

TRABAJO FIN DE MÁSTER EN FORMACIÓN E  
INVESTIGACIÓN LITERARIA Y TEATRAL EN EL  
CONTEXTO EUROPEO

**TÍTULO:** *EL CLAVO*, DOS ÉPOCAS Y DOS GÉNEROS  
PARA UN RELATO DE PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN

**AUTORA:** SUSANA MARGARITA LÓPEZ DÍAZ

**TUTORA:** Dr. <sup>a</sup> ANA MARÍA FREIRE LÓPEZ

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y  
TEORÍA DE LA LITERATURA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

UNED

CONVOCATORIA DE SEPTIEMBRE, CURSO  
ACADÉMICO 2017/2018





## **AGRADECIMIENTOS**

A la Dr. <sup>a</sup> Ana María Freire López, por su gran ayuda e interés.

A Luis Muiño, por su inmensa paciencia.





Amparo Rivelles en *El clavo*. Fotografía vista en la web:

<http://todoelterrordelmundo.blogspot.com/2010/08/el-clavo-rafael-gil-espana-1944.html>



Folleto promocional del estreno de la película. Visto en la web:

[https://www.todocoleccion.net/cine-folleto-mano/programa-cine-pelicula-clavo-se-adjunta-foto-adicional-interior-folleto-abierto~x24088314#sobre\\_el\\_lote](https://www.todocoleccion.net/cine-folleto-mano/programa-cine-pelicula-clavo-se-adjunta-foto-adicional-interior-folleto-abierto~x24088314#sobre_el_lote)



# ÍNDICE

	Página
<b>0. INTRODUCCIÓN</b>	
I.    Presentación de la obra	10
II.   Justificación del trabajo	11
III.  Metodología de estudio y bibliografía básica	12
<b>1. ALARCÓN, EL ESCRITOR Y SU TIEMPO</b>	
I.    Breve presentación del autor	14
II.   Alarcón entre el Romanticismo y el Realismo	17
III. <i>El clavo</i> : contextualización, idea principal y fuentes	20
IV.   La recepción de la obra	21
<b>2. EL CINE EN LOS AÑOS CUARENTA</b>	
I.    El cine en España en 1944	22
II.   Los valores de Alarcón en la España de los años cuarenta	25
III.  Eduardo Marquina, Rafael Gil y CIFESA	26
IV.   La recepción de la película	31
<b>3. EL CLAVO</b>	
I.    Análisis de la novela y del texto fílmico	33
i. <i>El clavo</i> , novela de Alarcón	34
ii. <i>El clavo</i> , película de Rafael Gil	39
II.   Comparación sinóptica de ambos textos	54
i.    Edición del libro y ficha técnica de la película	54
ii.   Comparación de los contextos	56
iii.  Análisis sinóptico	58
iv.   Las fuentes fílmicas en la construcción de los personajes	88
<b>4. CONCLUSIONES</b>	92
<b>5. BIBLIOGRAFÍA</b>	99

## I. INTRODUCCIÓN

### I. Presentación de las obras

Este trabajo se basa en la comparación de una obra literaria y de la película que se rodó casi un siglo después basándose en ella. La novela es *El clavo*, renombrado relato de Pedro Antonio de Alarcón, que ha sido muy valorado por su precoz introducción en el género policíaco. La película es también *El clavo*, una de las primeras producciones con cierto presupuesto del cine español de posguerra.

Alarcón escribió la novela en varias versiones, comenzando con la primera publicación en 1853, después en 1856 y en 1880. Todas desembocan en la versión definitiva de 1881, integrada en la colección *Cuentos amatorios*, que el autor decidió publicar a modo de recopilatorio por ser obras breves.

Tres ediciones de esta versión se conservan en la Biblioteca Nacional, en la sección de fondo antiguo<sup>1</sup>. Esta edición definitiva es la que tiene interés en este trabajo, pues sería la que leyó el director de la película, Rafael Gil, y su guionista, Eduardo Marquina.

La edición de referencia de este trabajo corresponde a la colección titulada *Cuentos detectivescos*<sup>2</sup>. La película utilizada es el DVD editado por *Divisa Home Video 2012*<sup>3</sup>.

No hay ninguna dificultad en acceder a las obras de Pedro Antonio de Alarcón, ampliamente editadas y estudiadas. La bibliografía sobre el autor es extensísima, y la única dificultad para su estudio es la selección de los referentes bibliográficos más adecuados para el trabajo.

En cuanto a la película, es accesible en internet (aunque con baja calidad de imagen) y el DVD se puede comprar normalmente. La bibliografía más significativa para su estudio, desde el punto de vista del cine y de la historia del cine español, se encuentra en el fondo de la biblioteca de la Filmoteca Española<sup>4</sup>, y el acceso es excelente, pero no se

---

<sup>1</sup> Biblioteca Nacional, consulta del catálogo:

<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiirsi/?ps=7a1eEBmiVI/BNMADRID/37410490/5/0>

<sup>2</sup> Alarcón, Pedro Antonio de, *El clavo*. En *Cuentos detectivescos*, selección y prólogo de Francisco J. Arellano. Madrid, Clan Editorial, 2001, pp. 13 – 70.

<sup>3</sup> Gil, R. (director), año 1944. *El clavo*, España, CIFESA PRODUCCIONES. Edición y diseño de *Divisa Home Video 2012*.

<sup>4</sup> Biblioteca de la Filmoteca Española, calle Magdalena 10, Horario: lunes a viernes de 9:30 a 14:30 horas.

permite el préstamo de los fondos, solo su consulta (y aún menos de los fondos restringidos) y la reprografía está limitada a menos del 10% de los contenidos, lo que dificulta un tanto el trabajo con los originales, o la consulta de la bibliografía más específica que no se encuentra en bibliotecas de libre acceso, como los catálogos editados por Filmoteca Española dedicados exclusivamente al *El clavo* o alguno de sus temas más importantes.

En el fondo antiguo de esta biblioteca se conservan tres guiones de *El clavo*<sup>5</sup>. Uno es el original del guion técnico y literario del rodaje, con notas manuscritas, marcas, escenas tachadas, anotaciones al margen, etc. Un documento, por tanto, valiosísimo para contrastar con el libro original y la película ya rodada. Otro es una copia de este manual, sin marcas, que fue regalo de Rafael Gil a su amigo y colaborador Carlos Fernández Cuenca; lleva dedicatoria manuscrita original de Rafael Gil.

El interés de esta copia (aparte del histórico) radica en su ausencia de marcas, para poder contrastar así con el utilizado en rodaje, y ver el proceso más claramente. La tercera copia es un guion técnico con numerosos añadidos en códigos para los realizadores (indicación de vestuario, fotografía, tipo de plano, iluminación etc.). También aporta información, pero es más complejo de analizar.

Otro documento fundamental para estudiar la película es el expediente de censura. Actualmente lo custodia el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares<sup>6</sup>, donde es accesible a consulta y se puede solicitar reprografía.

## **II. Justificación del trabajo**

Es probable que el cine sea el lenguaje artístico que define al siglo XX. Pero una característica indiscutible de este arte es su búsqueda de fuentes argumentales en la literatura. Incontables guiones cinematográficos nacen de una novela. Y la Teoría Literaria no ha ignorado este hecho.

---

<sup>5</sup> Guion técnico de "EL CLAVO" G-4796, REP. 2ª y dos guiones G-3582 Y G-3604, ambos en REP. 2ª.

<sup>6</sup> Localización en PARES del archivo de censura:

[http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/ControlServlet?accion=3&txt\\_id\\_desc\\_ud=1881411&from\\_agenda=N](http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/ControlServlet?accion=3&txt_id_desc_ud=1881411&from_agenda=N)

El paso de la literatura al cine es un proceso estudiado desde diversos enfoques metodológicos suscitando gran interés. Este es el objeto del presente trabajo, aplicado en la práctica a la novela ya citada de *El clavo*.

Como estudio, es una comparación, y toda comparación necesita dos extremos. En este caso, el extremo original es una novela escrita en el siglo XIX, con los condicionantes políticos y morales del momento.

El extremo final sería una película, que manteniendo el título y alguno de los personajes originales, pretende reflejar la novela de la que parte, pero haciendo los cambios que el director ve necesarios. Estos cambios pueden deberse a las necesidades lógicas de los diferentes formatos, a las preferencias personales y subjetivas del director y a las exigencias contextuales que pudieran afectar al texto, en este caso concreto, a la censura de la primera etapa del franquismo.

Con tantos condicionantes en el proceso de adaptación, parece difícil que el resultado final se acerque mucho al original. Recordando de manera general al teórico de la recepción Wolfgang Iser, el camino que va de un extremo a otro de la comparación sería un *intratexto*, y ese es el espacio que hay que analizar en este trabajo.

Dado que la novela se centra en un único autor (Alarcón) y que el análisis se ciñe al texto narrativo y su contexto, la película recibe más atención en este trabajo, pues como es lógico, el lenguaje cinematográfico atiende a diferentes códigos, con diferentes autores (director de la película, guionista, músico, iluminador, etc.) además de tener actores que influyen en el resultado final de la obra de arte. Por estas razones el análisis es siempre más extenso.

### **III. Metodología del estudio comparativo y bibliografía básica**

La metodología para realizar la comparación se basa en el manual de referencia *El cine y la literatura: curso sobre la adaptación literaria al cine*<sup>7</sup>, que editan Antonio Rey Hazas y Juan de la Cruz Martín. José Luis Sánchez Noriega, redactor de uno de los capítulos, propone un esquema de análisis comparativo<sup>8</sup> que sirve de guía a este trabajo,

---

<sup>7</sup> Rey Hazas, Antonio, y de la Cruz Martín, Juan (editores), *El cine y la literatura. Curso sobre la adaptación literaria al cine*. Madrid, Asociación de profesores de español Francisco de Quevedo, 2005.

<sup>8</sup> Sánchez Noriega, José Luis, *Diez reflexiones (que no tesis) sobre la adaptación de textos literarios al cine*. En Rey Hazas, y de la Cruz Martín, 2005, p. 16.

sin que se interprete de manera literal. La propuesta de Sánchez Noriega sistematiza ordenada y rigurosamente todos los aspectos que se deben considerar para realizar una completa comparación.

Además de este libro de uso metodológico, la bibliografía es muy diversa, dividiéndose en general entre los manuales de historia del cine español y la censura (muchos procedentes de Filmoteca Española) y los que se centran en la literatura española del XIX, en Alarcón en concreto, y en la Teoría Literaria y los estudios sobre semiótica en general.

Filmoteca Española organizó en diciembre de 2007 una exposición sobre Rafael Gil y CIFESA, recopilando material inédito o no publicado, que en parte era parte de colecciones particulares de familiares de Rafael Gil y que hasta la fecha eran inaccesibles para los investigadores. Los catálogos son parte de la bibliografía consultada que aportan una información extraordinaria para este trabajo.

También el catálogo (completísimo) de *Cine y libros en España*<sup>9</sup> ofrece una relación bibliográfica sobre la historia del cine español, dividida en bloques temáticos, que resulta muy útil para la investigación de esta materia.

Para poder atender a todos los detalles tanto del libro como de la película el comentario se divide en bloques que más o menos narran las mismas secuencias de acción (teniendo en cuenta que no pretenden ser iguales, pero que mantienen un cierto paralelismo), estableciendo una comparación sinóptica, del libro a la película, de los aspectos más destacables, como son los epígrafes que corresponden al bloque con los minutos de metraje, el tiempo de la narración, el lugar, los personajes de cada bloque literario, incluidos secundarios, la atmósfera y los espacios, y los rasgos de costumbrismo o clasismo que se aprecian. En total son seis bloques. Cada bloque tiene un comentario más extenso después del cuadro sinóptico.

El objetivo de este comentario es poder abarcar todos los detalles posibles, teniendo en cuenta que estos aparecen en el lenguaje literario (más sintético) y en el visual, más polifónico, y es necesario atender a múltiples aspectos al mismo tiempo.

---

<sup>9</sup> Alba, Ramón (1997) *Cine y libros en España*, Madrid, Ediciones Polifemo. Catálogo de la Exposición *Cine y libros en España*.

Con este planteamiento se pretende llegar a una conclusión fundada sobre la fidelidad de la adaptación y hasta qué punto se respeta el espíritu de la obra original.

## 1. ALARCÓN, EL ESCRITOR Y SU TIEMPO

### I. Breve presentación del autor

Pedro Antonio de Alarcón es un autor bien reconocido en la literatura española. Sin embargo, en los estudios que se hacen sobre él en el siglo XX y ya en el XXI los críticos y los investigadores suelen destacar lo poco profundo de los estudios hasta ahora. María Dolores Royo, por ejemplo, comenta en su capítulo dedicado a Alarcón en la *Historia de la Literatura Española*<sup>10</sup> que:

*Siempre se ha reconocido a Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891) como un maestro del género en el relato corto, reconocimiento que, sin embargo, no se ha visto resguardado por una línea de investigación sistemática tendente a dilucidar las diversas cuestiones que un corpus tan variado, y en buena medida, tan sugestivo como el de sus relatos podría plantear. Tampoco abundan las monografías y síntesis sobre el conjunto de la obra alarconiana.*

Ignacio Javier López también observa una situación parecida en los estudios dedicados a Alarcón, comentando que “Pedro Antonio de Alarcón es uno de los autores más complejos y enigmáticos de nuestro siglo XIX; con toda probabilidad es también, hoy por hoy, uno de los peor comprendidos”.<sup>11</sup>

Enrique Rubio Cremades nos ofrece una visión general de su biografía<sup>12</sup>. Siguiendo a este estudioso, Alarcón nació en Guadix, Granada, el 10 de marzo de 1833. Su familia se arruinó durante la Guerra de la Independencia, por lo que Pedro Antonio, el cuarto de 10 hermanos, ingresó en el Seminario para poder estudiar. Consiguió terminar el bachillerato en Granada, y empezar Derecho, pero la falta de recursos económicos le obligó a dejar la carrera. Su padre le aconsejó ingresar en el Seminario para tener una

---

<sup>10</sup> Royo, M. D., “Relato corto y literatura fantástica en Pedro Antonio de Alarcón”. En *Historia de la Literatura Española*, Víctor García de la Concha, director y Leonardo Romero Tobar, coordinador. Volumen 8, Siglo XIX, tomo II. Madrid, Espasa Calpe, 1988, p. 364.

<sup>11</sup> López, Ignacio Javier, *Pedro Antonio de Alarcón. (Prensa, política, novela de tesis)*. Madrid, Ediciones de la Torre, 2008, p. 13.

<sup>12</sup> Rubio Cremades, Enrique, *Biografía de Alarcón*, en: [http://www.cervantesvirtual.com/portales/pedro\\_antonio\\_de\\_alarcon/autor\\_biografia/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/pedro_antonio_de_alarcon/autor_biografia/)

estabilidad, y así lo hizo, pero Alarcón no tenía temperamento para este tipo de vida, y abandonó pronto el seminario.

Aprovechando que desde el Seminario había realizado algunas publicaciones con éxito en *El Eco del Comercio*, revista gaditana, y había comenzado a escribir también obras de teatro, en 1853 se va a Madrid, intentando triunfar como autor y escritor. En principio no lo consigue. Volvió a Granada y se integró en *La Cuerda Granadina*, una asociación de jóvenes autores y artistas. Con veintiún años se hace revolucionario, y se inicia en el periodismo publicando sus artículos combativos en el *Eco de Occidente*. Es el momento de su vida en el que critica a militares y religiosos.

Vuelve a Madrid como director de *El látigo*, de corte anticlerical y antidinástico. Fue en este momento de su vida en el que vivió una crisis personal que le hizo cambiar. Por la radicalidad contra Isabel II de sus artículos se vio envuelto en un duelo. Su rival, Heriberto García de Quevedo, era muy más diestro que él en estos asuntos, y pudo haberle matado, pero disparó al aire en el último momento.

Tras un periodo de descanso, y después de haber dejado *El látigo*, Alarcón se volvió conservador y católico, apartando de sí su etapa radical. Reescribió su novela *El final de la Norma*, y continua con sus artículos costumbristas. Son los años cincuenta del siglo XIX. Es poco después cuando escribe *El clavo*, publicada por primera vez en 1953. Publica muchos relatos consolidándose como narrador. Su obra aparecía diseminada en diferentes publicaciones, con lo que es lógico que años después hiciera recopilatorios.

Es también el momento de sus primeros estrenos teatrales, con *El hijo pródigo*, de 1857. Se convierte en un corresponsal de guerra pionero incorporándose al batallón de Cazadores de Ciudad Rodrigo desde 1859, y escribiendo sus crónicas desde el campo de batalla. Reunió estos escritos en un libro titulado *Diario de un testigo de la Guerra de África*. De ahí regresó con grandes honores, aunque herido. Ya se le considera famoso y sus escritos le dan mucho dinero. Viaja a Italia (1860) y también escribe un interesante libro de viajes.

A partir de esta etapa, su vida transcurre en Madrid, vinculada a la política. Apoya a O'Donnell y hace campaña por la Unión Liberal. Llega a ser diputado por Cádiz. Se casa en 1865, pero justo ese año, tras la firma contra el Gobierno que realiza junto a los unionistas, es desterrado y se va a París. El destierro dura poco. Pero como autor, ha alcanzado la fama, ya está consolidado. La caída de Isabel II en el 68 le beneficia, y

rechaza irse a Suecia, quedándose como diputado por Guadix. Es el momento de los libros de viajes, tema que fascina a Alarcón, y que se refleja en *El clavo*.

Como autor, publica su gran éxito indiscutido en 1874: *El sombrero de tres picos*, y al año siguiente su novela más reconocida: *El escándalo*, en la que consolida su visión reaccionaria de la sociedad y sus creencias neocatólicas. El 16 de diciembre de 1875 es elegido académico de la Real Academia Española, y lee para la ocasión su renombrado discurso *La Moral en el Arte*. Su vida está hecha. Alfonso XII termina nombrándole Consejero de Estado, y desde 1878 residirá en Valdemoro, Madrid, donde escribe y tiene una vida tranquila. En 1881 publica, entre otros recopilatorios, *Cuentos amatorios*, que incluye *El clavo*, obra de la que realiza una revisión ya siendo un conservador extremo. Destacan de esta etapa la publicación de *La Pródiga*, en 1882 y en 1884 la *Historia de mis libros*, manual de reflexión y autocrítica que es un referente para el estudio de este autor.

Murió en 1891, al anochecer, después de una vida larga e intensa, llena de éxitos al final de la misma. Según la partida judicial, el fallecimiento se debió a una “encefalitis difusa” que venía de un derrame anterior que le dejó hemipléjico, una muerte muy parecida a la narrada en *El clavo*, esta vez sin levantar suspicacias.

Retomando de manera general el manual de Javier López sobre Alarcón, se le puede considerar plenamente un escritor de la Generación del 68, especialmente brillante durante la Restauración. Es interesante anotar que Alarcón es un creador precoz, que empieza a publicar en prensa mucho antes que cualquier otro autor de la Generación del 68. Para situarle en su momento histórico esquemáticamente, se puede decir que su vida se desarrolló en torno a la revolución de Vicálvaro de 1854 (*la Vicalvarada*), y la *Gloriosa*, del 68, entendiéndose estas dos revoluciones como marcadores históricos, ya que Alarcón escribe tanto antes como después de estos acontecimientos.

Con la *Vicalvarada* Alarcón acababa de llegar a Madrid, y todavía es joven. Mantiene poco tiempo un espíritu revolucionario, que rápidamente cambia, llegando a ser un conocido por su tendencia conservadora. En palabras de Javier López:

*Insatisfecho bien pronto con esta posición moderada, en especial tras la experiencia moderada del Sexenio (1868-1815), continúa evolucionando hasta llegar, al final de su vida, a sustentar ideas profundamente regresivas, las cuales hoy nos parecen, no solo anticuadas, sino abiertamente reaccionarias.* (Javier López, 2008: 14).

Cita este autor que, en su última etapa, Alarcón incluso llegó a defender la esclavitud (algo que los autores de la película no debían saber, porque este tema sale al final y se utiliza para buscar la empatía del público hacía la protagonista culpable de asesinato).

Pero sería interesante anotar que en lo que respecta a la idea original de *El clavo* y su primera versión, Alarcón todavía era un joven anticlerical de ideales románticos más cercano al *Sturm und Drang*<sup>13</sup> que a todo lo que fue en su madurez, y esta contradicción se aprecia claramente en *El clavo*. Rondaba los veinte años.

## II. Alarcón entre el Romanticismo y el Realismo

El Romanticismo en España se ha estudiado en determinadas ocasiones como una manifestación de la pérdida de liderazgo cultural y de progresivo aislamiento del país. Pero los críticos actuales están revisando estos puntos de vista, y asocian más la visión tardía de la introducción del Romanticismo a la utilización de la terminología, que venía del inglés, y al análisis institucional que lo reconoce ya bien establecido.<sup>14</sup> El romanticismo entra por la poesía, y a principios del XIX está plenamente asentado como movimiento en España.

Sebold continua con su análisis del Romanticismo español y considera que hay cinco elementos que lo definen: el paisaje, el “yo” sensible, el misticismo, el dolor y el satanismo. Si a esto añadimos el costumbrismo, que deriva del paisaje, tenemos los elementos que configuran la novela de *El clavo*, en la que además el amor es un tema fundamental (aunque no el principal).

Analiza Sebold especialmente el tema del exotismo en el Romanticismo, y aquí se da un hecho paradójico; Andalucía, y particularmente Granada con la Alhambra pertenecen a este paisaje exótico. Pero para Alarcón, es el paisaje de su infancia, su tierra natal. La evocación de situar a su misteriosa protagonista en la *Fonda de los Siete Suelos*, es algo familiar para él, pero muy legendario para otros. Es por tanto un hecho muy natural para Alarcón asimilar el Romanticismo, que pertenece a su despertar literario y a su entorno natal. Tal vez por eso no se termina nunca de alejar del todo de este movimiento. Europa

---

<sup>13</sup> Movimiento literario alemán del siglo XVIII que establece las bases del paradigma romántico.

<sup>14</sup> Sebold, R. P., “El Romanticismo decimonónico: teoría y polémica”. En *Historia de la Literatura Española*, Víctor García de la Concha, director y Leonardo Romero Tobar, coordinador. Volumen 8, Siglo XIX, tomo I. Madrid, Espasa Calpe, 1998, pp. 77-105.

está cambiando a gran velocidad, y la ciencia y la tecnología cada vez tienen más peso, las ciudades empiezan a absorber a los campesinos, que buscan trabajo en la industria. Estos hechos no pueden dejar indiferente al arte:

*La cuestión del Realismo no radica solo en la presencia de algún reflejo de lo real en la obra de arte, sino que depende del grado de atención y del papel que se le otorga a la realidad. Surge pues la orientación realista, como fenómeno de época, con la conciencia colectiva de que la realidad por sí sola (es decir, no sometida a un proceso de idealización) merece ser objeto de arte.<sup>15</sup>*

Para el Realismo, la cuestión radica en no considerar un tema más importante que otro, la realidad es la realidad; no hay que seleccionarla. Estos principios llegan a España en una etapa temprana, pero no son adoptados plenamente hasta 1870, como sigue contando Lissorgues (1998, p. 6 y siguientes), es con *La Fontana de Oro* de Pérez Galdós con lo que se instituye el movimiento literario, basado en la observación de la realidad, y dando protagonismo a la clase media, precisamente la más abundante y la más interesante, pero la menos reflejada en la literatura, que tendía a las clases altas o las más bajas, sobre todo por influencia del costumbrismo. Como la teoría realista se conoce pronto, pero se asume literariamente tarde, como tendencia, en España, se comienza a fundir con el Naturalismo.

Émile Zola supuso una revolución cuando empezó a ser traducido y conocido. Los escritores españoles no podían ser indiferentes a una corriente literaria tan marcada. Es de nuevo Galdós, entusiasmado por esta corriente literaria que se adaptaba bien a su ideología y a su búsqueda narrativa, el primero en escribir una novela plenamente naturalista en España; *La desheredada*, de 1881.

Es un factor determinante para la novela naturalista (y ya lo apuntaba la realista) la ciencia como nuevo modo de pensamiento; la experimentación en su aspecto más científico. Esto no es algo que se acepte sin más; para muchos escritores fue solo una forma de introducir la vulgaridad en la escritura, otros no lo ven un ejercicio literario, otros se entusiasman con la novedad, incluso siendo muy conservadores, como Pardo Bazán. Para casi todos los autores europeos este era un debate de la novela, el teatro se queda en otro nivel. La novela se ve lo bastante compleja (por algo las novelas del XIX

---

<sup>15</sup> Lissorgues, Yvan, “Arte y literatura, propuestas técnicas y estímulos ideológicos”. En *Historia de la Literatura Española*, Víctor García de la Concha, director y Leonardo Romero Tobar, coordinador. Volumen 8, Siglo XIX, tomo II. Madrid, Espasa Calpe, 1998, p.3.

son tan largas) como para permitir ahondar en los personajes con análisis científico, reflejándolos tal y como son en la realidad.

No sirven ya los personajes evocados y misteriosos que no tienen un día a día tan propios del Romanticismo. Y el elemento que es más importante desarrollar aquí es el lenguaje. El lenguaje, la forma de hablar de los personajes, ya no puede ser artificiosa, tiene que asimilarse a la conversación cotidiana.

Alarcón no es ajeno a estas nuevas corrientes, que llegan sobre todo desde Francia, siendo él un buen conocedor de su literatura. Pero no entra en el Realismo plenamente; acepta bien alguno de sus principios, y se siente cómodo con el costumbrismo, pero como continúa explicando Lissorgues:

*Por sorprendente que parezca, los novelistas españoles “tradicionalistas” como Pedro Antonio de Alarcón (1883-1891) o José María de Pereda (1833-1905), se encuentran en una situación parecida; para ellos, el desengaño procede de la vida moderna, del “progreso”, y toman, ellos también, como objeto de estudio la sociedad contemporánea para denunciar los vicios del “falso progreso” y buscar la España eterna debajo de las apariencias de la modernidad, y sobre todo en el campo, donde permanece incólume la armonía del mundo preburgués. (Lissorgues, 1998: 5).*

Pero en lo que definitivamente no entra Alarcón es en el Naturalismo. Es un movimiento que no encaja con sus necesidades de autor, que en la narrativa busca la novela corta, sus personajes se configuran desde los prototipos románticos (aunque él no sea ajeno al realismo) y no muestra ningún interés por el método experimental aplicado a la narración, tampoco le interesa reflejar cómo habla la gente en su vida cotidiana.

Por tanto, Alarcón es un autor entre dos movimientos literarios, que a veces le sitúan en el posromanticismo, o en un prerealismo muy personal, ya que, en cierta medida, Alarcón ve en el Romanticismo un exceso, y en sus primeros relatos, a los que pertenece *El clavo*, lo critica:

*De este particular distanciamiento constituyen buena muestra una serie de relatos, tempranos en su mayoría, donde Alarcón parodia su Romanticismo en que se formó y al que tan vinculado estuvo durante toda su vida [...]. (Royo, 1998: 367).*

Alarcón adopta el Realismo, que viene predefinido en el Romanticismo, su verdadera tendencia, pero no comulga nunca con el Naturalismo.

Hace con sus libros lo mismo que con sus protagonistas; les permite dejarse llevar por los excesos de la pasión y el Romanticismo, pero luego recurre al freno de la moral y el Realismo.

### III. *El clavo*: contextualización, idea principal y fuentes

Para este trabajo es necesario tener en cuenta que *El clavo* fue escrito en una etapa temprana del Autor, que aún le anclaba mucho al Romanticismo, como se ha comentado.

Cuando ordena en colecciones sus novelas cortas, años después, considera *El clavo* como de una primera fase, de Guadix: (Royo, 1998: 365) tal vez por esto en el relato aparecen tantos elementos románticos.

Royo apunta cuáles fueron los autores que le influyeron más en su juventud: Walter Scott, Alejandro Dumas (padre), Víctor Hugo, Balzac y George Sand (Royo, 1998: 365). Son sobre todo autores franceses románticos, a los que Alarcón considera maestros, aunque algo inmorales, y esa es su finalidad de *El clavo*, hacer literatura siguiendo a sus maestros, aunque puliendo su diferencia moral y religiosa. Esto lo comenta en la reflexión que escribió al final de su vida titulada *Historia de mis libros*, denominándolos *a la antigua española*, por su visión moralizante y por lo poco *picante* de su narración.<sup>16</sup>

Más adelante, Alarcón va añadiendo autores que le influyen, entre los que destaca Shakespeare, que como ya se verá, tiene cierta importancia en a la hora de analizar *El clavo*.

También en *Historia de mis libros* cuenta cómo se inspiró en un caso real que un magistrado granadino le refirió cuando era muchacho, y la idea que quería reflejar es la de la realidad superando a la ficción (algo que también interesa a Gil en la película). La denomina *causa célebre*. Con esta idea, Alarcón pretende escribir una obra corta moralizante y realista, pero que tuviera atmósfera de literatura fantástica, ambientada en el viaje. Los protagonistas viven su amor en coches y fondas, sin lograr nunca un hogar

---

<sup>16</sup> Alarcón, P. A., “IV Novelas cortas. Tres series o tomos”, en *Historia de mis libros*, consultado en Biblioteca Cervantes Virtual, p. 10: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-mis-libros--0/html/01bd9914-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_7.htm](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-mis-libros--0/html/01bd9914-82b2-11df-acc7-002185ce6064_7.htm)

estable. La aventura define su relación. También la noche, las tormentas y la clandestinidad.

Con esto el autor habría conseguido una novela posromántica más. Pero tiene el acierto de añadir un elemento novedoso que hace destacar *El clavo* de otras muchas novelas de su tiempo; la trama policíaca. Por un momento, el protagonista, el juez Zarco, parece un detective de la talla de Sherlock Holmes, interesado solo en resolver de manera objetiva un misterioso asesinato. Pero esta novedad dura poco, la novela gótica no domina por su interés sobre el asesinato, sino por su protagonista femenina, una mujer fuera de los cánones del siglo XIX y que fascina al juez Zarco, un hombre corriente que se debe a su carrera, y que estaría destinado a un matrimonio convencional.

#### **IV. La recepción de la obra**

Alarcón ha sido comparado a Edgar Allan Poe, su contemporáneo, pero en realidad su idea principal a la hora de desarrollar la obra no es la de escribir una novela gótica policíaca, sino una novela gótica posromántica, con fin moralizante, en la que la Providencia tiene un papel fundamental; la justicia está muy por encima de ellos, y su voluntad nunca podrá entorpecer los designios divinos.

Por último, sería interesante apuntar que Emilia Pardo Bazán, admiradora y buena conocedora de Alarcón apunta en su colección de *Nuevo Teatro Crítico* que vio una lectura Hyppolite Lucas (autor francés) más corta que la de Alarcón, y más dramática, por tanto, que se titulaba también *El clavo*, por lo que no se descartaría que fuera fuente de inspiración del autor.<sup>17</sup>

Este autor, que no termina de entrar en el naturalismo reinante a finales del XIX, y que nunca deja del todo el Romanticismo, tiene un auge muy grande durante el siglo XX en España, dado que la ideología dominante le considera un conservador de valores que se estaban perdiendo. Su calidad literaria unida a su personalidad conservadora y su religiosidad le convierten en uno de los autores preferidos para las adaptaciones de cine durante el franquismo.

---

<sup>17</sup> Pardo Bazán, Emilia, “Pedro Antonio de Alarcón, las novelas”, en *Nuevo Teatro Crítico*, año I, número 10, octubre de 1891. Visto en: Biblioteca Cervantes Virtual: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/nuevo-teatro-critico--26/html/028f2376-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_45.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/nuevo-teatro-critico--26/html/028f2376-82b2-11df-acc7-002185ce6064_45.html), p. 42-43.

## 2. EL CINE EN LOS AÑOS CUARENTA

### I. El cine en España en 1944

Al terminar la Guerra Civil en España, el panorama político se cerró en la dictadura militar de Franco. Europa está fraguando la Segunda Guerra Mundial, con el auge del nazismo, y nuestro país se inclina hacia el bloque fascista. La dictadura implicó un régimen basado en los valores del nacional-catolicismo, que extremó la falta de libertades políticas y una vuelta a la moral conservadora incluso un tanto más rígida que en el siglo XIX.

Pero el tema político no fue lo único que marcó la situación del país; la posguerra fue durísima, el hambre y la pobreza dominaron los años cuarenta, y la falta de suministro afectó a todos los ámbitos de la producción, incluyendo, por supuesto, al cine.

Por tanto, la película objeto de este trabajo se rodó en un momento de escasez absoluta, utilizando un medio que se caracteriza por su altísimo presupuesto y su gran derroche. Además, el cine tenía una dimensión moralizante y adoctrinante que la dictadura no podía ignorar.

El cine ya estaba consolidado como industria en España desde la II República:

*Durante toda la etapa republicana (1931-1939) se realizaría un cine que reflejó en buena parte el status hispano de la época. Luego y paralelamente –desde mediados de 1939–, surgiría el cine franquista, concentrado en esos primeros años en la llamada zona nacional.<sup>18</sup>*

Además de las dificultades políticas, el cine había sufrido las propias del tránsito del mudo al sonoro. Aun así, en España se siguió haciendo cine, y CIFESA, la productora valenciana que ya funcionaba antes de la guerra, comenzó a liderar la débil industria que renacía de sus cenizas republicanas. Y con el renacer del cine se recupera la censura, que ya existía durante la República. Caparrós lo cuenta así:

*Una orden del Gobierno General de Burgos, fechada el 21 de marzo de 1937 creó dos gabinetes de censura, en Sevilla y La Coruña, hasta que tales pasaron a depender de la Delegación de Estado de Prensa y Propaganda y subsiguientemente, por otra orden del 18 de noviembre de 1937*

---

<sup>18</sup> Caparrós Lera, José María, *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*. Barcelona, Publicaciones de la Universitat de Barcelona, 1983, p. 19.

*se creaba la Junta Superior de Censura Cinematográfica; casi un año después de que el Gobierno de la República implantara la censura en películas en su territorio.* (Caparrós, 1983: 22).

Así nació una industria del cine ya durante la guerra, que se consolidó a pesar de las dificultades, ya que se consideraba de gran valor para adoctrinar a las masas. Continúa Caparrós contando que, por supuesto las películas tenían que ser dignas de los valores espirituales y nacionales, y que podían servir para crear un pequeño noticiario (el famoso NO-DO). Los estudios más grandes de cine cayeron en el bando republicano (Madrid y Barcelona) por lo que la producción del franquismo comenzó limitada. La producción es muy pobre, falta de medios y limitada al nacionalismo y el folklorismo. Cualquier cosa menos reflejar la triste realidad de España.

En 1941 llegan dos producciones que reactivan un poco el panorama: *Raza* y *Escuadrilla*, la primera bien conocida por ser el mismo Franco el guionista, con seudónimo. También en el 41 aparece la ley de obligatoriedad del doblaje, ya que España apenas produce cine, y las películas de Hollywood daban mucho dinero. Al menos, aunque vinieran de fuera, que se vieran en español.

En 1943 se crea otro sistema de protección, del que *El clavo* fue pionero; una película pasa un baremo de la Comisión de Clasificación, y este baremo le otorga una cantidad de licencias de importación de cine (normalmente italiano o americano) según su calidad y sus premios. *El clavo*, con varios premios recibe nada menos que 15 licencias. Es el momento del cine histórico, que sirve para alabar las grandezas del pasado y para evadirse de la realidad de la posguerra.

Alberto Gil, gran estudioso de la censura en el cine español, cuenta cómo se realizaba el trabajo de los censores:

*La labor de los censores –pese a su carácter imprevisible- estaba sujeta a una sórdida rutina. Cuando se trataba de un largometraje de producción española, su trabajo comenzaba con la atenta lectura del guion, que era sometido a las correcciones pertinentes. A continuación, el permiso de rodaje iría acompañado de instrucciones precisas sobre personajes y situaciones para evitar que guionistas o director se dejaran llevar por tentaciones creativas.*<sup>19</sup>

Gil sigue contando que una vez rodada la película también se censuraba antes del estreno, y que además las que mejor se adaptaban a los valores y la moral imperante recibían mejores ayudas y premios (como es el caso de *El clavo*). Este sistema de la

---

<sup>19</sup> Gil, Alberto, *La censura cinematográfica en España*, Barcelona, Ediciones B, S. A., 2003, p. 13.

primera época del franquismo en realidad afectó poco al cine español; las películas nacían censuradas por los propios guionistas y directores. Gil y Marquina son adeptos al régimen y católicos, sus películas apenas necesitan eliminar nada, con unas notas preliminares sobre lo que le sobra al relato de Alarcón es suficiente. La censura en realidad funcionaba para Hollywood y para el cine extranjero en general. Fue años después, cuando los jóvenes realizadores desde España empiezan a desafiar estas normas, cuando la censura se aplicó con otro rigor al cine español, pero Gil y Marquina pertenecen a la generación anterior.

Para este estudio en concreto, es posible leer el informe (bastante escueto) que le entregaron a Gil a la hora de obtener el permiso de rodaje. Así el director y su guionista podían prever qué tenían que eliminar y qué tenían que añadir para que su filmación saliera adelante. Esto era muy útil, ya que ahorraba muchos problemas. Si se hacía directamente con la película ya rodada (lo que ocurría con las de fuera) podía arruinarse la oportunidad de proyectarla.

El censor, que firma sin que se lea con claridad su nombre, expresa en siete puntos las condiciones que ve necesarias para que el relato se adapte a la moral del momento:

- 1.º El episodio que se refiere a los planos 139 al 151 aparte de carecer de originalidad –(hemos visto muchas veces ese equívoco cuando por la lluvia inesperada una pareja se refugia en una casa de campo y se hace pasar o la toman por matrimonio)- viene a insistir de forma sugerente en las relaciones ilícitas de los protagonistas, a las que ya se ha aludido suficientemente.*
- 2.º La expresión del sacerdote que se subraya en el plano 210 es poco apropiada.*
- 3. Cuídese la realización del plano 284 para evitar posteriores reparos de la censura.*
- 4.º La expresión correspondiente al plano 352, es falsa y debe sustituirse por otra.*
- 5.º La palabra “querida” que se dice en el plano 35; su repetido uso proviene de la traducción de películas inglesas.*
- 6.º Se señalan correcciones en los planos 158-159 y una tachadura en el 204.*
- 7.º Finalmente estimo que es delicada la escena del cementerio. Debe esmerarse el director en su realización ya que, a mi juicio, no debe ser cómica ni repelente o de mal gusto.<sup>20</sup>*

El informe se firma el 10 de diciembre del 43, justo antes de empezar el rodaje. Como se irá viendo en el comentario, algunas de las recomendaciones se cumplieron a rajatabla,

---

<sup>20</sup> Expediente n. 88, Informe sobre la película titulada “EL CLAVO”, "Archivo de censura El clavo", AGAC, caja 36/04662.

pero otras no; de alguna manera Gil consigue mantener en su película determinadas escenas.

## **II. Los valores de Alarcón en la España de los años cuarenta**

Con este contexto, no es difícil ver porqué Alarcón es un autor tan apreciado en el franquismo, ya que trascendió a la historia de la literatura española como autor ultracatólico y conservador. Sus valores eran los del régimen. Nadie recuerda la primera etapa del autor, como joven anticlerical y revolucionario.

Rafael Gil aprovecha esta reputación de Alarcón (se acaba de rodar *El escándalo* con gran éxito) para poner en escena un libro que está escrito por el autor en su juventud. Aunque luego lo que se ofrezca al espectador es el talante moral que Alarcón quiso destacar, y la idea del castigo a lo que había sido un comportamiento pecador, es inevitable que gran parte del relato, y de la película, se base en la relación no matrimonial de dos personas, y que además una de ellas (la mujer) cometa un asesinato por puro egoísmo.

Si la propuesta no la hace Gil, y el relato no es de Alarcón, puede ser que el proyecto no hubiera sido aceptado. El expediente de censura (como se verá en el comentario comparativo) no ve con buenos ojos la relación *pecaminosa* de la pareja protagonista de la novela. Parece que la moral del franquismo es más estricta que el conservadurismo del siglo XIX. La censura política no es necesaria para un realizador como Gil. Es impensable que un guion de cine presentado en el año 1943 pretendiera criticar a la dictadura. En este momento, la censura es solo católica y moral, atendiendo a lo que en los años cuarenta se entiende como buenas costumbres, por lo que Gil no está cuestionado, solo tiene que ser cuidadoso con lo que tiene que tapar.

La traba impuesta previamente a la adaptación de la novela ya anticipa que el guion tendrá que alejarse lo necesario de la obra de Alarcón para contentar a los censores.

Joaquín Soriano, que por aquel momento fue nombrado director del NO-DO, firma en el final informe en el que se muestra favorable a la película, ya que “El guion técnico resuelve, a nuestro juicio, bastante bien las situaciones delicadas que presenta la obra”.<sup>21</sup>

Gil y Marquina se limitan a rodar la película sin dar al lenguaje visual más peso que el justo cuando de moral se trata, trazando un guion técnico adecuado. Finalmente, la película no tendrá más problemas y será premiada.

### III. Eduardo Marquina, Rafael Gil y CIFESA

La película es una creación de Rafael Gil, en la que Eduardo Marquina<sup>22</sup>, reconocido dramaturgo y también guionista de cine, se limita a escribir algunos diálogos que ayuden a adaptar los personajes al ideario franquista, pero no es el alma de la producción.

Marquina comparte con Alarcón una biografía de joven revolucionario que rápidamente evoluciona a ideologías conservadoras, convirtiéndose en un intelectual muy afín al franquismo. Justo le habían nombrado académico de la lengua al final de la guerra, y no levantaba suspicacias entre los censores; su trayectoria era intachable. Fue un conocido dramaturgo, ya desde antes de la guerra (el teatro Marquina de Madrid lleva su nombre, y Luis Marquina, el director de cine, es su hijo). Pero sus obras han perdido toda vigencia, hace muchos años que no se representan. Algo así ocurre con los diálogos que escribió para *El clavo*.

Su aportación resulta muy artificiosa en la actualidad; las conversaciones no son lo más destacable de la película, el engolamiento y la rigidez de los diálogos resta credibilidad a los personajes, y no les permite librarse de un estilo interpretativo anticuado. Rivelles, una actriz muy joven, ya apunta un modo más naturalista, a pesar de los peinados, los tocados y los diálogos.

Rafael Gil cuenta en primera persona por qué eligió a Marquina para los diálogos:

*“Sí, tuve mucho trato con Eduardo Marquina, muchísimo. Era una persona de gran talento, de mucha sensibilidad y cordialísimo. Yo era muy joven y me veía empujado ante él, que me daba mucha confianza. El clavo era un cuento muy pequeño, de muy pocas páginas, y tuvo que escribir muchísimo.*

---

<sup>21</sup> Expediente n.º 88, *Informe sobre la película titulada “EL CLAVO”*, "Archivo de censura *El clavo*", AGAC, caja 36/04662. Documento firmado por Joaquín Soriano el 19 de enero de 1944.

<sup>22</sup> Biografía de Eduardo Marquina en: <http://dbe.rah.es/biografias/11694/eduardo-marquina-angulo>

*Los diálogos son de él. Su éxito no se sabe a qué se debió, soy un poco fatalista en eso de los éxitos. En aquel momento había una película de gran éxito El escándalo, y El clavo fue gemela, las dos de Alarcón. Eran temas románticos, como Lo que el viento se llevó o Cumbres borrascosas, que eran de aquella época. Respondían al cine que se hacía en el mundo y que gustaba en el mundo.” Rafael Gil<sup>23</sup>*

Este trabajo se centra más en Rafael Gil, que como creador es equiparable a Alarcón en cuanto al peso de su aportación creativa en el resultado final de *El clavo*.

Sobre Rafael Gil hay mucho escrito, pues su figura recorre varias décadas de producción cinematográfica, desde las primeras películas con las dificultades propias de la posguerra hasta las últimas, bien entrada la transición.

Siguiendo a José Luis Castro de Paz (Castro de Paz, 2007: 53 y siguientes), Rafael Gil nació en el Teatro Real de Madrid, el 22 de mayo de 1913. Su padre era el conservador del Teatro. Desde joven se aficiona a la literatura y el cine, y comienza a escribir en revistas, sobre todo hablando de cine. Se familiariza con el cine de King Vidor, Frank Capra o Ernst Lubitsch. Hace sus primeros rodajes cortos, y antes de la Guerra Civil entra en CIFESA. Él es religioso y conservador de ideas, pero al ser madrileño la guerra le sitúa en el bando republicano, donde le destinan a hacer películas de propaganda. Esto no le gustó, e intentaba no atacar su propia ideología. Tuvo algunos problemas por ello, pero su gran amigo del Amo le ayudó.<sup>24</sup>

La victoria franquista respalda a Gil, que reanuda su actividad cinematográfica. Al principio son documentales, pero él espera realizar un metraje largo de ficción. Esta oportunidad le llega con CIFESA, con *El hombre que quiso matar*, de 1942. Después, su carrera es imparable, a pesar de las dificultades de la época. El panorama que se encuentra Gil en sus comienzos está marcado por la posguerra y sus carencias materiales, y el dominio político y moral, por una parte, de la Falange, y por otra de la Iglesia, además de la figura del general Franco, que, como Hitler y Mussolini, tiene un interés particular en el cine, suele ver las películas en su Palacio del Pardo y e incluso ha colaborado escribiendo un guion. Para Gil, la Falange no es un problema, Franco tampoco, la Iglesia le supone un cierto freno, pero con el que puede manejarse. Su problema es que no hay dinero para una buena producción de cine nacional.

---

<sup>23</sup> Castro de Paz, José Luis, coordinador, *Rafael Gil y CIFESA*, Catálogo de la exposición de Filmoteca Española. Madrid, Instituto de cinematografía y de las artes audiovisuales, 2007, p. 125.

<sup>24</sup> En el comentario sobre el indulto final de *El clavo* se retoma la amistad con del Amo y el pago por su ayuda.

Un ejemplo de lo que podía suponer la falta de suministros en la época, y las dificultades de importación (pues era un delito conseguir determinados elementos por las restricciones y el llamado *raционamiento* se puede ver en una carta conservada en el expediente de censura de *El clavo*, Alfredo Fraile, operador jefe de la película, escribe una carta tipo “solicita” rogando que intercedan por él para que puede importar película KODAK o DUPONT, que en la época eran las mejores, y que él sabe que la fotografía y la atmósfera que quieren reflejar no tendrían las mismas posibilidades con un material peor.<sup>25</sup>

Otra anécdota que tiene su cierto valor poético la cuenta Enrique Herreros en un libro sobre CIFESA<sup>26</sup>. Rememorando el rodaje de *Eloísa está debajo de un almendro* en los Estudios *Sevilla Films*, Gil tenía que rodar de noche y la luz eléctrica tenía cortes continuamente. La escena del cine con la que comienza *Eloísa*, se rodaba en un plató, que no tenía calefacción. Unas pocas estufas intentaban caldear el ambiente, pero los actores se morían de frío. El problema era que, con este frío, y en la oscuridad que simulaba el cine, el vaho de la respiración de los actores salía en la película. Para evitarlo, a un técnico se le ocurrió ofrecer a los actores, justo antes de que dijeran su diálogo, un vaso de agua helada, para así eliminar el vaho. Apunta Herreros que Gil se tomaba estas cosas con mucho humor.

Para entender lo que suponía el control institucional en el momento, otro dato interesante es el control de los trabajadores contratados para la película. En el expediente de censura aparece investigado el peluquero, W. Tourjansky, que no era español. Al investigar, descubren que es ruso, lo que en principio es un impedimento. Parece ser que era un ruso que se había marchado de su país y se había nacionalizado francés, por lo que evita las sospechas de ser simpatizante del comunismo (posiblemente, como tantos rusos huidos por la revolución, era un anticomunista).

El maquillador es italiano, y aunque por ser extranjero le investigan, es procedente de un país aliado y no le consideran un problema.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Expediente n.º 88, *Solicitud de material para “El clavo”*, "Archivo de censura *El clavo*", AGAC, caja 36/04662. Documento firmado por Alfredo Fraile el 14 de diciembre de 1943.

<sup>26</sup> Herreros, Enrique, *Cuando Rafael Gil cogió la antorcha de CIFESA*. En *Rafael Gil y CIFESA*, Organización: FILMOTECA ESPAÑOLA, coordinación: Elena Cervera. Catálogo editado por FILMOTECA ESPAÑOLA, Madrid, 2007, p. 28.

<sup>27</sup> Expediente n.º 88, INSPECCION DE RODAJE, "Archivo de censura *El clavo*", AGAC, caja 36/04662. (Firmado F. Navarro).

Y Gil está pensando en Hollywood, en lo que fueron los llamados *años del hambre*. Pero es ambicioso y hará lo posible para sacar adelante un cine nacional digno de los grandes estudios americanos. Después vendrá la política de derechos de importación de cine extranjero, ofreciendo películas americanas o italianas si una película española tenía éxito o era premiada. Esto no ayuda a los estudios españoles, que terminan siendo distribuidoras de Hollywood más que productoras de cine nacional, pero Gil no quiere ser un distribuidor, sino un buen director.

En este sentido, *El clavo* es la lanzadera de este intento de hacer un gran cine español. Tiene gran presupuesto (3.200.000 pesetas y más de 2.000 extras) y se la compara a *Rebecca*<sup>28</sup> de Alfred Hitchcock (Castro de Paz, 2007, p. 87). *El clavo* fue el arranque de su carrera, muy prolífica, en la que también escribió sobre cine y fue guionista. Llegó a convertirse en el gran director del cine del franquismo.

Con el paso de los años, Rafael Gil tuvo su propia productora, CORAL, y consiguió grandes logros en un momento tan mezquino para cualquier arte, más aún un arte vinculado al lujo y el gran presupuesto. Pero siempre dentro de su vinculación al régimen, lo que le ha hecho perder fuerza en la revisión posterior de la historia del cine español.

Murió en Madrid, a los 73 años, en el año 1986. Luis Rubio<sup>29</sup>, en la semblanza biográfica que escribe sobre él, cita una frase que escribió: “creer en lo que aún no es resulta una bella manera de vivir.”

Retomando el momento histórico, la posguerra es un momento crucial para el cine español. Y en ese momento, destaca una productora, que, sobreviviendo a la Guerra Civil, consigue remontar y crear una cierta industria del cine. Esta productora es CIFESA, “La antorcha de los éxitos”. La Compañía Industrial del Film Español, S. A. tiene actualmente algo de legendario para los que estudian el cine español en sus comienzos. Los fundadores de CIFESA, ya antes de la guerra, tenían un espíritu comercial de altos vuelos. Habían firmado un pacto con la Columbia para distribuir sus películas y utilizaban un decálogo profesional en la línea de los Diez Mandamientos<sup>30</sup>. Siguiendo a Fanés, CIFESA se caracterizaba por su españolismo y su valencianismo al mismo tiempo. No es de extrañar

---

<sup>28</sup> Se mantiene la grafía original en inglés.

<sup>29</sup> Rubio Gil, Luis, *Rafael Gil escritor de cine*, Madrid, Laxes, S. L. Ediciones, 2004, p. 355.

<sup>30</sup> Fanés, Félix, *CIFESA, la antorcha de los sueños*, Valencia, Institución Alfons el Magnànim, 1981, pp. 22-23.

que sus películas comiencen con el logo de la productora, que es una antorcha con el Miquilet<sup>31</sup> y el himno valenciano sonando de fondo. Su sentimiento nacionalista le impulsó a ayudar a las producciones patrias, a pesar de la escasez de recursos del momento. Entre el 39 y el 42 CIFESA toma posiciones, y se convierte en la productora más importante de España, la única capaz de financiar películas de cierto nivel. *El clavo* fue un de ellas, con gran éxito de taquilla.

Gil converge así con la productora que tiene también el ambicioso proyecto de recrear en España el esplendor hollywoodiense. En palabras de Fanés: “Los estrenos de determinados films, por ejemplo, recuerdan por su fastuosidad las *premiers* de Hollywood. Naturalmente no era lo mismo.” (Fanés, 1981: 102).

Comenta Fanés que CIFESA entendió rápidamente que necesitaba un sistema de estrellas, como las americanas, para recrear este mundo fastuoso que ayudaba al público a olvidar su triste realidad, y que la productora estaba dispuesta a hacer lo necesario para imitar al *star system* americano.

Amparo Rivelles, la actriz protagonista de *El clavo* llegó en este momento al cine, y obtuvo grandes beneficios de la situación. Las productoras querían tener a sus propios actores y actrices que crearan esta ilusión de vida glamurosa y que garantizaran el éxito de las películas por su propia presencia. Fanés lo cuenta en estos términos:

*Recordemos, no obstante, cómo fue la contratación de Amparito Rivelles, una de las grandes estrellas de CIFESA. El contrato con la Rivelles fue por tres años y las condiciones se renovaron anualmente. Trabajara o no, la Rivelles cobraba 10.000 pesetas semanales –cifra fabulosa en la época- y tenía el derecho, característico de las grandes estrellas, de elegir el director y el coprotagonista masculino. (Fanés, 1981, p. 105).*

*El clavo* lo rodó con estas condiciones, siendo ya una estrella en España. La idea de CIFESA era siempre intentar conquistar primero el público español, y después el latinoamericano, y negociar con la exclusiva de las estrellas, como ocurrió con Rivelles.

Respecto a *El clavo*, Fanés cuenta que se publicitó con una frase que remitía a Alarcón, aunque luego la película se centraba más en otros aspectos: “P. A. de Alarcón –decía- escribió *El clavo* inspirándose en una causa célebre en la época, como si quisiera demostrar que nada hay tan novelesco como la realidad. (Fanés, 1981, p. 116).

---

<sup>31</sup> La torre de la catedral de Valencia, símbolo de la ciudad.

A pesar de ser un gran éxito, no creo “escuela” de películas románticas con ambiente morboso, en la línea de *Rebecca*, su modelo americano. CIFESA continuó durante años dominando el cine español, pero el despilfarro inicial, y factores externos a la empresa hicieron que no consiguiera llegar a los años setenta, desapareciendo tras muchos problemas económicos.

#### **IV. La recepción de la película**

Uno de las quejas más repetidas a la hora de enfrentarse a la bibliografía y la crítica sobre la película *El clavo* radican en su desacreditación por pertenecer a una época y una ideología. Los logros de la película se eclipsan, y solo se destaca de ella su exaltación del Régimen y su ideología conservadora.

José Luis Castro de Paz, por ejemplo, es uno de los expertos en cine que intenta trascender a la valoración política de la época y ser objetivo a la hora de criticar estas películas. Siguiendo uno de sus artículos, explica cómo Gil tuvo el acierto elegir una obra de Alarcón para realizar un drama (casi más bien melodrama) que tuviera doble lectura, y en el que se insertaran momentos cómicos.

Alarcón ya había sido fuente de inspiración para otras películas con cierto éxito, y marcaba un estilo que se apartaba bastante del cine republicano.

*[...] el cuento de Alarcón le permitía ajustarse a dichos parámetros, que él mismo había defendido ya antes de la Guerra en su ensayo “Luz de cinema” y a la vez llegar al melodrama “puro” sin renunciar a esa querencia a la “doble ficción” que caracterizaba toda su obra previa.<sup>32</sup>*

Así surge este género, del que *El clavo* es el mejor representante:

*De hecho, podemos a estas alturas reflexionar sin dificultad sobre cómo si buena parte de esos filmes anteriores pueden ser considerados comedias (aunque se apelliden “miserabilistas”) es sólo gracias a ese desdoblamiento entre pasado (dramático) y presente (feliz), fractura narrativa, históricamente fechada, que “El clavo” fundirá cual crisol en dos niveles simultáneos e irreconciliables; uno soñado e imposible (el “protagonizado” por la enigmática Blanca, heredera directa de Marina del film anterior, y su amado Javier Zarco), el otro trágico y dramáticamente triunfante, dominado por el azar y el destino (y sufrido por los “otros dos personajes”: la asesina enamorada Gabriela y el juez Zarco.*

---

<sup>32</sup> Castro de Paz, José Luis, coordinador, *Rafael Gil y CIFESA*, Catálogo de la exposición de Filmoteca Española. Madrid, Instituto de cinematografía y de las artes audiovisuales, 2007, p. 87.

En los años ochenta, un poco más olvidado el franquismo, las críticas empiezan a ser mejores. Por ejemplo, el periódico *El País* le dedica ésta a la reposición de *El clavo*, en un ciclo homenaje a Rafael Durán:

*Situando esta obra en su época, año 1944, El clavo fue una película notable. Naturalmente, repetía ese aire engolado con el que el cine de posguerra disimulaba su despego de la actualidad, tanto porque los protagonistas de nuevo eran malos actores como porque el barroco texto que debían pronunciar acentuaba su natural inverosimilitud. Pero El clavo logró un cierto aire de misterio, un acercamiento al cine fantástico, no se sabe si como producto involuntario de la pretenciosidad de algunos decorados o como meta clara de su director: en cualquier caso, no es un clima general en toda la película, que en sus vaivenes pierde cierta consistencia.*<sup>33</sup>

Félix Fanés ya había comenzado un par de años antes a analizar objetivamente la película, sin descalificarla por franquista, pero sin mitificarla por conseguir su rescate:

*Que, si hubiera salido con un poco más de garra, "no hubiera estado lejos de las grandes historias románticas de la historia del cine. Desgraciadamente, los límites de Alarcón por un lado, los de Gil por otro y muy posiblemente las imposiciones de la época, dejaron El clavo en un film interesante –y solo interesante–, con algunas escenas especialmente remarcables [...].* (Fanés, 1981, p. 116).

El crítico de *El País* concluye con bastante acierto lo bueno y lo malo de la película, desde la recepción que ya no vive durante el franquismo:

*Son difíciles los juicios a años vista, pero esos ciertos valores registrados por Fanés tuvieron fuerte compensación en los diálogos, los rebuscados efectos de luces, la ingenuidad de la historia, alargada sin imaginación, y en el trabajo actoral.*

De 1995 a 2005 Televisión Española emitió un programa titulado *Qué grande es el cine*, dirigido y presentado por José Luis Garci, en el que se comenzaba a buscar el valor del cine español, independientemente de su ideología. Este programa se realizaba con tres expertos que presentaban la película que se podía ver a continuación. En el caso de *El clavo* acuden Luis Alberro de Cuenca, Pedro García Cuartango y Pío Cavanillas Alonso. En esta presentación, José Luis Garci reivindica la película con todo lo que significó en su momento como gran producción comparable a las que realizaba la UFA alemana, y destaca la ambientación. El gusto por las diligencias, los coches de postas, el vestuario de

---

<sup>33</sup> Galán, Diego, *El clavo, un filme de calidad*, en *El País* edición digital, 7 de mayo de 1984: [https://elpais.com/diario/1984/05/07/radiotv/452728802\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1984/05/07/radiotv/452728802_850215.html)

época; todo un despliegue de medios que colocaba a una película al nivel de las grandes producciones extranjeras.

Luis Alberto de Cuenca introduce el referente de Alarcón, y desacredita la fuente de un magistrado que le relata *una causa célebre*, considerando que Emilia Pardo Bazán había encontrado esa verdadera *causa célebre* en la novela de Hyppolite Lucas que se cita más arriba, y que tiene el mismo título. El poeta incluso muestra en el programa de televisión una edición del libro de la época, con el relato. Incluso llega a suponer que fue la edición que pudo leer Alarcón.<sup>34</sup>

La película se considera en el momento del programa de Garci como una de las 100 mejores del cine español.

### 3. *EL CLAVO*

#### I. *Análisis de la novela del texto fílmico*

Una visión muy general de las principales características de cada texto ya apuntan a que las diferencias entre uno y otro son sustanciales. Independientemente de la fidelidad del adaptador al argumento y los personajes, la época, las localizaciones, los diálogos, etc. es imposible que una narración leída se perciba igual que una vista, editada, con música y con actores que materializan a los personajes imaginados por el lector.

Si además sabemos de antemano que el adaptador tuvo que ceñirse a la censura de su época, elegir los actores que convenían a la productora, respetar las limitaciones de presupuesto, y alargar el guion con diálogos de actores secundarios para que el metraje alcanzara el tiempo adecuado (la novela era demasiado corta, como se ha apuntado más arriba), pues la distancia se ve cada vez más grande. No hay que olvidar que también hay similitudes, y que algunos aspectos esenciales y metafísicos de la intención del autor fueron compartidos y reflejados en la película.

Para ver estas diferencias, es interesante la ayuda del análisis narratológico que propuso Gérard Genette en su libro *Figures III*<sup>35</sup>. La narratología es un método muy práctico para este tipo de análisis, además de ser uno de los preferidos del lenguaje del

---

<sup>34</sup> *Qué grande es el cine*, programa de Radio Televisión Española (1995-2005) dirigido por José Luis Garci, visto en : <https://www.youtube.com/watch?v=-G9xtGK471k&t=10s>

<sup>35</sup> Genette, Gérard, *Figures III*, París, Éditions du Seuil, 1995.

cine, por lo que es fácil de seguir para estos casos. Aunque el propio Genette ha recibido críticas por establecer un sistema relativamente sencillo, él justifica su éxito precisamente por lo mismo que se considera adecuado en este tipo de trabajos:

*Algunos (entre los que me encuentro) lamentan el éxito de esta disciplina, porque les irrita su tecnicidad sin “alma”, a veces sin espíritu, y su pretensión de desempeñar el papel de “ciencia piloto” en los estudios literarios. Contra esta desconfianza, se puede muy bien alegar que, después de todo, la inmensa mayoría de los textos literarios, comprendidos los poéticos, pertenecen al modo narrativo y que por tanto, es justo que la narratividad se lleve la parte del león.<sup>36</sup>*

Por tanto, la narratología, auxiliada de otras disciplinas que atienden a aspectos menos concretos que los de la narración en sí, (la ideológica, la estilística, etc.) serán la base del análisis.

i. “El clavo”, novela de Alarcón

Con la contextualización de la novela que se ha hecho más arriba (autores de influencia para Alarcón, importancia del Romanticismo, visión admirativa pero moralista de los autores franceses, redacción en Guadix, en etapa de juventud, poco conservadora, etc.) solo es necesario tener un resumen argumental de la obra para ver su desarrollo.

Argumento:

*Joaquín Zarco, un magistrado resuelto, se ve involucrado en una curiosa intriga criminal. Paseando por el cementerio con Felipe —el narrador del relato y amigo del magistrado—, el Día de Todos los Santos, se encuentra una calavera atravesada por un largo clavo. Sospechando un asesinato, se convierte en un investigador comprometido con la detección del criminal, alejándose de procedimientos deductivos y racionales, pero con la ayuda de la Providencia.*

*En efecto, Zarco lleva a cabo sus pesquisas a partir del cráneo hallado, que lo conduce hasta el ataúd que contiene el cadáver de don Alfonso Gutiérrez Romeral. En el momento de la muerte, éste se hallaba en compañía de su esposa, doña Graciela Zahara del Valle, considerada culpable por el investigador. La ambigüedad de esta novela —muy cercana al folletín por el esquematismo psicológico de los personajes, la falta de verosimilitud en la ejecución del delito, el final macabro y truculento, y próxima al más puro estilo romántico— estriba en que la asesina coincide con la mujer de la que está enamorado el juez-investigador. Pero esta además resulta ser una impostora, ya que vive bajo tres identidades que se corresponden con otros tantos nombres: Graciela, Blanca y Mercedes.*

---

<sup>36</sup> Genette, Gérard, *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Editorial Cátedra, 1993, p. 9.

*Lo cierto es que El clavo inaugura el motivo del investigador vulnerable en la literatura policíaca, ya que Graciela, una vez que es considerada culpable del asesinato de su esposo, declara que lo hizo por amor al juez Zarco, y este no duda en solicitar el indulto para la asesina en el momento en que es conducida al patíbulo. Graciela, sin embargo, expira a causa de un fallo cardiaco, ante los ojos de su enamorado, el juez, quien resulta ser la víctima inesperada de tan melodramático desenlace, porque su amor misterioso e imposible es la causa de su desgracia y su infortunio.*<sup>37</sup>

Recurriendo, por tanto, a la narratología, para comenzar el comentario, el tiempo es el primer elemento que destaca. La novela de Alarcón se sitúa en el pasado (narración ulterior, Felipe *habló*), y solo al llegar al final, en el último epígrafe (el número XVIII) Felipe, el narrador, habla en el momento actual. El relato comienza en 1844, y sitúa la acción principal en 1842, que enmarca el encuentro de Blanca y Zarco. El final a tiempo presente no especifica año, pero ha pasado bastante tiempo, seguramente varios años. La voz del relato es homodiegética (Felipe, testigo de los hechos, cuenta la historia). La focalización es fija, siempre es Felipe el que da el punto de vista.

Para el desarrollo de los hechos temporales, Alarcón recurre a las analepsis, pues todo se va reconstruyendo hacia el pasado. Para crear un ambiente de fatalidad y de destino al que el hombre no puede escapar, recurre a las prolepsis, con pistas de un desenlace fatal.

Como es lógico, hay muchas elipsis temporales. Sería imposible narrar una historia que dura varios años sin elipsis.

Los espacios también son importantes en la novela. Zarco y Blanca establecen su relación en diligencias y fondas, son viajeros de la vida, no se establecen nunca. La exigencia de justicia viene del *más allá*, un día nublado, en un cementerio, el día de Todos los Santos. Alarcón busca atmósfera romántica; la noche, la tormenta, la oscuridad, los forasteros desconocidos. El gran salón de ambiente urbano en el que brilla Mercedes nunca aparece para Blanca, que es la dimensión del personaje que percibe Zarco.

Las ciudades pequeñas son el elemento fundamental de la novela. Alarcón tiene preferencia por Andalucía, y recurre al elemento evocador de su tierra, Granada. Otras ciudades andaluzas no salen tan bien paradas, como por ejemplo la pequeña ciudad cordobesa anónima donde Zarco se muere de aburrimiento. Madrid se nombra, pero

---

<sup>37</sup> Bados Ciria, Concepción, *Novela policíaca (VII). El clavo, de Pedro Antonio de Alarcón*. Sinopsis crítica de la novela, en Biblioteca Cervantes Virtual: [https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/diciembre\\_08/12122008\\_01.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/diciembre_08/12122008_01.htm)

apenas tiene relevancia. Esto puede ser debido, en parte, a que Alarcón todavía conoce poco Madrid.

Los personajes son también un elemento a tener en cuenta en la comparación. El primero en aparecer es Felipe, que tiene valor testimonial. Alarcón lo presenta como un sosias del Joaquín Zarco, el protagonista. Tiene estudios parecidos, son más o menos de la misma edad, se enamoran de la misma mujer, aparecen y desaparecen de los juzgados de provincias, etc. Felipe se comporta como un trasunto de Zarco, pero sin tener presencia propia. Alarcón no dice nada de su físico, ni de su apellido, y de su situación en el futuro. Su comportamiento es paralelo al de Zarco, es su agonista, coincidiendo con Blanca (para él Mercedes) en diligencias y salones, completando los huecos de misterio que tiene Zarco. Él prevé la situación, intuye la desgracia, siempre está dispuesto a sustituir a su amigo y darle apoyo, sin pensar en sí mismo. En realidad, Felipe no es un personaje, sino un narrador que cuenta la historia en primera persona para darle más verosimilitud.

Joaquín Zarco es el protagonista, un joven juez (aunque no tan joven como Blanca) que, a pesar de llevar una vida muy ordenada y disciplinada, al conocer a la misteriosa viajera cae en una pasión desenfrenada que le hace replantearse toda su vida. Aunque no hay muchos datos sobre el aspecto de Zarco, sí puede ser un referente que *zarco* signifique azul, particularmente para el color de ojos. Alarcón está proponiendo un personaje algo más frío que la protagonista, pero con atractivo. Él representa la rectitud, la moral, el caballero católico y refinado que está dispuesto a facilitar a su amada una vida ejemplar.

Zarco tiene un sentido de la justicia extremo, considera que es Dios quien la ejerce, por lo que el hombre no puede dejarse llevar por sus deseos personales, por mucho que le afecten. Alarcón coloca a su personaje en una balanza, por un lado, como un hombre apasionado que haría cualquier locura por amor, y por otro como un juez intachable dispuesto a perder lo que más quiere por rectitud moral. Gana el hombre moral. Y esta es la moraleja que quiera mostrar Alarcón.

Literariamente, también le pone en dos extremos; por un lado, el hombre justo y religioso que ve en su desgracia la voluntad de Dios, por otro, el hombre de mentalidad científica que analiza datos, investiga, y se entusiasma ante un caso. Sin el caso su vida era aburrida y triste. Este personaje, tan parecido a Sherlock Holmes, y tan adelantado a la entrada en España de la novela policíaca, pasa rápidamente a segundo plano; vuelve a ganar el hombre moral.

Todo lo que sabemos de Zarco es a través de Felipe, y apenas hay unos cuantos diálogos en los que tiene voz propia, y lo poco que deja transparentar durante el juicio. Aunque tras la muerte de Blanca ha rehecho su vida, ésta le ha dejada una impronta de tristeza que le acompaña largos años.

Blanca, Mercedes de Meridanueva o finalmente Gabriela Zahara, también denominada *número uno* es la misteriosa protagonista de la novela. Su configuración es plenamente romántica. Su apellido la sitúa en el sur, y su físico corresponde a la mujer pasional que tanto éxito tuvo en el Romanticismo, y que creó un prototipo de mujer española de la que Carmen, la protagonista de la ópera de Bizet<sup>38</sup>, es la más conocida representante. El personaje, paradigma de la mujer pasional, se fragua desde los primeros románticos que visitan España y escriben un poco tópicamente sobre el país.

De Gabriela se sabe que es bellísima, sin dar muchos detalles, aunque de alguna manera Alarcón deja sentir que es morena de ojos negros, antes de decirlo explícitamente: “Y sus ojos negros dejaron escapar dos torrentes de luz y de voluptuosidad...” (Alarcón, 2001: 31).

El apellido significa *flor* en árabe, y como Zarco (igualmente un vocablo de etimología árabe) también empieza con “z”. El hijo que muere habría tenido el sonoro nombre de Joaquín Zarco Zahara (si hubiera llevado el nombre de su padre). Gabriela habla muy poco, apenas es una presencia presentada como fantasmal al principio, que aparece y desaparece, con diferentes identidades. Ella no necesita sosias, pues lo es de sí misma. Lo poco que habla la hace más misteriosa, menos real. Zarco la define en varias ocasiones como él su “gloria”, y ella su “infierno”. El fuego siempre la acompaña.

De su personalidad, por referencias, sobre todo de Felipe, se sabe que es una mujer que brilla en la sociedad, protagonista en los grandes salones, invitada por las casas más reconocidas de cada ciudad que visita. Su pasión es la música, sin dejar de lado la literatura, el teatro y la vida social. Solo su triste situación la hace tener una vida un poco más apartada. Alarcón presenta una heroína que rompe todos los esquemas de la mujer del XIX. Viaja sola, incluso de noche, siendo muy joven. Conoce a un hombre y mantiene una relación con él sin preocuparse demasiado por el matrimonio. Llega al extremo de

---

<sup>38</sup> *Carmen* es originalmente una novela de Prosper Mérimée, escrita en 1845. De la novela Bizet creó la ópera, estrenada en 1875.

proponerle a su amante que ella le mantendrá, que deje la magistratura. No hay muchas heroínas así en España.

No es de extrañar que una mujer tan libre para su tiempo como Emilia Pardo Bazán admirara tanto a Alarcón, como se ha comentado, y le dedicara tan buenas palabras en sus obras críticas, como por ejemplo hizo en *La cuestión palpitante*<sup>39</sup>. Y los dos, tanto Alarcón como Pardo Bazán, conjugando la fascinación por este tipo de personajes, pero a la vez manifestándose conservadores y católicos. Por tanto, es la protagonista la que marca el tono de la novela, la presencia o ausencia misteriosa, casi satánica, digna del infierno, pero ofreciendo la gloria. La fatalidad viene definida en el personaje, no es posible que termine bien. Demasiado frenesí y demasiada felicidad, con pocas convenciones.

El elemento que pone en la balanza Alarcón con esta mujer es el asesinato. Por una parte, el amor es su *leitmotiv*, por otra, es capaz de matar a sangre fría. Alarcón elude explicar cómo se comete el asesinato. No le interesa mostrar los aspectos pragmáticos del hecho. Es el punto más débil de la narración. El esposo no es un personaje, sino una referencia vaga. No tiene diálogo, se dice que su *condición* le hace insufrible, que ella se vio forzada a casarse, etc. Pero en realidad él no tiene oportunidad de defender su posición. Él es lo que Gabriela quiera contarnos, el infierno según ella. Los testigos son objetivos, solo hablan de que el matrimonio se llevaba mal, no de que él fuera un monstruo. También es una referencia el hijo que se nombra, y que nunca aparece más que como muerto, y su trasunto, el nuevo hijo que aún no ha nacido. El hijo es el futuro, la consolidación de la relación, y su muerte, en el primer caso, es un anuncio de lo que pasará.

Los secundarios apenas tienen papel en el libro, el trato que se les da es clasista, algo normal en su contexto. Alarcón está hablando de las clases altas, con las que él se identifica, las otras no le interesan más que en el sentido costumbrista.

Con esta recopilación de datos sobre la novela, se puede ver cómo se estructura la película, y sus similitudes y diferencias en estos aspectos.

---

<sup>39</sup> Pardo Bazán, Emilia, “En España”, en *La cuestión palpitante*, capítulo XVIII, visto en Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Edición digital a partir de *Obras completas. Tomo I*, Madrid, 1891: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-cuestion-palpitante--0/html/fee120ee-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_21](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-cuestion-palpitante--0/html/fee120ee-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_21)

ii. “El clavo”, película de Rafael Gil

Para comenzar, es necesario hacer el resumen de la película, ya que no coincide con el resumen del libro.

El argumento se basa en el encuentro de un juez llamado Javier Zarco y una hermosa joven, que en principio no quiere revelar su nombre. Se conocen durante un viaje y al coincidir en una fonda se enamoran, pero al poco tiempo, cada uno por sus problemas personales, se separan, y por un equívoco no vuelven a encontrarse.

Años después, el juez, recién llegado a su nuevo destino, y acompañado del secretario de su juzgado, encuentra en un cementerio un cráneo atravesado por un clavo. Deciden investigar el caso y las sospechas de asesinato recaen sobre la mujer que debía casarse con el difunto. Lo que Zarco ignora es que el esclarecimiento del crimen le traerá la desgracia, y en el juicio, la culpable, Gabriela Zahara, es la Blanca que había reencontrado y con la que iba a casarse.

Partiendo de este breve resumen, hay que tener en cuenta, lo primero, que en el momento en el que una narración se va a convertir en un guion de cine hay la palabra escrita va a dejar de ser el medio de expresión, por lo que el guion literario es solo una parte de lo que el receptor recibirá.

Tadeusz Kowzan, analizando las distintas formas de espectáculo, explica bien esta cuestión:

*Una película no se crea del mismo modo que un espectáculo teatral, nunca aparece como una totalidad a lo largo del trabajo, hay fragmentos de escenas, trozos de película, y solo el montaje lo transforma en una obra acabada. Hay efectivamente una diferencia entre la creación y la comunicación, más acentuada quizás que en los otros géneros de espectáculos.<sup>40</sup>*

Por tanto, la comparación del guion con la novela puede suponer un punto de partida, pero no puede ser concluyente si no se compara con la película completa. Es un trabajo un tanto complejo, porque el cine es multifactorial por definición, y la narrativa no. Hay que atender al mismo tiempo a elementos textuales y no textuales, lo que complica un poco el análisis.

Comenzando igual que en el apartado de la novela, con el tiempo, la película se narra en tiempo presente. Esto es un hecho consustancial del paso de la narración a los diálogos.

---

<sup>40</sup> Kowzan, Tadeusz, *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus Ediciones, 1992, p. 35.

Carmen Bobes lo explica en uno de sus libros, y se puede resumir en esta frase: El drama escenifica siempre en presente [...].<sup>41</sup>

Ya desde el comienzo la sensación de recuerdo, de misterio y de evocación desaparecen. No hay un narrador, los personajes hablan y así se desarrolla la trama. El año de partida es 1865, y el desenlace ocurre en 1870, con prolepsis y analepsis durante el desarrollo. Las prolepsis sobre la fatalidad son muy parecidas a las de Alarcón, igual que las analepsis, principalmente la reconstrucción del asesinato y su vinculación con la misteriosa protagonista. No hay un final en el que Zarco haya rehecho su vida, pues el desenlace es totalmente distinto.

También hay muchas elipsis temporales.

Los espacios tienen bastante en común con la novela. Zarco y Blanca establecen su relación en diligencias y fondas, como en el libro. El cementerio, en el día de Todos los Santos, también tiene un sentido parecido. Pero la película muestra varios ambientes sociales que no hay en el libro, son añadidos. El primero es la fonda en Teruel, lujosa, llenísima de gente, con un carnaval que reúne a cientos de personas en su magnífico salón. Parece un lugar demasiado fabuloso para ser una fonda de capital de provincias de poco tamaño. Antes el bautizo, con un ambiente costumbrista muy buscado. El salón de clase media madrileño, con las niñas tocando el piano, también de corte costumbrista. Pero la ciudad que más se nombra es Madrid. A veces como lugar de perdición, pero en otras ocasiones como el ámbito natural para una mujer tan sofisticada como Blanca.

Desaparece completamente la evocación romántica de Andalucía. La ciudad pequeña (en este caso castellana) sigue siendo símbolo de aburrimiento.

Los personajes cambian bastante respecto a los originales. Para empezar, Felipe no existe. Juan Median, el secretario del juzgado, recoge muchos de sus rasgos, y parte de su rol, pero no es el mismo con otro nombre.

El protagonista, Zarco, sufre para empezar, un cambio en el nombre de pila. De Joaquín pasa a Javier. Tal vez Javier sonaba más moderno como nombre. Su aspecto y su personalidad sí coinciden con el personaje literario, aunque con matices distintos, pues al ser visto a través de sus propios diálogos, y no por la narración de un tercero, la sensación

---

<sup>41</sup> Bobes Naves, María del Carmen (1991), *Comentario semiológico de textos narrativos*, Oviedo, servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, p. 181.

de persona más real lo hace menos legendario. También representa la rectitud, la moral, el caballero católico y refinado que está dispuesto a facilitar a su amada una vida digna, guardián de las buenas costumbres y juez ejemplar, a pesar de su pequeño desliz.

El actor que encarna a Zarco es Rafael Durán<sup>42</sup>. Este actor acababa de tener gran éxito como galán rodando *Eloísa está debajo de un almendro*, a las órdenes de Rafael Gil, justo el año anterior. Este rodaje es el preludio de lo que será *El clavo*. Rafael Durán no era nuevo en el mundo del cine, ya tenía más de treinta años, y antes de la guerra ya había hecho películas con éxito. Pero la guerra y la nueva situación de posguerra le afecta como a todo el mundo, y tiene que remontar su carrera. Con el rodaje de *Eloísa está debajo de un almendro* se forma un equipo en torno a una productora, CIFESA, que mantiene la fórmula de realizar una producción de éxito (*Eloísa*) y la reutiliza casi sin dar un respiro a los actores. No solo Rafael Durán repite estrellato, sino que la jovencísima Amparo Rivelles vuelve a ser su pareja. También Juan Espantaleón repite, así como Joaquín Roa, y otros secundarios.

El actor es probablemente el adecuado para el juez Zarco, que tiene que ser mayor que su amada, serio, digno y un tanto engolado. Representa a un juez del siglo XIX, que debe aportar los valores que agraden al franquismo. Pero por otro lado pertenece a una productora que se acerca cada vez más al estilo de Hollywood. Es posible que Durán perdiera peso en el cine español por intentar no salirse de los dictados de la censura.

Tadeusz Kowzan estudia qué elementos no textuales influyen en la configuración de un personaje, cuando este pertenece al espectáculo y la palabra (como se ha apuntado antes) no es lo único que lo define. Siguiendo su clasificación, del protagonista de *El clavo* se aprecia:

El tono, no solo son los diálogos, sino cómo los dice el actor. Aquí encontramos que para que Zarco sea un personaje elevado de una esfera social superior, el guion abusa de su mal carácter, de un trato desagradable a cualquiera que él vea inferior (camareros, sepultureros, tenedores, campesinos, cocheros, recepcionistas, etc.). Llega al insulto. Es posible que este tono no fuera tan acertado.

---

<sup>42</sup> Biografía web de Rafael Durán: <http://actoresdenuestrocine.blogspot.es/categoria/anos-40/>

Tiene una buena dicción, y su tono era muy correcto, pero el enfoque de su personaje, prepotente, impaciente y despectivo con cualquiera que ve inferior le convierten en negativo.

La mímica, en este caso es un poco sobreactuada, pero se adapta al estilo de su momento. Es muy difícil juzgar a un actor fuera de su contexto. En todo momento tiene que parecer digno, y su comunicación no verbal y su gesticulación no corresponde del todo a lo que propone Alarcón, que le permite durante el juicio casi derrumbarse y salvar penosamente la situación gracias a los esfuerzos de Felipe y Gabriela, no por sí mismo. Durán no puede ser fiel a este momento débil del personaje.

El gesto, en la película, Zarco se comporta como un caballero del siglo XIX, con actitud galante (como abrir puertas y ceder el paso), dar propinas por todas partes, llamar coches, saludar con inclinación de cabeza, etc. El personaje resulta un poco anticuado, pero por exigencias del guion.

El movimiento escénico, aquí tiene una clara presencia de liderazgo. Zarco es siempre el que preside una mesa, el que acapara los planos protagonistas, el que da órdenes, el que encabeza un desplazamiento y los demás le siguen. Sus movimientos acompañan al diseño del protagonista. Alarcón no exagera tanto con el estatus de su juez. Felipe es un igual (Juan es un subalterno), puede ser una persona de cierta categoría social, pero no es por lo que destaca.

El maquillaje, en este caso es el propio de la época. Solo pretende mejorar el aspecto del actor, sin más intención que el realismo. Al ser fotografía en blanco y negro no se aprecia color de ojos ni detalles.

El peinado, en este aspecto sí se exagera un poco más. Zarco luce sienes plateadas, intentando aparentar más cuarenta años que treinta. Va siempre impecablemente peinado y afeitado, implica orden estricto. No hay semiología del peinado (ni cuando se moja con la tormenta). Su aspecto, más que de un caballero del siglo XIX es el de un galán de los años veinte. El Zarco de la novela da una impresión algo más juvenil, aunque sería, podríamos imaginarle incluso un poco despeinado. Solo al final de la película aparece sucio y un tanto descompuesto, porque ha buscado el indulto de su amada sin descanso. Es la única vez que el peinado (o el vestido) tiene valor semiótico de desesperación.

El vestuario, semiológicamente tiene valor histórico. Zarco lleva casi siempre capa y chistera. En la intimidad lleva batas de seda, como se espera de un caballero decimonónico. No se sabe si hace frío o calor en la película, él siempre va impecable, solo el detalle final que se ha observado en el peinado. Solo hay un momento de la película en la que se cambia de ropa, y aquí los accesorios sí son importantes. El actor se viste de campesino, con la ropa de la boda del matrimonio que les acoge. Aunque no ocultan que se sienten ridículos, el mensaje está claro; la alabanza de aldea, el hombre se corrompe en la ciudad. Si hubieran sido dos sencillos campesinos su vida habría sido feliz. (Kowzan, 1992: 171-180).

Durante el juicio va vestido (lógicamente) de juez, también impecable, ya que ese es su papel. La justicia divina está muy por encima de sus deseos. Su rectitud es su ropaje. Los matices en la personalidad de Zarco, vistos a través de la semiótica, son claros, y el personaje es parecido, pero más extremo, menos juvenil y sin momentos débiles.

En su relación con la justicia, el guion de Gil no es muy diferente al de Alarcón; lo importante de la justicia es que la imparte la Providencia, y ahí los hombres tienen poco que decir. Los dos personajes, el literario y el de la película, son modelos de integridad.

Y en el carácter innovador del personaje, como preludio de Sherlock Holmes, también son muy parecidos; ante un primer entusiasmo, la investigación científica pasa a segundo plano. El placer de encontrar la verdad se disuelve en los conflictos morales.

Zarco se define por sus propias palabras en la película. Son sus diálogos los que nos transmiten su personalidad. Todo es más objetivo que en el libro, el tiempo es presente, hay menos evocación. El resultado hace que el personaje sea más prosaico.

Respecto a la protagonista, Gabriela Zahara, las diferencias son más acentuadas. Empezando por el nombre, y sus diferentes personalidades. Blanca es común al libro y a la película. Para Alarcón hay un tercer nombre, Mercedes, que corresponde a la versión de ella que tiene Felipe, pero esto no es necesario para el guion de Gil, que prescinde de este personaje. Blanca es el nombre que la define, Zarco, en la película se lo dice al final. Gabriela es la mujer asesina, la que estaba destinada a Alfonso Gutiérrez del Romeral (en el libro casada), el simbolismo del nombre (transparencia, pureza, sencillez) está claro.

La actriz es Amparo Rivelles,<sup>43</sup> casi se puede recurrir al tópico de que no necesita presentación. En el momento de rodar la película es muy joven, apenas diecinueve años. Ya tenía una trayectoria importante, y como Rafael Durán, el éxito de *Eloísa está debajo de un almendro* le ayuda a afianzar su contrato con CIFESA, como se ha citado arriba, con condiciones extraordinarias para la época. Era considerada una mujer muy bella, y buena actriz, por lo que resulta ideal para encarnar a Blanca, definida como una mujer bellísima.

Manteniendo el esquema semiótico de Kowzan, de ella se aprecian sustanciales diferencias a la hora de poner rostro a la protagonista:

El tono, en este aspecto la película es tajante; el tono es sumiso, obediente. La mujer que mata a su prometido a sangre fría no es capaz de mantener una conversación con un poco de asertividad. Se justifica lloriqueando en ocasiones, algo impensable en la heroína de Alarcón. Aunque comienza un poco seca y cortante en el primer diálogo, su estilo se adapta a la mujer débil desde la escena del carnaval.

La mímica, es la propia de la época, aunque Rivelles es más moderna en su gesticulación. No se aprecia en ningún momento que sea la mujer pasional que define Alarcón.

El gesto, en todo momento son gestos serios o de tristeza, nunca de la mujer volcánica que imagina Alarcón.

El movimiento escénico, está ceñido al siglo XIX, con un vestuario muy complicado que marca los movimientos. Ella deja que el actor inicie la actuación (abriendo puertas, moviendo sillas, ayudando a salir de un carruaje, etc.).

El maquillaje, propio de la época, buscando el realismo, solo pretende resaltar la belleza de la actriz.

El peinado, semiológicamente del XIX. Peinados muy complicados, siempre perfectos, casi imposibles de realizar por uno mismo. En la cárcel sí aparece con peinados sencillos, propios del contexto. En ningún momento se plantea que la protagonista tenga

---

<sup>43</sup> Biografía de Amparo Rivelles en Cervantes Virtual:  
[https://www.cervantes.es/bibliotecas\\_documentacion\\_espanol/creadores/rivelles\\_amparo.htm](https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/rivelles_amparo.htm)

que responder al prototipo de *Carmen* de Bizet, con pelo negro y algo menos atildada. Se aprecia, a pesar del blanco y negro, que el color de pelo de la actriz no es muy oscuro.

El vestuario, semiológicamente tiene valor histórico, como el de Zarco. Los ropajes, como se ha dicho, son complicadísimos. Además de la parte histórica, es notable que la ropa del XIX sea ideal para que una actriz no enseñe absolutamente nada en pantalla. Es el momento de la censura, y Gil sabe bien que es mejor no ofrecer nada a los ojos de los censores. La ropa corriente de los años cuarenta, que la moda hacía llevar muy ajustada, solía resultar ya un exceso para la censura.

Alberto Gil cuenta muchas anécdotas de este tema en su libro sobre la censura, y explica que se llamó *exhibicionismo pectoral* a la ropa muy ajustada, o con un poco de escote<sup>44</sup>. Rivelles es irreprochable en esta película. Solo tiene tres momentos de signo no verbal con su vestimenta; el primero, igual que Zarco, cuando se viste de campesina, el segundo, saliendo en camisón por los gritos de la criada al morir su prometido (y Gil se encarga de que el camisón sea digno de una monja de clausura) y, por último, en el juicio, cuando aparece con el velo negro, parodiando la novia ante al altar que nunca será.

Es interesante recordar el fantástico valor testimonial que tiene *El camino* de Delibes para conocer lo que significó el cine en la posguerra, con la exhibición de películas de Hollywood en las que, a pesar de la censura, el vestuario de las actrices podía ser considerado algo insinuante. (Gil: 2009, p. 47).

En líneas generales, los aspectos semióticos que definen a la protagonista inciden en su alejamiento del original. La pasión y el frenesí no la configuran, parece más malhumorada que misteriosa, no hay nada satánico en ella. El melodrama y el romanticismo en su dimensión más convencional arrastran a Rivelles a encarnar a una mujer prototipo de la posible esposa católica ideada por el franquismo, en contradicción con la figura de la novela. Y esto es una decisión de Gil marcada por la censura.

Al estar marcada por el tiempo presente y el diálogo, pierde de forma natural su aura de misterio. Es una mujer con problemas, como ella dice, “igual que cualquier otra”.

Con una protagonista así, el asesinato es muy forzado. Además, ella no está en la habitación del muerto; ¿Cómo llega allí sin llamar la atención? ¿Cómo es que él no se

---

<sup>44</sup> Gil, Alberto, *La censura cinematográfica en España*, Barcelona, Ediciones B, S. A, 2009.

despierta? ¿Nadie oye martillazos? Tiene menos razones que el personaje literario para matar a Alfonso. No están casados, solo tendría que intentar llegar a un acuerdo con Alfonso, Zarco es juez, tiene todas las estrategias para ayudar al padre de Gabriela ante un asunto legal. ¿Por qué recurrir a un método tan oscuro? La incoherencia del personaje es grande. Al igual que en el libro, Gil no entra en estos detalles, y no da ninguna pista de los aspectos prácticos del asesinato. Ni visualmente ni por referencias. Es más notable que Gil no muestre nada de la escena del asesinato, porque el cine es lenguaje visual, y como tal, deja un vacío más grande omitiendo una información tan impactante para el receptor.

Juan Medina es el único secundario con peso en la película. Su construcción le hace hijo de Felipe, pero con una trayectoria distinta, y sin protagonismo narrativo. Para empezar, es un subalterno de Zarco, y en todo momento le otorga el liderazgo a éste. Además de tener una relación de admiración hacia Gabriela, pero sin llegar al enamoramiento. Su papel de heraldo y visionario sí se parece al del personaje original. Al final de la película sí asume el rol de sustituto de Zarco. Pero tiene una dimensión propia que nada tiene que ver con Felipe. Es por definición un personaje de corte *sanchopancesco* en su físico, en su rol, en sus costumbres y en su visión tranquila y hedónica de la vida, sin ninguna eficacia en sus empresas, pero sin ningún sobresalto. Además, Gil le utiliza para enfatizar uno de los subtemas que introduce y que Marquina desarrolla para él; el funcionario español, su ineficacia y su pereza.

El actor aporta muchísimo al personaje. Como se ha apuntado, ya aparecía en *Eloísa está debajo de un almendro* y se convierte en un secundario asiduo de CIFESA. Su nombre es Juan Espantaleón<sup>45</sup>, y colabora en repetidas ocasiones con Gil. Su bondad trasciende a la cámara, es el más natural de los actores, y no está encorsetado por su físico, no necesita estar pendiente de su mejor perfil. En la clasificación de Kowzan se aprecia:

El tono, más bien humorístico, pero dramático al final, con muestras de realismo en todo momento. Siempre marcando la superioridad de Zarco, y demostrando su poca autoridad ante sus subalternos.

---

<sup>45</sup> Biografía de Juan Espantaleón en: <http://actoresdenuestrocine.blogspot.es/1448726696/juan-espantaleon/>

La mímica, muy natural, solo para mostrar los sentimientos propios de las escenas, sobre todo tristeza y fatalidad. El único momento en el que se altera es cuando aparece como una sombra al descubrir a Gabriela.

El gesto, contenido, natural, propio de las escenas.

El movimiento escénico, está en el XIX, pero sobre todo es el de un hombre que vive en una capital de provincias sin mucho que hacer, y no tiene familia.

El maquillaje, realista, sin más que mostrar al secretario provinciano.

El peinado, en algún momento puede perder un poco la compostura, en comparación a Zarco.

El vestuario, del siglo XIX, con menos porte elegante que Zarco, pero también con capa y chistera en muchas ocasiones.

Los secundarios, como se ha nombrado arriba, son necesarios en parte para aumentar el metraje, y en parte para adaptar el guion al gusto del franquismo. Destaca Alfonso Gómez del Romeral, que aparece poco, pero tiene voz propia (si no se considera su aparición macabra en el cementerio).

Alfonso tiene una dicción chulesca, va vestido casi como un majo, con patillas. Se intenta que el actor no parezca atractivo. Tiene que hablar con agresividad, ordinariamente, maleducado, ofensivo. Es necesario que resulte despreciable. No se da a entender que sea alcohólico, que podría ser lo que insinúa Alarcón, y una explicación de cómo una mujer puede con cierta facilidad matarle. Alarcón no dice que sea familia de Gabriela, ni que extorsione a sus padres. Tampoco le presenta como un resentido social (Gil sí). Lo único que tienen en común es que son muy ricos, y que ambas Gabrielas les detestan.

Los secundarios son muchos, y sirven sobre todo para dar contrapunto humorístico, mostrar subtemas como el mencionado de los funcionarios, o las *solteronas* (como se verá en el análisis por escenas) y resaltar la autoridad de Zarco.

La relación de actores y secundarios es la siguiente<sup>46</sup>:

---

<sup>46</sup> Relación de los créditos en cuanto a los secundarios de la película *El clavo*, consultado en el sitio web: <https://www.imdb.com/title/tt0036714/fullcredits>

Milagros Leal	...	Señora autoritaria
Joaquín Roa	...	Berrugo
Irene Caba Alba	...	Anciana testigo
Ramón Martori	...	Fiscal
Rafaela Satorrés	...	Doña Blanca
Manuel Arbó	...	Don Eduardo
Jesús Tordesillas	...	Presidente del Consejo
Adela González	...	Criada ordinaria
José Franco	...	Gerente del hotel
José Portes	...	Ramírez
Julio Infiesta	...	Reyes
Félix Fernández	...	Bizquera
Pablo Muñiz	...	Señor nervioso
Enrique Herreros	...	Señor bajito
José Ramón Giner	...	mozo de Javier Zarco
José María Lado	...	Alfonso Gutiérrez del Romeral
Pedro Mascaró	...	El Padrino
Camino Garrigó	...	Viajera de la diligencia
Juan Calvo	...	Campesino

Concha Fernández	...	Juanita
Pablo Hidalgo	...	Esposo viejecito
Juana Mansó	...	Esposa viejecita (as Juana Manso)
Alfonso de Córdoba	...	Carrasco
Manuel Requena	...	Granjero
Rafael Bardem	...	Presidente de la Audiencia

Los otros aspectos no textuales que es necesario tener en cuenta en la comparación, siguiendo los que enumera Kowzan (Kowzan: 1992) son la escenografía y los decorados, la iluminación, la música, y los efectos sonoros. A estos hay que añadir, en función de los elementos que propone analizar José Luis Sánchez Noriega<sup>47</sup> más centrados en el espacio fílmico y la organización del relato (sobre todo el ritmo). El resto están incluidos en los aspectos textuales, y no es conveniente repetirlos para evitar información redundante.

Viendo todo esto en conjunto, se aprecia que unos interactúan sobre otros, por lo que se puede dividir la película en escenarios, y calibrar hasta qué punto son evocaciones del libro o lo contrario.

Espacios de la película en relación a la novela:

El primero que aparece es el espacio abierto con la diligencia, en un plano con mucho fondo. El paisaje es seco y polvoriento, con bastante luz. No es difícil ver en este comienzo la fascinación de Gil por el cine del Oeste. Incluso la música es un poco parecida a la de estas películas. Fernando Alonso Barahona explica la fascinación de Gil por estas películas: “en palabras de Gil, que cita *La diligencia*, *El forastero*, *Solo ante el*

---

<sup>47</sup> Sánchez Noriega, José Luis, *Diez reflexiones (que no tesis) sobre la adaptación de textos literarios al cine*. En Rey Hazas, Antonio, y de la Cruz Martín, Juan (editores) *El cine y la literatura. Curso sobre la adaptación literaria al cine*. Madrid, Asociación de profesores de español Francisco de Quevedo, 2005, pp. 9-19.

*peligro y Raíces profundas el western no era solo el sueño de los niños, sino también el de los hombres*”.<sup>48</sup>

El comentario hace referencia a que en los comienzos el *western* se consideraba serie B, pero que Gil desde el principio lo reivindicaba.

En los créditos aparece un dibujo a plumilla de Enrique Alarcón<sup>49</sup> de una diligencia. Filmoteca Española ha conservado en un catálogo la reproducción de los dibujos de rodaje que realizó Enrique Alarcón, incluido el de comienzo. Todo muy alejado del relato de Alarcón, que crea un ambiente oscuro y nocturno. Cómo es lógico, hay efectos sonoros de caballos, ruedas, etc., algo no relevante en la novela.

El espacio fílmico en el que hace su primera aparición Blanca (la misteriosa *número uno* en la novela) no tiene nada que ver con el de la novela corta. Aunque Gil realiza un plano muy original y onírico, la presentación gótica de Alarcón no existe. Fanés explica así la extraña aparición de Blanca:

*[...] en una sucesión de campos contra campos aparecía por ver primera Blanca; sus pies, un ganado de ovejas que no la dejaban avanzar: el plano estaba compuesto de tal manera, que el movimiento ondulante de las ovejas hacía como si ella flotara sobre algo húmedo, vivo, pegajoso.* (Fanés, 1981: 116).

El ritmo de la escena de presentación de Blanca en el libro es muy lento, el de la película no, más bien todo lo contrario.

En la siguiente escena van a una fonda, y se recrea el bautizo. Es un añadido de la película, aportando humor y costumbrismo. Es una escena muy ruidosa, no se da así ninguna en el libro.

Después aparece la fonda de Teruel. También Fanés tiene una explicación interesante para explicar este lugar fabuloso:

*[...] es un edificio enorme, espléndido, barroco, absolutamente contradictorio con la pobreza del pueblo donde se ubica: la fonda u hotel acentúa profundamente la sensación de irrealidad que desde un principio tienen las relaciones entre el juez y la falsa Blanca.* (Fanés, 1981: 116).

---

<sup>48</sup> Alonso Barahona, Fernando, *Rafael Gil director de cine*, Madrid, Laxes S. L. Ediciones, 2004, p. 303.

<sup>49</sup> VV. AA. *Rafael Gil y CIFESA*, Organización: FILMOTECA ESPAÑOLA, coordinación: Elena Cervera. Catálogo editado por FILMOTECA ESPAÑOLA, Madrid, 2007. Fondo para título de crédito, dibujo de Enrique Alarcón. Tinta y grafito sobre papel 30 x 39,5 cm. Colección Clementina García (Viuda de Enrique Alarcón).

Es un espacio fastuoso más que de evocación romántica, que es el del libro. Los decorados son un añadido en este caso, pues Alarcón no nombra nada al respecto. El baile de carnaval es de cientos de personas, con disfraces lujosos. Es otro añadido, ya que en el libro apenas se nombra la fonda, y algunas conversaciones que tuvieron en ella. Nada de bailes. El espacio fílmico del baile es extraordinario y fue muy apreciado por la crítica.

El ritmo es rapidísimo, en la novela es lo contrario.

El cafetín del río es otro añadido, y en él la música es importante. Aparece el tema de la película, que sirve de soporte a la protagonista. Fue compuesto por Juan Quintero, habitual compositor de bandas sonoras de películas. Su estilo es diegético, algo propio de la época.

El siguiente espacio es un añadido; la naturaleza y la casa campesina, son dos ambientes que no nombra Alarcón, y que sirven para enfatizar los valores del franquismo. La parodia de vestirles de novios no encaja en la novela. Lo único que sí es acorde es la tormenta, que pertenece al ámbito romántico del relato.

El cementerio sí mantiene el espíritu de la novela. Aunque Alarcón propone que la calavera se vea en primer plano, Gil no puede hacer esto por la censura, pero en los catálogos de rodaje sí la dibujan. Es un icono que cualquiera que lee la novela tiene en mente. El día gris y triste sí es acorde con la ambientación de Alarcón. La casa del sepulturero, digna de una película neorrealista, es un añadido.

Madrid es el lugar de reencuentro de los enamorados; en la novela no se encuentran en la capital. El interior de una iglesia tampoco se da en Alarcón. Refuerza la idea de la providencia impidiendo la unión de los amantes, porque no lo merecen.

La casa de la familia madrileña con las niñas tocando el piano es un añadido. El tema de las *solteronas* también. Sin embargo, el salón granadino de evocación romántica de Alarcón no aparece, es una supresión.

El juicio, solemne y con los protagonistas comunicándose con miradas sí está en Alarcón. Hay diferencias argumentales, pero Gil es bastante fiel a lo que trasmite el autor literario.

El *flashback* a la noche del asesinato, la conversación con los padres, el libro que le da la idea, etc. son añadidos o desviaciones del argumento original, que no es posible seguir por la censura.

El episodio de la cárcel es mucho más extenso en la película, en el libro es muy breve. Pero el ambiente podría ser parecido, los personajes no tanto. No hay recorridos por los ministerios en la novela, pero sí es cierto que se insinúa que Zarco ha hecho algo parecido. El baile soñado del final es un añadido.

El final es totalmente distinto, y el viaje en diligencia de los dos por última vez es un añadido. Sí flota en el ambiente la sensación de justicia divina por encima de los deseos de los hombres.

Por último, recordando que uno de los elementos no narratológicos que es interesante analizar es la ideología, y su influencia en la elaboración de las obras artísticas, es necesario hacer una breve reseña de cómo puede influir este aspecto en la adaptación.

La novela de Alarcón, como ya se ha dicho, nace *autocensurada* por la ideología del autor. El XIX ya genera novelas más o menos escandalosas (en su contexto) y es precisamente esto lo que Pedro Antonio quiere evitar. El tema puede ser escabroso, pero él será muy reservado a la hora de contarlo. Sin embargo, no escatima en la personalidad de su protagonista. Puede ser moralista y poco explícito en lo carnal, pero define a una mujer que no tiene límites ni convenciones, aunque luego la castigue por eso. Y es la mujer que fascina al protagonista. La novela tiene mucha moraleja, pero el trasfondo de fascinación por una mujer así aflora en cada página. Parece que Alarcón eligió el modelo contrario en su vida personal, dando ejemplo y siendo coherente con sus principios.

Por eso resulta más osado Alarcón, porque no tiene tantas limitaciones a la hora de hablar de su personaje, no necesita presentarla como una buena esposa del nacional-catolicismo, que aún no existía, y se permite narrar todas sus libertades.

Pero Gil y Marquina tienen otro horizonte; no basta con no mostrar explícitamente nada en pantalla, los temas que tocan son delicados, y la censura no va a dejarles contar la historia con una protagonista como la propone Alarcón.

Alberto Gil (Gil: 2009), en su libro sobre la censura, explica cómo se tomaban estos temas durante el franquismo. Sobre el tema principal de la relación amorosa, el adulterio, parece que los cineastas ya veían que podría ser un gran impedimento para realizar la película, por lo que lo erradicaron desde el principio, dejando el argumento poco creíble, y el asesinato de Alfonso muy innecesario. Cuenta Alberto Gil que:

*La infidelidad [...] no era un conflicto reservado a la intimidad de la pareja, era una carga de profundidad contra la institución matrimonial y la censura actuó de manera inflexible cada vez que se convertían en tema de una película. (Gil, 2009: 133).*

Películas como *Cumbres borrascosas* o *Vértigo* no pudieron verse en España por tratar el adulterio.

Una diversión relativamente inocente como el baile tampoco tiene buena prensa en la censura. Indudablemente a Gil le atraían las escenas de baile, pero todas las que mete en la película sirven para mostrar el desagrado de los protagonistas, que huyen de los ambientes frívolos. Alberto Gil lo explica diciendo que “escenificaban un desenfado y un colorido contrarios al gusto de la censura” (Gil, 2009: 93), por lo que los cineastas modifican la personalidad de la protagonista y la hacen rehuir los salones.

Siguiendo con Alberto Gil, el divorcio es inadmisibles para la censura. Por eso Blanca no puede estar casada, si así fuera, por terrible que resultara el marido, no se podría plantear abandonarle. De hecho, se admite que en la película los amantes tengan una relación porque su objetivo es el matrimonio, y en ningún momento a Blanca se le ocurre que se vaya a casar con Alfonso porque no puede, “pertenece a otro”.

Cuando el receptor actual ve la película por primera vez, considera muy forzada la escena en la que se descubre que Blanca y Alfonso ni siquiera están del todo prometidos. Lo que se adivinaba, como le ocurre al protagonista, es que estaban casados. Viendo después cómo funciona la censura, se entiende la precaución.

En cuanto a la Iglesia, es intocable. No se admite la menor insinuación anticlerical, y cualquier personaje que tenga que ver con la Iglesia tiene que aparecer muy digno. En la película se nombran cuatro momentos en los que hay un eclesiástico (ninguna monja), en el paseo hacia el cementerio, en la revisión de los sepelios, en el encuentro dentro de una iglesia con el viático y al final, en la cárcel. Todos son correctos, menos el párroco que hace chistes con sus futuros inscritos en el libro de difuntos. Por alguna razón, Gil y Marquina consiguen mantener la secuencia. Es casi el único desafío a la censura de la película.

Por último, es interesante apuntar que el tratamiento de “lo español” (siguiendo con Alberto Gil) se tenía muy en cuenta por parte de la censura. No es ya que determinadas imágenes o diálogos no sean aceptados por el sistema, sino que una película se consideraba más valiosa si enfatizaba los valores que el Régimen quería resaltar. Y esto

la película de Gil lo tiene muy en cuenta, con las escenas añadidas que escribió Marquina que están dedicadas precisamente a remarcar tradiciones nacionales (como el bautizo de pueblo) y la exaltación de las clases bajas que son felices en su pobreza y su simpleza.

La duda que genera esta visión de la censura sobre la película está en valorar cuántos cambios sustanciales ha realizado Gil o ha encargado a Marquina por iniciativa suya o por imposición de la censura propia de su tiempo. Sobre todo, en cuanto al motivo de la mujer pasional que plantea Alarcón respecto al modelo por el que se decide Maquina del que también tenía buenos referentes cinematográficos, como el de *Rebecca*.

## II. Comparación sinóptica de ambos textos

Para abordar la comparación de la novela con el texto fílmico es fundamental tener en cuenta el artículo que José Luis Sánchez Noriega publica en el manual recopilatorio editado por Antonio Rey Hazas y Juan de la Cruz Martín<sup>50</sup>. Uno de los criterios que el autor indica es importante a la hora de valorar la comparación: “cuando una película lleva el título de la obra literaria –es decir, cuando remite a ella- ha de mostrarle un mínimo respeto, sobre todo si se trata de una obra reconocida”.<sup>51</sup>

Siguiendo con las indicaciones de Sánchez Noriega a la hora de valorar la adaptación, es importante no buscar prescripciones normativas, pues no las hay, sino más bien centrarse en la esencia de la obra, e intentar captar si el receptor percibe más o menos la misma atmósfera que el autor de la novela ofrece, dentro de unas líneas generales que se ciñan a lo principal del argumento; basta con que este sea reconocible. Aunque estas indicaciones son muy generales, sirven de soporte al análisis más detallado de la comparación, que se puede perder en las diferencias puntuales sin ver los parecidos más abstractos.

### i. Edición del libro y ficha técnica de la película

---

<sup>50</sup> Rey Hazas, Antonio, y de la Cruz Martín, Juan (editores) *El cine y la literatura. Curso sobre la adaptación literaria al cine*. Madrid, Asociación de profesores de español Francisco de Quevedo, 2005, pp. 9-19.

<sup>51</sup> Sánchez Noriega, José Luis, “Diez reflexiones (que no tesis) sobre la adaptación de textos literarios al cine”. En Rey Hazas, y de la Cruz Martín, (2005), p. 13.

Pedro Antonio de Alarcón publicó en su versión definitiva el cuento *El clavo* en 1881, dentro de la serie llamada *Novelas cortas*, a la que pertenece la serie *Cuentos amatorios*. Las *Novelas cortas* fueron preparadas por el propio Alarcón en tres bloques temáticos diferenciados: *Cuentos amatorios*, *Historietas nacionales* y *Narraciones inverosímiles*.

Se trata de obras de juventud, en su mayoría y, como el propio autor asegura, describen tres formas literarias que le han acompañado desde sus inicios como creador, de hecho, algunas de sus novelas posteriores son un desarrollo más amplio de estas primeras colecciones.

Respecto a los *Cuentos Amatorios*, contiene las siguientes once piezas:

- "Sinfonía", "La Comendadora", "El coro de ángeles", "Novela natural", "El clavo", "La última calaverada", "La belleza ideal", "El abrazo de Vergara", "Sin un cuarto", "¿Por qué era rubia?", "Tic... tac...".

De esta primera edición la Biblioteca Nacional conserva tres ejemplares, uno en Recoletos y dos en Alcalá<sup>52</sup>. En la actualidad hay multitud de ediciones, normalmente en colecciones, ya que es novela corta.

La película es más o menos un siglo posterior (si se tiene en cuenta que la primera versión de Alarcón es de 1853). La productora CIFESA con Rafael Gil como director estrella, la proyectó por primera vez el 5 de octubre de 1944, con estreno de gala en el Palacio de la Prensa de Madrid.

La ficha técnica es la siguiente<sup>53</sup>:

*EL CLAVO*, 1944

*Producción*: CIFESA. *Productor ejecutivo*: Enrique Balader. *Dirección*: Rafael Gil. *Guion y adaptación*: Rafael Gil, a partir del cuento homónimo de Pedro Antonio de Alarcón. *Diálogos*: Eduardo Marquina. *Fotografía*: Alfredo Fraile – B/N. *Montaje*: Juan Serra Oller. *Sonido*: Jaime Torrens. *Música*: Juan Quintero. *Decorados*: Enrique Alarcón. *Vestuario*: José Caballero, Juan A. Morales, José Monfort, Raula. *Maquillaje*: Wladimir

---

<sup>52</sup> Referencia de los archivos de la Biblioteca Nacional localizados en la dirección web: <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiirsi/?ps=rBwmmL3xSe/BNMADRID/315660498/5/0>

<sup>53</sup> Castro de Paz, José Luis, coordinador, *Rafael Gil y CIFESA*, Catálogo de la exposición de Filmoteca Española. Madrid, Instituto de cinematografía y de las artes audiovisuales, 2007, p. 332.

Tourjansky, Antonio Turrell. *Ayudante de dirección*: José Antonio Nieves Conde. *Metraje*: 2.700 m.

Principales intérpretes: Amparo Rivelles (*Blanca*), Rafael Durán (*Javier Zarco*) y Juan Espantaleón (*Juan*).

Sinopsis: *Durante un viaje entre dos ciudades un juez conoce a una joven bella y misteriosa, y se enamora de ella. Mantienen una breve relación, pero ella desaparece. Cinco años después, el juez descubre un cráneo atravesado por un clavo en el cementerio de su nuevo destino. Decide investigar el caso, ya que le resulta sospechoso. Llegar a la verdad y llegar a su amada perdida tendrán una fatal casualidad.*

## ii. *Comparación de los contextos*

El primer dato a tener en cuenta es el título, que se respeta íntegro; *El clavo*, en ambos formatos. La película se promocionó como adaptación del relato de Alarcón.

En cuanto al tiempo de la enunciación, Alarcón lo hace contemporáneo, simplemente habla de unos pocos años atrás (toda la historia ya ha pasado en el “presente” y Zarco, el protagonista, ya ha olvidado y está casado con otra mujer).

La película mantiene la ambientación histórica de Alarcón, y como es de 1944 establece casi un siglo de diferencia en el tiempo de la enunciación.

La focalización de la narración tiene una diferencia sustancial en el relato, Alarcón comienza con un narrador de primer nivel (siguiendo con la clasificación de Genette en su conocida monografía *Figuras III* (Genette: 1972) que cede en apenas una línea de prólogo la voz a Felipe, que se convierte a partir de ese momento en el narrador de segundo nivel, pues es un personaje de la obra. La focalización es externa, pues Felipe sabe lo que puede deducir de los acontecimientos y las conversaciones que ha mantenido con otros personajes, y así lo va contando.

La película, sin embargo, cede la focalización del relato al protagonista, que no conserva el nombre de Joaquín (sí el apellido “Zarco”), pasando a llamarse Javier. El Felipe narrador desaparece, el personaje en sí se reduce y es un secundario importante llamado Juan Medina, secretario del juzgado. y como es propio del cine, Zarco sirve de hilo conductor al desarrollo de la trama. No hay “voz en *off*”, por lo que él asume la

focalización homodiegética. Lo único que nos ofrece un resto de narración heterodiegética es la aparición de letreros (intertítulos) que contextualizan la acción.

El discurso interno de la película también puede ser múltiple, dando paso al punto de vista de Blanca o de Juan, que pueden conocer parte de la verdad de los acontecimientos que Zarco no ha visto o en los que está equivocado.

Con estas líneas generales sobre las diferencias de los dos textos, la comparación es más eficaz si se realiza segmentada. Dado que la novela, que es el punto de partida, está dividida en epígrafes (numerados en romanos) con su consiguiente desarrollo argumental, y que la película sigue la secuencia temporal a grandes rasgos (presentación de la desconocida, relación amorosa, desaparición, reencuentro y juicio), la segmentación seguirá los bloques de la novela, agrupándolos según las escenas, dentro de lo posible, pues hay muchas variaciones en el argumento.

iii. Análisis sinóptico

Primer bloque:

LIBRO	PELÍCULA
<p>Epígrafes I, II y III</p> <p>(<i>Número uno, Escaramuzas y Catástrofe</i>)</p>	<p>Escena del comienzo en la diligencia (los protagonistas se conocen), parada en la fonda (bautizo) y vuelta a la diligencia (separación), (desde el comienzo hasta el minuto 11:55).</p>
<p>Tiempo: otoño de 1844.</p> <p>Noche y día.</p> <p>Se sabrá que la relación con Joaquín Zarco fue dos años antes.</p>	<p>No se especifica, pero es la misma época y en carnaval.</p> <p>Día y noche.</p> <p>La acción comienza según la joven conoce a Javier Zarco (cambia de Joaquín a Javier).</p>
<p>Lugar: de Granada a Málaga.</p>	<p>Se nombran lugares sin especificar, luego se ve que es Teruel.</p>
<p>Personajes: el funcionario de justicia Felipe narra cómo conoce a una joven bella y misteriosa.</p>	<p>El juez Javier Zarco conoce a una joven bella y misteriosa, asumiendo el personaje de Felipe.</p>
<p>La joven parece ser viuda. No revela su nombre, se muestra enigmática pero amable, no acepta el galanteo de Felipe. Van solos toda la noche.</p>	<p>La joven parece soltera o casada, revela su nombre en la despedida: “Blanca”, no acepta el galanteo de Javier, pero es más brusca y distante que el referente literario. Van con más gente.</p>
<p>Felipe no fuma.</p>	<p>Javier Zarco sí fuma.</p>

Secundarios: irrelevantes.	Los secundarios realizan dos escenas de humor y costumbrismo con los estereotipos de la primera etapa de la dictadura.
Atmósfera: marcadamente romántica (noche, misterio fantasmagórico, viajes por Andalucía, etc.).	Mantiene la atmósfera pero sin elementos románticos, busca más el cine negro, de estilo Hollywood, y el contraste radical, de oscuro a claro, de día a noche, de sol a tormenta.
Marcada ideología clasista.	Ideología clasista de tono costumbrista.

Alarcón contextualiza con un breve prólogo la narración de la historia, hecha por Felipe, amigo personal del juez Javier Zarco, y colega. A partir de este prólogo, como se dice arriba, la voz pasa a Felipe, que nos habla en segunda persona.

El guion de Gil, dialogado por Marquina, elimina de entrada a este personaje, tal vez por economía propia del lenguaje cinematográfico, y también es posible que pretendan evitar demasiadas situaciones galantes de la protagonista con diferentes hombres, algo que la censura no admitiría. En el Archivo General de la Administración se conserva el expediente de censura de la película, y el jefe de cinematografía en ese momento, Antonio Fraguas Saavedra, el 15/12/1943 responde a la solicitud de la productora CIFESA de rodar *El clavo*, siguiendo la novela de Alarcón.

Fraguas responde que sería conveniente adaptar el relato pues no responde a los valores católicos y morales del Régimen<sup>54</sup>, por lo que el guion ya debió escribir con este criterio.

El comienzo a plena luz tipo *western* pasa a un fundido a plano real en el que aparece un intertítulo explicando la idea que tenía Alarcón cuando escribió el relato (en la novela no lo dice, es una explicación posterior del autor) sobre que “nada hay tan insospechadamente novelesco como la realidad.”, y que la idea parte de una “causa célebre”, que Alarcón cita en *Historia de mis libros*.

Rafael Gil propone un realismo alegre en comparación a Alarcón. En el libro, el ambiente del comienzo es totalmente romántico, corresponde al primer epígrafe, *Número*

<sup>54</sup> Antonio Fraguas Saavedra, Expediente n. ° 88, "Archivo de censura *El clavo*", AGAC, caja 36/04662.

*uno*, en el que una misteriosa viajera es como un fantasma, se adivina antes de que realmente aparezca, todo ocurre de noche, participan todos los sentidos menos la vista (el tacto, el oído...), pero Felipe va solo, todo es producto de su imaginación, y de su intuición sobre lo que pasará.

Gil está inmerso en plena posguerra, y su propuesta es a la luz del día, entre ovejas, polvo y campesinos. Nada de ambiente romántico, ni misterio, solo la aparición de Blanca tiene algo de onírico, como se ha apuntado más arriba. Javier Zarco (no “Joaquín”), absorbiendo al personaje de Felipe, abre la portezuela de la diligencia a la misteriosa desconocida y así se inicia su relación, enlazando con el epígrafe II, *Escaramuzas*. Alarcón viste a su viuda de luto, lo cual tiene una importante implicación moral en la trama; Gil no, no es una viuda, es una joven misteriosa que viaja sola. En la novela pasan una noche sin hablar apenas, y la conversación empieza por la mañana. En la película hablan directamente, con el tono prosaico del principio, un tanto cortante por parte de ella, aunque la conversación se parece. La noche la tienen por delante.

Zarco fuma y Felipe no, es anecdótico, aunque se puede pensar que el estereotipo de galán al que sigue Rafael Durán siempre fuma. Ambos se sienten atraídos por la viajera (en esto sí funciona igual el guion que el relato). Alarcón utiliza el día y la noche como parte del misterio, Gil de momento no busca la oscuridad (después sí) tal vez porque solo está introduciendo la historia, y por no dar pie a suspicacias de la censura desde los primeros planos. La descripción de la viajera es uno de los puntos clave en la diferencia de la adaptación:

*Era una mujer a la moda, una elegante mujer, de porte distinguido, cuya menor palabra dejaba traslucir una de esas reinas de la conversación y del buen gusto, que tienen por trono una butaca de su gabinete, una carretela en el Prado, o un palco en la ópera; pero que callan fuera de su elemento, o sea fuera del círculo de sus iguales.* (Alarcón, 2001: 20).

Más adelante Gil y Marquina, aunque fascinados por este personaje femenino, intentarán disfrazarlo de perfecta esposa de la España nacional-católica, dando pinceladas incoherentes a la definición del personaje por exigencia de la moral de la época.

El cambio de escena nos lleva a una fonda (en el libro en Colmenar, en la película no se especifica) de la que Alarcón no cuenta nada, más que “Los viajeros del interior y de la rotonda eran personas poco tratables”. (Alarcón, 2001: 21). Tanto los autores de la película como Alarcón coinciden en marcar cierto clasismo; las personas cultas y con

buena posición por una parte y campesino y criados por otra, a los que se les considera un tanto ridículos o indeseables.

Esta forma de enfocar un costumbrismo *clasista* correlaciona con la mentalidad del XIX, en la que los movimientos obreros y las nuevas ideologías de clase son incipientes, y que según empiezan a asentarse en España, son arrasadas por la ideología de la dictadura.

Toda la escena del bautizo en la película solo se justifica por rellenar con momentos cómicos y por ayudar al argumento a unir a la protagonista con el juez, que son tomados por matrimonio. Los guionistas ensalzan el bautizo popular con el padrino y todos los niños del pueblo recibiendo algo, dando testimonio de la importancia de la religión en la vida social del pueblo. Alarcón se limita a ignorar a las clases bajas, que apenas aparecen en su relato.

Ya dentro del epígrafe III, *Catástrofe*, la conversación amorosa también es distinta. Para empezar, seguimos teniendo a Felipe en el libro, y a Zarco en la película. Ella sigue siendo más brusca en el guion, y más amable en el libro. Pero, además, a Felipe le está hablando de su desengaño amoroso con Zarco, y en la película esto es imposible, porque le acaba de conocer (Felipe y Zarco son uno), tal vez, como se ha citado más arriba, por economía del guion y acomodo a la censura.

El bloque de los tres primeros epígrafes termina con la separación de la joven y Felipe, en Málaga; ella no le da su nombre, y cree que nunca se encontrarán, pero Alarcón desmiente la profecía, con una prolepsis que anuncia el desarrollo de la obra: “Dos meses después volví a encontrarla. Sepamos dónde”. (Alarcón, 2001: 24).

Segundo bloque.

Comparación sinóptica.

LIBRO	PELÍCULA
Epígrafes IV, V <i>(Otro viaje, Memorias de un juez de primera instancia)</i>	Escenas en la fonda, con el carnaval, el cafetín del río, el <i>picnic</i> y la despedida, finalizando con el equívoco de las fechas y las cartas que les separa. Desde el minuto 11:55 hasta el 34:06.
Tiempo: 1 de noviembre, tiempo real del relato, y analepsis de hace dos años, narrado por Zarco.	Un día después del viaje en el que la pareja se conoce, enlaza con el tiempo que introduce Zarco en la novela, “hace dos años”, y sigue apenas un par de semanas.
Lugar: cabeza de partido de Córdoba a mediados del XIX, y el relato de Zarco en Sevilla, en la fonda, casi todo interiores.	En la <i>Fonda del León</i> , puede ser Teruel, y localizaciones campestres cercanas, interiores y exteriores. Naturaleza como <i>locus amoenus</i> . La ciudad y sus diversiones como corrupción de la moral.
Personajes: Felipe se va diluyendo, dando paso a la pareja protagonista, ella sin identificar todavía como la viajera que él ha conocido.	La pareja protagonista y secundarios de clase social baja, como el personal del hotel, cocheros, músicos y campesinos.
Atmósfera: evoluciona a la incipiente novela francesa que Alarcón admira, pero considera un tanto inmoral.	En la película se mantiene el ambiente de misterio y de cine negro marcando el mismo contraste con el que comienza de luz-oscuridad. Evocación de <i>Romeo y Julieta</i> . <sup>55</sup>
Alarcón apenas habla de los secundarios, en general si salen,	Zarco trata con varios secundarios de manera muy despectiva, incluso con insultos. El

<sup>55</sup> Más adelante, con la calavera, se evoca a Hamlet, por lo que Shakespeare es un referente importante también en la película.

<p>mantiene los comentarios clasistas.</p>	<p>costumbrismo matizado por las exigencias del Régimen (catolicismo, clasismo, simpleza y pintoresquismo de las clases bajas) se mantiene.</p>
--	---

En este bloque la película se sincroniza con el tiempo de la historia del relato, en el que el juez Zarco aparece por fin y con una analepsis temporal de dos años cuenta a Felipe su relación con Blanca, a la que no conoce en la diligencia, sino directamente en la fonda. Alarcón sitúa esta parte de la historia el uno de noviembre, manteniendo el aura de día misterioso y fantasmagórico, de mal augurio, presagio de muerte. La soltería de Zarco inicia las confidencias. La mujer que conoció hace dos años no era como la novia convencional que él o sus amigos esperaban; era una mujer intensa, sin término medio: “¡Era que conocía que en unos amores con aquella mujer no podía haber término medio, sino delirio de dolor o delirio de ventura!” (Alarcón, 2008: 30).

El juez Zarco ya no puede amar a otra mujer, y ha perdido su oportunidad. Gil y Marquina proponen algo igual, es la esencia de la narración, y les gusta (además de la parte escabrosa del clavo y la calavera), pero no pueden desarrollarla del todo, ya han sido advertidos por los censores antes de rodar. Están en 1943, la censura actúa con fuerza, y aunque sobre todo es política, la Iglesia empieza a tomar posición y también interviene con la moral.

Una premisa de los cineastas es que la protagonista acabe claramente castigada, y que se vea que es la justicia humana la que impone la pena, pero guiada por Dios, que está muy por encima. Así es posible tratar una relación ilícita y muy pasional en plena posguerra. Otra técnica que parecen usar los artistas de CIFESA es introducir las escenas más escabrosas para la época, pero a la vez, en esas mismas escenas, distraer a los censores con la exaltación de los valores del Régimen o la crítica a hechos que no se aceptan durante la dictadura. Tal vez por esto enmarcan el comienzo de la relación de Blanca y Zarco en el baile de carnaval de la fonda.

Durante la Guerra Civil el carnaval ya se prohibió, y así siguió durante toda la dictadura. Esta prohibición resultó muy impopular, pero en la película el guion muestra a los participantes en el baile de máscaras como depravados y molestos. A los protagonistas les resultan muy desagradables, y se marchan de una fiesta tan grosera, apoyado así la normativa de los gobernantes. A pesar de todo, la fiesta de máscaras recibe mucha

atención en el metraje, con planos muy estudiados y montones de extras disfrazados, además de un *travelling* aéreo que fue espectacular en su momento.

Otro caso parecido se aprecia con la relación que establece la pareja. La situación se resuelve con un plano muy elegante, en el que se enfocan las habitaciones del hotel que ocupan (ella en la segunda planta, él justo encima) y solo se ilumina la de ella, dejando la de él oscura. Apenas se insinúa de lejos que él se acerca y la besa, pero manteniendo las normas que permitirían la escena (nada de plano cerrado, los dos muy vestidos, incluso con abrigo, escena apenas entrevista a fundido en negro, etc.).

La idea de que la pareja protagonista se conozca en un baile de máscaras crea además un ambiente de fatalidad amorosa, porque remite a Romero y Julieta. Es destacable que George Cukor hubiera estrenado una versión de Romeo y Julieta en 1939, con gran éxito.

Igual se hace en la película para justificar la escena de la pareja que de nuevo se hace pasar por matrimonio, cuando la lluvia les sorprende y piden asilo en una casa de campesinos. El matrimonio “modélico” tiene cinco hijos, y atiende con servilismo a los señores, ofreciéndoles su mejor ropa. Son la perfecta familia humilde, pero feliz. Religiosos, trabajadores, sin ambición, serviciales con cualquiera que parezca de clase alta y contentos con el sistema. Esta escena no está en la novela. La censura, antes del rodaje, consideró que era nociva:

*El episodio que se refiere a los planos 139 al 151 aparte de carecer de originalidad –(hemos visto muchas veces ese equívoco cuando por la lluvia inesperada una pareja se refugia en una casa de campo y se hace pasar o la toman por matrimonio) –viene a insistir de forma sugerente en las relaciones ilícitas de los protagonistas, a las que ya se ha aludido suficientemente.<sup>56</sup>*

Pues bien, la escena se mantiene y se rueda. Marquina y Gil insisten en mostrar este modelo de familia numerosa con planos y diálogos, a la vez que sacan el tema de “alabanza de aldea”. La pareja “con relaciones ilícitas” vive junto al fuego el sueño de ser así de simples y pobres, pero así de felices, con las ropas de campesinos. Durante el *picnic* ella se ha comportado como “la perfecta casada” del franquismo, cocinando para su amado (¿Dónde, en la cocina de la fonda?). En un informe de censura, fechado el 19 de enero de 1944, Joaquín Soriano, escribe al director de CIFESA comunicándole que: “El guion técnico resuelve, a nuestro juicio, bastante bien las situaciones delicadas que

---

<sup>56</sup> Expediente n.º 88, observaciones, "Archivo de censura *El clavo*", AGAC, caja 36/04662. (Firmado sin especificar quién lo hace).

presenta la obra”.<sup>57</sup> Así, todas las escenas que no gustaron a la censura se mantienen, partiendo de que han sido rodadas con cuidado para no ser inaceptables, y también con la ayuda de quiénes son los realizadores, que no ofrecen dudas de su filiación a la política del régimen, como mucho pueden ofrecer equívocos morales o religiosos, que se dulcifican con las instrucciones del guion técnico y se justifican con la lección moral de la trama.

Debido a esto, el personaje de Blanca se va desdibujando respecto al original literario. Ella es el punto fuerte de la historia, una mujer atípica en el XIX, libre, rica y guapa, que llega a extremos por amor. Alarcón lo muestra tal cual, esa es su historia, y la enriquece con una trama policiaca innovadora, poniéndose a la altura de Poe y otros autores que vendrán después. Alarcón no necesita hacer tan brusca la relación que se establece entre los amantes; cuando Zarco entra en la habitación de ella (de verdad por error), ella parece gratamente sorprendida. Es una mujer viuda (o así se presenta), su ambiente es Madrid y la vida social culta.

Para el franquismo es inadmisibile que la protagonista esté casada. No hay razón para que una mujer deje a su marido. No existe el divorcio, si el matrimonio no funciona, da igual porqué, la mujer debe resignarse. No hubiera sido posible para CIFESA mantener esto. Blanca es soltera en la película, ni siquiera acepta a su prometido, hasta que este le hace un chantaje. Ella se ofende muchísimo cuando Zarco le dice “te debes a otro”<sup>58</sup>. Sin embargo, no ha tenido reparos en pasear de dos a seis de la mañana en un coche con un casi desconocido, y después iniciar su relación amorosa con él.

Inevitablemente el personaje es contradictorio. Mantiene su esencia (cualquiera percibe la atmósfera nocturna y morbosa que la envuelve) pero el guion nos la presenta continuamente como una futura perfecta esposa de un hombre conservador y católico. La mujer de mundo, que tiene como hábitat natural el salón de la gran ciudad y brilla en las reuniones de músicos, artistas y poetas, sueña con ser una simple campesina de familia numerosa, se escandaliza por cosas mucho menos escandalosas de lo que ella hace, y de lo que se verá que hará.

---

<sup>57</sup> Joaquín Soriano, Expediente n. ° 88, Informe sobre la película titulada “EL CLAVO”, "Archivo de censura *El clavo*", AGAC, caja 36/04662.

<sup>58</sup> Minuto 33:23.

Alarcón remata esta relación de delirio amoroso con el anuncio de un hijo. Esto también se evita en la película. Sería demasiado remarcar qué tipo de relación tienen los dos. Novela y película confluyen en la dificultad del matrimonio (él no puede entenderlo, ella no quiere dar explicaciones) y deciden darse un plazo para solucionar todo y conseguir su sueño. Del 15 de abril al 15 de mayo. Alarcón hace que su protagonista le proponga primero al juez que deje su carrera y se vayan a vivir juntos, pues ella es riquísima. Semejante propuesta (que casi convierte al severo juez Zarco en un *gigolo*) no se dice en la película. Es de suponer que Marquina y Gil, al hacer el guion y el guion técnico ya sabían de sobra que era admisible para la época. En el expediente de censura conservado hay una notita manuscrita sin firma, en la que se dan recomendaciones al guionista. Y sobre Zarco apunta:

*Zarco debe ser, desde un principio, y más al principio que al final, un hombre de integridad, adusto como el poseído de una misión ruda a la cual ha consagrado su vida. Le desdibuja esa locuacidad suya iniciada a través del viaje, en la posada, con Blanca en el caserío, en el Juzgado, en el cementerio, etc. Más que un Juez de 1.ª instancia e instrucción, es un estudiante de Derecho de vacaciones.*<sup>59</sup>

En realidad, Gil y Marquina no cambian esto (el personaje de Alarcón es más contenido, sobre todo triste), pero introducen muchas escenas breves en las que el juez es despectivo llegando al insulto con todos los personajes de clase social baja, algo que no aparece en el libro. Tal vez pensaban que así se convertía en un hombre adusto con autoridad. Para reforzar esta caracterización, el actor, Rafael Durán, aparece con el pelo plateado y cierto porte señorial. Aunque la película la rueda con 32 años, intenta aparentar unos cuarenta, como se ha comentado antes, lo más alejado posible de un estudiante.

Este bloque finaliza con la separación de los amantes, que, por un equívoco, no consiguen volver a unirse (se citan el 15 de mayo, un mes después, y Zarco sobreentiende que ella estaría todo el tiempo en la fonda, no se le ocurre que, como él, ella se marche a “solucionar” sus asuntos). Alarcón, al igual que Gil y Marquina, insinúan que este equívoco no es casualidad; Dios está marcando el destino de la pareja, que no puede tener final feliz.

A partir de aquí novela y película se sincronizan, dando paso al reclamo principal ambas; el clavo.

---

<sup>59</sup> Nota manuscrita, *Guion “El Clavo”*, Expediente n.º 88, Archivo de censura *El clavo*, AGAC, caja 36/04662. (Ni firma ni autor).

Tercer bloque.

Comparación sinóptica.

LIBRO	PELÍCULA
Epígrafes VI y VII: <i>(El cuerpo del delito, Primeras diligencias).</i>	Escenas de llegada de Zarco a su nuevo juzgado, del cementerio y el hallazgo del cráneo y de la búsqueda por parroquias en libros de sepelios de quién fue el muerto. Desde el minuto 34:06 hasta el 46:39.
Tiempo: sigue el uno de noviembre, y siguientes, en 1848.	Cinco años después de haber conocido a Blanca, el uno de noviembre (1870) y los días posteriores.
Lugar: desde hace 15 meses Zarco es juez de primera instancia en un lugar no especificado, cabeza de partido de la provincia de Córdoba.	Zarco llega a su nuevo destino en “Mérida la Nueva”. Hay un plano que muestra un escudo de Castilla-León, aunque el lugar es ficticio.
Personajes: Zarco (reside allí) y Felipe (de visita), más los secundarios, poco destacados (enterrador, secretarios, curas etc.).	Aparece Juan Medina (él reside allí), secretario del juzgado, que asume rasgos de Felipe, pero es muy diferente. Zarco es el recién llegado, asumiendo el rol de Felipe en la novela, que no conoce el lugar. También hay secundarios; Bizquera, Carrasco y Ramírez que son el personal del juzgado, además del enterrador y los curas.
Atmósfera: en un cementerio, comienza la intriga policiaca, el aburrimiento y la tristeza de Zarco desaparecen repentinamente y la novela negra domina el ambiente.	También comienza la intriga policiaca, con ambiente parecido, la investigación se impone, pero Gil recurre al humor negro, adelantándose 20 años a Berlanga, no es tan “hamletiano” como el libro.

Reminiscencias de Hamlet encontrando la calavera de Yorick.	
El clasismo sigue existiendo, pero no es un elemento importante en la trama, solo funcional.	<p>La película sigue recurriendo al trato prepotente del protagonista, sobre todo con el sepulturero. Igual hace su agonista (Juan) con otros empleados del juzgado y el mismo sepulturero.</p> <p>Con los secundarios desarrollan el tema del “funcionario español” y también hay tintes que se adelantan al neorrealismo italiano.</p>

Alarcón ofrece en esta parte de la narración uno de los momentos más interesantes de la novela moderna. El autor es un pionero en lo que será la novela moderna; el género policiaco. Partiendo de la estética romántica y su vinculación a la novela gótica, el autor, inspirado en un hecho real, despierta la intriga de los lectores partiendo de muy poco: un cráneo y un clavo. El sistema de investigación es muy moderno, aunque poco riguroso. Sigue pistas que no son difíciles de interpretar, y al final llega a su destino; no es tanto una intriga policiaca como una trama de moral y justicia divina. La verdad le cuesta al protagonista tan cara como a Edipo, el personaje de Sófocles.

Pedro Antonio de Alarcón no se dejó llevar por la intriga en profundidad, pudo más su interés de hombre católico y moralista. Por eso el episodio del clavo es un poco raro. Para los receptores actuales, que tienen *Google* a su disposición, es fácil ver que toda la explicación de cómo una mujer puede matar a un hombre con tanta facilidad no funciona. La novela, al igual que la película, habla de un clavo clavado con un martillo: “La chata cabeza de este clavo asomaba por la parte superior del hueso coronal, mientras que la punta salía por el que fue cielo de la boca”. (Alarcón, 2001: 39). Pero en la práctica, tanto en la película como en el libro, el asesinato en sí se elude. ¿Cómo es posible que alguien que está dando martillazos a un cráneo en mitad de la noche no haga ningún ruido? ¿Cuánta fuerza es necesaria? ¿Es posible que el hombre no se despierte ni forcejee?

En realidad, esta falsa apoplejía se realiza de otra manera; el clavo se introduce desde el cielo del paladar, sin perforar ningún hueso, algo que requiere poca fuerza y tal vez no

necesite martillo<sup>60</sup>. Se entiende que el hombre sentenciado está inconsciente por alguna droga. Es posible que Alarcón (y también Gil) tuvieran en su imaginario el conocido motivo de Jael, la mujer de Heber<sup>61</sup>, la mujer valiente del *Antiguo Testamento* que mata a Sísara, atrayéndole a su tienda primero, y cuando está agotado clavándole una estaca con un martillo de sien a sien. Este motivo ha sido ampliamente representado en la historia del arte, y no es difícil que la mujer con el martillo en la mano y el clavo influyeran Alarcón.

Sin esta licencia poco científica, se perdería una de las mejores frases de la película y del libro “[...] tenemos el clavo... Ahora sólo me falta encontrar el martillo”. (Alarcón, 2001: 43). En el libro esta frase la dice el juez, en la película la dice el secretario Juan Medina.

De nuevo la adaptación se ve resentida por la censura. Alarcón presenta un cráneo fresco, con mechones de pelo, solo hace dos años que ha sido enterrado, algo muy macabro. Gil y Marquina optan por dejar pasar cinco años, y el cráneo no tiene pelo. De todas formas, a la censura no le gustó nada la idea por irreverente: “7.º Finalmente estimo que es delicada la escena del cementerio. Debe esmerarse el director en su realización ya que, a mi juicio, no debe ser ni cómica, ni repelente o de mal gusto”.<sup>62</sup>

En términos parecidos pide decoro el autor de la nota manuscrita también como parte del expediente de censura: “Las diligencias en el cementerio son una concesión a la galería y pueden tener una fuerza grande si se les da por ejemplo el tono que Shakespeare les dio en su *Hamlet*”.<sup>63</sup>

Gil obedece estas indicaciones a su manera. No se ve apenas la calavera; está siempre envuelta en la bufanda de Juan Medina, que la coge con reparo. Como se apunta un poco más arriba, ni tiene pelo ni es tan reciente como en el libro. Pero paradójicamente a Marquina y a Gil se les escapa una escena de humor negro que se adelanta veinte años a Berlanga. Alarcón muestra más respeto al cráneo, que hace envolver en un pañuelo sin más. En la película Juan Medina y el sepulturero tratan el cráneo como una patata caliente, hasta que el sepulturero le ofrece quedárselo, porque tiene “más costumbre”. Con el ataúd

---

<sup>60</sup> Explicado informalmente por un amigo médico.

<sup>61</sup> Jueces 5:24-27

<sup>62</sup> Expediente n.º 88, observaciones, "Archivo de censura *El clavo*", AGAC, caja 36/04662. (Firmado sin especificar quién lo hace).

<sup>63</sup> Nota manuscrita, *Guion "El Clavo"*, "Archivo de censura *El clavo*", AGAC, caja 36/04662. (Ni firma ni autor).

también hay bastante humor negro; el sepulturero se lo ha llevado a su casa, porque sus hijos no tienen cama, y la madera era muy buena (se sobreentiende que los ha puesto a dormir en el ataúd, tal cual).

Alarcón apenas nombra que el sepulturero (que no tiene ni nombre propio) conservó las tablas por ser de buena calidad, y ahí mismo en el cementerio las examinan. Pero Gil y Marquina explotan más la escena, se van a casa del sepulturero, que es oscura y lúgubre, ahí, alumbrados por una vela, en un plano muy gótico, Zarco y Medina, ambos con chistera, descubren las iniciales y la fecha que les llevará a la verdad. De fondo, cuando los dos hombres se van, se ve a la mujer del sepulturero, asustada, abrazando a sus tres hijos, casi como protegiéndoles de los dos hombres que representan la justicia. Zarco le da dinero al hombre para que le compre una cama a los niños. La escena no puede ser más representativa de las penurias de posguerra, casi de neorrealismo italiano. La censura no dice nada de estos planos, no parece que les parecieran inadecuados. El neorrealismo ni siquiera ha nacido cuando Gil propone la película, es su propio imaginario el que proyecta una escena tan patética, que debió ser común en la posguerra, una madre viviendo en la pobreza con varios hijos, asustada ante la autoridad. El humor negro se completa en esta parte de la película con la conversación que mantienen los dos hombres con un cura párroco. En el libro no se desarrollan conversaciones, solo se nombra cómo se recorren varias iglesias hasta dar con el fallecido. Esta vez la censura sí vio que algo no era decoroso, y lo advierte: “2.º -La expresión del sacerdote que se subraya en el plano 210 es poco apropiada”.<sup>64</sup>

Pero por alguna razón Gil consigue mantener la escena; un sacerdote que no encuentra ningún muerto con las siglas A. G. R. en la fecha indicada (1865 en la película) comenta jocosamente que no se preocupen, que seguramente ya fallecerá alguien con esas siglas más adelante, que vuelvan cuando quieran. Gil debía tener mucho crédito con los censores, apenas quita una cosa o dos de las de por sí pocas que le indican.

En líneas generales, el libro sigue siendo más sintético, se centra en los personajes principales, casi anula los secundarios, no desarrolla estas escenas de humor negro, y tampoco da detalles de la personalidad de Juan Medina, que en el libro no existe, a no ser por el rol de amigo y colaborador en la búsqueda de Zarco.

---

<sup>64</sup> Expediente n.º 88, observaciones, "Archivo de censura El clavo", AGAC, caja 36/04662. (Firmado sin especificar quién lo hace).

Sí manifiesta el tono hamletiano, (no el de Romeo y Julieta) y la idea de que el cementerio es muy poco romántico.

Otro tema que introduce Gil y que no aparece en absoluto en el libro de Alarcón es el de “funcionario español”. Son escenas y personajes añadidos a la trama, pero no necesarios, que se lucen por sí mismos. Por ejemplo, Juan Medina se queja de que no trabajan nada. Ha escrito un drama en verso *El verdugo de su causa o el criminal inocente*, se entiende que en horas de oficina. Cuando llega el juez está dando de comer a los pajaritos en el balcón. Pero él no es el peor; aparece un escribiente, Ramírez, comiendo todo el rato, y quejándose de que tiene mucho trabajo pero que le duele el brazo y no puede escribir. Pone todos los documentos perdidos con las migas y los restos de su bocadillo. Este tema seguirá más adelante. Parece que Gil da por sentado que los funcionarios de su tiempo no hacían más que intentar no trabajar, y lo refleja en la película. A la censura no le llamó la atención.

Tanto Alarcón como Gil abren el camino a un drama que se cruza con la intriga. Gil sigue a Alarcón en este sentido. Los dos creen que la idea más remarcable de su historia es el origen divino de la justicia, y su triunfo por encima de los intereses de los hombres, el juez Zarco, en ambos relatos, es un instrumento de Dios para que un crimen no quede impune.

Con este planteamiento, en el que la búsqueda del “asesino” es solo una distracción para Zarco, se presenta el cuarto bloque.

Cuarto bloque.

Comparación sinóptica.

LIBRO	PELÍCULA
<p>Epígrafes: VIII, IX, X XI XII y XIII. (<i>Declaraciones, El hombre propone, Un dúo en mi mayor, Fatalidad, Travesuras del destino y Dios dispone</i>).</p>	<p>Escenas. Desde el minuto 46:39 hasta el .1:06:25.</p>
<p>Tiempo, hace dos años de la separación por un malentendido de Zarco y Blanca.</p>	<p>Hace cinco años que se han separado.</p>
<p>Lugar: Cabeza de partido en Córdoba, Granada, y Madrid (citado en las declaraciones del juicio).</p>	<p>Mérida Nueva, Teruel y Madrid.</p>
<p>Personajes: principales, Felipe, Zarco y Blanca como Mercedes de Meridanueva, una rica indiana, y se cita al difunto Alfonso Gutiérrez del Romeral. Los secundarios apenas tienen importancia, ni nombre propio, son vecinos del muerto, criados, secretarios, bedeles etc.</p>	<p>Juan, Zarco, Blanca (nunca Mercedes) y se referencia al difunto Gutiérrez del Romeral.  Muchos secundarios, con nombre propio y cierto papel con funciones específicas no necesariamente de la trama principal.</p>
<p>Atmósfera: mantiene el tono romántico del XIX, con referencias a la Alhambra de Granada, por ejemplo. Desaparece el ambiente gótico.</p>	<p>Tono romántico propio del cine, reflejado en la lluvia, la oscuridad, la luz de las velas etc. También se limita lo gótico y el humor negro.</p>
<p>Clasismo: no se remarca en estos epígrafes, porque los secundarios apenas tienen perfil. Felipe se mantiene como agonista con una consideración elevada, es un personaje con una configuración parecida a Zarco, el protagonista.</p>	<p>Gil solo mantiene dos personajes elevados, Blanca y Zarco. Juan, sustituto de Felipe, tiene diseño <i>sanchopancesco</i>. Los secundarios tienen papel de graciosos, siempre feos</p>

	y un poco ridículos, ensalzando a la pareja principal.
--	--

En esta parte de la trama se desarrolla en ambas obras el tema principal; la justicia no es cosa de los hombres, y sus deseos quedan muy por debajo de los designios divinos. Gil, en la película, insiste mucho en este tema, repitiéndolo muchas veces. Tal vez temía que la censura no lo considerara lo bastante explícito y no quiso correr riesgos. La idea la expresa Zarco en más de una ocasión, Juan, el secretario, Bizquerra, el ordenanza, etc. En el libro Zarco lo dice con claridad “[...] en medio de estas rutinas judiciales hay cierta fatalidad dramática que no perdona nunca. Mas claro: cuando los huesos salen de la tumba a declarar, poco les queda que hacer a los tribunales. (Alarcón, 2001: 46). Gil cita literalmente la frase en labios de Zarco (minuto 52:33) por ser la esencia de la trama.

El guion de Gil y Marquina empieza a ajustarse a su propio desarrollo debido a los cambios que han ido acumulando desde el comienzo de la obra. Además, hay un despliegue de secundarios con subtemas que no tienen que ver con el libro que llaman la atención.

La acción comienza con el interrogatorio de los testigos. Alarcón redacta un acta breve con lenguaje jurídico que se centra en describir los hechos que inculpan a Gabriela-Blanca. Todo muy objetivo, fechas, horas, vecinos y criados anónimos y médicos forenses. Pero los testigos de la película son personajes completos, con nombre y apellido, problemas y defectos, con el papel de graciosos, agradando al espectador de la época y ensalzando la nobleza del juez. Declaran el matrimonio vecino de difunto, don Inocencio Bueso y señora (doña Gertrudis), haciendo una parodia de la esposa mandona y cotilla. Después aparece doña Luz, señora soltera, que ve el matrimonio como “un lío”, pero está deseando casarse. Marquina con unas breves secuencia describe todo un drama que equivale a *La señorita de Trévez*<sup>65</sup>; la dificultad de la mujeres para conseguir un marido en la posguerra y su enorme frustración por quedarse solteras. El objetivo de la mujer debía ser siempre ser una buena esposa, de no ser así, se convertía en un personaje ridículo e inútil para la sociedad. El guionista insiste en este tema al final de este bloque, con los

---

<sup>65</sup> Edgar Neville había estrenado en 1936 una adaptación de la obra de Arniches.

personajes de las falsas primas de Blanca, que magnifican el noviazgo y lo creen el hecho más importan en la vida de una mujer.

Este tema es inexistente en la novela de Alarcón, incluso se ve como todo lo contrario, ya que Blanca es una mujer contra corriente, que incluso le propone a su amante que viva de ella sin casarse, como se ha mencionado arriba.

Por una parte, los autores parecen complacer al régimen insistiendo en la importancia del matrimonio para una mujer (tapando que la novela de Alarcón dice lo contrario), por otra de nuevo se entrevé la fascinación de los autores por el cine social y costumbrista, reflejando uno de los dramas de posguerra en España, la mujer que no conseguía marido.

La declaración de los hechos ahonda la brecha entre la novela y la película. Gil ya había descartado la idea de que Gabriela y Alfonso fueran un matrimonio, por lo que es impensable que hayan dormido juntos la noche del crimen. Blanca se ha ido a Madrid y después a Teruel huyendo de su compromiso, pero en la novela es una separación de una mujer casada, algo muy mal considerado en el régimen católico de Franco.

Sí se sigue manteniendo la idea principal, el destino guiado por la justicia divina, y este destino lo materializa Felipe/Juan. Son instrumentos de Dios, todo lo demás en ellos es accesorio. Juan, en la película, es descrito como incapaz de solucionar un caso, pero resulta que a Gabriela Zahara sí consigue encontrarla. Felipe, por su parte, da “por casualidad” con *número uno* en una fiesta en Granada. Ambos hacen que las dos líneas paralelas que habían trazado Blanca y Mercedes converjan en un punto y pasen a ser Gabriela Zahara, delatada por unos huesos “que han salido de la tumba a declarar”.

Es de notar que el libro sitúa el encuentro en Granada, con la protagonista alojada en *La fonda de los Siete Suelos*, lugar frecuentado en la época por artistas y escritores de renombre que querían acercarse a la Alhambra. Alarcón, como granadino, recurre a este evocador escenario cercano al romanticismo, que conocía bien, algo que Gil no recoge en la película, situando el encuentro de Juan con Gabriela en Madrid, y rodando escenas oscuras bajo la lluvia para crear un ambiente de romanticismo más al estilo Hollywood. Aquí ella revela su nombre a Felipe, haciéndose llamar Mercedes de Meridanueva, apellido que recoge Gil para denominar el pueblo ficticio en el que vive Zarco y en el que ella mató a su esposo. Felipe, instrumento del destino, revela sin darse cuenta el paradero de Zarco, y ella correrá a su encuentro y a su condena, igual que le ocurre a Juan, haciendo que la detengan.

Las localizaciones también son un elemento diferente entre el libro y la película. Alarcón sitúa los encuentros en Andalucía (Sevilla, Málaga y Granada), reservando Madrid para las escapadas de Gabriela, y la villa en la que vive Zarco para el asesinato. Gil y Marquina recurren al tópico de la ciudad como corrupción propia del naturalismo y el campo como el lugar de la pureza y la virtud, en la línea de Rousseau. En el año 44 España estaba en crisis por la posguerra, y la ideología del régimen fomenta el campo como forma de supervivencia. Españoles poco ilustrados, trabajadores y sin aspiraciones, que se aferren a lo tradicional sin cuestionar nada, algo que tampoco aparece en el libro de Alarcón, que considera Madrid un lugar posible para vivir y muy propio de una mujer como Gabriela.

Los amantes se reencuentran y aclaran el malentendido que les ha separado. Alarcón no evita los temas escabrosos; una mujer casada haciendo su vida, el hijo ilegítimo que simplemente ha muerto. Gil y Marquina no necesitan avisos para eliminar estos elementos. En una iglesia, después de arrodillarse ante el viático, presagio de muerte, recuerdan su idea de una casita humilde, la buena mujer, los niños, etc. Una conversación poco coherente, dado que Blanca acaba de matar a su prometido (¿Si hubiera vivido en el campo ya no?), y que su ascendiente literario, Mercedes, acaba de perder a su hijo sin que le afecte demasiado. Estas aspiraciones son lo contrario a lo que propone Alarcón en todo momento, una mujer de mundo, que tiene como elemento natural la gran ciudad y brilla en los salones, rica, guapa, sin miedo, y desafiando todas las convenciones.

La señora cursi de aspiraciones simples y “puras” no resulta nada creíble. Es una concesión a la ideología del régimen, en parte para no tener problemas y en parte porque Gil era simpatizante del mismo. El diálogo de la película muestra a Zarco violento y agresivo, y a ella llorosa y sumisa, reforzando así los roles que quieren mostrar.

Como curiosidad es destacable que Felipe cite al escritor y pensador francés Mirabeau como un modelo, considerando que la biografía de este conocido autor tiene mucho en común con Alarcón.

Gil y Marquina introducen como elemento distintivo la música (que es propia del cine), y cuentan con Juan Quintero, prestigioso compositor, para componer la banda sonora. El tema principal es un vals, que es el motivo principal de Blanca, como se ha apuntado previamente, con tono melancólico. En la escena de reconciliación de la pareja,

al salir de la iglesia, Zarco le pide a un músico ciego que lo toque, porque es su canción, y lo denomina *El Vals de las Flores*.<sup>66</sup>

El motivo policiaco, que tanta expectación crea en la novela, y que también atrae en la película (aunque ya no es una innovación tan vanguardista) apenas se recupera. Los médicos y su declaración forense (si explicar bien cómo se realiza el asesinato) son el único recuerdo de este tema. Juan, en la película, aparece teatralmente como una sombra con la pipa en la boca, recordando a Sherlock Holmes, aunque la escena pretende convertirle más en heraldo siniestro que en investigador con éxito. Esta pérdida del tema policiaco es igual en el libro y en la película.

El libro sigue siendo más directo, más sintético, centrado en sus dos protagonistas y Felipe. La película sigue sacando secundarios, con bastante papel, insistiendo en los subtemas que le interesan a Gil, en parte para quitar tensión a la película. De nuevo aparecen funcionarios inútiles, los ayudantes de Zarco. Y cuando Blanca y el juez se encuentran por casualidad en Madrid, ella le lleva a conocer a sus tíos y primas (luego reconocerá que eran sus caseros) y Marquina escribe diálogos parodiando la obsesión de las jóvenes por tener novio.

La escena del reencuentro narrada por Alarcón se cuenta después, en la conversación de Zarco con Felipe, así Blanca sigue siendo una mujer misteriosa, casi fabulada, que no llega a materializarse. Gil y Marquina optan por hacer la escena más melodramática, con diálogos entre los dos. Como están juntos en la escena, sí se ve su despedida en la diligencia, *leitmotiv* de que algo les va a separar definitivamente. Se adivina por la sombra que es Juan quien la encuentra y la hace detener, y la ha reconocido, pues vivió en Mérida Nueva un tiempo. En la novela Felipe está hablando con Zarco, y tiene un mal presentimiento. De repente les informan de que la Guardia Civil acaba de detener a Gabriela Zahara. Son pequeñas diferencias que siguen marcando la brecha entre la Blanca literaria, más misteriosa y mitificada, y la Blanca cinematográfica, cada vez más real y alejada del tono romántico de su antecesora.

El tono fatalista de Felipe sí lo comparte Juan, y su idea de que la justicia está por encima de los deseos de los hombres se repite en la película igual que en el libro. Aunque Felipe ha conocido a Blanca, como Mercedes (igual que Juan la ha conocido por ser

---

<sup>66</sup> Este vals compuesto por Quintero para la película no tiene nada que ver con el conocido *Vals de las Flores* (*Blumenwalzer*) del *Cascanueces* de Tchaicovski.

vecina de su pueblo), Felipe no la ha visto detenida, y tarda más que Juan en ver que es la misma persona, aunque tiene más que fundadas sospechas, pues ambas están en la *Fonda del León*.

Por tanto, el bloque termina en los dos casos con la felicidad de Zarco, que cree haber reencontrado a su amada, y solucionado el caso del asesinato (además de ser nombrado Magistrado) y la pesadumbre de Felipe/Juan, que siente que hacer las cosas bien, por esta vez, está mal.

En el libro los amigos se despiden, y en la película Zarco escribe una carta avisando que se retrasa, dada la detención de su sospechosa. Alarcón presenta la detención de la joven como una diversión para todos los funcionarios aburridos, que se van al juzgado a regodearse en la escena. Esto no aparece en la película, en la que no se explica cómo se detiene a Blanca, sino que un simple fundido con la palabra *LEX* anuncia la siguiente escena.

Quinto bloque.

Comparación sinóptica.

LIBRO	PELÍCULA
<p>Epígrafes: XIV y XV. (<i>El tribunal y El juicio</i>).</p>	<p>Escenas: desde el minuto 1:06:26 hasta el 1:18:42.</p>
<p>Tiempo: tras la separación del último encuentro, apenas hace tres horas, los epígrafes reflejan la duración del juicio. Apenas se hace referencia al asesinato del esposo, es solo una breve argumentación de la acusada sobre los acontecimientos de hace dos años.</p>	<p>Igual, dejando pasar solo una noche, escenas del juicio, que es breve. <i>Flashback</i> cinco años atrás contando en estilo directo la última discusión con el esposo y una elíptica escenificación de su asesinato.</p>
<p>Lugar: Cabeza de partido en Córdoba, donde Zarco sigue siendo magistrado.</p>	<p>Mérida Nueva, donde Zarco es magistrado.</p>
<p>Personajes: principales, Felipe, Zarco y Blanca dando protagonismo a la pareja, pero vistos desde la narración de Felipe. Secundarios: otros miembros del tribunal, irrelevantes, el verdugo, con papel de heraldo de la sentencia. Alfonso Gutiérrez del Romeral no tiene voz propia, apenas es lo que Gabriela (antes Blanca y después Mercedes) quiera decir de él. Los testimonios de los testigos no se repiten.</p>	<p>Juan, Zarco, Blanca, ya como Gabriela. Juan se mantiene, como Felipe, en segundo plano. Como la narración es diegética, no hay un punto de vista marcado. Secundarios: los miembros del tribunal y el público (sin nombre propio), y sobre todo Alfonso Gutiérrez del Romeral, que gracias al <i>flashback</i> tiene voz propia, y los padres de Gabriela, también con voz propia. La criada-testigo hace una breve aparición como mensajera.</p>
<p>Atmósfera: el tono misterioso, con suspense, se mantiene. Pero la objetividad de la ley sustituye al romanticismo. No hay oscuridad ni intimidad en la sala. Lo gótico</p>	<p>El melodrama domina las escenas, tanto del juicio como del <i>flashback</i>. Gabriela crea más expectación que misterio.</p>

<p>y siniestro se mantiene brevemente en la caja con la calavera, mostrada por el verdugo.</p> <p>Interesante muestra de los inicios de la justicia moderna en España.</p>	<p>La caja negra con la calavera se mantiene, pero no se le hace un plano explícito al contenido, además de que no la muestra un verdugo.</p> <p>Intento de mostrar una justicia de valores absolutos regidos por la mano de Dios, en una época sin derechos civiles.</p>
<p>Clasismo: no se aprecia de manera significativa.</p>	<p>Al considerar a Alfonso Gutiérrez del Romeral un resentido social tal vez su denigración sea un tanto clasista, pero no con el tono habitual que se emplea con los personajes secundarios.</p>

Tanto el libro como la novela se acercan al final. El juicio representa el momento clave de la trama en ambos; la identificación de Blanca con Gabriela Zahara (y también Mercedes en el libro), además de la explicación del asesinato. La culpabilidad de la protagonista, a pesar de los atenuantes, es indiscutible y reconocida. Alarcón consigue así su tono moralizante acorde a su religiosidad y su mentalidad conservadora, y Gil mantiene esta línea. Pero a pesar de tener los dos un mismo espíritu y buscar un mismo fin con su obra de arte, las diferencias son, como siempre, muy acusadas.

Alarcón, utilizando la voz de Felipe, enuncia una serie de preguntas retóricas que expresan las dudas lógicas ante la posible inocencia de la acusada. En la película, parece haber pocas dudas sobre una posible inocencia. En el bloque anterior, Juan, al detenerla, habla con la tristeza y la resignación de quién ha detenido a una culpable a su pesar.

El terrible momento de la anagnórisis se relata también con diferencias, siempre a favor de la gran entereza de Zarco en la película. Alarcón le muestra desencajado, con las manos en la garganta ahogando un grito, y necesitado de la ayuda moral de Felipe y de la propia Gabriela. Una vez identificada la protagonista, el juicio sigue. En la película apenas se ve un breve gesto de espanto tapado con la mano.

Un tema interesante en este bloque es la utilización por parte de Alarcón de la comunicación no verbal entre los protagonistas, Felipe incluido. La novela, con estas indicaciones, consigue un tono más visual (acercándose así al cine), obligando al lector a

imaginar los planos y contraplanos de los gestos. Por ejemplo, al comienzo del juicio, la mirada de Gabriela hacia el juez es equívoca en el recuerdo de Felipe; podría buscar su complicidad por la amenaza, o su tranquilidad, por su confianza. En la película, sin embargo, Gil no se permite estas dudas, que no gustarían a la censura. Zarco no puede ser más que un juez íntegro; se le permite tristeza, y un cierto castigo por haber sido el seductor, pero ni un momento de duda o sumisión a su amada. Hay más momentos interesantes de comunicación no verbal en el libro, pero Gil solo recoge con intensidad el último.

Aunque Gil y Marquina siguen el desarrollo del juicio de manera similar al libro, hay muchos detalles que marcan las diferencia entre ambas obras, en parte por la actitud las motivaciones de los personajes, y en parte por la aparición en la película de personajes que el libro no define o ni siquiera nombra.

Por ejemplo, el juez Zarco, que en sus momentos de inspiración detectivesca había ideado el golpe de gracia de presentar a la presunta asesina el cráneo de su esposo, recupera su dignidad y se comporta como un juez implacable, obligando a Gabriela a enfrentarse a su crimen. Alarcón nos obliga a imaginar a un verdugo abriendo un siniestro ataúd pequeño que contiene una calavera con un clavo atravesado. La calavera parecería reírse de Gabriela Zahara, que no ha conseguido ocultar su crimen. Pero Gil tenía prohibido un plano así, como se ha apuntado más arriba, por lo que tapa con el hombro de un escribano la visión del cráneo.

Otra diferencia se da también en el juez, que, como se ha apuntado varias veces, tiene que ser digno y noble para la dictadura franquista. Tal vez por eso, algunas frases que la película reutiliza del libro tienen ligeras variantes. Llama la atención el intento de inculpación de Zarco, que en la novela le exige a Gabriela que diga el nombre del seductor (él mismo) con esta frase: “- ¡Su nombre, señora! ¡Dígame pronto el nombre de ese desgraciado!” (Alarcón, 2001: 63). En la película la frase es parecida, pero no aparece el término *desgraciado*, que restaría dignidad al protagonista. Y además se elimina el tema del miedo, que en el libro sí se hace explícito, pero en la película no existe. Felipe habla del miedo del juez a que Gabriela le inculpe, y la frase anterior muestra ese miedo, aunque se acepte la culpa. En la película Zarco es dueño de sí y habla con autoridad, sin temor. Pero en ambas obras, Gabriela no le traiciona.

La protagonista en la película, como se va viendo en el análisis, más que diferencias, muestra contradicciones difíciles de aceptar. La mujer sin convenciones que presenta Alarcón, desafiante y que ha matado por amor, en la película tiene un discurso sumiso, intentando justificar sus acciones con la maldad de su marido. No se muestra desafiante, ni orgullosa. Es una pobre mujer que ha cometido un error por amor. Parece poco creíble que haya realizado un crimen con sus manos. La protagonista del libro parece capaz de todo, la de la película, al principio parece un poco más consistente, pero desde el *picnic* en adelante pierde su espíritu indómito y no da la talla para el papel. La frase con la que resume Felipe la actitud de Gabriela al final del juicio es imposible de aplicar a la protagonista de la película; en este punto de la trama ya son definitivamente dos personas distintas: “Gabriela se acercó con paso firme, no sin dirigirme antes una mirada espantosa, en que había más orgullo que arrepentimiento”. (Alarcón, 2001: 66).

Las motivaciones son también punto de desencuentro. La principal motivación distinta en esta parte de la trama sería la razón para matar que argumenta Gabriela. En la novela, Alarcón introduce al hijo ilegítimo. La protagonista comete el asesinato embarazada, lo que le da al acto una dimensión aún más intensa. Ella está pensando que no es justo condenar a un inocente (pues en el siglo XIX nacer ilegítimo tenía muchas desventajas) por no sacrificar a un mal hombre. La máxima explicación que da la heroína del libro sobre su esposo es que resultó aborrecible por “su mal corazón y vergonzoso estado”. No detalla a qué estado se refiere; ¿alcoholismo? En la novela Alfonso Gutiérrez del Romeral solo es una calavera sin voz propia.

El juez literario, por su parte, parece actuar inclinado por el amor pasional hacia Gabriela, en algunos momentos, y el miedo a ser delatado por ella, en otros. Alarcón deja claro que la justicia está por encima de todos esos sentimientos, pero para el juez es un esfuerzo sobrehumano sobreponerse. Gil y Marquina ya asumen el proyecto eliminando cualquier síntoma de debilidad de Zarco. Su posición es de absoluto sacrificio ante el amor, la justicia no es de los hombres, y lo asume de inmediato. No muestra miedo, solo tristeza, y su comportamiento es intachable. Felipe y Juan, respectivamente, son más sensibles, algo más débiles que Zarco, tal vez para ensalzar su proeza.

Por último, la gran diferencia argumental entre las obras está en la introducción y desarrollo de los secundarios que Gil y Marquina no escatiman. Alfonso Gutiérrez del Romeral tiene por fin voz propia. Un *flashback* muy propio de la novela negra aparece insertado al final para explicar los hechos. El personaje es significativamente más feo y

maleducado que el juez, y su discurso es de hombre sin escrúpulos, acomplejado por haber sido el pobre de la familia. Gabriela ha contado justo antes de su aparición que hizo dinero con el comercio de “negros”.

Parece que Gil y Marquina intentan introducir un tema que capte la simpatía del público a favor de Gabriela, la cual parece estar matando a alguien que merece morir. Es un asunto, el del racismo, que llama la atención en el año 1944, y es posible que Gil y Marquina lo escogieran porque la Iglesia Católica siempre se había manifestado en contra de la trata de esclavos, y que no estuvieran tan al tanto de la ideología nazi, que era el aliado de España en ese momento. Actualmente parece obvio que el nazismo fue un régimen genocida y racista, pero es algo que se ha asentado más tarde, en su etapa de formación y durante la guerra no se hablaba abiertamente del genocidio.

Gabriela también acusa a Alfonso de tratarla como una mujer que se puede comprar, un gran insulto para ella, y de haber engañado a su padre para terminar de arruinarle. Ahora la familia está en sus manos, y si él quiere el padre podría morir en la cárcel. Los padres son también personajes inexistentes en la obra literaria, ni se nombran. No se dice que ellos hayan obligado a la joven a casarse, aunque solía ser así en el XIX. Tampoco se nombra si viven o no, o que relación tenga ella con ellos. Gabriela, en la película, sí habla de sus padres, y aparecen con voz propia en el *flashback* final.

Gil y Marquina retratan al padre como un hombre débil, que intenta convencer a su hija de que se case con su pariente, Alfonso, para solucionar los graves problemas de la familia. La madre intercede para no condenar a su hija a un matrimonio infeliz. El padre recapacita y ve que no debe forzarla. Finalmente es la propia Gabriela la que habla con su indeseado prometido. Pero al terminar la violenta conversación, Alfonso asienta lo hablado con el padre; una hija no tiene suficiente poder de decisión sobre su vida. Esto también decide a Gabriela; podría casarse con Zarco, pero en ese caso su padre iría a la cárcel, por lo que mata a Alfonso para salvarle.

En la escena más importante de los hechos detectivescos, Gabriela oye el grito de la criada alertando a la casa de la muerte de Alfonso. Esto crea un vacío a la hora de asegurar que fue ella quien realizó lo del clavo, pero el planteamiento desde el principio, por razones de moral, es presentar una Gabriela soltera. En el libro no hay duda; la única persona que estaba en la casa y en la habitación de Alfonso era ella. Alarcón nos presenta una mujer que finge una reconciliación con su marido, al que aborrece, embarazada de

otro hombre, y al que mata aprovechando su *vergonzoso estado* (el lector puede imaginar que está borracho, porque, ¿cómo es posible que ella pueda realizar un crimen así?). Por cierto, la criada no dice en las declaraciones que se hayan oído martillazos, pero se sobrentiende que los quejidos del moribundo Alfonso la han despertado.

Parece posible pensar que la Gabriela literaria hubiera decidido matar a su marido con toda frialdad al separarse de su amante la primera vez. Averiguaría el método de la falsa apoplejía, y simulando una reconciliación lo ejecutaría. Pero en la película esto no es así. Gabriela necesita días para poner las cartas sobre la mesa y anular su compromiso. No se le ha ocurrido nada tan disparatado como matar a un hombre. Pero el destino se lo pone delante, con el libro que le tira a Alfonso durante su pelea. Casualmente es una novela en la que una mujer como ella termina con la situación simulando una apoplejía con un clavo. Así Gil y Marquina dejan claro al espectador que Gabriela no es una asesina fría, sino una mujer desesperada que actuó mal. En este punto en concreto, tanto el libro como la película tienen mucho en común. Alarcón había abierto un camino novedoso en la novela creando una trama negra con investigación policial, el gran éxito del siglo XX. Pero no termina de desarrollarla del todo, y no consigue ser convincente con los hechos. Le importa más la parte moral y conservadora de su historia, que la policíaca. La investigación es muy corta, y sobre todo, el lector (y después el espectador), sugestionados por una novela detectivesca, se preguntan cómo se realiza el crimen, cómo puede una mujer someter así a un hombre, por qué nadie oye martillazos, por qué parece que Alfonso no se defiende, y cómo es posible que Alarcón y Gil y Marquina no investigaran un poco y vieran que este tipo de falsa apoplejía se ejecuta clavando un clavo desde el cielo del paladar de la víctima, algo dificultoso en la práctica, pero más factible que perforar un cráneo. Hay un vacío total en ambas obras a este respecto. Ninguno de los autores quiere ensuciar las manos de su protagonista, ni convertirla en vil. Además, todos tienen más interés en la parte moral y melodramática de la historia, que en la policíaca.

El final del fragmento es en esencia parecido, aunque con diferentes detalles. Gabriela, en el libro, se va orgullosa (como se ha citado arriba) y su sentencia será leída en 20 días. Ella le hace a Zarco un reproche final, exigiendo que la sentencie a muerte. En la película, Gil realiza un plano muy logrado, en el que la comunicación no verbal de los protagonistas es muy elocuente; se lo dicen todo sin decir nada. Poco antes Gabriela, arrodillada y llorosa, dice que “pide el castigo que merece”, muy distinto a la actitud

exigente y de reproche del modelo literario. Con esta escena la novela y la película pasan al desenlace final.

Sexto y último bloque.

Comparación sinóptica.

LIBRO	PELÍCULA
<p>Epígrafes: XVI, XVII y XVIII.</p> <p><i>(La sentencia, El último viaje, La moraleja).</i></p>	<p>Escenas: desde el minuto 1:18:42 hasta el 1:26:52, el final.</p>
<p>Tiempo: unos días hasta volver a fallar la causa, y 20 días hasta la ejecución.</p>	<p>Unos días no precisados hasta fallar la causa, y otros tantos hasta la ejecución.</p>
<p>Lugar: La cárcel del lugar.</p>	<p>La cárcel de Mérida Nueva y Zarco en Madrid.</p>
<p>Personajes: principales, Felipe, Zarco y Gabriela.</p> <p>Secundarios: un cura y gentío.</p>	<p>Juan, Zarco y Gabriela.</p> <p>Secundarios: muchos, funcionarios del ministerio, funcionarios de prisiones, el señor ministro, criados, dos jóvenes en el baile (una con nombre propio, Lolita Valcarce), el cura, etc.</p>
<p>Atmósfera: siniestra, la prisión y el cadalso, recupera el ambiente romántico.</p>	<p>Gótica, con los planos de la cárcel y las sombras de las rejas, además de siniestra, con los planos del cadalso. Tono melodramático. Contraste con los ambientes frívolos de ministerio, palacio y salón en Madrid.</p>
<p>Clasismo: no se aprecia de manera significativa.</p>	<p>Los secundarios de nuevo cumplen su función de graciosos al servicio de la crítica a los funcionarios. Desprecio del ambiente frívolo en este caso de las clases altas y los políticos.</p>

Termina la novela corta, y termina la película. El final es muy diferente, aunque la importancia de la enseñanza moral y la fe ciega en Dios es muy similar en los dos autores.

La frase que define el espíritu de Alarcón a la hora de interpretar su novela la enuncia Felipe: “Solo diré que el Magistrado venció al hombre, y que Joaquín Zarco volvió a condenar a muerte a Gabriela Zahara”. (Alarcón, 2001: 66).

La película utiliza una fórmula parecida, pero es Juan, en estilo directo, quien se lo comunica a Gabriela: “-Puedo asegurarle que en este caso ha decidido la ley, no ha sentenciado el hombre”. (Gil, 1944, min. 1:19:19 – 1:19:25).

El cine sigue inspirándose en las frases del libro, pero modificándolas a su gusto. Se puede decir que en el resto del fragmento, Gil y Marquina van totalmente por su cuenta, pues su personaje femenino ya está independizado del modelo literario, y Zarco se ha distanciado bastante. Desde el principio Felipe y Juan son diferentes, con coincidencias. En términos generales, se puede decir que Alarcón apenas necesita unos párrafos para su final, casi minimalista, y la película, sin embargo, mantiene su tono profuso de actores y múltiples escenarios, sin escatimar planos, escenas y chistes.

Zarco desaparece en la novela y en la película, pero con formas muy distintas. Para empezar, en el libro le pide a Felipe que no visite a Gabriela, en la película lo primero que hace Juan es ir a verla. Zarco está buscando desesperadamente el indulto en ambas obras, pero Alarcón apenas lo enuncia, y Gil le dedica muchas escenas, utilizando el estilo directo para contarlo. Felipe quiere seguir con su papel de agonista de Zarco, y representarle, ya que su amigo no da señales de vida. Juan no recurre a ese papel, sería incorrecto que intentara igualarse al juez. Vuelve a ser un mensajero, esta vez de las acciones de su amigo buscando el indulto. El tema del suicidio de Zarco sí se enuncia en los dos formatos, descartándolo en ambos (es un hombre cristiano).

En la película se cita a la Reina, en alusión a Isabel II, dando así una situación histórica más concreta. En la película Gabriela siempre aparece rezando, en el libro no se especifica. Pero además mantiene una conversación con Juan en tono de melodrama hablando del trocito de cielo al que aspira, si es perdonada por Dios, una conversación poco imaginable en labios del personaje literario.

El tema del perdón tiene un tratamiento distinto en las obras. Alarcón lo considera un gesto de amor de Zarco, y Gil lo presenta como una prueba del perdón de Dios, una de las bases del cristianismo, que no cree en el castigo después del arrepentimiento. Esto daría esperanzas al espectador que ya habría empatizado con la pareja protagonista, pues apelando a la misericordia divina sería decepcionante que no se otorgara el indulto. Pero

Gil y Marquina mantienen la trama y la tensión un tiempo más. Zarco va incansable de un lugar a otro buscando al señor ministro para conseguir su objetivo. En el Ministerio de Gracia y Justicia no hay nadie, están desesterando, mínimo tres días de vacaciones, mejor cuatro, así no hay sorpresas desagradables. De nuevo Gil haciendo chistes de funcionarios poco trabajadores. Luego el ministro no tiene un tratamiento mejor. En su casa no recibe, y Zarco le localiza en un baile de gala, en el que el señor ministro solo está interesado en las muchachas jóvenes.

Para enlazar con la trama, Gil plantea una escena final de baile, parecida a la del carnaval. A la pareja no le gusta el ambiente frívolo y ahora Zarco no está en situación de divertirse. Pero dejándose llevar por la situación, termina bailando con la joven que le ha presentado el ministro y cree ver en ella a Gabriela. El vals que suena se funde con el que ha servido de tema a la pareja en toda la película, y el salón se vacía para que bailen solos, terminando con un fundido a la celda de Gabriela, donde siempre está presente un gran crucifijo y la sombra que proyecta.

Ambas obras llegan al momento de la ejecución. Alarcón describe a Gabriela como desmejorada, y Felipe es su acompañante, con el confesor. En la película además de Juan y el confesor, la mujer es escoltada por numerosos funcionarios de prisiones, todos solemnes y de negro. Casi parece una reina con su séquito, los funcionarios de prisiones la acompañan con una solemnidad que no parece la que un reo solía recibir. Pensando en una escena parecida, unos años después, en *El verdugo*, de Berlanga, se ve la diferencia; Blanca es una mujer que recibe el respeto de sus carceleros, su muerte es necesaria, pero entristece a todos. Cada vez se ve más justo que reciba el perdón.

Zarco llega a caballo gritando “perdón” en el libro, con un estilo de novela romántica histórica. En la película aparece sucio y desmejorado en el escenario gótico de la cárcel, todo más cercano al melodrama.

El final es deliberadamente distinto. Alarcón, dando peso a su sentido moral, condena a la mujer a pesar del indulto, y ella muere en el cadalso tras un desmayo, aunque oye que ha sido indultada. Blanca (pues el juez le pide que vuelva a ser Blanca) escucha que su vida ha sido perdonada, pero que cumplirá cadena perpetua. Y el juez dedicará su vida a acompañarla. Este final es interesante en la medida en que algunos críticos de cine

actuales<sup>67</sup> han visto en esta historia la biografía de Gil, en referencia a su petición de indulto para su amigo y compañero de trabajo Antonio del Amo<sup>68</sup>, que en principio estaba condenado a muerte. Aquí encajaría muy bien el motivo del perdón cristiano, que admite atenuar el castigo si hay arrepentimiento, y que Gil va introducir en las primeras escenas de este bloque final.

Alarcón escribe un último epígrafe situando a Zarco en la Habana, alcanzando así el tiempo presente de la novela. Es un excelente juez, se ha casado y va a tener un hijo, que posiblemente le ayude a volver a ser feliz. Gil no tiene interés en este fragmento, ya que su heroína vive, y que el juez la sigue. Se declaran compañeros de viaje, y el plano final es parecido al que abre la película, pero con dos diligencias; la de Gabriela primero, y la de Zarco después. Es una escena luminosa y a campo abierto, en contraste con los interiores góticos y sombríos del final.

#### iv. Las fuentes fílmicas en la construcción de los personajes.

El resultado de esta comparación sinóptica muestra muchas de las diferencias entre las dos obras, y algunas de las similitudes. Pero antes de sacar conclusiones, es necesario ver un elemento de construcción del personaje femenino en la película que es, como se ha visto, el que más difiere del referente original en su esencia.

Rafael Gil no ha construido sus personajes únicamente con los ingredientes de Alarcón, el libro es la base de la historia, pero Gil es un hombre de cine, y las películas que ha visto (muchísimas) le han marcado. Hay una principalmente (*Rebecca*) que configura todo lo que Gil quiere mostrar en pantalla. No se puede entender *El clavo* sin haber visto *Rebecca* y suponer lo que pudo significar para Rafael Gil ver esta película, que ya tenía en mente hacer una versión de la obra de Alarcón.

Alfred Hitchcock, el director de cine inglés, había decidido relanzar su carrera rodando en Hollywood, donde todo cineasta quería terminar en los años cuarenta.

---

<sup>67</sup> Un ejemplo de esta hipótesis se puede leer en la revista electrónica *Sin final en el guion*, cyber revista de cine, de José Arroyo y Jesús Mármol: <http://www.sinfinalenelguion.net/ayer-encontramos-un-clavo-hoy-buscamos-el-martillo/>

<sup>68</sup> Conocido cineasta español, que cumplió una pena de cárcel al final de la Guerra Civil por ser del bando republicano. Sus películas más exitosas fueron las de *Joselito*.

Elige para realizar su primer proyecto una novela (igual que hace Gil) para adaptar a guion, en la que los tres elementos que destacan son la fatalidad, la atmósfera gótica y el tono onírico, dentro de una ficción en la que se puede aplicar la frase de que *nada es tan insospechadamente novelesco como la realidad*, ya que Hitchcock es especialista en narrar historias de fantasmas que luego se resuelven en este mundo. Pero es de notar que los ingredientes que cualquiera puede encontrar a la hora de transformar el relato de *El clavo* en un guion son muy parecidos a los de *Rebecca*.

Unos huesos que no descansan en paz aflorarán desde su tumba (en este caso el fondo del mar) para acusar a los culpables. Pero estos huesos no pertenecen a inocentes, sino a personas que han martirizado a otras mientras vivían. El ambiente gótico lo proporciona la mansión de *Manderley* que recrea todo lo necesario para un cuento de fantasmas; pasillos oscuros, habitaciones secretas, retratos de antepasados difuntos, puertas y ventanas golpeando en la noche, y un ama de llaves que se convirtió en paradigma del personaje siniestro del cine.

El caballero inglés que representa a Max de Winter es Laurence Olivier, y su porte señorial y algo maduro en comparación a su esposa, se parece mucho a lo que pretende transmitir Rafael Durán en *El clavo*. Sin que el juez Zarco sea de la nobleza, y sin que tenga una mansión, pertenece al estilo elegante un poco anticuado que tan bien encarna Laurence Olivier, y que el franquismo quiere recuperar. Es un modelo muy diferente al del galán de Hollywood, más moderno y cosmopolita, que no parece preocupado por encontrar una compañera de virtudes ejemplares.

El conflicto que presenta Daphne Du Maurier al escribir el libro (y que es el que recoge Hitchcock) ofrece dos modelos femeninos contrapuestos; por un lado, una mujer de mundo, educada en la alta sociedad y acostumbrada a brillar en bailes y reuniones, y ser admirada por gente importante. Esta mujer es de gran belleza, pero tiene algo diabólico en el fondo. Atrae y asusta al mismo tiempo. Es, parafraseando a Alarcón, o la Gloria o el Infierno. Desde el primer momento el lector (y después de una parte de la película, el espectador) descubre que una mujer así no se para ante nada, y que no tiene principios morales que en su contexto se consideran importantes (como la fidelidad).

El otro principio femenino que muestra *Rebecca* es de una mujer sencilla, muy joven, sin experiencia en la vida, sin recursos, a la que la alta sociedad asusta, porque nunca ha vivido en ella, y se siente excluida. Puede ser guapa, pero no una belleza arrebatadora que

atrae todas las miradas al entrar a un salón. El simbolismo del pelo, que en la novela gótica y durante el Romanticismo crea un prototipo, que corresponde a una mujer con ojos negros como fuego y pelo también negro, no es el de la protagonista de la película (que no tiene ni nombre, *Rebecca* es la fantasmagórica presencia de su predecesora); la protagonista es rubia o castaña, y con una mirada dulce y sumisa.

La primera Lady de Winter, a pesar de descender de familias inglesas de abolengo, tenía más el aspecto de la andaluza *Carmen* (la de Bizet) que cualquier inglesa típica. Es curioso que en la película el ama de llaves comente que la dama hubiera sido más feliz siendo un chico, por su estilo de vida libre y salvaje. Es un momento de crisis en los roles de la mujer. Rafael Gil, en plena posguerra, busca modelos del XIX para configurar a su protagonista. Esta idea de que una mujer admirable sea casi como un hombre no encajaría en la moral de la censura.

Hitchcock quiso dar una vuelta de tuerca a esta narración y convirtió al ama de llaves, la señora Danvers, en una mujer enamorada de su señora muerta. Esta parte morbosa de la historia no tiene interés para Gil, tampoco es algo que se aprecie en el libro de Du Maurier, y en realidad se cuenta de manera sutil. Si hubiera sido una parte explícita de la película, indudablemente no habría pasado la censura.

Por tanto, es la atmósfera, el tono onírico, los muertos pesando en la conciencia, y los personajes, lo que ofrece a Gil el referente inigualable en el que inspirarse para realizar su máspreciado proyecto. Y él ya lo tenía en mente antes de ver *Rebecca* (Castro de Paz, 2007: 88) que esperaba la oportunidad de realizar la película. El gran éxito de la producción americana lanza a Gil, que no oculta su intención de realizar una *Rebecca* española.

Pero lo que contrasta de este referente con el libro de Alarcón es que la mujer que propone Gil como protagonista tiene más de la joven esposa de Lord de Winter que de su primera esposa. Aunque la descripción física y psicológica de la primera esposa coincide mejor con la misteriosa y satánica amada del juez Zarco en la novela de Alarcón, Gil, prudentemente, construye un personaje de síntesis, en el que por una parte la mujer tiene el carácter y el comportamiento de la primera, pero en su físico, y sus diálogos y en su comunicación no verbal es sobre todo la segunda, que encaja mucho mejor con el ideal femenino del franquismo.

Además de este icono del cine de los cuarenta que fue *Rebecca*, otro referente para Gil es Mariana, la protagonista de *Eloísa está debajo de un almendro*. Esta mujer, que también encarnó Amparo Rivelles, tiene una atracción especial por la locura. Castro de Paz la considera la versión ideal de Blanca, la mujer fuera de convenciones pero que sueña con un ideal de amor romántico, la que cruza su historia con una asesina, que en realidad no tiene nada que ver con ella en su plano ideal (Castro de Paz, 2007: 87).

Explica el autor de *Rafael Gil y CIFESA* que para Gil la realización de *Eloísa está debajo de un almendro* fue un ensayo para encontrar la atmósfera necesaria que quería mostrar en *El clavo*, y que su pareja protagonista, Rafael Durán y Amparo Rivelles ya le habían resultado perfectos para encarnar a sus personajes.

Una película memorable en su momento y tal vez vio Rafael Gil es *Love Affair*, (en español se tradujo con *Tú y yo*). La película es de 1939, y los protagonistas son Charles Boyer e Irene Dunne, dúo muy famoso en su momento. El director es Leo McCarey. Lo curioso de la película estriba en que la pareja se conoce en circunstancias parecidas a los protagonistas de Gil, estando en este caso los dos comprometidos, y generándose equívocos que también recuerdan a la película de Gil. El tono melodramático de la película fue un poco modelo para el melodrama de los cuarenta, entre los que se encuentra la película de CIFESA. En general, se puede apreciar en el cine de Gil una influencia muy marcada de los modelos de Hollywood, en los que el melodrama empezaba a imponerse con fuerza. Sus personajes no tienen el estilo de estas películas, son más españoles, por decirlo de alguna manera, pero el guion sí se adapta a los nuevos modelos extranjeros (si se consideran en términos generales; las partes añadidas por Marquina en tono humorístico estarían fuera de esta consideración).

La película consigue, por tanto, un nivel muy bueno a la hora de equipararse a las grandes producciones de Hollywood, igualando en *glamur* y en tensión dramática a producciones que tenía un presupuesto muchísimo más alto, unos estudios de cine que no podían ser ni soñados en España, y unas limitaciones de moral insignificantes al lado de lo que fue la censura.

Es cierto que los actores no están a la altura de la interpretación más natural que comienzan a hacer los de Hollywood, sobre todo Rafael Durán tiene un estilo más anticuado, que resta modernidad a la película, aunque él con su presencia da la talla de los grandes galanes de la época.

Es un mérito de Rafael Gil conseguir este estilo, aunque la película no llegue a los niveles que se podría esperar por la censura y los diálogos anticuados, independientemente de su fidelidad o no al original de Alarcón.

#### 4. CONCLUSIONES

El manual de referencia para realizar este trabajo editado por Rey Hazas y de la Cruz Martín (2005) incluye en los artículos uno del filólogo Carlos Ferrer Plaza<sup>69</sup> que analiza la adaptación de *Los santos inocentes* de Delibes, realizada por Mario Camus. El resultado de la película es sobrecogedor, y posiblemente es un ejemplo muy bien elegido para ver cómo desentrañar ese espacio entre el texto literario y el texto fílmico cuando la esencia de ambas obras es tan parecida, pero los formatos tan distintos.

Aunque Gil ni consigue ni pretende conseguir una correlación tan unívoca entre ambas, sí puede servir de referente el análisis de Ferrer, considerando las diferencias y los desaciertos particulares de cada caso, incluyendo las exigencias del contexto, como pueda ser la censura.

Lo primero que se pregunta el receptor interesado en este tema es ¿Cómo se interesó Gil en adaptar esta obra? Con lo recopilado hasta el momento en este trabajo, se aprecia que Alarcón, como otros autores literarios, era un valor en alza en los primeros años del franquismo. Bien conocido por su postura ultraconservadora y su catolicismo. Sus obras ya se habían empezado a adaptar, con cierto éxito y con aceptación de los censores. Los cineastas prefieren de estos autores las novelas a las obras de teatro, y Gil escoge *El clavo*, que había despertado su imaginación cuando era todavía un joven entusiasta empezando a hacer cine.

La paradoja de esta elección está en que la protagonista brilla con luz propia, y es todo lo contrario a lo que el franquismo quiere mostrar como modelo de mujer. Gil es incoherente, tapando elementos del personaje y dejando ver otros. Es muy difícil valorar hasta qué punto pudo ser su propia elección diseñar una protagonista tan endeble, porque

---

<sup>69</sup> Ferrer Plaza, Carlos, *La adaptación cinematográfica de "Los santos inocentes"*, Rey Hazas, Antonio, y de la Cruz Martín, Juan (editores), *El cine y la literatura. Curso sobre la adaptación literaria al cine*. Madrid, Asociación de profesores de español Francisco de Quevedo, 2005, pp. 205-212.

él mismo buscaba ese prototipo de mujer, o en realidad le fascinó la original, pero sabía que era imposible mantenerla intacta para la censura.

Lo que sí es posible especular es el amor de Gil al cine, su infancia y juventud dedicadas al séptimo arte, y su mente transformando en imágenes lo que lee, pero en imágenes con una cierta pericia técnica, no es un fantaseador, es un artesano del cine.

Un elemento indiscutible para valorar el acierto de una adaptación es la opinión del autor literario. En este caso es imposible de saber. Pero tal vez se podría especular que Alarcón, aunque moralmente considerara la censura algo necesario, al ver la película tendría que haberse sentido decepcionado; la mujer que imagina no existe. Es de suponer que para Alarcón su personaje no es tan escandaloso en la medida en la que él no cuenta nada explícitamente carnal, y que el final del libro es moralista. Puede ser que los diálogos insertados por Marquina tampoco le parecieran adecuados. Si el mismo Alarcón hubiera tenido la oportunidad de adaptar el guion en tiempos de la censura, la película habría sido muy distinta.

Respecto a Gil, y su inclinación por *El clavo*, lo comentado anteriormente es una parte de por qué elegir esa novela; qué tiene de icónico, cuál es su potencial cinematográfico. Lo más importante para Gil fue crear la atmósfera (y eso sí lo consigue).

La película trasciende a clichés de mujeres nacional-católicas y a diálogos engolados de temas que no interesan. Ese es el verdadero logro de Gil, a pesar de todas las dificultades y las limitaciones. También se aprecia que el relato tiene un clímax fantástico para llegar al final, digno de la anagnórisis de la tragedia griega. El plano cerrado a la protagonista, que levanta su velo negro de novia en el juzgado es idea de Gil, y posiblemente sí le habría gustado a Alarcón, que no lo nombra. En un plano en el que es Blanca y siniestra a la vez, luminosa y oscura, la síntesis de lo mejor y lo peor de una mujer singular.

Los elementos novelescos que atraen a Alarcón serían el misterio, la pasión y la fatalidad. El paisaje de la historia es el camino, una pareja sin hogar, nómadas de su destino. La pasión es su *leitmotiv* lo que ella le aporta al convencional Juez Zarco, que se hubiera casado con una señorita de provincias con la consiguiente vida de tedio y formalismos. La mediocridad de esta vida es un abismo al que Zarco se asoma, y está a punto de caer, pero del que Blanca, venida del cielo o del infierno, consigue salvarle. Para Zarco es tanto una salvación como una perdición.

Ni Alarcón ni Gil buscan distanciamiento del receptor. Es melodrama, y la intención es la contraria. Gil quiere que sus espectadores se identifiquen con Zarco y con Blanca, y que anticipen qué harían para salvar su amor, la empatía es la base del diálogo. No hay naturalidad en la película. Los diálogos, los ropajes, las situaciones son artificiosas u oníricas. A veces forzadas y un poco ridículas, y otras veces sorprendentemente poéticas. La película no muestra la vida cómo es, sino los estereotipos en un historicismo que habla demasiado de la posguerra.

Alarcón crea varios personajes misteriosos que convergen en uno, y esta trayectoria se muestra desde el principio de la narración. Gil en realidad solo habla de uno, que utiliza dos nombres. No hay tanto misterio.

La narración de la película podría haber sido evocada, a tiempo pasado, con un *flashback* para introducir el tiempo real con diálogos, pero Gil decide directamente pasarla a tiempo real. Es parte de lo que ocurre con las adaptaciones de novelas, que la evocación es más incómoda en cine.

La novela es melancólica y un tanto pesimista. La mujer no tiene una oportunidad y muere por justicia divina. El perdón, un hecho tan importante en el catolicismo, no es considerado por Alarcón. Pero la película es optimista. La mujer es perdonada. Si vive, el amor sigue. Además de la teoría mencionada más arriba del homenaje de Gil a su amigo del Amo, sería interesante considerar que el momento histórico es terrible. Los condenados a muerte por causas políticas no son pocos, y la gente va al cine a emocionarse y a alejarse de sus problemas. Un final en el patíbulo podría ser una triste manera de recordar el momento que se está viviendo. La guerra ha terminado, y para casi todo el mundo lo mejor es pensar en el perdón.

No parece que ni Gil ni Alarcón buscaran una actitud crítica del receptor. En realidad, son moralistas que intentan instruir al público, enseñarle un camino a seguir, y no tienen ningún interés en que este público sea crítico.

El tiempo de la novela y el de la película son parecidos. Aunque oscilan en dos años respecto a cinco (posiblemente por lo mencionado más arriba, la necesidad de que la calavera de la que se habla no tenga pelo y resulte digna), la sensación general es de tres bloques; el encuentro de los amantes que viven su amor, la separación y el hallazgo de la calavera y la detención de Gabriela y el juicio. Y siempre entre fondas y coches. En este sentido Gil es fiel a Alarcón.

Los ritmos son diferentes, el de la novela es más sintético, más directo, el de Gil a veces es rápido, pero menos directo, parando en escenas no siempre necesarias.

La película muestra su momento histórico (la posguerra) con lo que no puede nombrar. Es en cierta manera mojigata, porque está hablando de una relación extramatrimonial, pero no puede justificar que sea una relación adúltera. La mujer que no tiene reparos en tener un amante se escandaliza de que sospechen que está casada. Si la mujer es tan coherente con sus principios, no habría tenido reparos en esperar al matrimonio (algo no tan imposible) para consumir su amor.

La sensación que trasmite la película es la limitación de Gil para que la censura se la admita. Atentar contra el matrimonio es impensable. Un marido, sea como sea, es imposible de abandonar. Aquí parece que Gil no es libre para seguir la novela, por expresar hechos que incluso un señor muy católico y conservador de un siglo anterior veía posible narrar. La censura exagera mucho en este extremo, y el personaje creado chirría por todas partes. Tiene algo de absurdo, de falsa moral.

La escena del hotel, visto desde el patio interior, con una habitación vacía encendida arriba y los dos enamorados abajo es un gran logro de la película. Al estar rodada de lejos se permitió mantener la imagen (que no da lugar a dudas de la relación “pecaminosa” que se va a iniciar) y se tolera que la pareja se bese. Eso sí, plano a contra luz, muy lejos, muy corto y los dos con el abrigo puesto.

Del hijo no pueden hablar en la película, habría sido demasiado problemático. Gil lo elimina, y aunque no sea muy importante en la parte esencial de la trama, la mujer pierde parte de sus motivos para matar al marido; el hijo habría sido considerado ante la ley como de su esposo, con todas las consecuencias que eso tendría. Gil y Marquina deciden buscar la motivación del asesinato en el miedo por el padre, y en gesto impulsivo y no premeditado. Igual que con el matrimonio, no resulta coherente con el personaje.

Es interesante apuntar que en lo que no se puede contar, Gil y Alarcón coinciden; en ambos, la parte policiaca no se desarrolla del todo, la investigación como trama es breve, y no profundiza en el placer de la intriga, al igual que los autores (Alarcón primero, Gil después) no buscan el mecanismo perfecto de cómo se resuelve un asesinato, presentando una misteriosa apoplejía realizada de manera poco creíble.

Probablemente por razones de argumento, Alarcón no profundiza en este tema. Gil, en parte porque Alarcón no se lo ofrece, y en parte porque sería demasiado complicado de cara a la opinión de los censores, el resultado es que la película resulta fiel al libro en este asunto.

El *leitmotiv* de Blanca en la novela es la frase de considerarla *mi gloria o mi infierno*. El de Blanca en la película es el vals compuesto expresamente para la producción. La melodía busca romanticismo y melancolía. Es muy propia del XIX, tal vez se repite demasiadas veces en la película. En general la música es diegética, por lo que encaja bien en la intención del autor, y no se sale de lo que busca Alarcón.

En cuanto a los personajes, destaca la creación de un personaje que tiene presencia y puede acusar y hasta reírse de su verdugo, estando muerto. La calavera de don Alfonso tiene una extraña vida que la novela gótica ha sabido explotar. Shakespeare está presente en Alarcón, desde la lectura de sus obras hasta alguna representación que hubiera podido ver. Posiblemente Gil tiene presente a Shakespeare más por sus adaptaciones al cine. Pero en esencia ambos le reconocen como fuente de inspiración. Alfonso es un fantasma de novela gótica para Alarcón, que sale de su tumba para acusar. En la película Gil tiene la tentación de darle forma para así atraer la empatía del público hacia Gabriela. Los huesos pierden peso, y el ser humano que les daba forma se convierte en un personaje más, sin magia.

Otro personaje inexistente pero presente es Dios (o la Providencia) que está moviendo los hilos de todo, y tiene en su mano el destino de los hombres. A diferencia de lo que ocurre en las tragedias clásicas, este Dios no es arbitrario y sus designios son justos, por lo que el indulto de Gabriela, en el libro, se conmuta por un ataque al corazón, y en la película, se adopta la figura del perdón del *Nuevo Testamento*, pero con el castigo de cadena perpetua. La impunidad no es posible.

Los otros personajes ya han sido comentados, Zarco es más o menos fiel al modelo literario, con una versión extrema de sí mismo, en la que no titubea, no tiene nunca miedo y no es débil. Gabriela se aleja casi desde el principio, creando un personaje incoherente, lleno de contradicciones y que en esencia no tiene nada de la mujer sin límites que propone Alarcón. Felipe no existe, y Juan asume alguno de sus rasgos, no siendo en esencia tan lejano al referente original. Es un secundario y su peso no es tan definitivo en el resultado final.

Los secundarios son muchísimos, distraen de la trama principal que se hace menos onírica. La atmósfera que se consigue en ocasiones se pierde con las conversaciones jocosas (pero muy poco actuales) de los secundarios. El único añadido interesante en esta línea es el del sepulturero, las escenas en su casa y el humor negro. Es difícil saber si le hubieran gustado a Alarcón, que busca objetividad y síntesis en todos los personajes que son accesorios a la trama de los protagonistas.

Gil, como profesional del cine, tiene bien pensado los actores que le ayudarán a poner en imágenes su película. Son todos adecuados dentro del gusto de la época, aunque Amparo Rivelles está adaptada al aspecto sumiso y lloroso de Joan Fontaine en *Rebecca*, y no precisamente al de su antagonista, que hubiera sido más apropiada para el papel de Blanca.

Se puede decir que los personajes son más propios de la posguerra española que del siglo XIX que representan. Su actitud ante la vida ha dado un paso atrás; el franquismo quiere recuperar unos valores que, incluso un siglo atrás, ya eran demasiado estrictos. El cine es una fuente de adoctrinamiento para los ciudadanos y la intención de los creadores es demasiado explícita.

Hay añadidos (como el discurso de todos los platos que ha preparado la protagonista para satisfacer al juez Zarco cuando se van de *picnic*) que resultan muy forzados. En este sentido, la película ha perdido toda vigencia. Su afán de adoctrinamiento y su imposición de criterios la hace distante para el público actual, que la ve más un documento de cómo actuaba la censura en gran parte de sus escenas.

Si consideramos la obra literaria de partida, no se puede considerar que se haya enriquecido con la película. Es cierto que le aporta una visualidad muy sugerente en algunos momentos, y que en general mantiene bien la atmósfera de misterio y morbo que propone Alarcón, pero la remodelación de la protagonista femenina le quita toda la fuerza al argumento, y se convierte en una historia de amor más, con un asesinato poco resuelto en medio.

La supuesta asesina no tiene el menor momento de intensidad para hacernos creer que por amor, llegaría a matar a un hombre con sus manos. La mujer desafiante que echa una mirada orgullosa al final del juicio sí nos convence; es capaz de matar a un hombre y de cualquier cosa que vea necesaria. Todas estas críticas se escriben sin perder de vista que Gil realiza una película notable, y apreciando la calidad de su cine y la contribución

que hizo para que en España tuviera unos estudios del nivel de la UFA que podían imitar el estilo y el *glamur* de Hollywood, e incluso teniendo en cuenta que parte de lo que no encaja en la adaptación de la novela a la película es debido a la censura (o la autocensura). Pero el resultado es el que es, y la fuerza del original se pierde.

Tiene aciertos, respeta ciertas ideas esenciales, pero se desvía en alguno de los puntos importantes. Es *El clavo* del franquismo, que no es el mismo *clavo* de Alarcón. Hay dos asesinatos, uno en el siglo XIX y otro en el XX. Por esta vez, hay dos asesinas, y el personaje que tiene varias personalidades no converge con su descendiente cinematográfica.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

ALARCÓN, Pedro Antonio de, “El clavo”, en *Cuentos detectivescos*, selección y prólogo de Francisco J. Arellano, Madrid, Clan Editorial, 2001, pp. 13-70.

----- “TV Novelas cortas. Tres series o tomos”. En *Historia de mis libros*, visto en:

Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008, p. 10:

[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-mis-libros--0/html/01bd9914-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_9.htm](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-mis-libros--0/html/01bd9914-82b2-11df-acc7-002185ce6064_9.htm)

ALBA, Ramón, *Cine y libros en España*, Madrid, Ediciones Polifemo. Catálogo de la Exposición *Cine y libros en España*, 1997.

ALONSO BARAHONA, Fernando, *Rafael Gil director de cine*, Madrid, Laxes S. L. Ediciones, 2004.

BADOS CIRIA, Concepción, *Novela policiaca (VII). El clavo, de Pedro Antonio de Alarcón*. Sinopsis crítica de la novela, en Biblioteca Cervantes Virtual: [https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/diciembre\\_08/12122008\\_01.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/diciembre_08/12122008_01.htm)

BOBES NAVES, María del Carmen, *Comentario semiológico de textos narrativos*, Oviedo, servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1991.

CAPARRÓS LERA, José María, *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*. Barcelona, Publicaciones de la Universitat de Barcelona, 1983.

CASTRO DE PAZ, José Luis, coordinador, *Rafael Gil y CIFESA*, Catálogo de la exposición de Filmoteca Española. Madrid, Instituto de cinematografía y de las artes audiovisuales, 2007.

FANÉS, Felix, *CIFESA, la antorcha de los sueños*, Valencia, Institución Alfons el Magnànim, 1981.

FERRER PLAZA, Carlos, “La adaptación cinematográfica de *Los santos inocentes*”, Rey Hazas, Antonio, y de la Cruz Martín, Juan (editores), *El cine y la literatura. Curso sobre la adaptación literaria al cine*. Madrid, Asociación de profesores de español Francisco de Quevedo, 2005, pp. 205-212.

GALÁN, Diego, *El clavo, un filme de calidad*, en *El País* edición digital, 7 de mayo de 1984: [https://elpais.com/diario/1984/05/07/radiotv/452728802\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1984/05/07/radiotv/452728802_850215.html)

GARCI, José Luis (director), *Qué grande es el cine*, programa de Radio Televisión Española (1995-2005), visto en :  
<https://www.youtube.com/watch?v=G9xtGK471k&t=10s>

GENETTE, Gérard, *Figures III*, París, Éditions du Seuil, 1972.

---- *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Editorial Cátedra, 1993.

GIL, Alberto, *La censura cinematográfica en España*, Barcelona, Ediciones B, S. A, 2009.

HERREROS, Enrique, *Cuando Rafael Gil cogió la antorcha de CIFESA*. En *Rafael Gil y CIFESA*, Organización: FILMOTECA ESPAÑOLA, coordinación: Elena Cervera. Catálogo editado por FILMOTECA ESPAÑOLA, Madrid, 2007, p. 28-30.

KOWZAN, Tadeusz , *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus Ediciones, 1992.

LISSORGUES, Yvan, “Arte y literatura, propuestas técnicas y estímulos ideológicos”. En *Historia de la Literatura Española*, Víctor García de la Concha, director y Leonardo Romero Tobar, coordinador. Volumen 8, Siglo XIX, tomo II. Madrid, Espasa Calpe, 1998, pp. 3-12.

LÓPEZ, Ignacio Javier, *Pedro Antonio de Alarcón. (Prensa, política, novela de tesis)*. Madrid, Ediciones de la Torre, 2008.

PARDO BAZÁN, Emilia, “Pedro Antonio de Alarcón, las novelas”, en *Nuevo Teatro Crítico, año I, número 10, octubre de 1891*. Edición facsímil. Visto en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 42-43. [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/nuevo-teatro-critico--26/html/028f2376-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_45.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/nuevo-teatro-critico--26/html/028f2376-82b2-11df-acc7-002185ce6064_45.html)

----, “En España”, en *La cuestión palpitante*, capítulo XVIII, consultado en Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Edición digital a partir de Obras completas. Tomo I, Madrid, 1891,.: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-cuestion-palpitante--0/html/fee120ee-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_21](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-cuestion-palpitante--0/html/fee120ee-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_21)

REY HAZAS, Antonio, y DE LA CRUZ MARTÍN, Juan (editores), *El cine y la literatura. Curso sobre la adaptación literaria al cine*. Madrid, Asociación de profesores de español Francisco de Quevedo, 2005.

ROYO, María Dolores, “Relato corto y literatura fantástica en Pedro Antonio de Alarcón”. En *Historia de la Literatura Española*, Víctor García de la Concha, director, y Leonardo Romero Tóbar, coordinador, Volumen 8, siglo XIX, tomo II, Madrid, Espasa Calpe, 1998, pp. 363-368.

RUBIO CREMADES, Enrique, *Biografía de Pedro Antonio de Alarcón*, visto en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:  
[http://www.cervantesvirtual.com/portales/pedro\\_antonio\\_de\\_alarcon/autor\\_biografia/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/pedro_antonio_de_alarcon/autor_biografia/)

RUBIO GIL, Luis, *Rafael Gil escritor de cine*, Madrid, Laxes, S. L. Ediciones, 2004.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, “Diez reflexiones (que no tesis) sobre la adaptación de textos literarios al cine”. En Rey Hazas, y de la Cruz Martín, 2005, pp. 9-20.

SEBOLD RUSELL P., “El Romanticismo decimonónico: teoría y polémica”. En *Historia de la Literatura Española*, Víctor García de la Concha, director y Leonardo Romero Tobar, coordinador. Volumen 8, Siglo XIX, tomo I. Madrid, Espasa Calpe, 1998, pp. 77-105.

VV. AA. *Rafael Gil* y CIFESA, Organización: FILMOTECA ESPAÑOLA, coordinación: Elena Cervera. Catálogo editado por FILMOTECA ESPAÑOLA, Madrid, 2007.

## **BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA**

GUIÓN TÉCNICO de "EL CLAVO" G-4796, REP. 2ª, consultado en la biblioteca de Filmoteca Española (calle Magdalena 10).

DOS GUIONES LITERARIOS de "EL CLAVO" G-3582 Y G-3604, ambos en REP. 2ª, también en biblioteca de Filmoteca Española.

EXPEDIENTE DE CENSURA: Expediente n.º 88, *Informe sobre la película titulada "EL CLAVO"*, "Archivo de censura *El clavo*", AGAC, caja 36/04662, consultado en la biblioteca del AGA de Alcalá de Henares, Madrid.

*EL CLAVO*, película dirigida por RAFAEL GIL. CIFESA, 1944. Remasterizada y comercializada en DVD por VÍDEO MERCURY FILMS, 2012.

## **WEBGRAFÍA**

ARROYO, José y MÁRMOL, Jesús, *Sin final en el guion, cyber revista de cine:*  
<http://www.sinfinalenelguion.net/ayer-encontramos-un-clavo-hoy-buscamos-el-martillo/>

Biografía web de Amparo Rivelles en Cervantes Virtual:

[https://www.cervantes.es/bibliotecas\\_documentacion\\_espanol/creadores/rivelles\\_amparo.htm](https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/rivelles_amparo.htm)

Biografía web de Eduardo Marquina en:

<http://dbe.rah.es/biografias/11694/eduardo-marquina-angulo>

Biografía web de Juan Espantaleón en:

<http://actoresdenuestrocine.blogspot.es/1448726696/juan-espantaleon/>

Biografía web de Rafael Durán:

<http://actoresdenuestrocine.blogspot.es/categoria/anos-40/>