no entraría en el canon literario

2 Destacamos el trabajo de Peña-Ardid (2009).

hasta los años 50 y 60 del siglo XX. El mismo Vargas Llosa dijo en 1975 que *La Regenta* era «la mejor novela del siglo XIX» (Vargas Llosa, 1975: 254). En este nuevo lugar alcanzado por Leopoldo Alas, que antes había estado escasamente considerado, tuvo mucho que ver el enorme interés de los hispanistas de Estados Unidos (entre ellos muchos españoles investigadores y docentes allí). La reedición de Martínez Cachero en 1963 fue crucial para dichos estudiosos. Entre 1960 y 1980 abundan y se multiplican los trabajos sobre la misma.

Por su parte, Harriet S. Turner ha afirmado: «En esta su obra maestra logró captar la ilusión de vida que él mismo creyó indispensable al arte de una novela», (Turner, 1983: 91). Y nos recuerda lo que el mismo Clarín advertía en 1882 en un escrito dedicado al movimiento naturalista y a propósito de algunas novelas de Balzac, en las que veía el modo en que se imitaba en ellas la manera de moverse la vida, de sucederse los fenómenos. Observando eso, decía Clarín en 1882: «se verá qué es lo que el arte puede alcanzar en esta ilusión de parecerse a la realidad, no quieta, para ser retratada, sino moviéndose, fluyéndose...»<sup>3</sup>.

Y todo lo que se mueve y fluye, podemos añadir nosotros, cambia, se transforma. La realidad, pues, acaba siendo en la novela una ilusión. Esa «ilusión de vida» que señalaba Harriet S. Turner.

Pero el novelista nos mostró también, no sólo ese fluir de la realidad, sino lo que permanecía, lo que no cambiaba, lo que tenía un significado. De este modo creaba desde dentro un espacio fuera del texto, transformando al lector en lector-cómplice, parte constitutiva de la novela. ¿Acaso el cine posteriormente no haría suyo este recurso? Recurso, por cierto, que encontraremos también en el cine de Eisenstein, con *Octubre*, por ejemplo.

Estamos, pues, ante una obra en la que se nos relata, entre otras historias y de forma dramática, la vida de una ciudad, Vetusta, y de una mujer, Ana Ozores, esposa del Regente, D. Víctor. De ahí el nombre de *Regenta*. Una mujer que se debatirá angustiada entre lo que siente y desea y lo que la sociedad opresiva de su época le exige. Su deseo de vivir y su necesidad de liberarse de su pasado y de sus insatisfacciones como mujer la llevan a buscar amparo en lo espiritual, en la religión y

3 Escrito de Leopoldo Alas en *La Diana* (1882), Reproducido por Beser (1972: 145-146).

en el misticismo. Ello no le impedirá, sin embargo, caer en el adulterio y con ello labrarse un final traumático y dramático.

Los personajes y la acción de un drama como el de *La Regenta* son figurados, no reales –independientemente de que puedan estar inspirados en un tipo de hombre o mujer que realmente existió–. Nos muestran a tipos humanos como Don Álvaro Mejía, el burgués antillano del partido liberal que pretenderá a Ana Ozores, rivalizando con Don Fermín de Pas, el Magistral, quien, envuelto en su función de asesor espiritual de la Regenta, nos va desvelando sus verdaderos sentimientos reprimidos y su cara de «hombre». La Iglesia, protagonista indiscutible de este film, se encarna sobre todo en este último personaje. Por su parte, el marqués de Vegallana, quien, cacique también como Don Álvaro, representa, sin embargo, al partido conservador de la ciudad. Personajes figurados todos ellos, insistimos, aunque en ocasiones se ha dicho que Clarín se inspiró en personajes reales de Oviedo. En un caso u otro, lo importante es que el momento histórico es intrínseco al desarrollo de la trama y de la acción. Una acción que Clarín, en la novela, quiso que fuera el mismo fluir de la vida, como hemos visto ya que nos advierte Harriet S. Turner.

Menos figurado puede llegar a ser el anticlericalismo que algunos han querido ver en la obra. Sin embargo, y a pesar de la polémica que provocó en el momento de su publicación, al parecer no era ese el objetivo; Clarín no pretendía convertirla en un «pasquín anticlerical» (Serrano Poncela, 1989: 135). Sí lo era el de describir de manera detallada el comportamiento religioso de Vetusta; cómo ésta marcha al compás de las ceremonias religiosas; cómo la religión católica impregna toda la vida social, o el carácter utilitarista de la misma a través del sacramento de la confesión: «la salvación como un negocio». Esto puede estar dando cuenta más de una posición crítica y de denuncia del autor hacia ciertas prácticas que no de anticlericalismo. No en vano somete a dura crítica el agnosticismo de Mejía y de quienes como él eran adversarios de la Iglesia (Bécarud, 1964: 11-21). En el film, el anticlericalismo, o si se quiere la omnipresencia de la Iglesia católica, es mucho más evidente, constituyendo la argamasa sin la cual no tendríamos historia. La pregunta, que dejó en el aire, es ¿por qué esta película en ese momento sobre ese tema?

Si trasladamos aquello que J. L. Gaddis nos dice a propósito de la «experiencia histórica», distinguiendo entre «representación literal» y «representación abstracta», y lo aplicamos al cine, tenemos que la primera nos permite, al observar una película dada, vivir la experien-

cia indirecta de una época y un lugar diferentes, que no es el nuestro (la España de la Restauración no es la nuestra); la segunda, la representación abstracta, es aquella que, eliminando los detalles que nos dan cuenta del tiempo y del espacio, lo que nos proyecta es una abstracción «que fluye en ausencia de contexto», a través del tiempo y del espacio (Gaddis, 2004: 30-31).

Pero, ¿cuál es ese momento histórico del autor (literario) y de la acción? Coinciden. Son los años de la Restauración de la Monarquía, aquellos en los que el programa político canovista, basado en la alternancia pacífica en el poder de liberales y conservadores, pretendía dotar de estabilidad al sistema liberal parlamentario y a la monarquía. Con una Iglesia a su favor y con una gran capacidad de incidencia e influencia social, y un ejército al margen de la política, las prácticas caciquiles y clientelares acabarían conformando mecanismos básicos para su funcionamiento.

En esos años fluirá la vida de *Vetusta* —un trasunto de Oviedo, en realidad—, una ciudad de provincias, levítica, pretendido microcosmos de una realidad social que Clarín parece querer mostrarnos lastrada por el peso de la hipocresía, los prejuicios y las rémoras del pasado.

Pero el siglo XIX había sido el siglo de la Revolución, el siglo del liberalismo y del triunfo de la burguesía de propietarios y de negocios; un siglo de transformaciones sociales importantes, de avance capitalista y de surgimiento de nuevas desigualdades. Un tiempo en el que viejos poderes como el de la Iglesia se resistirán a perder sus espacios de dominio y sus prerrogativas. España no había dejado de ser católica; la mayor lentitud del cambio en las costumbres y en las creencias lastraba la vida de sus ciudadanos. Desde muy temprano emergerá el conflicto, el enfrentamiento entre la Iglesia y un sector del liberalismo, traducándose en términos de clericalismo y anticlericalismo. No por casualidad, este conflicto, presente en la literatura, será un tema recurrente también en la cinematografía sobre el Ochocientos y, en particular, sobre el último cuarto del siglo XIX.

En efecto, de esa realidad no se quiere prescindir tampoco en la película *La Regenta*. Antes al contrario. Lo aportado por la crítica literaria a propósito de su «riqueza como documento costumbrista», y su carácter de «ficción representativa del naturalismo español» en parte se encuentra en el film. Sin embargo, otros autores han relativizado el naturalismo de la novela, porque éste no opera en la historia un total determinismo,



solo influye<sup>4</sup>. Contiene los ingredientes al uso, es cierto, pero también tiene aquello que la aleja: un profundo psicologismo, tal y como se revela en el trato dado a los personajes, cuando no espiritualismo. Se ha llegado a afirmar que *La Regenta* está más cerca de Flaubert y Madame Bovary que del naturalismo de Zola (Baquero, 1952, reed. de 1978: 160). Sin entrar en ello, también podemos afirmar que esa penetración psicológica de los personajes, aunque minimizada por la aceleración de la acción filmica, se encuentra en la película.

Tal y como nos dice Harriet S. Turner, Noël M. Valis (en 1975 y luego en la revisión de 1981) quiso destacar «los contextos culturales que aclaran el sentido de descripciones y escenas claves» y subrayar las coincidencias y divergencias de *La Regenta* con «la literatura romántica, naturalista y decadente de Francia», sin olvidar las huellas de la tradición realista española (Turner, 1983: 90)<sup>5</sup>. El personaje de Ana Ozores se enmarca (para Valis) en la sociedad decadente de la Restauración. Una sociedad, apuntamos nosotros, cuya imagen en la película nos acerca al modo de vida burgués decimonónico. La burguesía se divierte, pero también se aburre; tremendamente egocéntrica, parece desenvolverse al margen del resto de vida que la rodea: inculta en ocasiones, procaz incluso, le sobra el tiempo y los recursos...

Pero si tuviéramos que seguir buscando más elementos, igualmente se debería insistir en la intertextualidad. En este sentido obras como Madame Bovary y Don Juan, aunque no sólo estas, los tipos humanos que muestran y los problemas que tratan, están presentes en *La Regenta*. Sobre las similitudes y diferencias entre Ana Ozores y Emma Bovary se ha escrito mucho. Ya al poco de su publicación fue objeto de acusaciones (en 1888) en las que se le imputaba haber plagiado la obra de Flaubert. Clarín se defendió; pero lo que no había podido negar ni dejar de reconocer es el fuerte influjo que había ejercido su lectura (lo dice en 1885-86, cuando *La Regenta* triunfaba).

Pero en *La Regenta* ante todo está su autor, Leopoldo Alas. Hombre de su tiempo, Clarín vive un entorno cultural y un momento histórico del que es producto y actor al mismo tiempo. Directa o indirectamente,

4 Sobre el particular, Palls (1988).

5 Turner se refiere al trabajo de Noël M. Valis (1981), *The Decadent Vision in Leopoldo Alas*.

las corrientes y modas literarias al uso, sus lecturas y sus amistades, sus posiciones políticas y su misma experiencia vital, su yo, en definitiva, como personaje histórico que es, acaban estando presentes en su obra. En ella Clarín nos muestra cómo ve el mundo, cómo percibe y piensa lo que le rodea, cómo le afecta y trata, cómo quiere que lo veamos. Y en esa empresa se está definiendo a sí mismo. Veremos Vetusta y a sus habitantes, a la Regenta, como su creador quiere que los veamos. Incluso, en un determinado momento se ha llegado a afirmar que las inquietudes espirituales de Ana Ozores son un trasunto de las de Clarín, y que Ana y Fermín de Pas constituyen los máximos representantes de la frustración total, erótica, social y religiosa que es la frustración del novelista<sup>6</sup>. En la película es este el aspecto que impregna o guía de manera dominante el discurso: los gestos, las miradas, las palabras que se intercambian y los reproches que se lanzan, todo acaba mostrándonos la historia de una frustración. Ana Ozores lo está en el amor y en su condición de madre. Busca la liberación en el plano espiritual, primero, y en la rebeldía del pecado, después, dejándose llevar finalmente por sus sentimientos y cayendo en brazos de Álvaro Mejía. El desenlace será dramático: la muerte de su esposo en trágicas circunstancias la inducen de nuevo a la búsqueda de refugio y ayuda espiritual en Fermín de Pas. Este, resentido y víctima de los celos y la rabia, se desprenderá de su condición de sacerdote para responder a Ana Ozores como hombre traicionado. La Regenta cae abatida y sola. Pero su fracaso no es sólo de ella, es el de la sociedad a la que pertenece. La escena final de la película de Gonzalo Suárez es susceptible de una lectura de esta índole.

Estos aspectos constituyen también, como decíamos, el centro de la trama fílmica. Pero en la película de Gonzalo Suárez no se destaca sólo esa frustración y la angustia vital que provoca en los sujetos, sino también el protagonismo de la ciudad, del medio, del espacio en el que se desenvuelven las acciones de los individuos. Un espacio que algunos interpretan determinante, otros simplemente escenario. En cualquier caso, algo más que telón de fondo de los actores: Vetusta es la protagonista junto a Ana Ozores. Con ella, Gonzalo Suárez trasladará al cine al resto de personajes de la obra, aunque subrayando la omnipresencia sólo de unos pocos. No todo el andamiaje social en decadencia que muestra la

6 Esta es la posición del hispanista Albert Brent en *Contemporary Spanish literature* (1933). La idea la recoge y sintetiza Baquero Goyanes (1952, ed. de 1978: 162).

novela se encuentra en la película, es cierto. El guionista y productor no debieron pretender eso. Entre otras cosas porque, como la crítica ha reseñado:

era un empeño difícil trasladar a imágenes el fresco histórico descrito por Clarín en el que 150 personajes componen un microcosmos provinciano de la España de la Restauración (Diego Galán, *El País*, 22-abril-2004).

O como señaló Fernando Lara en la revista *Triunfo* (n.º 638, 21 de diciembre de 1974: 91), a propósito de Juan Antonio Porto, el guionista: éste se limitó a tomar de la novela las «peripecias argumentales más destacadas», a poner de «relieve los conflictos sentimentales y a acumular el máximo de incidencias». Para acabar diciendo Lara que una novela de las más decisivas de la literatura española, que alberga un vasto fresco social del XIX, definitoria de toda una época y toda una caracterología, no puede quedar reducida a lo que en menos de 100 minutos se nos muestra. O como en un tono no menos halagador apuntaba Carlos Barbáchano en la *Reseña* al decir que el guión «se constreñía a ofrecernos la historia de un adulterio cuyos protagonistas se mueven a impulsos del personaje que imaginan interpretar» (recogido por Diego Galán en *El País*, 22-abril-2004).

¿Acaso –nos debemos preguntar– estaba obligado el guionista a realizar un calco de la novela? Es esta una cuestión lo suficientemente compleja para ser abordada por mi parte aquí, pero como reza en los títulos de crédito, se trata de una obra basada en la novela y sus personajes. No es la novela, como ya hemos insistido. Hay, pues, un error de partida en ciertas críticas a la hora de valorar el trabajo resultante. Este podrá ser bueno, malo o regular. Adolecer de errores, de incongruencias, de malos planos o de malas interpretaciones, pongamos por caso, pero no podemos pedirle que sea la versión original de la obra literaria. Esta es otra obra, no lo olvidemos, también de ficción, filmica. Sin embargo, no está de más recordar las palabras de María del Carmen Bobes Naves (2001) cuando dice de la novela de Clarín que:

Los recursos literarios de la novela se ven potenciados y ampliados con su presentación en planos, de un modo que prelude el cinematográfico y que indudablemente es original de Clarín, que no pudo ver ninguna película (Bobes, 2001,9).

Igualmente significativo, según la misma autora, es el papel desempeñado en la construcción filmica por la luz, los juegos de claroscuro, el detalle de los gestos, las miradas, la fotografía y la música. Todos ellos

recursos que dan sentido o modos de narración que dan cuenta de la diversidad de formas de escritura filmica.

Precisamente porque no se trataba de una adaptación al completo de la novela de Clarín, y porque los recursos son otros, hubo críticos que lo vieron de modo distinto. Entre otras cosas porque, en palabras de Miguel Marías, recogidas por Diego Galán (*El País*, 22-abril-2004), esa novela era «inadaptable al cine». Ponerla en manos de Gonzalo Suárez como director no le pareció la elección mejor. Sin embargo, el resultado fue del agrado del crítico, en la dirección de los actores, en la narración contenida, en la dirección artística y en la música... Con los medios puestos a su alcance por el director artístico, Miguel Narros y el productor, Emiliano Piedra, decía Marías, Suárez «ha logrado la mejor y más viva ambientación de época conseguida por el cine español...» Con críticas favorables y con valoraciones en contra, lo cierto es que su estreno no pasó inadvertido, aun tratándose de una «peripecia dramática bastante convencional».

Con todo, ¿qué vemos en la película? En ella vemos, en efecto, que *Vetusta*, sus calles, su cielo, su humedad, su mercado y su bullicio, la pobreza y la altanería impertinente de la torre de la catedral desde la que el Magistral controlará a sus habitantes, parece ser el verdadero protagonista, como algunos estudiosos han sugerido también para la novela, y no *La Regenta*, argumentando que ese debería haber sido precisamente su título. *Vetusta* cobra protagonismo, el espacio se antepone, capaz de devorar a *La Regenta*, capaz de devorar a Ana Ozores. Incluso se le ha reprochado el exceso de protagonismo. Pero lo cierto es que es una pequeña ciudad de provincias idónea para analizar el fenómeno de la influencia de la Iglesia, por ejemplo.

En este sentido, *La Regenta* no es una excepción. El uso de la ciudad, escenario y protagonista a la vez, constituye un recurso frecuente, llevados por la voluntad explícita de mostrar en imágenes los espacios y escenarios sociales en los que se desenvuelve la acción, responsables del modo en que viven y malviven los personajes del drama. Como si no se les pudiera concebir fuera de él. Poblaciones como Madrid, Valencia u Oviedo nos desvelan el modo en que transcurre la vida ciudadana, pero, sobre todo, la manera en que las costumbres, la tradición, los prejuicios, y el poder atenazan la vida de algunos de sus protagonistas.

En efecto, parafraseando a Segundo Serrano Poncela (1989), se nos habla de «realismo irritado», al tiempo que se destaca la centralidad de

la ciudad. Vetusta acaba siendo el personaje omnisciente. Y es que, desde el positivismo naturalista, el medio contribuye a estructurar los tipos humanos. Vetusta es el medio, el lugar en el que se desenvuelve la pugna entre lo individual y lo colectivo. Un espacio que devora a los individuos. Ese proceso, como han destacado estudiosos como Alarcos (2001), aunque de modo poco visible, se muestra en el drama de Ana Ozores. Sin embargo, Ana no sólo está atrapada y devorada por el espacio Vetusta, sino por su propio pasado, del que no acaba de desprenderse, tal y como ella misma confiesa en dos momentos en la película en los que alude a ello: al pesado e insoportable lastre de su pasado.

Todo ello con una estructura novelesca circular, y que reaparece en la película, en la que la esperanza, la posibilidad de perfección o de un futuro mejor, de plenitud vital, resultan ilusorios. Porque, como recuerda Turner, «todo vuelve al principio, todo se repite y se desenvuelve sobre unidades de tres (tres días, tres años, tres personajes principales, tres ambientes: catedral, casa, casino)» (Turner, 1983, ed. de 1988: 77).

La catedral como espacio de Dios, la casa como escenario de lo doméstico y de desamor, el casino como moderno espacio de sociabilidad, pero también de crítica. En este punto la fidelidad del film es innegable: esos tres espacios son los que se nos muestran en la película. Y ello de la mano de tres personajes también: Ana Ozores, el Magistral y Álvaro Mejía. Cada uno de ellos tiene su lugar, pero todos, a su vez, quedan envueltos y atrapados en Vetusta.

El final responde a tres tipos de muerte diferentes: la muerte física (de Don Víctor), la muerte en vida (de Ana Ozores) o la huida a Madrid (de Don Álvaro). La imagen del desenlace es la imagen de Ana Ozores entrando desencajada y aterrada, sintiéndose culpable y tremendamente desdichada, en busca de perdón en la catedral<sup>7</sup>. Una escena cargada de fuerza que, todo sea dicho de paso, se utiliza en la versión en video antes de iniciar la visión de la película. Ya se nos anuncia que no hay escapa-

7 Gonzalo Sobejano ha subrayado esa angustia, hablando de «la imaginación moral de La Regenta»; esa lucha diaria entre el Bien y el Mal que trasluce un mensaje moral, ético, cristiano: «*la infinita aspiración amorosa del alma en diaria lucha con un mundo corrompido que mezcla, trastorna y envilece el apetito de la carne y la ansiedad de Dios*» (1981a: 55). Vetusta será para ello un microcosmos revelador, en el que Ana Ozores se debate. Véase al respecto, del mismo autor, su trabajo reeditado en 1988 (Sobejano, 1981b).

toría posible. La lucha universal y atemporal que se nos muestra en la novela entre el bien y el mal, entre el sexo y el amor, entre lo material y lo espiritual, se lleva con gran corrección a la pantalla.

En *La Regenta* de Gonzalo Suárez, pues, encontramos una dramatización de la Historia (con mayúsculas). Pero esto es insuficiente. La pregunta es: ¿qué más nos debe ofrecer? La película ha de ser capaz de sacudir las mentes de los espectadores; debe llevarles a ver en esa dramatización la representación de temas que les son familiares o preocupaciones presentes, actuales, en tanto en cuanto universales, pero no ahistóricas. La película enfrenta al espectador ante problemas morales. El film puede acabar conteniendo un mensaje moral, de valor universal: la lucha entre el bien y el mal de Ana Ozores, sus desmanes amorosos, por ejemplo, traslucen ese mensaje.

Noël M. Valis, recuerda Turner, vio a Ana Ozores enmarcada en la «sociedad decadente de la Restauración española»: encuentra coincidencias entre el carácter de la protagonista y «la disolvente pasividad sensual y egoísta que marca la época» (Turner, 1983: 90). Esta idea contrasta, sin embargo, con la interpretación de que Ana lucha y protesta, de que el sufrimiento tiene un poder vivificador. Pero que no la libera, añadiríamos nosotros. Representación del eterno femenino, Ana reconoce el aspecto físico del amor y procura sublimarlo –sin éxito– en el misticismo, en la poesía mística (Emma Bovary en las novelas). La colisión entre el sueño y la realidad en Ana Ozores se produce de manera inapelable, pero recurre al sueño como forma de escapar de un ambiente mediocre, asfixiante e hipócrita, que a la vez alimenta el estado de su espíritu. Como se nos ha recordado, «la gran ironía es que al llegar al adulterio, ambas esposas se dan cuenta de que la realidad es más terrible que la idealización» (Wilttrout, 1971, reed. de 1988: 242).

Junto a *La Regenta*, otras obras de la cinematografía dieron cuenta de problemas similares. Si tomamos como referencia la clasificación realizada por Miguel Juan Payán (2007), ¿qué nos sugiere? El autor incluye la película *La Regenta* entre la filmografía sobre el siglo XIX y, más concretamente, en el subapartado: «Otros retratos de la España del período llevados a la pantalla». *La Regenta* no estaría, pues, entre las obras que tratan «hechos relevantes» ni en el apartado de «Biografías cinematográficas» (en palabras del autor). Aparentemente, ese «otros retratos» nos desvela un pretendido lugar secundario de los escenarios, hechos o personajes que dichas películas muestran. Pero lo más significativo no es

tanto esto, como el hecho de que La Regenta se encuentre entre un largo repertorio de títulos de la historia del cine de los que, como ejemplo y sólo como ejemplo, podemos destacar: *Sonatas*, de Juan Antonio Bardem (1959), *Fortunata y Jacinta*, de Angelino Fons (1969), *Tormento*, de Pedro Olea (1974), *Doña Perfecta*, de César Fernández Ardavin (1977), *Juanita la Larga*, de Eugenio Martín (1982), o *Pepita Jiménez*, de Rafael Moreno Alba (1975).

Todas ellas fueron estrenadas entre los años 1959 y 1982 y construidas sobre la base de un guion literario o de un tema de tradición literaria. Como sus propios títulos indican, muchas son adaptaciones cinematográficas de sus homónimas literarias, ya sean obras de Pérez Galdós, Leopoldo Alas, Juan Valera, Blasco Ibáñez o Ramón María del Valle-Inclán. Un superficial repaso por los argumentos nos desvela una temática reincidente y muy decimonónica a la vez: la del amor imposible; la de las imposibles relaciones entre un hombre y una mujer de clase social distinta, o entre una mujer y un sacerdote; la del adulterio; la de amores prohibidos por los padres, por la Iglesia o por los prejuicios de la sociedad de su tiempo; la de un pasado que lastra cualquier intento de vivir. Pero, en cualquier caso, siempre acaba mostrándonos el protagonismo del sexo femenino, de la mujer que, más bella o menos, se debate con angustia entre aquello que siente, entre aquello que desea profundamente y ama y lo que está prohibido. Mujeres pobres finalmente abandonadas por amantes ricos en busca de una mujer de su misma posición social... (*Fortunata y Jacinta*). Sus vidas acaban siendo un sinvivir. Son mujeres que aman la vida y no renuncian a disfrutarla a pesar de los peligros y de las coerciones sociales. A pesar del peso de la religión. Pero son mujeres que no pueden desprenderse, tampoco ellas, de los prejuicios de su tiempo, de la sociedad a la que pertenecen, y cuando lo hacen la culpa del pecado cae sobre ellas. La mujer y sus amantes; la mujer y la imposibilidad de vida plena; la ciudad y sus espacios; la Iglesia y su poder sobre la sociedad decimonónica; el ambiente opresivo..., acaban siendo los asuntos y los protagonistas de muchos de estos films. *La Regenta* es uno de ellos.

Las protagonistas, de condición social diversa, son mujeres atormentadas. Mujeres a las que vemos con los ojos de los otros. Basta recordar cómo miran y critican a la Regenta cuando va por las calles de Vetusta camino de una cita en casa del Magistral. Las juzgan, las critican, las convierten en objeto de morboso deseo, haciendo así de la ciudad una especie de prisión de la que no se puede salir. Cuando se traspasan los

límites de esa censura y de esa prisión en que se convierte la ciudad y quienes en ella habitan, el resultado es apocalíptico, dramático. La muerte de Don Víctor, la muerte en vida de Ana Ozores y la huida de Don Álvaro Mejía. El drama inicial se resuelve de manera circular, tanto en la película como en la novela. No hay escapatoria posible. La película, en la versión de Gonzalo Suárez, casi empieza como acaba, con Ana Ozores entrando en la catedral. Ana Ozores entra angustiada, corriendo, en busca de consuelo espiritual y arrepentimiento. No lo encuentra. El Fermín de Pas sacerdote le niega su ayuda, la Iglesia le cierra las puertas. El Fermín de Pas hombre la repudia.

Pero si importante es el tema y la problemática que desvela y el modo en que se trata, no menos es el preguntarse acerca del momento en que se lleva a cabo la obra filmica. Quizás no sea casualidad que buena parte de estos trabajos se estrenaran allá por los años 60 y 70 del siglo XX, cuando los cambios en la sociedad española empezaban a ser evidentes y evidentes las contradicciones que ello creaba al Régimen franquista. Teniendo en cuenta esta cuestión, ¿en qué lugar de la historia del cine queda esta adaptación de la *Regenta* que dirigió Gonzalo Suárez? O, mejor, ¿por qué en 1974? Debemos reparar también en las fechas de las otras películas. Independientemente de que se trate de un tema recurrente de la literatura decimonónica, la pregunta o lo curioso es ver que algunas de las adaptaciones al cine de esas obras literarias arriba citadas tienen lugar en un arco de tiempo muy próximo, como hemos visto: o durante los últimos años del régimen franquista o en los inicios de la transición. Si tenemos en cuenta que a la altura de 1974 la Iglesia inicia un cambio en lo que había sido su relación oficial con el franquismo, podría no resultar descabellado interpretar estas obras como un medio de denuncia ante la sociedad de una Iglesia complaciente con el poder y con los poderosos. Aun sin pretenderlo, estas películas podían acabar despertando la conciencia de los espectadores... jugando ese papel de agente histórico al que antes nos referíamos. La pregunta sigue en pie: ¿es suficiente esto para la Historia en su relación con el cine?

## Bibliografía

- ALARCOS, E. (2001), *La Regenta y otros textos clarinianos*, Oviedo, Nobel.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1952), «Exaltación de lo vital en *La Regenta*», en J.M<sup>a</sup> Martínez Cachero, ed. (1978), *Leopoldo Alas «Clarín»*, Madrid, Taurus.



- BÉCARUD, Jean (1964), «La Regenta» de Clarín y la Restauración, Madrid, Taurus.
- BESER, Sergio (1972), *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española*, Barcelona, Laia.
- BOBES NAVES, María del Carmen (2001), «Cómo se construye un personaje de novela; cómo lo construye el cine», *Ínsula*, 659, pp. 6-9.
- DURAND, Frank, ed. (1988), *La Regenta*, Madrid, Taurus.
- FERRO, Marc (1980), *Cine e Historia*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, S.A.
- (2008), *El cine, una visión de la historia*, Barcelona, Ed. Akal.
- GADDIS, John Lewis (2004), *El paisaje de la historia. Cómo los historiadores representan el pasado*, Barcelona, Anagrama.
- HEREDERO, Carlos F. (1984), «Gonzalo Suárez frente a Clarín», en «La Regenta en el cine», *Argumentos*, 63-64, pp. 64-65.
- MARTÍNEZ CACHERO, José M<sup>a</sup>, ed. (1978), *Leopoldo Alas «Clarín»*, Madrid, Taurus.
- PEÑA-ARDID, «Carmen (2009)», *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra.
- PALLS BYRON, P. (1988), «El naturalismo de la Regenta», en Frank Durand, ed. (1988), *La Regenta. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, pp. 150-169.
- PAYÁN, Miguel Juan (2007), *La Historia de España a través del cine*, Madrid, Cacitel, S.L.
- PROST, Antoine (2001), *Doce lecciones sobre la historia*. Valencia, Cátedra.
- RIMBAU, Esteve y Casimiro TORREIRO (2008), *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*, Madrid, Cátedra.
- ROSENSTONE, Robert A. (1997), *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*, Barcelona, Ariel.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006), *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Madrid, Cátedra.
- SERRANO PONCELA, Segundo (1967), «Un estudio de la Regenta», en Frank Durand, ed. (1988), *La Regenta. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, pp. 129-149.
- SOBEJANO, Gonzalo (1981a), «Leopoldo Alas, la novela naturalista y la imaginación moral de *La Regenta*», Introducción a *La Regenta*, I, Madrid, Castalia.
- (1981b), «*Madame Bovary* en *La Regenta*», *Los Cuadernos del Norte*, 7, pp. 22-27. Reproducido en Frank Durand, ed. (1988), *La Regenta*, Madrid, Taurus, pp. 223-33.

- TURNER, Harriet S. (1983), «Vigencia de Clarín: vistas retrospectivas en torno a *La Regenta*», *Arbor*, núm. 456, pp. 379-402. Reproducido en Frank Durand, ed. (1988), *La Regenta*, Madrid, Taurus, pp. 69-92.
- VARGAS LLOSA, V. Mario (1975), *La orgía perpetua (Flaubert y Madame Bovary)*, Madrid, Taurus.
- WILTROUT, Ann (1971), «El cosmos de *La Regenta* y el mundo de su autor», *Archivum*, XXI, pp. 47-64. Reproducido en Frank Durand, ed. (1988), *La Regenta*, Madrid, Taurus, pp. 234-249.