LITERATURA Y EL SERIAL TELEVISIVO. *EL CAMINO* DE DELIBES EN IMÁGENES

Raquel Cuesta González

(Universidad de Murcia)

RESUMEN

Tomando como base literaria la novela de Miguel Delibes, *El camino*, procedemos a un estudio comparativo entre literatura y televisión concretado en el análisis entre el texto literario de Delibes y su adaptación como serie de televisión, proyecto audiovisual que fue realizado en 1978 por Josefina Molina. Pretendemos dejar constancia de cómo a través de lenguajes diferentes se puede contar lo mismo. Para ello hemos analizado la obra desde dos perspectivas: una confrontando texto literario y televisivo y otra centrándonos únicamente en el texto audiovisual. Nuestro principal objetivo es el de conocer de qué manera y por medio de qué recursos, Josefina Molina nos ha contado la misma historia que Delibes. Cómo ha jugado con el lenguaje audiovisual y finalmente que ha logrado transmitirnos.

Palabras clave: adaptación; Delibes; literatura; narrativa; televisión.

ABSTRACT

On the literary basis of the novel of Miguel Delibes, *El camino*, we proceed to a comparative study between literature and television embodied in analysis between the literary text of Delibes and its adaptation as a television series, audiovisual project that was carried out in 1978 by Josefina Molina. We intend to leave record of how through different languages can count the same. So the work have analysed from two perspectives: one confronting literary text and television and another focusing only on the audiovisual text. Our main objective is the know how and through what resources, Josefina Molina told us the same story to Delibes. How she has played with the audiovisual language and who has finally managed to convey.

Keywords: adaptation; Delibes; literature; narrative; television.

LITERATURA Y TELEVISIÓN.

La búsqueda de contenidos televisivos en los textos literarios[1] se remonta a los mismos comienzos del *medio* y probablemente una de las principales razones por las que se recurre a las obras literarias se encuentra en el desarrollo de la ficción, en la búsqueda de historias que contar, en los orígenes del guión televisivo[2].

Hasta mediados de la década de los setenta la novela y el teatro fueron la base de la ficción televisiva. Y aunque después el auge de las adaptaciones literarias decaerá, siguieron realizándose series al estilo de grandes producciones. Hoy en día este estilo de producción no tiene tanto auge, sobre todo porque el modelo televisivo actual se fundamenta más en la exploración de otros formatos más económicos y por otro lado, parece que hoy ya no interesa tanto la transmisión de cultura que primó en TVE durante sus primeros años.

Reflexionar sobre la adaptación de textos literarios al lenguaje audiovisual tiene interés puesto que permite comprender el arte de la narración en sí mismo, ver cómo se desarrolla a través de los dos medios y conocer con mayor profundidad los textos concretos (Sánchez Noriega, 2000).

EL CAMINO: LA NOVELA[3].

En *El camino,* Miguel Delibes apuesta por la sencillez. La naturalidad del estilo tamizado de cordial ironía y la búsqueda de la autenticidad se convierten en sus preocupaciones fundamentales[4]. Constituye la tercera novela en la producción de Miguel Delibes, está narrada en tercera persona y consta de 21 capítulos. *El camino* narra los recuerdos que Daniel, el Mochuelo, tiene sobre su pueblo y que trae a su memoria la noche antes de abandonarlo, en contra de su deseo, para ir a la ciudad a

---

[1] A partir de los 70 el estudio de lo que Umberto Eco denominó "homologías de estructura" entre cine y literatura se convirtió en el objeto de diversas investigaciones. Se trataba de lograr descubrir paralelismos, diferencias e influencias mutuas entre la narrativa fílmica y la literaria sin renunciar a la autonomía y especificidad de cada uno de los medios de expresión. Umberto Eco, *La definición del arte,* Barcelona, Martínez Roca, 1970.

[2] Los seriales en televisión se inician con las novelas escenificadas desde el mismo nacimiento del medio. En 1958 se emitieron adaptaciones de novelas seriadas en varios capítulos como *Oliver Twist* (adaptación de Carlos Muñiz, que será la primera escenificación en "varios capítulos" de una obra de la literatura universal) o *Noches Blancas* de Dostoievski. Aunque el verdadero impacto de la novela seriada se produjo en 1962 con la puesta en escena de *Mariona Rebull* de Ignacio Agustí. Es a partir de aquí cuando las adaptaciones seriadas pasan a recibir la denominación de telenovelas. (López Pumarejo,1987: 177)

[3] La edición a la que haremos referencia es *El camino*, Barcelona, Destino, 2010.

[4] Imprescindible para entender la evolución narrativa y las constantes temáticas e ideológicas de la obra de Delibes es el capítulo titulado " *Miguel Delibes la busca de la autenticidad*", (Sobejano,1970: 130)

estudiar. La novela acaba cuándo y dónde sus recuerdos cesan. Delibes construye *El camino* por procedimiento asociativo, es una historia de historias, reflejo de la vida de las gentes de un pueblo castellano de montaña contemplado a través de los ojos inocentes y expectantes del protagonista. El tiempo tampoco se acomoda a una cronología objetiva, La historia no es lineal, el relato está construido con la técnica del flash-back mediante la cual se actualizan los recuerdos de Daniel.

El camino tiene dos narradores y una perspectiva o un punto de vista. En *El camino,* el Mochuelo ve, pero alguien habla por él. Estamos ante un relato focalizado internamente, en la modalidad de estilo indirecto libre. El narrador se sitúa en la conciencia de Daniel, el Mochuelo, y traspone lo que pasa en su interior. La focalización o el punto de vista sigue correspondiendo únicamente al personaje, al niño. En todos los casos en los que el narrador omnisciente habla, no hace más que seguir la marcha de los recuerdos de Daniel. Su misión en la novela consiste en poner de manifiesto su sentir y su pensar. Dada la composición de la obra y la presencia de dos narradores, el estilo indirecto libre se convierte en el medio más idóneo para dar paso a la voz del niño y hacer posible el tránsito, tan sutil en ocasiones, de un hablante a otro[5]. Observamos un ejemplo de esta perfecta conjunción vocal en las primeras líneas de la novela:

> *Pero a Daniel, el Mochuelo, le bullían muchas cosas en la cabeza a este respecto. Él creía saber cuánto saber necesita un hombre. Leía de corrido, escribía para entenderse y conocía y sabía aplicar las cuatro reglas. Bien mirado, pocas cosas más cabían en un cerebro normalmente desarrollado.* (p.3)

Las principales funciones del estilo indirecto libre son, por un lado afirmar de forma más contundente la presencia del niño como narrador y por otro coordinar lo que en la novela parecen piezas sueltas, personajes y acciones secundarias esencialmente, que pasan a formar parte de la conciencia de Daniel.

El tiempo de la historia, al comenzar el relato prácticamente en su punto final, (la noche antes de que Daniel se vaya a la ciudad), se estructura en una serie de saltos temporales provocados por los recuerdos, que contienen varias historias que se entrecruzan entre sí, al azar de fortuitos enlaces y de un orden eminentemente subjetivo. La novela se articula en una especie de estructural circular. Se repiten los

---

[5] El estilo indirecto libre ya había sido utilizado por Delibes en alguno de los pasajes más significativos de *Aún es de día,* para presentar los pensamientos del protagonista, aunque sin la maestría y el dominio de *El camino.* Marisa Sotelo, *"Introducción; el realismo poético de El camino"* en *El camino*, Barcelona, Destino, 2010, pp. XXXIV- LVII.

mismos elementos, al comienzo y al final de cada evocación. El tono de Daniel es intimista y la memoria panorámica. El repaso del pasado se realiza a base de pequeñas historias, puestas unas detrás de otras, independientes entre sí, que constituyen un verdadero cuadro de tipos y costumbres pueblerinas: la historia de Paco, el herrero; Quino, el Manco; Germán, el Tiñoso; las Guindillas, La Sara y el maestro, entre otras. Este rosario de anécdotas está en mayor o menor medida supeditado a la historia principal, la de Daniel, a través de unos pocos motivos ligados que giran en torno al descubrimiento del origen de la vida, del amor, el sexo, la amistad, el valor y la conciencia de la muerte. La repetición se manifiesta como una de las novedades de la novela, por constituir un principio constructivo para encadenar entre sí las anécdotas de los personajes, además de servir para apoyar el ritmo de la obra. Siguiendo esta estrategia narrativa el capítulo II comienza con una enigmática referencia:

> "*Ahora Daniel, el Mochuelo, ya sabía lo que era tener el vientre seco y lo que era un aborto"* (p.10)

Posteriormente el capítulo IV, comienza asimismo con la misma referencia:

> *Pero Daniel, el Mochuelo, sí sabía ahora lo que era tener el vientre seco y lo que era un aborto(…) Más también Germán, el Tiñoso, el hijo del zapatero, sabía lo que era un vientre seco y lo que era un aborto.* (p.43)

Finalmente la repetición queda totalmente desarrollada en el capítulo VII. Cuando en una de las múltiples aventuras de los niños, tras bañarse en la Poza del Inglés, Roque, desvela a sus compañeros el secreto de la maternidad, contenido en la enigmática frase "tener el vientre seco".

En otras ocasiones las conexiones narrativas se producen entre el final de un capítulo y el comienzo del siguiente. Tal es el caso del segundo que se cierra con: *"(…) y ser el hombre más vigoroso del valle"* (p.19), para comenzar el III con la evocación sentimental y minuciosa del valle: "*El valle…Aquel valle significaba mucho para Daniel, el Mochuelo."* (p.20)

La dosificación de una historia en pequeñas secuencias se utiliza también como engarce entre el aparente desorden de los recuerdos de Daniel. Tal es el caso de la historia de "las Guindillas". La primera alusión la encontramos en el capítulo IV, el cual finaliza con la alusión al mote de Lola, la tendera, "la Guindilla mayor". En el capítulo siguiente se desarrolla su grotesco retrato. A este retrato le sigue una descripción de las tres hermanas donde se constata la muerte de la mediana y termina el capítulo V con la historia de la fuga de la pequeña, Irene, con *el del banco*

y la puesta del cartel “cerrado por deshonra” en la tienda que anticipa el desenlace de la historia. Este desenlace no volverá a retomarse hasta el capítulo VIII. Por último en el capítulo XVIII se retoma de nuevo la historia de “las Guindillas”, en este caso para relatar la sorprendente relación de la Guindilla Mayor con Quino, el Manco.

La estructura como observamos se basa en la alternancia del plano actual, la última noche, o *tiempo del discurso* y el plano evocado o *tiempo de la historia,* con continuas analepsis que se unen unas con otras de manera subjetiva y desordenada y que van dando cabida a otras tantas historias como la del suicidio de Josefa, el enamoramiento provocado de la Sara y el maestro, la orfandad de la Uca-Uca, el enamoramiento de Daniel hacia la Mica, la travesura del túnel, el día de caza de Daniel con su padre, y el accidente y muerte de Germán, el Tiñoso. La unidad de la obra se consigue mediante el sencillo recurso de repetición de elementos que une anécdotas no muy relacionadas entre sí, pero también a través de otro recurso fundamental: la visión de Daniel. Es el personaje de Daniel el que relaciona los hechos y personas del pueblo, quién une los distintos elementos entre sí, pues todo está narrado y visto desde un mismo prisma: su “yo”.

La novedad de esta novela estriba en su sencillez. Delibes ha acudido a una técnica selectiva frente a la acumulativa de las obras anteriores. La novela es como dice Alborg (1962:157) “*una de las obras de mayor frescura, naturalidad y humanidad que ha conseguido nuestra literatura de posguerra”* o como el mismo Delibes comenta:

> *La resonancia de El camino hay que atribuirla, en primer lugar, a su sencillez. En un momento en que la literatura universal se empecina en expresiones técnicas complicadas, El camino encierra el valor de un retorno, de un rayo de sol agrietando el muro de niebla.* (Delibes, 1964:18)

EL CAMINO: LA SERIE DE TELEVISIÓN

La adaptación televisiva de *El camino* se estrena en 1978, recién instaurada la democracia en nuestro país. La moda de las series filmadas en Europa[6] permite

[6] A partir de 1970 algunas televisiones europeas comienzan la adaptación serializada de obras literarias con una narrativa de base cinematográfica, utilizando unas formas de relato que caracterizan a los personajes en diversas historias y subhistorias sin clausura por episodio, abandonando como

aplicar con fluidez, en los proyectos españoles, las características narrativas del lenguaje cinematográfico con esquemas de producción propios del telefilme. A partir del cambio de régimen político en el país, existe en TVE una voluntad de realizar series filmadas de gran calidad y con reducido número de episodios. Una de las primeras de estas series fue *El camino*, adaptación de la novela de Miguel Delibes dirigida por una mujer, Josefina Molina, en 1977. Aunque su estreno televisivo fue en 1978, un mes después que la emisión de la adaptación de Blasco Ibáñez *Cañas y Barro*. Poco después los episodios se fundieron en un montaje de 90 minutos para presentar la cinta en el Festival Internacional de Praga de ese mismo año donde fue galardonada con el premio a la mejor realización.

EL ÁMBITO DE LA COMPARACIÓN: NOVELA / SERIE DE TELEVISIÓN.

Para llevar a cabo este primer análisis debemos partir de la existencia de dos relatos diferentes, uno el literario, de 1950, otro el televisivo, de 1978, que narran la misma historia desde modos de expresión distintos. En una primera lectura detectamos que el propósito de Josefina Molina fue el de ser fiel a la obra literaria, aunque para ello tuviese que llevar a cabo una serie de modificaciones que dotaran a la novela de una estructura dramática de la que carecía. Estamos ante el tipo de adaptación que Antoine Jaime (2000:109) denomina: *Adaptación cinematográfica*, donde adaptar implica ajustar. La serie de televisión conserva el tema, el asunto, los personajes, la época, el lugar, el género, incluso el tono de la novela. Las transformaciones que se han llevado a cabo responden en mayor medida a criterios estéticos, dramáticos y de puesta en escena. De todos modos, a pesar de que Josefina Molina haya querido trasmitirnos su lectura y haya "ajustado" la obra a su manera, en la adaptación de *El camino* se reconoce la primacía de la obra literaria. Los cambios son los estrictamente necesarios para dotar a la serie del lenguaje narrativo audiovisual que requiere su planteamiento como obra televisiva. El resto, se adecua al libro, ambos relatos comienzan y terminan de la misma forma e incluso existen trascripciones de diálogos.

La estructura enunciativa es una de las principales dificultades que plantea la adaptación de *El camino*. La serie está vertebrada en cinco episodios. En cada uno de ellos se narran una serie de acciones. A diferencia de la novela, donde el orden de las

---

novedad, los modos de puesta en escena, movimientos de cámara y tipo de montaje característico de los dramáticos en plató de origen teatral e incorporan localizaciones en escenarios naturales con el objetivo de añadir espectacularidad a los angostos interiores televisivos. (Palacio, 2001:152)

anécdotas está alterado, la serie ha optado por la linealidad de las historias. Una historia: un capítulo, que tiene principio y final, o como máximo continúa en el siguiente. Cada episodio atiende a una estructura narrativa clásica de presentación, nudo y desenlace, que no ofrece la novela. Con ello gana en claridad expositiva exigida por la propia naturaleza del texto audiovisual, que permite que el espectador comprenda lo que está viendo y al mismo tiempo no se pierda nada de lo que enriquece el relato. Así pues, la serie va tomando fragmentos de diversas partes de la novela, rompiendo por completo la sucesión de acciones que existe en el texto literario y concentrando en una misma escena acciones procedentes de espacios y tiempos muy diversos. En definitiva el texto audiovisual proporciona una sucesión temporal a los acontecimientos que en la novela se iban perfilando saltando de unos hechos a otros según el punto de vista y los recuerdos que evocaba Daniel.

Cada episodio de la serie tiene una o dos historias centrales y varias anécdotas que además de ayudar a la continuidad narrativa proporcionan información de los distintos personajes. A pesar de que las historias se narran de modo independiente, los personajes suelen aparecer en todos los capítulos formando parte, como secundarios, de diferentes tramas. Josefina Molina pretendió dotar a la estructura de la serie de un carácter intemporal que emanara cierto aire nostálgico. A nuestro juicio, la serie con la estructura de historias que concluyen contadas unas tras otras y con apenas referencias al hecho de que estamos ante una evocación, lo que logra trasmitir es una sensación de continuidad donde parece que los sucesos están transcurriendo uno tras otro. Esta percepción viene determinada tanto por la estructura narrativa escogida por Josefina Molina de contar las anécdotas de forma independiente, como por el hecho de la fragmentación propia del discurso televisivo. La emisión de un capítulo íntegro cada día, ya confiere a la narración un orden establecido que no tiene la novela[7]. El hecho de que cada episodio tenga principio y final ya sugiere un orden, orden que se transmite también a las historias contadas dando la sensación de que ocurren primero una, luego otra y así sucesivamente.

Otra de las diferencias destacables entre ambos textos es la voz narrativa. En la serie, el narrador participa de la acción narrada como testigo de la misma. Identificado, por lo general, con la cámara, focaliza los acontecimientos desde el exterior con una perspectiva alejada, sin que sus movimientos subrayen actitudes

[7] En la novela las anécdotas no tienen un momento temporal concreto. No se sabe si unas ocurren antes o después que otras. No hay referencias temporales

destacables de los personajes, de los objetos o de los lugares y sin poner en juego recursos cinematográficos que conduzcan al espectador más allá del contenido de la historia convertida en trama. Hablamos de un narrador omnisciente, o heterodiegético[8] (Genette, 1989; García Jímenez, 1993), que cuenta la historia, en la que no está implicado como personaje. Lo que prima por encima de todo es la transparencia narrativa que borra las huellas de la enunciación, estaríamos por lo tanto ante lo que Genette categoriza como *focalización cero* (Genette, 1989: 244-45). En la novela el relato está narrado desde el punto de vista del niño mientras que en la serie prevalece una transparencia narrativa que borra las huellas de la enunciación. Solo en escasas ocasiones el narrador se hace presente. El recurso utilizado por Josefina Molina en estos momentos es el de la *voz en off*. Aún así esta *voz en off,* lejos de servir como recurso de focalización de los pensamientos de Daniel, se utiliza para enmarcar la acción y ayudar a situarnos en un contexto determinado.

La novela de Delibes gira en torno al punto de vista de Daniel. La serie no plasma esta perspectiva. Aquí Daniel aparece como el protagonista pero apenas sabemos nada acerca de lo que piensa o siente. Únicamente al comienzo y al final de la serie la *voz en off* repara en algunas de esas emociones, sin embargo al hacerlo en tercera persona se distancia del personaje, del pensamiento interior del niño y se percibe como un narrador omnisciente que está por encima de todo y que nos cuenta lo que ve y sabe desde su posición privilegiada. Para transmitir la sensación de monólogo interior que prevalece en la novela, la *voz en off* debería haberse expresado en primera persona, como si Daniel nos fuese contando la historia y sus propias emociones. De esta manera hubiésemos sido perfectamente conscientes de que asistimos a una evocación de recuerdos. Sin embargo este hecho queda muy difuso en la serie. No utiliza la realizadora ningún signo de transición audiovisual, (desenfoque, encadenamiento de planos, sonidos, montaje, iluminación, decorados) y no desaparece en ningún momento la focalización externa para ceder la enunciación al personaje. Igualmente el paso del tiempo presente al pasado evocado no es apreciable a menos que hayas leído la novela y por lo tanto sepas que eso está

[8] En el relato audiovisual las categorías de narrador extra o intra diegético nunca son modos alternativos de relación del narrador con la historia. Y ello es así porque mientras el narrador personaje solo puede usar los recursos propios de un personaje (códigos verbales para narrar la historia), el narrador cinemático es un narrador impersonal que se vale del conjunto de códigos visuales, sonoros y sintácticos. Además queda probado que el relato audiovisual exige la necesidad de un narrador principal al margen de que haya o no narrador personaje.

ocurriendo. El único momento en el que esto llega a ser evidente es al finalizar la serie: mediante un *fundido* entre dos planos se indica el paso de la noche al día, seguidamente la *voz en off* nos aclara que Daniel está recordando y nos revela lo que el niño piensa y siente en ese preciso momento.

En cuanto a la estructura temporal ya hemos adelantado antes que en ambos casos, novela y serie de televisión, hay cierta indefinición temporal. Todo lo que ocurre son recuerdos a los que se dan forma a través de un relato no lineal (Genette, 1989). La estructura posee anacronías que rompen la historia, remitiéndonos a un tiempo pasado en relación con el presente discursivo. Este presente es el tiempo que va de la noche a la mañana, el tiempo desde que Daniel se va a dormir hasta que amanece. Sin embargo este presente se muestra desajustado debido a que todo lo que ocurre durante este breve lapso de tiempo son los recuerdos que tiene Daniel, el Mochuelo. Esta analepsis narrativa queda muy clara en la novela, donde mediante las repeticiones, los monólogos interiores, los tiempos verbales o el punto de vista de la narración se conduce al lector a ese ámbito de lo evocado. (Cebrián Herreros, 1978; García Jiménez, 1993; Sánchez Noriega, 2000). En la serie televisiva la ruptura temporal resulta más confusa, da la sensación de que Daniel se duerme, de que le cuesta conciliar el sueño, y de que lo que sucede después ocurre a la mañana siguiente. A pesar de que la *voz en off* dice: "*tres meses encerrado en un colegio le hacían recordar cuanto hasta aquí había sido su mundo"*, es fácil desubicarse y pensar que los hechos narrados están ocurriendo en el presente puesto que no vuelve a haber más referencias al pasado hasta el último episodio.

La serie no ha suprimido acciones, ni personajes pero sin embargo las anécdotas han sido condensadas. Les falta definición, detalle. La concentración de un texto frente a otro no sorprende, ya que existen condicionamientos externos que lo justifican[9]. El principal es que la serie debe ajustarse a una duración determinada y aunque en el caso de las series ampliando el número de capítulos se podría solventar esta dificultad sin mayor problema, lo más probable es que al encargar el proyecto de la adaptación ya le fueran dados a Josefina Molina el numero de capítulos y los

[9] Miguel Delibes, en unas declaraciones que aparecen en el nº 40 de la *Revista de Occidente*, comentaba el artículo de Susan Sontag "De la novela al cine" y declaraba lo siguiente: *"adaptar al cine, convertir en una película de extensión normal una novela de paginación normal obliga inevitablemente a sintetizar, porque la imagen es incapaz de absorber la riqueza de vida y matices que el narrador ha puesto en su libro (…) Susan Sontag, aparte del problema de la extensión, ve en el fenómeno de la adaptación de una novela al cine la cuestión, para ella insoluble, de que el filme asuma la calidad literaria del libro, problema que, para mí, deja de serlo desde el momento en que, de lo que se trata, es de contar la misma historia mediante un instrumento distinto, esto es, la calidad literaria sería sustituida en el cine por la calidad plástica, cosa que no siempre sucede, pero es a lo que se aspira. De este modo, el problema número uno en este tipo de adaptaciones y prácticamente único (…) es el de la extensión"*

minutos de duración en los que debía encajar el texto de Delibes. Prácticamente la duración total de la serie se ajusta a la de una película de cine estándar: en torno a 105 minutos. Así el relato audiovisual, que aparece condensado y organizado en una nueva trama por los guionistas y planificado en un nuevo discurso por la directora, conserva gracias a su campo simbólico (los mismos diálogos, la caracterización de los personajes, los escenarios naturales) un fuerte nexo con el texto de Delibes. Sin embargo, y a pesar de esto, faltan muchos matices que el texto audiovisual no logra o no puede captar. La serie, en cierto modo, simplemente se limita a contar algo. Pero no consigue esa comunión espectador- texto que sí se da en la novela. Por citar un ejemplo concreto haremos referencia al momento del relato en el que se narran "las travesuras del *tren".* Además de la alteración del orden temporal, (al contrario que en la serie, en la novela primero se narra la travesura del gato y luego la del tren), lo más destacable es el empobrecimiento que ambas anécdotas tienen en la serie en relación con la novela. Audiovisualmente la anécdota del tren está resuelta con los siguientes planos:

- *Plano general*, los niños van caminando por las vías del tren. Uno de ellos se agacha, pone la oreja en el raíl y anuncia que ya llega el *rápido*. Otro les reta diciendo que será un gallina el que no haga lo que hace él. (imagen 1).
- *Primer plano* de las ruedas del tren andando por la vía, al mismo tiempo que a través de sus ruedas se ve a los niños agachados al fondo. (imagen 2)
- *Primeros planos* de sus caras que indican cara de esfuerzo, como de haber estado aguantando inmóviles en cuclillas mientras el tren pasaba velozmente a su lado en el túnel (imagen 3).
- *Plano general,* desde otro punto de vista que nos muestra a los niños, agachados en cuclillas sin pantalones, mientras el tren ya termina de pasar. Y Roque, el moñigo pregunta: - ¿Lo habéis hecho?, los otros responden que sí y Roque les dice que él también. En este mismo plano los niños de repente se dan cuenta de que no están sus pantalones (imagen 4).
- *Plano general* de los niños saliendo del túnel sin pantalón (imagen 5).
- En la siguiente escena los niños están en clase y el profesor les está castigando (imagen 6).

Lo que nos cuenta esta secuencia es una travesura de los niños que han tenido la idea de "hacer caca" mientras pasa el *rápido*. Si no hemos leído la novela posiblemente no logremos tener muy claro qué es lo que ha ocurrido pero incluso habiendo entendido lo que hacen, la anécdota queda en eso. Los niños hacen de vientre mientras pasa el tren y luego no encuentran sus pantalones porque "l*a onda de la velocidad había arrebatado las prendas, que el tren deshizo entre sus hierros como una fiera enfurecida*" (p.130). La escena audiovisual no transmite más sensaciones. Quizá provoque alguna carcajada, nada más. Por el contrario el relato literario nos pone en antecedentes, anunciándonos que lo curioso de la situación que se va narrar tendrá que ver con sus calzoncillos: "*El detalle que descuidaron fue el depósito de los calzones"* (p.128). La novela nos expone la intención de los niños, la de autoconvencerse de su valor y sobre todo detalla sus emociones cuando escuchan llegar al *rápido*. Describe la entrada del tren en el túnel, el temblor las paredes, la advertencia del Moñigo gritándoles que se agarren las rodillas, las risas de los chicos al terminar de pasar el tren y ser conscientes de que habían cumplido con su misión, el desconcierto y el susto que se dan al no encontrar los pantalones y el presentimiento de lo que les espera. Delibes imprime al relato un ritmo ágil, a tono con la secuencia que narra. Le dota del carácter de travesura y hace que el lector se identifique con los niños. Por medio de frases cortas y sencillas, de diálogos rápidos, certeros, coloquiales, de los adjetivos justos y de las descripciones consiguen las palabras que nos metamos en situación, mientras que imágenes y sonidos no logran transmitirnos las mismas sensaciones. En la serie no se aprecia ese ritmo frenético del tren, que al mismo tiempo es el ritmo acelerado de los corazones de los niños. Los planos generales y largos generan efecto de lentitud y no provocan la identificación. Los primeros planos de las caras de los tres niños, montados uno tras otro, desaceleran el ritmo narrativo. La mala interpretación de los niños resta verosimilitud a la escena. Los escasos diálogos rompen el ritmo y entorpecen la comunicación con

el espectador que no es plenamente consciente de lo que ocurre. El único plano que transmite la sensación de movimiento y de aventura es el de las ruedas del tren acompañado del sonido del silbato, pero este ritmo es contrarrestado por el resto de planos largos generales. (Cebrián Herreros, 1978; Zunzunegui, 1989; Casetti, 2003)

A pesar de la autonomía de las anécdotas, Josefina Molina se vale de ellas para ir hilvanando la historia. Para dar coherencia y cohesión al relato. Volvamos a verlo siguiendo con esta secuencia de las "travesuras" como ejemplo. A continuación de esta travesura del tren y su consiguiente castigo por parte del maestro, se detalla otra travesura de los tres amigos, la que tiene que ver con una lupa y un gato. La trastada concluye en la serie de la misma forma que la anterior: con el maestro dando a los muchachos con la regla en las manos. De este modo tan sencillo, la directora ha logrado: contarnos dos aventuras de los chicos, presentarnos a uno de los personajes, el maestro, y establecer un punto de referencia para introducir una nueva trama, que es la de la cita que los niños, por iniciativa propia, preparan entre la Sara, hermana del Moñigo, y el maestro. Los castigos que les ha puesto el maestro sirven de excusa para que los muchachos lleguen a la conclusión de que el mal carácter de éste deriva de que no le quiere nadie. Al mismo tiempo deducen que el mal genio de Sara, la hermana del Moñigo, es debido a su falta de cariño. Así que la idea que se les ocurre es prepararles una encerrona para que se conozcan, se enamoren y su mal humor desaparezca y así no les castigarán más en clase, ni a Roque le fastidiará su hermana. En la novela no existe este motivo. La cita entre Sara y el maestro no está introducida de esta forma.

En la recreación de los espacios dramáticos Josefina Molina cuidó hasta el más mínimo detalle. Por ello se trasladó el rodaje hasta el lugar donde Delibes había situado la acción. Se cuidó tanto este aspecto que incluso el sonido es directo. Al analizar esto conviene tener en cuenta el tiempo externo del relato, es importante subrayar la distancia del tiempo de la enunciación audiovisual respecto del de la literaria, casi treinta años. Ello tiene interés porque, mientras que en el texto literario la historia es aproximadamente contemporánea al tiempo del autor, lo que potencia los elementos descriptivos, costumbristas y, en general, el carácter realista de la obra, en el caso de la serie de televisión esa distancia conlleva otra preparación y apreciación por parte del realizador (Peña Ardid, 1992; Sánchez Noriega, 2000). Los escenarios en los que está rodada la serie son naturales, abundan los exteriores, el sonido es directo. La localización tanto de los interiores como de los exteriores no es meramente episódica o funcional. Sirven para resaltar el valor poético de la naturaleza, (como ocurre en la escena en la que Daniel va de caza con su padre).

Sirven para crear estados de ánimo, Josefina Molina pretendía que los espacios influyesen en el estado anímico de los actores y que además creasen sensaciones en los espectadores. Fijémonos en los siguientes fotogramas. En el primero la iluminación es escasa, los tonos neutros en la escena en la casa de las Guindillas transmiten esa sensación de vida monótona, aburrida, monacal, que llevan las hermanas (imagen 7). En contraste la escena iluminada y soleada del día de la travesura de los niños con la lupa, que comunica esa alegría e inquietud de los muchachos (imagen 8).

Es necesario destacar la importancia de la banda sonora en la caracterización de espacios y ambientes y su ubicación en un marco histórico concreto, tanto por el tema musical no diegético, de carácter nostálgico como por los ruidos insertados en la diégesis (locomotora, ruido la herrería, el sonido de la naturaleza, los silencios, el canto de los pájaros, campanas…) y que constituyen una verdadera sinfonía de sonidos que ningún texto por evocador que sea puede alcanzar. La misma función, que contribuye al realismo del texto audiovisual, tiene la cuidadosa labor de ambientación (vestuario, decorado, atrezzo, localizaciones) que en este caso, al haberse rodado en los escenarios reales en los que situó Delibes la novela, supera la materia prima evocada (Aumont, 1989; Gubern, 1974; Millerson, 1996).

Por último es necesario tener en cuenta que a la hora de escribir el guión audiovisual, de llevar cabo la adaptación del texto literario, existen fragmentos que han de ser desechados o que van a requerir una transformación profunda, ya que resultan imposibles de trasladar de inmediato al lenguaje audiovisual. En concreto en *El camino* hemos encontrado los siguientes:

- Presentaciones y descripciones de personajes en las que se resumen episodios de su pasado o se indican rasgos de su carácter como la de la Sara (p.11), Paco, el herrero (p.16), Don Moisés, el maestro (p.31), Las Guindillas (pp.36-37), etc.
- Apodos de todos los personajes y explicación del porqué del apodo.

- Pasajes narrativos sin diálogos donde se resumen hechos, pensamientos, estados de ánimo, proyectos. Por ejemplo todo el capítulo IV de la novela. Este episodio habla de Daniel, el Mochuelo; de su padre, del porqué le pusieron ese nombre, de su pensamiento acerca de irse a la ciudad, o el capítulo X cuando habla de lo que hacían los amigos los días de lluvia (p.82) en el que casi es posible apreciar el olor del heno y la tierra mojada.
- Descripciones de situaciones recurrentes como la caracterización de los castigos que la Sara le pone al moñigo, o las confesiones de la Guindilla, o los sermones de don José.
- Los monólogos interiores de Daniel y el lenguaje coloquial y popular que utiliza.
- Reflexiones generalizadas del narrador que sirven para caracterizar la época, contextualizar, despertar sensaciones, evocar recuerdos.
- La sencillez del lenguaje, la trascripción perfecta de la lengua coloquial. La brillantez de la narrativa de Delibes. Las sensaciones que provoca su prosa

EL CAMINO AUDIOVISUAL.

Ante la imposibilidad, por las dimensiones del artículo, de analizar audiovisualmente la serie completa de *El camino,* hemos escogido el fragmento que narra la historia de Quino, el Manco, donde se incluyen escenas como la de su boda y el suicidio de la Josefa.

En este momento la serie nos cuenta la desgraciada historia de Quino, el Manco quién se casó con “la Mariuca, provocando con esto los celos de la Josefa que estaba enamorada de él. La Josefa, al no lograr su amor, se suicidó tirándose al río el mismo día de la boda de Quino con Mariuca. A los cinco meses del enlace, nació su hija, la Uca-Uca y la mujer de Quino murió en el parto.

Para narrar esta historia, la realizadora conduce al espectador hacia la escena central: la boda y el suicidio, por medio de una analepsis narrativa, un flashback.

En una primera secuencia los niños, Daniel, Roque y Germán están hablando con Quino (imagen 9). Éste les está contando, a petición de los pequeños, la historia de cómo se quedó manco. Todo esto se presenta mediante un plano general. La composición del plano, consigue que la mirada del espectador no se desvíe del centro

de atención, que este caso es Quino[10]. Dos niños a su lado y otro en el suelo mirándolo desde abajo, sus miradas convergen, igual que la del espectador, en Quino: el protagonista de la historia en este momento. Esta situación es la que vamos a considerar como tiempo presente a partir de la cual se va a producir un flashback que nos trasladará a un tiempo pasado desde el que la realizadora va a relatar la historia de Quino. En este tiempo presente aparece la niña Uca-Uca (hija de Quino) en un primer plano. Este primer plano tiene dos funciones: se utiliza para romper ese momento mágico de cuenta-cuentos (en el que los niños han escuchado fascinados la historia del accidente de Quino y están admirando el muñón de su mano) y sirve para dar paso a un nuevo plano, es decir es un plano de continuidad narrativa.

Lo siguiente es un plano medio de Paco, el Herrero conversando con el padre de Daniel. Le está confesando que él amaba a la Josefa, y describe como por culpa del desprecio que le hizo Quino a ella casándose con otra, la Josefa se suicidó y por lo tanto él tuvo que quedarse sin la mujer que quería por su culpa. Además de para conocer la historia, se aprovecha este pequeño diálogo para centrar nuestra atención en una nueva acción. El plano de imagen juega con la profundidad de campo[11], de

[10] Antes que cualquier significado simbólico o dramático, la composición del plano tiende a conseguir que la mirada del espectador no se desvíe de los centros de atención de la imagen. Se trata de que el espectador descubra rápidamente lo que debe ver; lo que no significa que en muchas ocasiones, por razones expresivas, dramáticas o simbólicas, la imagen presente en su composición un evidente desequilibrio. (Cebrián Herreros, 1978: 77)

[11] Marcel Martin (1962: 174) deja clara la importancia de la profundidad de campo: *"(…) porque*

manera que seamos capaces de ver en primer término a Paco confesando su pena y detrás de él a los niños y a Quino, el Manco (imagen 10). Lo que consigue este plano es dar continuidad a las imágenes y la historia que acabamos de ver. Es decir, nos está indicando que se trata de acciones simultáneas: al mismo tiempo que Quino les cuenta a los niños su historia de la mano, Paco el Herrero, habla de Quino con el padre de Daniel. Pero no sólo la imagen forma parte de este momento, la música extradiegética, es decir la banda sonora, contribuye a reforzar la imagen. Paco está hablando de sus sentimientos hacia una mujer que amaba y no pudo conquistar, la banda sonora que acompaña sus palabras y la imagen, focaliza la sensibilidad dando una particular expresión al mensaje. En relación con el sonido, se escuchan por detrás, como si fuese profundidad de campo sonora, las voces de los niños jugando. De modo que el sonido, se aprovecha al igual que la imagen, para presentarnos esas acciones simultáneas.

A partir de aquí realiza Josefina Molina la analepsis temporal. Veamos a continuación cómo nos transporta la realizadora hacia un momento del pasado. En principio lo hace por medio del sonido. Sobre este plano en el que Paco relata su desencuentro con la Josefa, su voz se va desvaneciendo poco a poco hasta dar paso a un primer plano sonoro en el que aparece la *voz en off* de un narrador que nos cuenta la historia de Quino, La Josefa y la Mariuca. Justo en el momento en el que la *voz en off* dice: "*a la Josefa le gustaba Quino*", la cámara realiza un zoom sobre éste, que

---

permite la combinación audaz del primer plano con el plano general, añadiendo a su penetrante análisis y a su potencia de shock psicológico la presencia del mundo y de la vida en encuadres de rara calidad estética y humana".

como podemos observar en la imagen anterior (Imagen 10) permanece enfocado al fondo. Este zoom (imágenes 11 y 12) ayuda a centrar la atención del espectador en la nueva historia, cambia el ritmo, y ayuda a introducir la analepsis temporal. Sobre este primer plano de Quino sigue la *voz en off*, acompañada de la música, contándonos su historia.

El paso del tiempo presente al tiempo pasado lo realiza Josefina Molina mediante el montaje, llevando a cabo una transición audiovisual en la que se funden lentamente la imagen que indica el presente y la que da entrada al pasado.

A continuación entra en juego una dimensión temporal, la duración, que hace referencia a la velocidad del relato. La historia se condensa y así se agiliza la narración resumiendo los hechos menos relevantes[12]. Al mismo tiempo que escuchamos la exposición de la *voz en off*, vemos una serie de planos que contribuyen a contextualizar lo que dice el narrador *en off*: las razones por las que Quino y Mariuca se enamoraron, la decisión de casarse a pesar de que todos señalaban que no lo hiciera, el anuncio en misa de su boda. En el momento del anuncio del compromiso la *voz en off* deja de hablar dando paso al sonido IN, (sonido que aparece en la imagen y forma parte de la historia, García Jiménez, 1993: 253): el cura leyendo el anuncio de la boda. De este modo la narración audiovisual gana ritmo, no se hace monótona y lenta, como sí podría suceder si únicamente escuchásemos una *voz en off* narrando. A partir de aquí una serie de planos con la fuente de sonido IN continúan la historia: La Josefa oponiéndose histérica a la boda y el desmayo de Mariuca (Imágenes 13, 14, 15, 16, 17,18).

[12] Según Genette dependiendo de si el tiempo del relato es mayor o menor al tiempo de la historia, caben las siguientes operaciones: sumario, dilación, escena, elipsis, pausa. (Genette, 1989: 151-152)

A continuación se produce una elipsis temporal, dentro de la analepsis de este momento del pasado que está siendo evocado, pasamos del momento de la iglesia al día de la boda, esto es una elipsis. A través de este procedimiento retórico[13] (Millerson, 1996: 502) el relato omite un fragmento de la historia.

Audiovisualmente se ha resuelto como antes se resolvió la analepsis, mediante el montaje, fundiendo las imágenes al mismo tiempo que se produce un cambio de la fuente sonora (imagen 19). Del bullicio que se forma en la iglesia a la tranquilidad del nuevo plano que nos muestra un espacio natural (imágenes 20 y 21). Todo ello nos está indicando un cambio de situación, un giro en la acción y sobre todo apunta un paso de tiempo. Como observamos es muy importante en estas escenas el manejo retórico del elemento temporal.

La iluminación (Millerson, 1996:204) juega un papel fundamental a la hora de recrear la siguiente escena: la de la boda. Se rodó en un día soleado, la luz es

[13] Para una visión general de la Retórica como fenómeno de la persuasión en los dominios literarios y de la oratoria y en su posible vinculación al espacio cinematográfico y televisivo véanse, entre otros: Ch. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid, Gredos, 1989. Tomás Albaladejo, *Retórica,* Madrid, Síntesis, 1989. Henrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria,* Madrid, Gredos, 1983. David Pujante, *Manual de retórica,* Madrid, Castalia, 2003.

natural. Josefina Molina pretendía que la iluminación influyese en el estado de ánimo de los actores y de los espectadores. La luz del sol es señal de alegría, nos transporta a un día festivo. El contraste de colores, sobre todo el verde del prado en el que están celebrando la fiesta, alegra el conjunto de la composición. La escena está rodada en exterior. El banquete se celebra en el campo en vez de hacerse en un interior. Posiblemente Molina eligió esta opción de rodar en exterior porque además de enriquecer la imagen contribuye a dar protagonismo al entorno natural y hemos de recordar que la naturaleza es un elemento muy destacado en la novela de Delibes. De tal manera que la descripción (Martínez Arnaldos,1995:295), que no es fácilmente trasladable a la narrativa audiovisual, Molina la resuelve, en éste y en otros momentos de la serie, con planos largos que nos muestran ese medio ambiente, en el caso que nos ocupa, una larga panorámica va recorriendo el curso del río, mientras tan solo escuchamos el sonido del agua que corre y unas voces lejanas, fuera de campo, que nos anticipan la siguiente escena: la del banquete de la boda (imágenes 22,23,24,25,26,27).

A medida que la cámara se acerca al grupo de personas que asiste a la celebración las voces de éstas comienzan a oírse en primer plano, quedándose de fondo el ruido de los sonidos de la naturaleza. De esta manera tan sutil, y a la vez tan descriptiva, Josefina Molina nos sitúa en un nuevo espacio y nos participa de la importancia que tiene el entorno natural en este relato y en la vida de los personajes.

De la escena de la boda hemos de destacar como una innovación narrativa del momento, las secuencias en las que aparecen las ancianas cantando lo que con toda probabilidad serán canciones tradicionales de boda que debían de entonarse en estas celebraciones en los años en los que está ambientada la serie, años 50 (imágenes 28,29,30,31,32,33). Es curioso que Josefina Molina haya escogido de nuevo mujeres

que no son actrices profesionales, sino habitantes de aquellas tierras (igual que con los niños). En nuestra opinión personal, estas actuaciones rompen el formato de serie de televisión, de ficción, de género dramático. Concretamente en esta escena, parece que estemos viendo un documental. La composición de los planos destaca por su innovación; primeros planos tomados desde ángulos inusuales como los ligeros contrapicados con las montañas al fondo, posiblemente con la intención de seguir destacando la importancia de lo natural, de la tierra, de lo autóctono, de la naturaleza. Por otro lado los movimientos de cámara: panorámicas con la cámara al hombro, apreciando el movimiento y desplazamiento de la misma, imprimen realismo a las imágenes y contribuyen a que nos parezca un documental más que una serie de ficción. El sonido IN, escuchamos simplemente a las mujeres cantando y los aplausos del resto de personajes, refuerza esta sensación de realidad. Sin duda se trata de la

narrativa que, a partir de los años 70, la nueva ola de realizadores procedentes del cine, de la que Josefina Molina es uno de sus principales exponentes, está trayendo a la televisión (García de Castro, 2002:39).

La escena de la boda se asemeja a un video doméstico de los que suelen realizarse para guardar el recuerdo de un momento importante. Si no fuera porque en el año 1977 no existían las videocámaras, pensaríamos que la directora se inspiró en este tipo de realizaciones caseras. Dicho todo esto sin ningún sentido peyorativo, pues la calidad de la fotografía, iluminación, el sonido directo (únicamente se escucha el sonido de lo que ocurre, las voces de los invitados, ruidos de platos…), tienen la función, y la cumplen, de crear sensación de realidad. Lo que vemos, está ocurriendo. Es real. Es una boda en una aldea. Están contentos, son felices. La iluminación nos

transmite estas sensaciones y evoca ese sol de principio de la tardes de otoño, sugiere el aire fresco y limpio. Las imágenes de la boda consiguen provocar sensaciones. Diferentes escenas correspondientes a distintos momentos de la boda: la comida, los brindis y discursos, el baile, encadenadas unas con otras, van dando la sensación de paso del tiempo. Va pasando el día de la boda y los invitados y los novios están felices y lo celebran (Imágenes 34, 35, 36, 37, 38,39).

Impecable es el paso a una acción completamente diferente: el suicidio de Josefa. Esta situación va a romper este momento de jaleo, festividad y alegría. En cuadro aparece aún la celebración de la boda. El sonido diegético, el que forma parte de la historia, es el de las panderetas que tocan las mujeres, ellas aparecen en primer término componiendo un magnífico plano a través del cual la directora juega con la profundidad de campo y nos muestra el pequeño mundo formado alrededor de una mesa (imagen 40). De pronto con esta imagen se intercala otra: un plano medio de una mujer, sólo se ven sus piernas, que va caminando al mismo tiempo que se va despojando de su ropa (imagen 41). El plano de la mujer andando va acompañado del sonido de las panderetas de las mujeres. Este sonido cumple dos funciones: la de indicarnos junto con la imagen que las acciones están sucediendo de forma simultánea, y una función retórica y dramática: la de generar suspense. La música de esas panderetas no es una melodía cualquiera. La sinfonía, la armonía, el ritmo, el sonido característico (como si fuera una serpiente de cascabel) nos está anticipando algo. El sonido junto con la imagen genera intriga, incertidumbre. Augura un drama, una desgracia. Y todo esto lo plasma Josefina Molina por medio del montaje[14] de una

[14] Según Rafael C. Sánchez la esencia del montaje es relacionar dos o más elementos de la realidad. Desde el momento en que dos planos se yuxtaponen, se establece una relación entre ellos. De estas

serie de planos similares intercalados, plano contra plano cinco veces seguidas, y una misma fuente de sonido para ambos (imágenes 40,41,42,43,44,45,46,47,48,49)

La música de las panderetas es la banda sonora de esta secuencia, incluso cuando la Josefa se tira al río. La única diferencia es que cuando la cámara se acerca a la Josefa y realiza los primeros planos intercalados con los planos del agua del río, el sonido no está en primer término, sino en la lejanía. Indicando que la fiesta sigue, mientras ella se suicida. El sonido contribuye a contextualizar la acción que está ocurriendo integrándola en la historia.

Interesante es el montaje (Aumont y otros, 1989:53) al que recurre Josefina Molina para predecir la intención de la Josefa (el suicidio). Plano contra plano: primer plano de Josefa (imagen 50), plano detalle del agua del río corriendo (imagen 51) y de nuevo primer plano de la mujer (imagen 52) que continúa con un nuevo plano de ella tirándose (imagen 53). Simultáneamente a los planos visuales oímos el grito que da la Josefa al lanzarse al río fundiéndose con el sonido de las panderetas. El grito cada vez más fuerte, termina

---

relaciones surgen todos los demás elementos: movimiento, ritmo, ideología, narración, etc. *El montaje cinematográfico. Arte de movimiento,* Universidad Católica de Chile, Pomaire, 1970.

ahogando el sonido de las panderetas y acaba fundido con la música extradiegética, la banda sonora, otorgando más dramatismo a la acción. A continuación un cambio de plano nos muestra la escena del banquete de boda (imágenes 54-57), ambientado con este nuevo marco musical dramático, vemos a los invitados y a los novios volviendo la cabeza dándose cuenta de que algo terrible ha ocurrido. Todo esto, nos lo señala la banda sonora, la música, junto con los gestos e interpretaciones de los actores.

No hay diálogos, no hay *voz en off*, sólo música dramática, interpretación y planos que describen lo que ha ocurrido. El montaje, a través de un encadenamiento de planos, nos sugiere una elipsis temporal. Un pequeño paso de tiempo que interpretamos es el que está transcurriendo mientras rescatan a la Josefa, acción la del rescate, que no se está mostrando en imágenes. La cámara no se va nunca del espacio donde se celebró el banquete. El escenario no cambia, se transforma la historia. La muerte de Josefa, la conocemos por un sencillo diálogo en el que Quino le dice a su mujer: - *esa Josefa es una burra* y la imagen de la Guindilla en primer plano, puntualiza: - *Era, Quino, era* (Imágenes 58, 59).

Un salto temporal en el discurso de la narración nos sitúa fuera de esta historia que acabamos de presenciar y advertimos que ha transcurrido cierto tiempo desde la boda y el suicidio de Josefa. Un plano general nos sitúa en la tienda de la Guindilla

(Imagen 60). Allí la Guindilla mayor habla con una mujer. A continuación escuchamos una *voz en off* mientras vemos en imágenes una triste escena en la que aparece Quino con un bebé en los brazos y la Mariuca, muerta, en la cama (Imagen 61). Acompaña a la voz en off, la música, en tono triste. Al mismo tiempo que se cierra el plano, por medio de un zoom que se acerca poco a poco al bebé (Imagen 62). De esta forma, cerrando el plano en el bebé, y con la voz en off contándonos que la Mariuca murió a los dos semanas de dar a luz y que eso fue sólo cinco meses después de la boda, concluye la narración de la historia de Quino, el Manco.

Observemos en estos fotogramas como la escasa iluminación de los planos acentúa el tono triste y dramático de la historia. La luz de interior, oscura, gris, decadente, crea ese ambiente lúgubre y desolado que envuelve a la muerte. Todo ello en contraste con las imágenes alegres, que aún conservamos en la retina y en el oído, de las escenas de la boda.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Nuestra pretensión en este estudio no ha sido la de comparar obra literaria y audiovisual fijándonos únicamente en diferencias y equivalencias. Por ello hemos analizado la obra desde dos perspectivas. Una confrontando texto literario y audiovisual. De este modo hemos podido observar si Josefina Molina ha sido fiel a la novela de Delibes y cómo ha llevado a la pantalla la estructura de una novela que está basada en recuerdos y evocaciones. En el segundo estudio hemos partido únicamente del texto audiovisual para observar de qué manera nos cuenta Josefina Molina con imágenes y sonidos lo que Delibes nos narró con su prosa.

Al comparar la serie con la novela, a pesar de tener en cuenta que se trata de dos obras diferentes, no hemos podido evitar otorgar superioridad al texto literario y en este caso, finalmente, la serie perdía identidad y fuerza. La prosa de Delibes podía con la narración del relato televisivo de Josefina Molina. Lo que nos sitúa inevitablemente en el tópico de “es peor la serie (la película) que el libro”.

En el segundo análisis, partiendo exclusivamente del texto audiovisual nos hemos centrado en observar de qué manera nos ha contado audiovisualmente Josefina Molina la novela de Miguel Delibes. Hemos estudiado la serie televisiva desde sí misma, amparándonos en la narrativa con la que está construida: la audiovisual. A partir de aquí hemos descubierto nuevas formas de contar una misma historia con otros recursos como son la imagen, el sonido, los silencios, los diálogos. Hemos valorado la habilidad de la directora en el arte de jugar con las técnicas audiovisuales. El resultado ha sido satisfactorio. Desde este punto de vista la serie de televisión es una creación audiovisual de calidad, que además nos permite, por su fidelidad a la novela, acercarnos a la obra de Delibes haciéndonos una idea muy fidedigna de la historia y de la intención del libro.

Nuestra propuesta es que parece un error llevar a cabo un análisis comparativo partiendo de la superioridad del texto literario, puesto que comparando de este modo es muy posible que no lleguemos a comprender el arte de la narración en sí mismo. Mientras que analizando los textos desde esta doble perspectiva podemos penetrar con mayor profundidad en ambos: novela y serie de televisión, percibiendo nuevos matices.

Josefina Molina realizó una adaptación fiel de la novela y si la serie de televisión se redujese a esta forma de narrar audiovisualmente que hemos analizado en el fragmento de la vida de Quino, diríamos firmemente que la directora elaboró un texto notable con un lenguaje distinto y desde un modo de representación diferente, pero semánticamente equivalente al de Delibes ya que su lectura corresponde en una gran medida con nuestra interpretación de la novela. A pesar de todo hemos de señalar que algunos elementos añadidos o alterados por la realizadora modifican en cierto modo la intención de la historia. Nos estamos refiriendo principalmente a la elección de un narrador omnisciente, un punto de vista externo que aleja la serie del monólogo interior que existe en toda la novela. Incluso la *voz en off* en tercera persona nos distancia de esa evocación de recuerdos de Daniel, algo que no hubiera ocurrido si la *voz en off* hubiese sido en primera persona, como si se tratase del propio Mochuelo contándonos la historia, sus pensamientos y sentimientos. De esta manera tan sencilla hubiésemos sido conscientes de esa evocación que resulta difusa en la serie.

Posiblemente la narrativa de Delibes sea difícilmente trasladable a otro lenguaje, a otro medio de expresión que no sea el de su propia prosa. La narrativa audiovisual que nos ha brindado Molina nos muestra otro modo de narrar que aunque nos acerca al texto de Delibes no logra transmitirnos las emociones que si contagia

la novela. Aún así el propio Delibes dio el visto bueno a la visión de Josefina Molina, por la sensibilidad con la que trato su obra y que se vio plasmada en la recreación de ese mundo rural tan propio del escritor vallisoletano.

BIBLIOGRAFÍA.

- AAVV, *Literatura y comunicación,* Madrid, Castalia, 2010.
- Alborg J.L., *Hora actual de la novela española*, Madrid, Gredos, 1962.
- Alcalá Arévalo P., *Sobre los recursos estilísticos en la narrativa de Miguel Delibes,* Universidad de Extremadura, 1991.
- Alvar M., *El mundo novelesco de Miguel Delibes,* Madrid, Gredos, 1987.
- Albaladejo T., *Retórica,* Madrid, Síntesis, 1989
- Aumont J., Bergala A., Marie J., Vernet M., *Estética del cine*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1989.
- Baget- Herms J.M., *Historia de la televisión en España*, Barcelona, Ed. Feed-back, 1992.
- Casetti, F. y Dichio, F., *Cómo analizar un film,* Barcelona, Paidós, 2003.
- Cebrián Herreros M., *Introducción al lenguaje de la televisión,* Madrid, Pirámide, 1978.
- Delibes M., *El camino*, Barcelona, Destino, 2010.
- Delibes M., *Obras completas*, Barcelona, Destino, 1964.
- García A., *L'adaptation du roman au film,* París, Diffusion, 1990.
- García de Castro M., *La ficción televisiva popular,* Barcelona, Gedisa, 2002.
- García Jiménez J., *Narrativa audiovisual,* Madrid, Cátedra, 1993.
- Genette G., *Figuras III,* Barcelona, Lumen, 1989.
- Gimferrer P., *Cine y literatura,* Barcelona, Seix Barral, 1999.
- Gortari Drets C., *Especificidad del lenguaje televisivo,* Departamento de Perfeccionamiento de Personal de Televisión, Madrid, 1969.
- Gubern R., *Literatura de la imagen*, Barcelona, Salvat, 1974.
- Imbert G., *El transformismo televisivo,* Madrid, Cátedra, 2008.

- Jaime A., *Literatura y cine en España (1975-1995)* Madrid, Cátedra, 2000.
- Jones P., *La técnica del cámara de televisión*, Madrid, Instituto Oficial de Radiodifusión y Televisión, 1977.
- Lausberg H., *Elementos de retórica literaria,* Madrid, Gredos, 1983.
- Lavandier Y., *La dramaturgia: los mecanismos del relato*, Pamplona, Eunsa, 2003.
- López Pumarejo T., *Aproximación a la telenovela,* Madrid, Cátedra, 1987.
- Marchese A., Forradellas J., *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria,* Barcelona, Ariel, 1986.
- Martínez Arnaldos, M., *Lenguaje, texto y mass-media,* Murcia, Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1990.
- Martínez Arnaldos, M., "*Psicología de la descripción: del texto fílmico al literario*" en *Homenaje al profesor Antonio de Hoyos*, Murcia, Real Academia de Alfonso X el Sabio, 1995, pp. 295- 303.
- May R., *Cine y televisión*, Madrid, Rialp, 1959.
- Martin M, *La estética de la expresión cinematográfica,* Madrid, Rialp, 1962.
- Millerson G., *Técnicas de realización y producción en televisión,* Madrid, IORTV, 1996.
- Nora E., *La novela española contemporánea,* Madrid, Gredos, 1973.
- Palacio M., *Historia de la televisión en España,* Barcelona, Gedisa, 2001.
- Pauk E., *Miguel Delibes: Desarrollo de un escritor (1947- 1974),* Madrid, Gredos, 1975.
- Peña Ardid C., *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra, 1992.
- Perelman Ch. y Olbrechts-Tyteca L., *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid, Gredos, 1989.
- Pujante D., *Manual de retórica,* Madrid, Castalia, 2003.
- Rey A., *La originalidad novelística de Miguel Delibes,* Universidad de Santiago de Compostela, 1985.
- Sánchez Noriega J.L., *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000.

- Sobejano G., *Miguel Delibes la búsqueda de la autenticidad. Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española, 1970.
- Umberto Eco, *La definición del arte,* Barcelona, Martínez Roca, 1970.
- Villanueva D., *Estructura y tiempo reducido en la novela,* Barcelona, Antrhropos, 1994.
- Zunzunegui S., *Mirar la imagen,* San Sebastián, Universidad del País Vasco, 1989.

La serie de RTVE *EL CAMINO* puede verse completa a través de la web de RTVE en el siguiente enlace: http://www.rtve.es/television/el-camino