

UN CASO DE TRANSPOSICIÓN INTERMEDIAL DE LA NOVELA CORTA DE JOSÉ MARÍA DE PEREDA A LA FICCIÓN TELEVISIVA EN HORA ONCE

AN INTERMEDIAL TRANSPOSITION CASE FROM JOSÉ MARÍA DE PEREDA'S SHORT NOVEL TO "HORA ONCE" TELEVISION FICTION

RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN*
gsebastianr@unican.es

Este trabajo aborda un estudio sincrónico de un caso de transmedialidad cuyo texto base es una novela corta del escritor realista español José María de Pereda, *Blasones y talegas* (1871). En 1971 la segunda cadena de televisión pública española encargó a un guionista, Carlos Vélez, y a una realizadora, Josefina Molina, la creación de un producto audiovisual que, con la apariencia de una dramatización televisada, reelaboraba el texto de Pereda convirtiéndolo en un programa de televisión para ser consumido por los espectadores del último tercio del siglo XX. La investigación contextualiza este programa y señala los puntos de convergencia y de diferencia entre la obra de Pereda, el guion dramatizado y la versión televisiva.

Keywords: Pereda; *Blasones y talegas*; transmedialidad.

This work deals with a synchronous study of a case of transmediality whose basic text is a short novel by the Spanish realist writer José María de Pereda, *Blasones y talegas* (1871). In 1971 Spanish public television commissioned a screenwriter, Carlos Vélez, and a filmmaker, Josefina Molina, to create an audiovisual product that, with the appearance of a televised dramatization, reworked Pereda's text, turning it into a television program to be consumed by the spectators of the last third of the twentieth century. The research lines of convergence and difference between Pereda's work, the dramatized script and the television version.

Keywords: Pereda; *Blasones y talegas*; transmediality

Data de receção: 2020-02-28

Data de aceitação: 2020-04-02

DOI: <https://doi.org/10.21814/2i.2532>

* Professora titular, Universidad de Cantabria, Departamento de Filología, Espanhã, ORCID: 0000-0002-1170-6098

En el presente trabajo nos proponemos abordar un caso concreto de intermedialidad que pueda ayudarnos a entender el proceso por el que los textos literarios, en este caso, un relato de José María de Pereda, se han convertido mediante una transformación textual en guiones dramatizados para televisión y, finalmente, en episodios televisados. Estos cambios se inscriben en un proceso cultural más amplio de la evolución de Televisión española en un camino que la llevó desde la adaptación de obras teatrales originales a este paso intermedio, en cierto modo innovador, de la reescritura de textos narrativos para convertirlos en otro tipo de producto cultural destinado a un amplio sector de la población. La televisión pública de España pretendía, dentro de sus intereses generales de formación y entretenimiento de los ciudadanos, presentar en un formato breve obras literarias importantes del imaginario cultural. Estos procesos de intermedialidad se desarrollaron en la Televisión española a finales de los años 60 y principios de los 70 y tuvieron como marco el programa *Hora once*, al que posteriormente nos referiremos con cierto detalle.

Acabo de aludir al concepto de intermedialidad, y de acuerdo con lo indicado por Ruth Cubillo (2013, p. 171), que cita a Irina Rajewski, consideramos que todo crítico que emplee este concepto debe definir, siquiera someramente, cuáles son los parámetros desde los que está abordando este término, en suma, que aclare las reglas de juego, pues los estudios teórico-literarios actuales están utilizando paradigmas fronterizos para abordar un fenómeno cultural complejo, el de las relaciones entre las artes y la tecnología en sus variadas manifestaciones.

Este análisis sincrónico de una obra de Pereda llevada a la televisión, que se enmarcará dentro de una contextualización de los procesos audiovisuales que la originaron, se puede englobar dentro del paradigma de la transmedialidad, entendiendo este término como lo define Carlos Reis:

No universo conceptual da intermedialidade estão compreendidas outras noções cuja justificação se encontra na singularidade de manifestações decorrentes do impulso dialógico que ficou mencionado. Derivo agora para o conceito de transmedialidade e, uma vez que me situo no terreno dos estudos narrativos, entendo-o como a vigência do princípio da narratividade em múltiplas linguagens, géneros e contextos mediáticos. A par da transmedialidade e em direta relação com ela, o conceito de transposição intermediática estabelece novos critérios de abordagem e um posicionamento epistemológico renovado, traduzido no estudo da adaptação (p. ex., do romance ao cinema ou à banda desenhada). (Reis, 2019, p. 32)

En nuestro caso, trataremos de analizar, en palabras de Reis, la transposición intermediática del texto narrativo del escritor del realismo español José María de Pereda, *Blasones y talegas*, a un texto dramático de Carlos Vélez, que fue la base de una producción audiovisual dirigida por Josefina Molina. Tres creadores, dos literarios y una del ámbito visual. Dos autores que interpretan y transforman un texto base, una novela corta. Un proceso en tres fases que contextualizaremos y desgranaremos en las páginas de este estudio.

A diferencia de lo sucedido con la obra de otros escritores del realismo, entre los que destacan Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán o *Clarín*, la narrativa de José María de Pereda no ha suscitado interés para los creadores audiovisuales. Bien es cierto que muchas de las adaptaciones cinematográficas más logradas de los textos narrativos de esos grandes autores se han producido a partir de los años 80 y se han presentado, sobre todo, en formato de serie. Destacables son las series *Fortunata y Jacinta* (1980) de Mario

Camus, *Los pazos de Ulloa* (1985) de Gonzalo Suárez y *La Regenta* de Méndez Leite de 1995. No es menos cierto que, sobre todo, en el caso de Pérez Galdós, contamos con una cierta tradición cinematográfica de novelas llevadas al cine antes de la aparición de la gran serie de Mario Camus, entre las que destacan: *Nazarín* (1959) y *Vidiriana* (1961) de Luis Buñuel, así como *Tormento* de Pedro Olea (1974).

Como he indicado anteriormente, el caso de José María de Pereda ha sido diferente del de sus compañeros de generación literaria, pues su obra no ha sido puesta en imágenes, y únicamente se ha realizado la adaptación televisiva que estudiamos en este trabajo teniendo como base un texto del escritor.

Esta falta de interés de los creadores audiovisuales por los textos peredianos parece cumplir el deseo del novelista, que siempre mantuvo un gran rechazo hacia la adaptación de sus obras a otros formatos. En vida del escritor algunas de sus obras narrativas breves, como *La leva* y *Blasones y talegas* fueron convertidas en zarzuelas y estrenadas en Madrid con discretísimo éxito, y de dos de sus novelas, *La Montálvez* y *La puchera*, se realizaron adaptaciones teatrales que no consintió en estrenar el novelista. Varias cartas cruzadas entre Pereda y el dramaturgo y crítico Luis Ruiz Contreras, que pretendió realizar estas adaptaciones, recogen algunos de los motivos que esgrimió el polanquino para rechazarlas, aunque bajo ellos se oculte el miedo al fracaso de un novelista consolidado que ya estaba en la recta final de su carrera literaria. Indica Pereda en una de esas cartas que: “Si han de reflejarse los caracteres del libro en la obra dramática, necesita esta unas dimensiones desacostumbradas e inaguantables en el escenario, y si ha de reducirse la novela a las proporciones toleradas en el teatro, quedan las figuras sin color y los sucesos sin importancia alguna.” (Ruiz Contreras, 1903, p. 84).

En el caso de la obra que nos ocupa, *Blasones y talegas*, tuvieron que pasar cien años para que se produjera el proceso de transmedialidad que la convirtió en un episodio televisado de la España de los años 70. La novela corta *Blasones y talegas* se publicó dentro del libro *Tipos y paisajes*. Segunda serie de *Escenas Montañesas*, un volumen que editó la madrileña imprenta Fortanet el 15 de junio del año 1871 (González Herrán, 1983, pp. 35–36) y en el que se recogían un total de doce artículos de costumbres y/o relatos anteriormente aparecidos en la prensa, entre los que sobresale sin duda por sus valores literarios el que nos ocupa, pero en el que se agrupan además interesantes textos costumbristas como *Dos sistemas*, *Para ser buen arriero*, *Ir por lana* o *La romería del Carmen*. Se trataba, pues, de una parte del segundo libro de Pereda, dentro del ámbito literario del costumbrismo al que pueden adscribirse además de las dos series de *Escenas Montañesas*, otros dos volúmenes peredianos posteriores: *Tipos trashumantes* (1877) y *Esbozos y rasguños* (1881). Este libro venía a confirmar al escritor montañés como uno de los cultivadores del género de costumbres, tras unos intentos juveniles fallidos de dedicación al mundo teatral. La fortuna literaria de Pereda, en progresivo decaimiento desde la muerte del escritor en 1906 durante todo el siglo XX, olvido del que solamente se salvaron sus dos novelas más importantes: *Sotileza* (1885) y *Peñas arriba* (1895) había producido un vacío más que notable de ediciones sueltas de sus relatos breves y pudo no ser una casualidad que un año antes de esta producción televisiva, en 1970, apareciera en Alianza una edición de *La leva y otros cuentos* del novelista cántabro, a cargo de Laureano Bonet. Entre esos otros cuentos se encontraba incluido *Blasones y talegas*. No es descabellado pensar que el guionista que creó el texto base para el programa, Carlos Vélez, conociera esta edición, pues hubo una reseña de la misma en *La Vanguardia*, el 10 de septiembre de 1970, lo que prueba que tuvo una cierta difusión en España.

Poco más de un año después de la publicación de la edición de Bonet, el 4 de diciembre de 1971, la segunda cadena de Televisión española emitió una adaptación teatral de esta novela dirigida, como se ha indicado, por Josefina Molina con guion un

poco anterior de Carlos Vélez. Se trataba de una producción para el programa *Hora once*, un espacio dedicado a la dramaturgia televisada que permaneció en antena en un momento de auge del teatro en televisión, entre los años 1968 y 1974, auge del que fue el producto más emblemático el conocido *Estudio 1*. En *Hora once* se ponían en escena obras teatrales y narrativas, generalmente breves, que se adaptaban mediante guiones televisivos a la pequeña pantalla. Desde el nacimiento del programa, de la mano de la actriz argentina Susana Mara, el propósito fue emplear como base de los guiones textos de grandes autores, pero la peculiaridad que nos interesa resaltar a los efectos de este trabajo es que pasó de ser un espacio especializado en la exhibición televisiva de obras teatrales a poner en escena en la pequeña pantalla narraciones cortas, pues su creadora pensó que, sin las ataduras escénicas, podía crearse un formato nuevo en la televisión (Bernat Conde, 2017, p. 159). Por tanto, la transposición intermediática de los textos base, la reformulación de los mismos, constituyó un elemento determinante en el avance hacia la creación de nuevos formatos televisivos. En el camino recorrido por la televisión desde la presentación directa de obras dramáticas televisadas, a la adaptación de obras teatrales a la televisión, hasta llegar a las series con guiones originales, estas reescrituras de textos narrativos previos supusieron un eslabón interesante, porque trajeron al panorama cultural español del momento obras de grandes autores, en este caso narradores del realismo europeo y americano, que fueron exhibidas en la Televisión española y por tanto, pudieron ser consumidas por un sector amplio de la población.

El repaso por los 160 episodios emitidos a lo largo de los casi siete años de duración de *Hora once* arroja un sorprendente escrutinio, en el que encontramos novelas y relatos de los siglos XIX y XX, obras dramáticas de variados autores como Valle-Inclán, Tennessee Williams, Hellman, Ibsen, Becket, Marceau o Giraudoux, y, excepcionalmente, algunas obras adaptadas de dramaturgos clásicos españoles, como Tirso de Molina. Todos estos textos han sido sometidos a un proceso de transformación y convertidos en guiones televisados. Es llamativa la gran presencia de narradores de la segunda mitad del siglo XIX, cuarenta textos de esa época son empleados como base para los guiones, obras de Balzac y Stendhal entre los franceses, Tolstoi, Kuprín, Dostoievski y Turgeniev entre los rusos y de los británicos Dickens, Thomas Hardy y Oscar Wilde. La narrativa norteamericana tiene también una importante presencia, con obras de Washington Irving, Jack London, Bret Harte, Melville, Edgar Allan Poe, Mark Twain y Henry James. Del novelista Eça de Queiros se adapta el relato *El tesoro* y solamente tres de los episodios toman como base narraciones de los escritores realistas españoles: *La pródiga* de Pedro Antonio de Alarcón, *Cuento futuro* de Leopoldo Alas, “Clarín” y *Blasones y talegas* de José María de Pereda.

Junto con la selección de obras en este programa, es destacable la presencia de dos directoras, entonces novelas, que resultaron determinantes en la renovación del panorama televisivo español: Pilar Miró y Josefina Molina. Esta última dirigió ocho episodios, el que inauguró el programa, *La metamorfosis* de Kafka, en 1968, *La marquesa de O.*, (versión televisiva emitida en 1971), un clásico alemán del XIX, obra de Heinrich Von Kleist, cuya última versión dramática en España fue dirigida por Magüi Mira y protagonizada por Amaia Salamanca en 2009, y también de 1971 son otros cuatro trabajos de la misma directora: las transposiciones intermediáticas del cuento de Poe *Eleonora*, protagonizado por Ana Belén en la versión para televisión, *Blasones y talegas* de Pereda, una de las novelas cortas de la *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega, *La prudente venganza* y *Vera, un cuento cruel* de Villiers de l’Isle Adam. Un año más tarde, Molina adapta *El cochero* de Gorki y *El hombre que corrompió una ciudad* de Mark Twain. Probablemente estos primeros trabajos de Molina en la puesta en “televisión” de textos literarios fueran ensayos de sus grandes creaciones filmicas,

adaptaciones de grandes novelas españolas: *Doña Luz* de Juan Valera, en un episodio de la serie *Los libros* (1976), la serie en seis capítulos sobre la novela de Delibes *El camino* (1978) y *Entre naranjos* de Blasco Ibáñez, adaptación de la obra del valenciano a una miniserie de tres capítulos emitida en 1998. En estos primeros episodios televisivos, esta realizadora y otros de su momento, como Pilar Miró, impulsaron una renovación de la realización televisiva y de las adaptaciones de las obras literarias al lenguaje cinematográfico, pues pusieron interés, por ejemplo, en el movimiento de la cámara, que dejó de ser fija, pasó a integrarse en la acción y a hacer primeros planos de personajes y objetos. Este abandono paulatino de la cámara frontal produjo una mirada multiperspectivística de la acción presentada, lo que conllevó novedades en los planteamientos televisivos y en el modo en el que se podía poner en imagen determinados aspectos de las obras literarias. (Baget-Herms, 1974).

El estudio sincrónico de algunos aspectos del episodio *Blasones y talegas* puede constituir un ejemplo ilustrativo del modo de trabajar de estos profesionales de la televisión, de cómo leen e interpretan el texto de Pereda y de cómo realizan la transposición intermedial del mismo.

El guion, de notable calidad, como algunos de los productos dramáticos de la televisión pública de aquellos años, transformó los seis capítulos de los que constaba la novela corta de Pereda en un texto teatral de diecisiete escenas, respetó en muchos momentos el contenido del diálogo de los personajes, uno de los aspectos más valorados de la narrativa del narrador decimonónico, introdujo algunos caracteres nuevos y fue, en líneas generales, bastante fiel al contenido de la obra base. Además de un guion valioso, es destacable el excepcional elenco de actores que la Televisión española empleó en el montaje. En la obra actuaban nombres tan conocidos como José Vivó, una jovencísima Julieta Serrano, actriz que suele aparecer en muchas películas de Pedro Almodóvar, Erasmo Pascual, Joaquín R. Pueyo, María de la Riva, Manuel Calvo, Francisco Algorta y José Carlos Plaza.

La base del relato de Pereda era la pintura de la decadencia de la rancia hidalguía montañesa, que, a causa de su declive económico, debía unirse con la clase de los nuevos ricos. Don Robustiano, un hidalgo rural arruinado, incapaz de adaptarse a la pérdida de sus privilegios, enfermo de orgullo y agobiado por sus deudas, se veía obligado a permitir el matrimonio de su hija Verónica con Antón, hijo de Toribio Zancajos, un jándalo, es decir, un emigrante de Cantabria a tierras andaluzas, que había vuelto rico de Andalucía, que regentaba la taberna del pueblo y que con sus talegas podía salvar de la ruina a la casta blasonada de los Tres-Solares. Partiendo del retrato caricaturesco y costumbrista del quijotesco don Robustiano, el novelista llevaba al lector hacia el clímax del quinto y sexto capítulos, en los que se narraba el matrimonio y el futuro económicamente halagüeño del hidalgo rodeado de su hija, su yerno y sus nietos.

El punto de partida del guion que posteriormente puso en imágenes Josefina Molina es similar: la primera escena sitúa a don Robustiano sentado en su sitial. Para presentar ante el espectador las raídas vestimentas del hidalgo, se utiliza el recurso de mostrar a su hija Verónica cuidando estos vestidos. La decadencia que el lector del texto del escritor cántabro puede percibir entre sus páginas se muestra teatralizada a través de la presentación del ambiente: el salón de una casa rural sin apenas ornatos, oscuro y lóbrego, con la imagen de un personaje anacrónico, el de don Robustiano, en el centro de la escena ocupando una especie de trono, y la cocina parca en provisiones, más bien sucia, en la que cenan, en la tercera escena, sopas de pan duro y leche Verónica y su padre, pomposamente sentados a la mesa y servidos por dos criados (personajes que no aparecen en la novelita, como posteriormente indicaré).

Se presenta visualmente también la contraposición de los blasones frente a las talegas que es el eje de la novela. Si bien en los capítulos del relato esta dualidad se muestra ante el lector haciendo protagonista del primer capítulo a don Robustiano y del segundo a Toribio Zancajos, en la versión televisiva, el antagonismo se produce cambiando de escenario y así, las tres escenas iniciales se desarrollan en la decrepita casona de los Tres-Solares y la cuarta traslada la acción a la taberna del jándalo, con lo que el espectador puede percibir esa contraposición entre la clase hidalga y el pueblo.

Las siguientes escenas del guion y de su versión audiovisual siguen bastante fielmente el relato perediano y recogen dos episodios sustanciales del mismo: la declaración amorosa que Antón hace a Verónica, en la que el diálogo de los personajes sigue muy de cerca el del texto de Pereda, y las entrevistas entre Zancajos y el hidalgo: la primera en la que este solicita la mano de su hija, la segunda en la que se produce el derrumbe de la torre señorial en una noche de tormenta, derrumbe que simboliza la decadencia de la clase hidalga, y la tercera en la que don Robustiano, forzado por la situación económica y la caída de la casona tiene que aceptar el matrimonio.

Finaliza el producto audiovisual con la escena de la boda, que en la novelita ocupa el quinto capítulo. En este último tramo entre las tres creaciones se advierten diferencias: la novela concluye, en el sexto capítulo, con la narración de las comodidades materiales entre las que discurre pacíficamente la vida del hidalgo tras su aceptación del dinero del jándalo, y se presenta una cierta variación de su escala de valores, en la que la nobleza del corazón ha pasado a ocupar el puesto preponderante que antes tenía la nobleza de los blasones. El guion dramatizado y llevado a la televisión concluye, sin embargo, con un tono mucho más pesimista, pues presenta a don Robustiano vestido de gala, sentado en su sitial en la polvorienta y decrepita cuadra de su casona, mientras la familia y amigos disfrutan del banquete nupcial. Es la imagen de un personaje que ha llegado al culmen de su degradación, no se ponen en escena los beneficios económicos que le reportará la boda, sino que Carlos Vélez y Josefina Molina presentan un espacio oscuro, que sitúa en el centro a un hidalgo que reniega de su propio futuro y se complace en la contemplación de las miserias a las que ha llegado su propia casta. Posiblemente este final un tanto diferente se deba a la particular interpretación de los creadores de las dos transposiciones, que parecen entender como estático al personaje de don Romualdo y quieren dar relevancia a su incapacidad de adaptarse a los nuevos tiempos y costumbres.

Aunque acabo de subrayar en los párrafos precedentes el seguimiento bastante escrupuloso del texto de Pereda por parte del guionista, quisiera señalar algunos aspectos que diferencian la creación audiovisual de la literaria. El primero de ellos se refiere al aumento del número de personajes en la adaptación y en algunos cambios que se operan en ciertos caracteres que existen en el texto narrativo base. Respecto al primero de los aspectos citados, es lógico que al poner en escena un texto se requiera que aparezcan personajes para crear ambiente, como los parroquianos de la taberna o los asistentes a la boda de Verónica y Antón. Pero además de la aparición de estos extras, la versión teatral televisada proporciona protagonismo a los personajes de los criados, que apenas aparecen esbozados en el texto narrativo.

En el discurso literario se alude a una “vecina ya entrada en años, chismosa y cuentera, que les hacía los recados, y que, por un fenómeno inexplicable, se había ganado el afecto y, lo que es más asombroso, la familiaridad de don Robustiano,” (Pereda, 2006, p. 57), y en escena este personaje es encarnado por una vieja sorda, la actriz María de la Riva, presentada como criada de la familia y tal como indicaba la voz narradora, única confidente de Verónica.

Igualmente se da el estatus de criado, y no de ocasional ayudante, como en la novela, al mozo que sirve de paje a don Robustiano. Por otro lado, se presenta en escena un amigo

y confidente de Antón que no se encontraba entre los caracteres literarios. Este personaje, encarnado por Francisco Algora, sirve como vehículo de la información que en el relato daba la voz narradora en tercera persona, pues Antón habla con él sobre sus anhelos y sentimientos hacia la hidalga y además este personaje protagoniza dos escenas humorísticas que no están en el texto literario, creadas probablemente para aligerar el tono un tanto lúgubre que iba adquiriendo la pieza teatral televisada. En la primera de ellas el personaje empuja literalmente a Antón para que hable con Verónica a la salida de misa y en la segunda protagoniza un discurso de tono jocoso en el banquete nupcial. Posiblemente la directora de la adaptación quisiera aprovechar la vis cómica de ese secundario de lujo que fue Algora, actor fallecido en 2016 y muy conocido por sus papeles en comedias, tanto en la gran pantalla como en el teatro. Por otro lado, la creación de personajes cómicos que sirven de contrapunto a situaciones dramáticas y son confidentes de los protagonistas es un recurso habitual desde la comedia lopesca.

Además de estas diferencias entre teatro y novela corta referidas a los personajes y que surgen casi siempre de las dificultades de adaptar el relato a la escena, aparece otra diferencia que considero más significativa referida a la ambientación. Las vestimentas, los utensilios, el mobiliario o las casas recreadas inciden en una deslocalización de la obra y no se presentan elementos regionales: no se recrea el ambiente de una aldea del norte de España, sino que el aspecto general de casas e indumentaria parece el de cualquier pueblo castellano y recuerda mucho las ambientaciones de las obras dramáticas del Siglo de Oro. Junto con este detalle, que posiblemente fuera buscado para tratar de dar un interés más general a la acción presentada o que se puede deber también a la existencia de *atrezos* previos utilizados en las frecuentes adaptaciones televisadas de obras del teatro clásico, es significativo el eco cervantino que se desprende no solamente de la decrepita figura del hidalgo, sino de los detalles de ambiente.

Es el caso del hidalgo don Robustiano, presentado en la novela como un personaje ridículo que nos recuerda a don Quijote. Como señala Laureano Bonet, se trata de “un personaje chiflado, anacrónico, «alienado», precisamente a causa de su desfase histórico,” (Bonet, 1970, p. 31). Su retrato literario está en determinados momentos cercano a la caricatura y, por eso, no es extraño que el autor del guion y la realizadora televisiva se hayan fijado en esa vertiente quijotesca del personaje, cuyo idealismo y anacronismo se aprecian en su alter ego teatral, y además hayan extendido la quijotización al ambiente, presentando ciertos elementos caballerescos en los decorados, como el trono, el libro de linajes o las armas y aderezos de don Robustiano y su rocín, elementos que aparecen también en el texto literario. A ellos se une el lenguaje altisonante y arcaico muy cervantino también que se emplea en las tres producciones y que resulta un acierto en boca del estupendo actor que encarna al hidalgo, el catalán José Vivó.

Esta adaptación televisiva consiguió llevar a escena dignamente el texto de Pereda, y no incurrió en los temidos defectos que había anticipado el novelista en la carta que citábamos al inicio de este trabajo, defectos que le hacían rechazar las adaptaciones de sus obras a las tablas: los sucesos narrados fueron llevados al escenario con bastante orden, los caracteres retratados se encarnaron en unos extraordinarios actores, una porción bastante elevada de los diálogos se reprodujo de modo casi literal y la interpretación del eje central de la novelita fue acertada. Los creadores que partieron del texto base de Pereda añadieron en su transposición elementos de ambiente que situaban el texto en una tradición clásica y castiza y lo deslocalizaban, con lo que se perdía en cierto modo el regionalismo que desprende la obra de Pereda. Sin embargo, esa supuesta pérdida del valor regional puede entenderse como la presentación visual del mundo tradicional español, cercano a la España negra, a referentes culturales como Zurbarán y otros pintores del Siglo de Oro. Esta seriedad confiere unas tonalidades sombrías a la

producción audiovisual y culmina en el final del producto televisivo que insiste en la soledad, tristeza y sentimiento de pérdida del personaje de don Robustiano. Esa cámara subjetiva, móvil, que no se limita a la visión frontal se acerca a la cara del hidalgo para mostrar el gesto de abatimiento del personaje. Es un hidalgo que lo pierde todo, según los autores de los textos transmediales y, por tanto, no puede ser feliz. El final, en el discurso literario de Pereda, era distinto. El hidalgo, después de haber vendido sus blasones, disfruta de su posición económica y de sus nietos de sangre mezclada, tan feliz como Lázaro en la cumbre de su buena fortuna. La ironía que el narrador literario proyecta sobre el personaje que ha abandonado sus convicciones hace que la criatura literaria evolucione. Paradójicamente, el producto televisivo presenta de modo estático al personaje, pues al guionista y a la realizadora les ha impactado más el espíritu antiguo del hidalgo que su conversión en un hombre de su tiempo.

En definitiva, el análisis de este episodio de *Hora once* ejemplifica las transformaciones intermediales que sufre un texto y resultan particularmente interesantes porque son cambios que afectan a su naturaleza genérica: de la novela corta al guion dramatizado y del guion dramatizado al episodio televisado. Asimismo, las relaciones de los creadores de los nuevos formatos con el texto revelan la lectura o recepción productiva que el clásico del XIX tiene en el siglo XX, y simplemente el hecho de elegir un texto de un escritor poco leído en el siglo pasado supone un riesgo que asumieron Vélez y Josefina Molina. Finalmente resulta un elemento interesante que la necesidad de reflejar la riqueza y pluralidad de los textos literarios tomados como base sea uno de los motores de las transformaciones técnicas que asumieron unos realizadores vanguardistas para su época. Se muestra, por tanto, el potencial innovador de la literatura como base de la recepción productiva, de la transmedialidad, así como la importancia otorgada por la Televisión pública española de esos años a la transmisión de un acervo cultural clásico a una mayoría de espectadores. Curiosamente, la adaptación de esos textos clásicos, de los grandes narradores europeos en general, y en el caso que nos ha ocupado de Pereda, indujo a los creadores audiovisuales a la innovación técnica y formal, en ese vínculo nunca interrumpido entre tradición y modernidad del que hablaba el narrador mexicano Carlos Fuertes: “Para crear debes estar consciente de las tradiciones, pero para mantener las tradiciones debes de crear algo nuevo.”

REFERENCIAS

- Alborg, J. L. (1996). José María de Pereda. En *Realismo y Naturalismo. La novela. Historia de la literatura española. Parte I. Volumen V.* (pp. 589–742). Madrid: Editorial Gredos.
- Baget-Herms, J. M. (1974). La generación de la TV-2. *Imagen y sonido*, 135.
- Bernad Conde, M. S. (2017). *Realización y dirección de programas dramáticos en Televisión Española (1956-1975): Acercamiento a la figura del realizador audiovisual.* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España). Recuperado de eprints.ucm.es/42260/1/T38675.pdf
- Bobes Naves, M. del C. (2001). La Regenta: Cómo se construye un personaje de novela y cómo lo construye el cine. *Ínsula*, 659, 6–9.

- Bonet, L. (1970). Introducción. En J. M. de Pereda, *La leva y otros cuentos*. (pp. 8–33). Madrid: Alianza.
- Cubillo Paniagua, R. (2013). La intermedialidad en el siglo XXI. *Diálogos. Revista electrónica de Historia*, 14 (2), 169–179.
- González Herrán, J. M. (1983). *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*. Santander: Concejalía de Cultura del Excelentísimo Ayuntamiento de Santander y Ediciones Librería Estvdio.
- González Herrán, J. M. (2011). Imágenes para La Regenta: De Juan Llimona y Francisco Gómez Soler (1884-1885) a Fernando Méndez-Leite (1994-1995). En R. Gutiérrez Sebastián y B. Rodríguez Gutiérrez (Eds.), *Literatura Ilustrada Decimonónica. 57 perspectivas* (pp. 293–314). Santander: ICEL19-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.
- Lara, A. (1991-92). Galdós y el cine en *DRACO*. *Revista de Literatura Española*. 3–4, 17–25.
- Madariaga de la Campa, B. (1991). *Pereda. Biografía de un novelista*. Santander: Ediciones Librería Estvdio.
- Pereda, J. M. (2006). *Blasones y talegas* (Edición, introducción y notas de Raquel Gutiérrez Sebastián). Santander: Editorial Tantín.
- Reis, C. (2019). Intermedialidade: hipótese de trabalho e casos de estudo. *Revista 2i: Estudos de identidade e intermedialidade*, 1 (Especial), 31–41.
- Ruiz Contreras, L. (1903). *La novela en el teatro: Cartas del señor D. José M. de Pereda con aclaraciones y comentarios*. Madrid: Imprenta de Ambrosio Pérez y Compañía.
- Santos, A. (1998). Donde hay hechos, están demás los comentarios (sobre los Blasones, las talegas y la honra desengañada). *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXIV, 569–586.