

**La adaptación televisiva de *Los gozos y las sombras*. Una dualidad de mecanismos expresivos**  
**The television adaptation of *Joys and shadows*. A duality of expressive mechanisms**

Guerba Abderrahmen★<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidad de Abou El Kacem Saâdallah Argel 2. **Email:** dahman1492@hotmail.com

*Reçu le: 03 /02/ 2022*

*Accepté le: 01/06/2022.*

*Publié le: 10 /06 / 2022*

### **Resumen**

La adaptación al cine o a la televisión de una obra literaria es una técnica que ha permitido al gran público, especialmente los que no son apasionados por la lectura, descubrir el contenido de muchas novelas que fascinan a los lectores. El motivo fundamental de nuestra exposición es aproximarnos a la relación de la trilogía *Los gozos y las sombras* de Gonzalo Torrente Ballester con la serie televisiva del mismo título, examinar los procedimientos de su paso al audiovisual por diversos enfoques teóricos, y analizar, principalmente, el uso de los mecanismos de la narración, y del drama, además de poner en cuestión los valores sociales y las relaciones humanas que prevalecen en el mundo que la novela presenta y en el que su historia acontece.

Palabras clave: Narración, serie televisiva, guion, adaptación, *Los gozos y las sombras*.

### **Abstract**

The adaptation to film or television of a literary work is a technique that has allowed the public, especially those who are not passionate about reading, to discover the content of many novels that fascinate readers. The fundamental motive of our article is to approach the relationship of the trilogy *The Joys and Shadows* of Gonzalo Torrente Ballester with the television series of the same title, to examine the procedures of his transition to the audiovisual by different theoretical approaches, and to analyze, mainly, the use of the mechanisms of the narration, and of the drama, besides putting in question the social values and the human relations that prevail in the world that the novel presents and in which its history takes place.

**Keywords:** Narration, TV series, script, adaptation, *The Joys and Shadows*.

---

★ *Auteur expéditeur :* Guerba Abderrahmen

*Email :* dahman1492@hotmail.com

## ***Introducción***

En este artículo nos ha interesado analizar una adaptación a la televisión, cuyo estudio no es muy corriente en comparación a la adaptación cinematográfica, para ello, hemos elegido la trilogía *Los gozos y las sombras* de Gonzalo Torrente Ballester, un escritor cinematográfico por excelencia, que ha sabido crear un paralelismo perfecto entre literatura y cine/televisión, entre dos sistemas privilegiados de la narración ficcional por una parte y de la naturaleza visual y verbal por otra.

La historia que se cuenta en los dos medios de expresión, la televisión y la novela, reproduce unas situaciones de conflictos sociales y luchas para el poder durante los años treinta, donde unos señores adinerados imponen su ley en detrimento de una población reducida al silencio. La adaptación de la trilogía vino después de más de veinte años de su publicación y fue gracias a Jesús Navascués, el cineasta que salió a lucir en la televisión a finales de 1982, la serie televisiva epónima.

Uno de nuestros objetivos en esta exposición es elaborar consideraciones a propósito de esta visión de paralelismo, de dependencia o de autonomía, analizando las posibles coherencias cronológicas y temáticas; no se trata de devaluar el texto frente a la imagen o el contrario, sino de indagar en la relación entre literatura y cine y poner de relieve la irrupción de las dos facetas de lo imaginario.

Para realizar este trabajo optamos por los métodos descriptivo, analítico y comparativo que se basarán en los análisis narratológico y semiótico. Es una contribución a la discusión acerca de la vigencia del lenguaje fílmico en la indagación acerca del hecho cinematográfico y un recorrido de los distintos aspectos que hacen parte de las narraciones de ficción, relacionando el relato literario al cinematográfico. De este modo, el carácter sociopolítico de la novela y el tratamiento del paso del libro al audiovisual, nos permiten discutir la cuestión de la crítica social y retratar el pueblo español de la época.

### ***1. Literatura y cine: una influencia recíproca.***

El cine nunca ha podido prescindir de la imaginación, de la emoción, de los sentimientos aportados por la literatura, los directores y guionistas de películas no dudan en apropiarse de ella a través de la adaptación de diversas obras literarias (autobiografías, novelas históricas, policíacas, etc.) a la gran o pequeña pantalla. El recorrido de la influencia de doble faceta, o de ida y vuelta, entre el cine y la literatura comenzó cuando el cine empezó a transmitirnos la imagen viva de un personaje que antes sólo existía en las líneas de una novela, esta imagen ha provocado una nueva forma de entender el tiempo y el espacio que presenta borrosamente la literatura. La influencia del cine en la literatura llevó a escamotear las convergencias de estos dos medios de expresión, ya que los escritores y los hombres de letras de los años 60-70 habían sido claramente influenciados por la visión cinematográfica que les había llevado a una producción literaria que reflejaba este mismo enfoque.

El cine nos enseña que, al reconstruir una historia, modifica su sentido y activa otros parámetros para producir información y emoción. Y ahí es donde reside el problema que plantea la adaptación tanto para la literatura como para el cine. Gran parte de su composición es una narración que se convierte en relato, pero al mismo tiempo, el cine es una representación fundada sobre códigos que comparten los modos de expresión pictóricos y fotográficos que tienen mecanismos parecidos, como lo afirma André Bazin: “la culminación en el tiempo de la objetividad fotográfica” (Bazin,

1985, p. 14) y sin embargo, lo que se produce es algo distinto, ya que el cine se basa en escenas, montaje, luz, sonido, además de cuerpos, espacios y especialmente su apego a la realidad. Se le añaden fotografía y movimiento, es decir, la dimensión temporal que modifica profundamente su concepción.

Desde luego, el paso de la literatura al cine supone un cambio de “especie narrativa” en palabras de Paul Ricoeur citado en Subouraud Frederic (2010, p. 3) ya que los estudiosos de la adaptación se centran en analizar y gestionar los procedimientos que la acompañan e intentan establecer lógica sobre la equivalencia de sentido entre las palabras escritas de la novela y las imágenes en movimiento. De la misma manera, establecen métodos que consisten en invertir los códigos entre literatura y cine.

Sobre estas técnicas y códigos, dice Subouraud que:

Para adaptar, es necesario tomar una obra escrita y volver a darle vida utilizando no solamente procedimiento de transformación de la escritura propio al cine (el guion, los diálogos), sino también y, sobre todo, aprovechar todos aquellos que proceden de la puesta en escena cinematográfica. (Subouraud, 2010, p. 14)

A otro nivel, el de la “guionización”, podemos apuntar que los críticos tienden a favorecer otra dicotomía, se trata de la distinción entre la película adaptada y la película original, esta diferencia se ha impuesto a partir de las consideraciones relativas al proceso de puesta en forma del film. En primer lugar, el de guión de adaptación, en que la película es considerada como reescritura bajo forma propiamente cinematográfica de forma prima literaria; en segundo lugar, la película que ha sido creada totalmente de todas sus piezas, original y única. Esta distinción queda pertinente en cuanto podemos localizar el punto de vista intertextual de la película, es decir, al nivel de las relaciones de estructuración (sintácticas y semánticas) entre el texto original y el texto adaptado o la película. Sin embargo, hace falta señalar, de nuevo, que los dos textos guardan su autonomía, puesto que, una vez lanzado el proceso de adaptación, la película se metamorfosea en una producción de sentido autónomo, considerada como un nuevo discurso diferente del original. Es imprescindible tomar en consideración, a la hora de estudiar el proceso de adaptación, que éste se hace respetando la autonomía de cada texto, así, el estudio comparativo tendrá como objeto de análisis las semejanzas y las divergencias entre los mecanismos que encabezan y dirigen la organización de los dos procesos: el literario y el fílmico.

Ahora bien, partiendo de la relación fundamental entre literatura y cine, la esencia narrativa común en las dos artes y la índole del intercambio entre ambas, queda por optar por el método de análisis de dicha relación, lo que representa un verdadero reto para los estudiosos y los intervinientes en este campo de investigación. Esta relación está clarísima, perceptible y a veces indisoluble desde la apariencia del cine, partiendo de las cuestiones generales hasta los más pequeños detalles temáticos o estructurales que proyecta el uno en el otro, pasando por cuestiones, que ahora se consideran clásicas, como la de fidelidad al texto original o de intervención del escritor, entre tantas otras.

A la hora de indagar en el proceso de la adaptación nos encontramos frente a una diversa y múltiple recurrencia a las diferentes disciplinas: ¿a qué disciplina es más conveniente recurrir para analizar y estudiar textos o películas adaptadas? Aún más, se ha puesto en duda la denominación misma de “adaptación” entre los que piensan que el término expresa realmente el paso entre los dos

artes y los que creen que se trata de una creación nueva, aunque parezca dependiente de la primera. A este propósito, Peña Ardid escribe:

Desde la traducción de textos literarios al cine hasta el más delicado problema de la influencia temática o formal de un medio sobre el otro; desde esas modalidades genéricas –“ciné-romans”, “cine-drames”, “poemas cinematográficos” – que las historias de la literatura no pueden continuar marginando, hasta las diversas posibilidades de intervención del escritor en el cine – sea como argumentista, guionista, realizador e incluso adaptador de sus propias obras- sin olvidar otros paralelismos y convergencias de estructura y estilo, el estudioso de las relaciones entre el cine y la literatura sabe, en fin, que tiene ante sí un amplio campo de investigación, sin embargo, sabe también de su orfandad metodológica y disciplinaria (Peña Ardid, 2009, p. 13)

Profundizando en la difícil categorización del producto transformado, Peña Ardid se cuestiona sobre la metodología que hay que aplicar a la adaptación fílmica:

¿A quien compete el análisis de estas relaciones? ¿a la estética, la semiología, la teoría de la comunicación ...? [...] ¿a una literatura comparada que según reciente queja de Jean-Marie Clerc limita su área expansiva al campo lingüístico –noble- [...]? ¿no correspondería a la literatura comparada, una vez superados los prejuicios que todavía la atenazan, estudiar las manifestaciones literarias contemporáneas en su relación intertextual con uno de los ámbitos principales del horizonte en el que se inscriben, esto es, el “horizonte icónico”? (Peña Ardid, 2009, p. 13)

En resumen, podemos afirmar que casi todas las problemáticas a propósito de los límites entre literatura y cine giran en torno a un cuestionamiento fundamental: ¿impregna la literatura el cine, o este se deja impregnar por aquella? porque las dos comparten la misma esencia profunda, no importa las desemejanzas formales, una tiene como objeto de expresión las palabras abstractas y la otra las imágenes sensibles, pero en realidad, los dos artes son temporales, y allí la esencia a la que aludimos. Alfonso Méndiz en el prólogo de *El arte de la adaptación* de Linda Seger comenta:

Dos artes que, junto con el tiempo, manejan necesariamente las nociones de relato, ritmo y división secuencial (ya sea en forma de escena-lugar como en el cine o el teatro, o en forma de capítulo-acción como en la novela). Dos artes, en definitiva, cuya misma esencia temporal la ha convertido en instancias narrativas, en fuentes inagotables de relatos (Seger, 2007, pp. 16-17).

Esa misma esencia temporal ha sido el objeto de estudio más relevante de los trabajos de los formalistas rusos y de otras investigaciones alemanas y anglosajonas que se inscriben en la continuidad de los estudios en este campo, tienen por objetivo pretender a la vez un resultado y una renovación de las críticas narrativas anteriores; entonces, cabe señalar que el análisis interno, al igual que cualquier análisis semiótico, presenta dos características: por una parte, se interesa por los relatos como objetos lingüísticos independientes separados de su contexto de producción o de recepción, y por otra, desea demostrar una estructura básica identificable en diversos relatos.

Gracias a una tipología rigurosa, Genette (1998) estableció una poética narrativa susceptible de cubrir el conjunto de los procedimientos narrativos utilizados. Según él, todo texto deja traslucir rastros de la narración cuyo examen permitirá establecer de manera precisa la organización del relato. El enfoque preconizado se sitúa, evidentemente, por debajo del umbral de la interpretación y resulta más bien una base sólida, complementaria de otras investigaciones en ciencias humanas, como la sociología, la historia literaria, la etnología y el psicoanálisis. Tomando en cuenta esa

tipología del relato, la narratología elaborada por Genette adquirió una importancia enorme en el campo de los estudios sobre la teoría literaria y el análisis del discurso, al hacer de la voz narrativa una noción en torno a la cual se articulan todas las demás categorías.

## ***2. Dos sistemas de narración.***

Escribir un texto narrativo implica la elección de técnicas que generarán un resultado particular en cuanto a la representación verbal de la historia. Así, el relato implementa efectos de distancia, entre otros, para crear un modo narrativo preciso, que gestiona la regularización de la información narrativa proporcionada al lector. Según Genette (1983) todo relato es obligatoriamente una diégesis en la medida en que sólo puede alcanzar una ilusión de mimesis haciendo la historia real y viva, por lo tanto, todo relato supone un narrador. Pues, un relato no puede verdaderamente imitar la realidad, siempre quiere ser un acto ficticio del lenguaje, por realista que sea, proveniente de una instancia narrativa. Dice Genette (1983, p. 29) “el relato no representa una historia real o ficticia, la narra, es decir, la significa por medio del lenguaje (...), no hay lugar para la imitación del relato (...)”. Entonces, entre los dos grandes modos narrativos tradicionales, que son la diégesis y la mimesis, el narratólogo preconiza diferentes grados de diégesis, haciendo que el narrador esté más o menos implicado en su relato, y que este último deja poco o mucho espacio al acto narrativo, pero insiste que en ningún caso este narrador está totalmente ausente.

La novela y la película pueden ser concebidas como dos sistemas, o sea, dos conjuntos autónomos constituidos por elementos distintos subordinados a una interacción constante. Así, el sistema novelesco y el sistema fílmico se erigen básicamente en la red de las relaciones entre los personajes y las situaciones que progresan y evolucionan en el tiempo y en el espacio de la diégesis representada. Estos elementos son la base de cualquier estudio o análisis narrativo y la modificación o la variación de cada uno implica modificación o variación en todo el sistema.

La manipulación temporal y espacial representa un mecanismo necesario a la hora de crear relatos audiovisuales, lo que permite la estructuración y la organización del conjunto del saber narrativo, Bordwell (1996, p. 74) comenta:

Al ver una película, el espectador se somete a una forma temporal programada. (...) la película controla absolutamente el orden, la frecuencia y la duración de la presentación de los acontecimientos (...) es evidente que en el cine muchos procesos de la narración dependen de la manipulación del tiempo.

## ***3. Retos de la adaptación.***

Hay que reconocer que adaptar una obra literaria es un paso muy complejo, porque no todos los libros son adaptables, dado que un libro y un guión no se escriben de la misma manera. Adaptar es presentar tres nuevas formas diferentes que la novela va a adquirir, porque el guionista va a hacer: lo mismo, lo mismo en mejor o peor u otro, lo que marca los conceptos de fidelidad y traición que subordinan estrechamente la obra cinematográfica a su fuente literaria. En efecto la mayoría de los largometrajes duran entre una hora y treinta y dos horas, esto hace difícil la condensación de una obra que tiene varias centenas de páginas en un tiempo muy corto. Asimismo, la belleza y el poder de una novela se basan esencialmente en la lengua escrita, relacionada con la poesía de palabras y frases, así que hay maneras de presentar las cosas en literatura que no son adecuadas en otro medio. Tal y como lo señala Lotman (1979, p. 106) :

Sin un sistema ramificado de las categorías del verbo es prácticamente imposible desarrollar un relato. Por eso, el cine inmediatamente se encontró ante la necesidad de abrir una brecha entre el tiempo presente obligatorio y la modalidad real de la acción en la pantalla. El hecho de que el espectador viva la acción en la pantalla como auténtica, también creaba dificultades cuando se trataba de presentar unos acontecimientos que suceden simultáneamente en varios lugares y que en la pantalla solo pueden ofrecerse sucesivamente.

Siendo un arte escrito, la novela se centra generalmente en los pensamientos y las emociones de los personajes que no pueden ser traducidas a la pantalla por la adaptación, porque el cine es el arte de la imagen. También es importante señalar que no es posible contarlo todo, el guionista se encuentra siempre en la obligación de omitir algunos elementos que componen la novela que él juzga secundarios como, por ejemplo, las largas descripciones. Asimismo, la multiplicidad de intrigas secundarias que aparecen en una obra literaria no permite que la acción avance en un escenario. El número de personajes y la diversidad de puntos de vista constituyen también un obstáculo que dificulta el acto de adaptación. El adaptador se encuentra ante una situación que le empuja a centrarse en un personaje y un punto de vista, y a tomar, como materia prima para su trabajo, sólo los cortes francos, es decir, la trama principal de la novela.

La no linealidad en el escrito, es decir, no respetar la cronología en el desarrollo de los acontecimientos de la historia, constituye otra dificultad importante para el guionista, quien se ve en la obligación de adoptar diversos métodos, que debe dominar, como flash-back, con el fin de lograr la transposición de la obra literaria en obra cinematográfica.

Adaptar no es sólo elegir el contenido, sino también modelar una narrativa en función de las posibilidades o imposibilidades inherentes al medio. El análisis de la adaptación requiere la aplicación de una tabla de evaluación basada en los elementos principales afectados por las diferentes modificaciones asignadas al producto inicial. La síntesis de la estructura global de una adaptación cinematográfica se refiere al análisis de las dos estructuras: dramática y dramática.

La novela se presenta en forma de una sucesión de capítulos, el guión, en cambio, está estructurado en actos. Los capítulos de la novela no corresponden necesariamente a los actos del guión o a las secuencias de la película. Los actos del guión no se extraen directamente de los capítulos, de ahí la dificultad de extraer una forma fílmica que requiere, por su dimensión espectacular, una estructura dramática mucho más rigurosa que la novela. La dramaturgia apunta pues, organizar la acción en una duración escénica o canónica según ritmos predefinidos.

#### ***4. La translación del texto literario al cine/televisión***

El análisis dramático se interesa por la puesta en drama (en el sentido etimológico de acción) de los acontecimientos y de los personajes y su psicología por diversas técnicas como el suspense, el diálogo y las interacciones. A este plano, el análisis evocará dos aspectos principales: el dispositivo narrativo y el análisis de los personajes. El primero consiste en analizar la trama narrativa y se realiza mediante la observación de varios elementos que componen los dos soportes: la obra literaria y la obra cinematográfica. Se trata principalmente de observar la relación entre el número de páginas y la duración de la película, luego, comparar los comienzos y los fines de las partes principales para poder juzgar el grado de cambio que hay que inducir con el fin de efectuar un inventario de los episodios suprimidos, condensados o incluso añadidos, a continuación, observar el grado de parentesco entre los títulos, los personajes (de manera global; los personajes principales

serán analizados por separado), el contexto y la dramatización de los acontecimientos; o sea, la comparación entre el tono de la novela y el de la película. Para llegar a ello, convendrá pues evaluar la correspondencia cinematográfica con la técnica del escritor, ejemplo: cómo las acciones en la película sustituyen los tiempos de los verbos conjugados en la novela; para poder mencionar si se ha conservado o modificado el sentido profundo de la obra literaria y comparar el papel de ciertos objetos en las dos obras. En cuanto al segundo, el estudio de los personajes del relato en una adaptación, se centra únicamente en los principales, debe hacerse con delicadeza exponiendo los diferentes caracteres que particularizan la personalidad de cada uno en los dos relatos, sin olvidar juzgar el grado de verosimilitud. También, se debe indicar si los principales personajes de la obra tienen el mismo estatus en la obra cinematográfica o si el guionista ha tenido que hacer hincapié en otros que le permiten alcanzar mejor el objetivo recomendado por su adaptación.

Dicho de otra forma, el de análisis dramático se interesa por la división de la obra en actos para inscribirla no en un relato literario, sino en un género dramático. Esta síntesis toma esencialmente como factor de comparación el análisis de la organización espacio-temporal mediante un tratamiento del tiempo y del espacio, los decorados, las escenas y el análisis de la organización espacial de ambos soportes a través de una comparación entre los lugares donde la acción se sitúa en la novela por una parte y en la película por otra. Esta operación también se denomina inventario sistemático de diferentes modificaciones realizadas en la película (Vanoye, 1996). La indicación de las omisiones de los lugares considerados anodinos es necesario y deberá estar respaldada por una justificación que incluye la intención que haya dado lugar a las modificaciones aplicadas.

Se concluye el análisis con un inventario de modificaciones que evoca las convergencias entre los dos relatos, a saber, el número de partes del relato (los capítulos); indicando si la película está estructurada y dividida de la misma manera que la novela. Así como la evaluación del recorte de las secuencias de la película en relación a los diferentes capítulos en la novela, y la duración de la película que se traduce en el impacto del efecto estructural. Asimismo, evaluar el ritmo de la progresión de la historia en los dos soportes, tocando así a los prólogos y a los epílogos de los actos y de los capítulos; también se recomienda mencionar si el guionista o el realizador han procedido a la modificación de la trama para hacer hincapié en otro elemento o detalle, o inventarla directamente, con el fin de satisfacer una necesidad estilística, artística o de otro tipo; para proyectar luz sobre la constatación de los acontecimientos, la fuerza de los dramas, la intensidad de las emociones, el mantenimiento de la sorpresa y la tensión en el producto fuente así como en el producto final.

### **5. *Los gozos y las sombras en la pequeña pantalla.***

Destacar los elementos básicos durante el análisis de la obra es el punto de partida en el estudio del paso a la televisión de *Los gozos y las sombras*, los elementos necesarios para la producción de su guión de adaptación parten del tema elegido por Gonzalo Torrente Ballester, se trata de un testimonio de una época de la vida socio-política de España de los años treinta donde el autor narra una historia que transcurre durante los dos años anteriores al estallido de la Guerra Civil, describiendo las aflicciones de la sociedad provincial de Pueblanueva, un pequeño puerto pesquero imaginario. El argumento describe una historia básica, la de Carlos, el médico aristócrata frente a Cayetano, el cacique poderoso. Los mandones en Pueblanueva han sido siempre Churruchaos: Deza,

**Titre: La adaptación televisiva de Los gozos y las sombras. Una dualidad de mecanismos expresivos**

Sarmiento, Aldán o Quiroga, sin embargo, Cayetano Salgado rompe con esta tradición y se hizo el nuevo amo del pueblo por fuerza de su dinero. Este poder se convirtió en una tiranía absoluta ejercida sobre la gente del pueblo, sobre todo, los que rechazan someterse a él y permanecen trabajando en los barcos de pesca de doña Mariana Sarmiento, la vieja y la última Churruchao que permanece luchando contra la invasión industrial. La intriga que conforma la historia, se plasma en los conflictos entre Carlos y Cayetano, los dos amigos de infancia que se convirtieron en adversarios por historia de poder y amor. Los dos rivales mantienen una lucha múltiple cuyo fin es aparentemente conseguir el corazón de Rosario y el de Clara, pero en el fondo, se trata de quién manda, y de quién derriba al otro: la aristocracia terrateniente o la burguesía poseedora de los medios de producción. El conflicto pasa por las pasiones amorosas encendidas al terreno de lo social y económico. La novela pone de relieve los cambios sociales que conoció España en el periodo de preguerra, que es por su parte consecuencia del paso de la segunda república a la dictadura. Junto a la trama principal, se asocian otras tramas de gran importancia.

El grado dramático de la novela y su serie televisiva se juega alternadamente entre la libertad y la sumisión, los triunfos y las pérdidas y se resume en tres fases: La primera anuncia la venida de Carlos, salvador a quien se encarga la responsabilidad de un pueblo amenazado, la segunda incluye las diferentes etapas conflictivas entre la aristocracia y la burguesía, y el porvenir hipotecado de un pueblo. Estas dos fases nos revelan qué tipo y qué dimensión toma el conflicto, aparentemente amoroso, y profundamente político y testimonial. Finalmente, el relato termina con una tercera fase en la que se declara el vencedor y el vencido.

Los diálogos que figuran en la obra son interpretados directamente por personajes que ocupan los papeles indicados en la historia. Las secuencias no narrativas son representadas regularmente por una voz en off, mientras que la lectura de las cartas o las descripciones son representadas a veces por escenas interpretadas directamente por los personajes, a veces por la intervención de la voz en off.

Lo que ha reforzado la facilidad del proceso de adaptación de *Los gozos y las sombras*, es la implicación de Ballester mismo en la escritura del guión, la adaptación de la serie televisiva fue supervisada por él, explicando al guionista algunos puntos y aclarando los acontecimientos demostrados de la novela, apoyándolo con intenciones personales del autor y de las diferentes actitudes de los personajes y de sus voluntades deseadas.

*Los gozos y las sombras* como una adaptación del tipo pasivo o fiel refleja en el plano dramático acontecimientos perfectamente idénticos a los de la novela, los dramas son del mismo grado de tensión que los expresados en la trilogía, sobre todo las escenas de diálogo, así como las imágenes de lugares: casas, iglesias, casino, taberna, patios, etc. Las alegrías y las tristezas se reflejan fielmente. Ambas tienen, tanto novela como película, la misma amplitud emocional.

En el plano rítmico. La estructura dramática de la novela combina, en su mayoría, con la del desarrollo narrativo, es decir, que los trastornos emocionales se confunden con los ejes narrativos. Los dos ritmos dramáticos y narrativos se superponen con la organización rigurosa de los dos planos.

La naturaleza de la novela hace que su trama narrativa sea basada tanto en la retórica como en la acción y el suspenso, lo que se refleja en el género de serie televisiva en que se adapta. Para ello, el dispositivo narrativo en ambos soportes se juega al mismo ritmo, incluso los pensamientos

**Titre: La adaptación televisiva de Los gozos y las sombras. Una dualidad de mecanismos expresivos**

de los personajes se comunican por la voz en off donde el personaje expresa sus emociones y describe sus estados de ánimo con un estilo directo en primera persona.

La trilogía que es de un total de 1400 páginas (*El señor llega* 452, *Donde da vuelta el aire* 492 y *La Pascua triste* 464) establece un equilibrio con la serie televisiva que es de una duración de alrededor de 715 minutos, o sea de doce horas repartidas en 13 capítulos, cada capítulo dura unos 50 minutos, lo que no requiere apretar o condensar la acción en el tiempo entre los dos soportes. El título *Los gozos y las sombras* es también uno de los elementos que el guionista ha conservado en esta adaptación, incluso se ha aludido a los tres títulos de las tres novelas que componen la trilogía de manera indirecta en boca de algún personaje o del narrador en voz en off, para marcar el transcurso de los acontecimientos entre ellas. Así el avance de los acontecimientos y de las acciones va en el mismo sentido conservando los mismos lugares descritos en el relato inicial. Los momentos de tensión baja (de descripciones o de acciones ordinarias repetidas, por ejemplo) en la historia en que la acción se acentúa en un tiempo débil, experimentando cierta desaceleración y la tensión que aumenta con rigor, se juega con el mismo grado de perfección que ofrece al receptor-lector, así como al receptor-espectador, compartir el estado de ánimo con el personaje.

Sin embargo, la obra y su adaptación no tratan la historia de la misma manera. La serie televisiva es mucho menos documental y mucho más llena de verdadero suspense que el texto. Citando hechos que la novela no cita explícitamente pero que no escapan necesariamente al razonamiento del espectador; presentados por imágenes llamativas con una decoración cargada de detalles de las múltiples escenas y los múltiples lugares donde se estrena. Otros detalles no mencionados en el relato novelesco, pero sutilmente insertados en la serie para mostrar al público que esta situación política es fuertemente atada a la económica, y las dos se reflejan en la social, y seguramente, el dinero es el elemento que manipula las tres.

Con sus referencias al género realista social, que lleva, sin duda, un carácter político, *Los gozos y las sombras* comparte con su adaptación la estructura dramática de suspense, sin que el guionista y el director tengan necesidad de introducir modificaciones en la estructura, ya sea en el contenido o en el transcurrir de la historia y de sus tramas. Por un lado, los dos (autor y director) aspiran impactar mediante los mecanismos de la narración y del drama y, por otro, cuestionar las relaciones y los valores sociales prevalecientes que el mundo de la novela y su adaptación evocan y en el que ocurren. Su estructura le ha permitido ser una obra perfectamente adecuada para la producción o realización de una serie televisiva de este género considerada a la vez una telenovela social y testimonial. *Los gozos y las sombras* es una producción televisiva realizada según las normas en vigor en la televisión, sin embargo, se adapta a la ambición propia que caracteriza el texto novelesco de Ballester, tal como muchos otros textos adaptados anteriormente, aunque no de la misma influencia y en definitiva del mismo éxito como *Don Juan*, *La saga fuga de JB*, *Surcos*, y muchos otros.

El aspecto de fidelidad a la obra ha superado el marco de la historia y sus diálogos, así como el número de personajes y su género, la estructura de los lugares descritos en la novela. El guionista adaptador, Jesús Navascués, se quedó en la organización espacial en la que el novelista Gonzalo Torrente Ballester situó la acción del relato. El director Rafael Moreno Alba, por su parte, apoyó esta fidelidad con la realización de su serie en los mismos lugares descritos en la novela, escogiendo una aldea costera de tradición pesquera al igual que Pueblanueva del Conde que es imaginaria pero

muy verosímil. Se trasladó a Pontevedra, y también se acondicionaron las pontevedresas plazas de A Ferrería, del Teucro y A Verdura, y la avenida de Santa María para el rodaje exterior y en la villa marinera de Bueu, la Banda del Río y la plaza del Mercado, en la zona portuaria para el rodaje interior. Durante varios meses, la ciudad del Lérez y la localidad buenense, se convirtieron en Pueblanueva, el pueblo gallego ficticio descrito en su novela donde se desarrolló este drama rural, a pesar de algunos fallos en el montaje.

La implicación de los actores jugó a favor de los recursos cinematográficos de la adaptación de manera acertada en la mayoría de las veces, las miradas, el timbre de voz y las sonrisas, el vestuario, etc. El psicoanalista, músico fracasado, generoso, heredero de gloria y patrimonio de sus antecesores, pero indiferente ante el dinero, desconfiado en la religión, simpático con toda la gente y amigo de todos los que quieran charlar o escucharle, todas esas cualidades se han visto claramente en la persona del actor Eusebio Poncela, o el retrato de Rosario la Galana interpretado por Rosalía Dans, digno de un personaje desheredado que todo el mundo se sirve de él, que Manifiesta una fuerte rebeldía y sacrificio, coraje y decisión para aprovecharla cuando hay alguna posibilidad de mejora, fidelidad con quienes la tratan bien, y venganza contra quienes la han maltratado.

## **Conclusión**

Para finalizar, nuestra exposición ha examinado los principales mecanismos de la dramatización de una obra que tuvo gran éxito y difusión por su carácter tanto social como político, adaptándola a la pequeña pantalla. Investigar en el campo de la adaptación cinematográfica de las obras literarias, permite ampliar y liberar la visión de la literatura dando acceso a todo acto humano y a toda disciplina, por una parte, y permitir, por otra parte, que todo acto humano y toda disciplina se inscriban e identifiquen en ella.

Claramente, aplicar los modelos de comparación entre textos literarios y textos fílmicos a *Los gozos y las sombras*, requiere proceder de una manera delicada, ya que no se trata de un texto corto, donde se puede ir frase por frase, secuencia por secuencia y fundarse sobre las modalidades y atando cada fragmento a una de las secuencias, sin embargo, en nuestro caso la tarea fue ardua, así nuestro interés ha sido identificar previamente los puntos principales de estudio para intentar, como segunda etapa, analizar sus procedimientos narrativos. Una vez finalizado el trabajo, ha sido productivo examinar cuales fueron las fases sobrevaluadas o descuidadas.

Visto la organización y el carácter fundamentalmente cinematográficos del relato, la estructura de *Los gozos y las sombras* encaja perfectamente con un tipo de serie testimonial de carácter social, lo que no impone al guionista o al director en su adaptación atribuir muchos cambios o hacer grandes juegos narrativos para satisfacer la necesidad del nuevo modo de expresión en el que se presentará la historia. De allí, la existencia de diferencias se considera superficial en la medida en que el adaptador manifiesta su talento por medio de crear un ambiente dramático capaz de deleitar al público y a la crítica, y justamente, Jesús Navascués logró dejar su huella en una obra desapercibida veinte años después de su publicación, convirtiéndola en un auténtico fenómeno artístico en los años ochenta, un trabajo que se culminó con la obtención del premio Premios TP de Oro 1982, Premios Ondas y Premios ACE (Nueva York) además del gran reconocimiento del público.

## ***Bibliografía***

- Bazin, A. (1985). *Qu'est ce le cinema?* Paris: Cerf.
- Bordwell, D. (1996). *La narracion en el cine de ficcion.* Barcelona: Paidos.
- Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit.* Paris: Seuil.
- Genette, G. (1998). *Nuevo discurso del relato.* Madrid: Catedra.
- Lotman, Y. (1979). *Estetica y semiotica del cine.* Barcelona: Gustavo Gili.
- Peña Ardid, C. (2009). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa.* Catedra: Catedra. Sgno e Imagen.
- Seger, L. (2007). *El arte de la adaptacion. Como convertir hechos y ficciones en peliculas* (Vol. 3). (A. Mendiz, Trad.) Madrid: Rialp.
- Subouraud, F. (2010). *La adaptacion. El cine necesita historias.* Madrid: Paidos.
- Vanoye, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de guion.* . Barcelona: Paidos.