

**EL TEXTO MIGRATORIO: NOTA SOBRE LA  
ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA DE TRES CUENTOS  
DE MANUEL RIVAS**

*Teresa González Arce*

Resumen:

A partir de una idea de la adaptación cinematográfica como resultado de un trabajo de lectura, interpretación y comprensión de un texto literario, el presente artículo estudia la relación que se establece entre el libro de cuentos *¿Qué me quieres, amor?*, del escritor español Manuel Rivas, y la película titulada *La lengua de las mariposas*, dirigida por José Luis Cuerda. La integración, en una sola lectura, de tres cuentos del libro de Rivas, así como las citas, referencias y aclaraciones introducidas en la película por José Luis Cuerda y por el guionista Rafael Azcona, dan cuenta de un diálogo que Manuel Rivas ha comparado con una transmigración, y que nos habla de cierta manera de interpretar la historia reciente de España.

Palabras claves: Manuel Rivas, narrativa española, cine español, José Luis Cuerda, relación cine-literatura

Abstract: *Migrant Text completar.*

This article —based on the premise that a film adaptation is the result of the reading, interpreting and understanding of a literary text— is a study of the relationship between the short story entitled *¿Qué me quieres amor?*, by Spanish writer Manuel Rivas, and the film, *La lengua de las mariposas*, directed by José Luis Cuerda. Thus, the integration of three short stories by Rivas, the quotations, the references and the clarifications introduced in the movie by José Luis Cuerda, and the script writer, Rafael Azcona, into one reading, present a dialogue — compared by Manuel Rivas with a transmigration— which speaks of a certain way of interpreting Spain's recent history.

Key Words: Manuel Rivas, Spanish Peninsular Narrative, Spanish cinema, José Luis Cuerda, Cinema-Literature relationships.

En 1999 se estrenó en las salas cinematográficas españolas *La lengua de las mariposas*, película basada en un libro de cuentos del escritor gallego Manuel Rivas.<sup>1</sup> Como lo explica el director José Luis Cuerda en una entrevista, el punto de partida de dicha experiencia cinematográfica fue el entusiasmo que tanto él como el guionista Rafael Azcona sentían hacia la obra de Rivas, y el choque “fuerte y profundo” que produjo en ellos “La lengua de las mariposas”, uno de los cuentos reunidos en *¿Qué me quieres, amor?* (1995).<sup>2</sup> A esta impresión primera seguiría más tarde una especie de relectura activa, ya inseparable de la expresión cinematográfica: el proceso de selección y redistribución de los componentes del texto literario que supone la escritura de un guión, y el ejercicio de traducción por el que las imágenes lingüísticas buscan su equivalencia en un lenguaje visual, constituyen dos formas de acercamiento, dos intentos de comprensión de un texto —los cuentos de Rivas, en este caso— por medio de un quehacer artístico materializado en otro texto —la película hecha por José Luis Cuerda y Rafael Azcona.

Desde este punto de vista, la adaptación cinematográfica se asemeja al trabajo de traducción tal y como es abordado por Hans-Georg Gadamer, esto es: más como la huella del diálogo que se establece entre el texto y su intérprete que como un esfuerzo de imitación o, incluso, de enajenación del lector a la intención del autor del texto interpretado. Toda traducción, explica Gadamer, lleva en sí las marcas de ese traslado sin el cual es imposible comprender la palabra del otro en toda su complejidad. Sin embargo, el trabajo de traducción implica también un regreso a la posición propia del intérprete, que buscará esclarecer el sentido de las palabras extranjeras en el horizonte, marcado no sólo por su propio contexto lingüístico sino también por su perspectiva particular<sup>3</sup>. Considerar el doble

---

<sup>1</sup> Manuel Rivas. 2000. *La lengua de las mariposas*, traducido del gallego por Dolores Vilavedra. (edición príncipe: 1995), Punto de Lectura. José Luis Cuerda. 1999. *La lengua de las mariposas*. España. Guión: Rafael Azcona, basado en *¿Qué me quieres, amor?*, de Manuel Rivas. Música: Alejandro Amenábar. Intérpretes: Fernando Fernán Gómez, Manuel Lozano, Uxía Blanco, Gonzalo Uriarte, Alexis de los Santos, Guillermo Toledo. Sogetel, Las producciones del escorpión, sogepaq video. En lo sucesivo, todas las citas se referirán a estas ediciones.

<sup>2</sup> “Leí *¿Qué me quieres, amor?* como consecuencia de las conversaciones con Rafael Azcona en las que los dos hablábamos bien de Rivas. Y cuando me leí el libro la verdad es que me produjo un choque fuerte y profundo ‘La lengua de las mariposas’, ese cuento...” Cuerda. 1999b. min. 00:17-01:35.

<sup>3</sup> Así como en la conversación cada interlocutor sopesa las opiniones del otro al mismo tiempo que sostiene las propias razones hasta llegar a un punto de vista común, el traductor “tiene que mantener a su vez el derecho de la lengua a la que traduce y sin embargo dejar valer en sí lo extraño e incluso adverso del texto y su expresión.” Gadamer. 1961. *Verdad y método*: 465.

sentido del traslado que se opera en la traducción significa, pues, presuponer que entre el original y la traducción existirá siempre una distancia insalvable y renunciar a buscar entre ambos textos —el original y su traducción— una adecuación total.

Desde una postura teórica diferente, Monique Carcaud-Macaire y Jeanne-Marie Clerc afirman que, en razón del cambio eventual de contexto socio histórico y del paso de un medio de expresión a otro, la adaptación cinematográfica explota ciertas potencialidades latentes del texto literario y olvida, al mismo tiempo, algunas de las actualizaciones que dicho texto propone. Este proceso de selección, que corresponde a lo que Gadamer llama “ceguera parcial” del traductor,<sup>4</sup> confiere a la adaptación un interés particular en la medida que permite observar el proceso de lectura implícito en dicho trabajo. Tanto para Carcaud-Macaire y Clerc como para Edmond Cros, la carga de significado de la adaptación reside precisamente en la distancia que existe entre ella y el texto literario, esto es: en las diferencias más que en las semejanzas, en ese nuevo orden que los elementos del texto original adquieren en la lectura materializada por el texto cinematográfico.<sup>5</sup>

A partir de lo anterior, consideraré la adaptación cinematográfica de *¿Qué me quieres, amor?* como un trabajo interpretativo suscitado por el deseo de comprender y de enunciar en una lengua propia lo que se dice en el texto de Rivas. Para ello, tomaré en cuenta, principalmente, aquellos elementos del texto original que fueron redistribuidos en la película, por una parte y, por otra, aquellas escenas de la película que no proceden directamente del volumen de cuentos. Más que determinar el valor de la adaptación cinematográfica a partir de una comparación detallada con su “materia prima”, me interesa descubrir qué aspectos del texto literario lograron interpelar a sus lectores —es decir, a José Luis Cuerda y a Rafael Azcona— y de qué manera estos últimos “respondieron” al llamado del texto. Dicho de otra manera, en las líneas que siguen intentaré observar de cerca ese proceso de transformación operado entre la obra de Rivas y el trabajo conjunto de Azcona y José Luis Cuerda, que el autor de *¿Qué me quieres, amor?* ha comparado con una transmigración, es decir, con un

---

<sup>4</sup> “La exigencia de fidelidad que se plantea a una traducción no puede neutralizar la diferencia fundamental entre las lenguas (...). Como toda interpretación, la traducción implica cierto cegamiento; el que traduce tiene que asumir la responsabilidad de este cegamiento parcial.” Gadamer. 1961: 465.

<sup>5</sup> “Si admitimos el aporte creador de toda lectura”, escribe Edmond Cros en el prefacio al trabajo de Monique Carcaud-Macaire y Jeanne-Marie Clerc, “debemos considerar de manera diferente la naturaleza del texto, y trasladar la problemática propia de la adaptación. Esta última se caracteriza por su cualidad ‘diferencial’: las diferencias, más que las semejanzas, hacen sentido, y son ellas las que requieren ser analizadas”. Carcaud-Macaire, 1994: 13. (La traducción es mía.)

Tereza González

desplazamiento del “alma” de su libro hacia las imágenes que componen la película.<sup>6</sup>

## 1. LOS ROSTROS DE LA REPÚBLICA

Un primer trabajo de reescritura lo constituye la selección del material que compone el libro de Rivas. De los dieciséis cuentos de *¿Qué me quieres, amor?*, tres fueron recuperados para armar el cuerpo de la película: “La lengua de las mariposas”, “Un saxo en la niebla” y “Carminia”. Concebidos como textos independientes sin ninguna relación específica —como no sea el hecho de pertenecer al mismo libro—, los tres cuentos se revelaron ante los ojos de los cineastas como “hechos con los mismos mimbres”, para decirlo con los términos del propio Cuerda. (Cuerda 1999b. min. 00:17-01:35) Si bien los vasos comunicantes instaurados por Azcona entre los tres cuentos obedecen a la exigencia evidente de los usos cinematográficos —el cuento que da nombre a la película ocupa tan sólo diecisiete páginas del libro, lo cual resulta demasiado breve para la duración de un largometraje—, los criterios de selección dan cuenta del sentido predominante en la lectura efectuada por el guionista.

De manera general, la trama de “La lengua de las mariposas” corresponde a lo que podríamos llamar la historia principal de la película: en un lugar de Galicia, unos meses antes del golpe militar encabezado por Franco, un niño llamado Moncho descubre el mundo gracias a un maestro republicano que será capturado por los militares al inicio de la guerra. Incitado por la madre, y después por el padre, Moncho gritará injurias a su maestro para evitar que los franquistas se lleven a su padre (un sastre que, llegado el momento decisivo, no asume sus filiaciones republicanas) entre los enemigos del nuevo régimen. “Un saxo en la niebla” y “Carminia”, por su parte, son dos ejemplos claros de uno de los tópicos literarios más frecuentados por Rivas: la transmigración de las almas. Mientras que en “Un saxo en la niebla” un adolescente aprende a tocar el saxofón cuando descubre el sentimiento amoroso, en “Carminia” una mujer deja de responder a los juegos sexuales de su compañero cuando éste mata al perro de la muchacha. El amor, sinónimo del alma en *¿Qué me quieres, amor?*, se muestra en ambas historias a través de una relación triangular en la que

---

<sup>6</sup> Según explica Rivas en la conferencia de prensa ofrecida en el festival de San Sebastián, el novelista y guionista Rafael Azcona hizo un trabajo de alquimia, una especie de “función cloroflica” gracias a la cual una materia orgánica es transformada en algo mágico y diferente por medio de la luz. “En este caso”, dice Rivas, “yo creo que se puede hablar de una especie de transmigración de almas”. Cuerda. 1999c. min. 31:44-32:35 y 41:00-41:15.

un instrumento musical o un animal doméstico se convierten en mediadores entre los amantes. “Nos preguntamos a veces cuál es el lugar del alma”, explica el cuentista; “creo que a veces la depositamos en las cosas para que alguien la recoja”. (Cuerda 1999b: min. 07:52-08:04) Esta relación triangular, fundamental en la obra de Rivas, aparece en el cuento “La lengua de las mariposas”, ya que para el autor la amistad entre el alumno y el maestro “se establece a través de una tercera cosa, que es la naturaleza”. (Cuerda 1999b: min. 07:30-07-39)

El tema de las cosas como depositarias del alma, que aparece de manera bastante explícita en *¿Qué me quieres, amor?*, no es el principal punto de unión entre los tres cuentos seleccionados por Cuerda. Desde mi punto de vista, tanto “Un saxo en la niebla” como “Carmiña” permiten a la película insistir en un aspecto que aparece en el texto de Rivas sin ser el tema principal del conjunto. Como trataré de mostrarlo, los dos cuentos vinculados a “La lengua de las mariposas” en la cinta del mismo nombre proporcionan imágenes altamente simbólicas que refuerzan lo que hasta el momento parece ser una de las preocupaciones centrales del novelista y guionista Azcona (Logroño, 1926): la indagación sobre el fracaso de ese paisaje idílico del imaginario español que es la segunda República.

En “Un saxo en la niebla”, un muchacho que empieza a tocar el saxofón viaja con la orquesta de su pueblo a un lugar de difícil acceso llamado Santa Marta de Lombás. La frase “irás y no volverás”, que los personajes añaden divertidos al nombre del pueblo cada vez que lo mencionan, remite al cuento español “El castillo de irás y no volverás”, cuyo tema principal es un castillo encantado del que nadie puede salir. Como sucede en muchos relatos populares, el protagonista desencanta a una princesa que se encuentra encerrada en el castillo y se casa con ella tras vencer obstáculos y adversarios tales como una serpiente de siete cabezas, una bruja que convierte a los hombres en piedra e incluso un impostor que intenta usurpar el trono que él ha ganado al matar al monstruo. Convocada por el nombre del pueblo, esta trama actúa en el cuento de Rivas como un segundo plano que acaba dotando de sentido a la acción de los personajes.

En el texto de Rivas, en efecto, el joven músico es albergado por Boal, un hombre rico y rudo que tiene por esposa a una muchacha muy joven. La mudez y los rasgos orientales de la chica enamoran inmediatamente al protagonista, quien desde su llegada a Santa Marta sueña con rescatar a la muchacha de las “garras” de su esposo. Además de la referencia al “castillo de irás y no volverás”, el tema de la princesa rescatada de la custodia de un monstruo es puesto de relieve gracias al relato que hace Boal sobre cómo los lobos se llevaron a su esposa siendo niña, dejándola marcada y muda:

—Fue una conjura. Estábamos en un prado que lindaba con el bosque. Uno de los cabrones se dejó ver en el claro y huyó hacia el monte bajo. Los perros corrieron rabiosos detrás de él. Y yo fui detrás de los perros. La dejé ahí, sentadita encima de un saco. Fue cosa de minutos. Cuando volví, ya no estaba. ¡Cómo me la jugaron los cabrones! (Rivas 2000: 59)

Este relato, así como la descripción que el protagonista-narrador hace de Boal, como un ser rústico y sin modales, preparan el final del cuento. El muchacho, que antes de ir a Santa Marta sólo fingía tocar su instrumento para no desafinar en el conjunto, comienza a tocar “como un negro” al descubrir a la muchacha entre la gente de la fiesta. El músico ve también a Boal, vigilando entre la niebla “como un inquieto pastor de ganado” y, mientras las notas salen de su pecho, imagina que él y la Chinita huyen dejando atrás a Boal, que “aúlla” sosteniendo el chal de la muchacha “entre las pezuñas”.

“Carmiña”, el otro cuento incorporado a la película, puede leerse como una variante de la trama de “Un saxo en la niebla” en la medida que el amor de Carmiña —que como la Chinita del cuento anterior vive en una zona alejada del pueblo<sup>7</sup>— es disputado entre O’Lis de Sésamo y Tarzán, el perro de la chica. Cansado de tener al perro ladrando enloquecido cuando hacen el amor, O’Lis de Sésamo mata al perro metiéndole una vara de agujón en el hocico. A partir de ese momento, Carmiña deja de interesarse sexualmente por O’Lis. A diferencia de lo que ocurre en “Un saxo en la niebla”, el enfrentamiento con el animal no acaba con la posesión, ni siquiera imaginaria de la muchacha: al matar al perro, O’Lis de Sésamo se convierte él mismo en un animal, cuyas huellas en el aserrín son comparadas por el narrador con “las huellas de un animal solitario”. (Rivas 2000: 106)

Ahora bien, en la película, ambos relatos funcionan como una doble metáfora de la República española instituida en 1931 y tomada por los franquistas en 1936, fecha en que se sitúa la acción principal. Tal metáfora opera en la película gracias a una serie de analogías que no provienen del texto de Rivas pero que preparan el sentido que Cuerda y Azcona dan a los dos cuentos que vincula a “La lengua de las mariposas”. En una de las escenas, la República es representada como una muchacha que, envuelta con la bandera republicana, posa junto con los asistentes en una verbena campestre organizada el día de la fiesta nacional. La imagen forma parte de

---

<sup>7</sup> “Brezos, cuatro cabras, gallinas peladas y una casa de mampostería con una higuera medio desnuda. Eso era todo lo que era Sarandón. En aquella casa vivía Carmiña”. Rivas 2000: 101.

una secuencia particularmente interesante en la que el régimen republicano aparece en toda su dimensión de paraíso terrenal: bajo una bandera en donde se lee “14 de abril de 1936 ¡Viva la República!”, un grupo de personas se divierte en un claro del bosque.

Cuadros sucesivos muestran parejas bailando, gente comiendo y niños jugando en la orilla de un riachuelo. Enseguida, la banda se acerca a la mesa donde se encuentran los padres de Moncho, el maestro de escuela y tres personas más quienes, luego de brindar por la República, cantan una canción popular sobre el final de la monarquía:

El rey no tiene corona,  
que la tiene de papel,  
que la que tenía de oro  
se la quitó Berenguer.  
El rey no tiene corona,  
que la tiene de cartón,  
que la corona de España  
no la lleva ningún ladrón.

(Cuerda 1999a: min. 54:11-55:54)

Este ambiente bucólico es ensombrecido por la llegada de dos guardias a caballo que se detienen justo en las lindes del bosque donde se desarrolla la fiesta. El rostro preocupado de la madre de Moncho, que percibe antes que los demás la presencia de la Guardia Civil, anticipa el clima de tensión desarrollado en las escenas finales. En este sentido, no es un azar que las escenas relativas a “Un saxo en la niebla” se introduzcan justamente después de esta secuencia: la imagen del saxofonista —que en la película es el hermano mayor de Moncho— llorando desconsolado ante la imagen de la Chinita que, en lugar de irse con él, le es “arrebataada” por su esposo, puede interpretarse como una figura de la España usurpada por Franco ante la impotencia del gobierno republicano.

En palabras de Cuerda, la historia de “Un saxo en la niebla”, que se vuelve ácida y triste al intervenir el esposo de la Chinita, tiene “algunos elementos premonitorios de que las cosas no van a andar excesivamente bien”. (Cuerda 1999b: min. 19:28)

Es interesante observar, por otra parte, que ese cambio de tono en la historia corresponde a la idea que el director tiene del golpe militar franquista. Según Cuerda, en efecto, “*La lengua de las mariposas*” muestra cómo transcurre la convivencia “en un núcleo de población mediano, entre gente normal, de clase media, y cómo eso al final de la historia queda roto (...) por decreto, porque alguien decide que la normalidad de la vida no tiene que existir”. (Cuerda 1999b: min. 19:53) Así, entre el hombre rudo

que desposa a una niña indefensa, y se interpone entre el amor que surge entre ella y el músico, por una parte, y entre los franquistas, que ven en el golpe militar la solución para terminar con el idilio republicano, por otra parte, se establece una especie de resonancia semántica que no dejará de tener consecuencias en el desarrollo del relato cinematográfico.

Esta lectura será confirmada por la asociación recurrente de los personajes pro-franquistas con animales o con lobos: “En el otoño de mi vida yo debería ser un escéptico, y en cierto modo lo soy”, dice el maestro en un discurso que no procede del texto de Rivas. “El lobo”, añade dirigiendo su mirada hacia uno de los opositores explícitos del gobierno republicano, “nunca dormiré en la misma cama con el cordero” (Cuerda 1999a: minutos 01:09:08-01:10:30). Al escuchar al maestro, que habla sobre la importancia de educar a los hombres en la libertad, el hombre aludido sale del salón muy enojado. Llama la atención que la indumentaria negra, el rostro turbio y los gestos bruscos de este personaje son similares a los de Boal, el esposo de la Chinita de Santa Marta de Lombás. El aspecto físico de los “lobos” franquistas será, también, el del padre de Moncho al final de la película cuando, incitado por su piadosa mujer, reniega públicamente de sus convicciones republicanas.

El triángulo formado por Carmiña de Sarandón, O’Lis de Sésamo y el perro Tarzán puede, a su vez, interpretarse como una reflexión semántica de la situación política representada. No es casualidad que se muestre, en una misma escena, el momento cuando la crisis política que vive la República se anuncia en la radio del bar y el instante cuando O’Lis de Sésamo, embrutecido por los celos y el alcohol, decide matar al perro aunque eso signifique el final de su relación con Carmiña. De alguna manera, el odio que se apodera de O’Lis de Sésamo hace eco al discurso en que, según se escucha en la radio, José María Gil-Robles decreta los “funerales” de la democracia:

Recordemos que en su intervención, que provocó airadas protestas en la Cámara, el Sr. Gil-Robles dijo que un país puede vivir en monarquía o en República, en sistema parlamentario o en sistema presidencial, en sovietismo o en fascismo, pero que no puede vivir en anarquía. Y afirmó que hoy España asiste a los funerales de la democracia (...). (Cuerda 1999a: min. 01:14:36-01:15)

Mientras los demás hombres escuchan con atención, O’Lis de Sésamo entra al bar con una estaca en la mano y, tras romper una botella, va a Sarandón y mata al perro de Carmiña. Los niños, que han seguido al hombre, ven cómo la muchacha llora junto al cadáver de Tarzán sin ver a

O'Lis de Sésamo, que huye entre las sombras. Inmediatamente después de esta escena, se anuncia en la película el inicio de la guerra.

Es interesante observar, por otra parte, que la historia de Carmiña permite introducir en la película una valoración crítica del personaje del padre mediante la invención de un componente que no figura en el relato de Rivas. La tía con la que vive Carmiña, en el cuento, se transforma en la película en una madre enferma que nadie ha visto nunca, y que resulta ser una antigua amante del padre de Moncho. Además de favorecer un vínculo estrecho entre los personajes de ambos relatos, la relación secreta entre el sastre republicano y la madre de Carmiña prefigura la traición que dicho personaje comete hacia sus ideales republicanos. Desde este punto de vista, el entierro de la madre de Carmiña, antiguo amor que el sastre ocultó para convertirse en un padre de familia respetable, coincide de manera significativa con los “funerales de la democracia” a los que alude el jefe de la oposición parlamentaria.

## 2. LA HERENCIA REPUBLICANA

Con respecto al texto de Rivas, la película introduce un elemento que completa el sistema de reflexiones semánticas relativas a la caída de la República, al tiempo que introduce lo que para mí es su segunda base estructural: el papel de la educación en la construcción de un país libre. La historia de amor atribuida al maestro de escuela lo muestra como una especie de viudo melancólico que no consigue superar la pérdida de su esposa, muerta a los veintidós años. Ahora bien, resulta interesante que al hablar de ella con el niño —que ha ido a casa de su maestro a llevarle el traje que su padre le ha confeccionado — don Gregorio cita unos versos de Antonio Machado:

    Mi pobre mujer. Se fue, con veintidós años. Y como dijo el poeta,  
    dejó “desierta cama, y turbio espejo y corazón vacío”. “Desierta  
    cama, y turbio espejo y corazón vacío” (repite lentamente mirando al  
    niño). Quiere decir que me quedé más solo que la una. (Cuerda  
    1999a: min. 45:41)<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> El maestro cita, sin aclararlo, este soneto: “Huye del triste amor, amor pacato./ sin peligro,  
sin venda ni aventura,/ que espera del amor prenda segura,/ porque en amor locura es lo  
sensato.// Ése que el pecho esquiva al niño ciego/ y blasfemó del fuego y de la vida,/ de una  
brasa pensada, y no encendida,/ quiere ceniza que le guarde el fuego.// Y ceniza hallará, no  
de su llama,/ cuando descubra el torpe desvarío/ que pedía, sin flor, fruto en la rama.// Con  
negra llave el aposento frío/ de su tiempo abrirá./ ¡Desierta cama, y turbio espejo y corazón  
vacío!”. Machado. 1971: 226.

Tereza González

Aunque la autoría de estos versos no es mencionada, la presencia del poeta como emblema del espíritu cultural y educativo de la intelectualidad vinculada al proyecto de la segunda República se instala de manera explícita cuando uno de los alumnos lee ante la clase dos estrofas de un poema titulado “Recuerdo infantil”:

Una tarde parda y fría  
de invierno. Los colegiales  
estudian. Monotonía  
de lluvia tras los cristales.  
Es la clase. En un cartel  
se representa a Caín  
fugitivo, y muerto Abel,  
junto a una mancha carmín.

(Cuerda 1999a: min. 11:25-12:11;  
Rivas, 2000:29)<sup>9</sup>

Además de introducir el tema de la lucha fratricida a través de la referencia a Caín y Abel, los versos de Machado funcionan como un homenaje a uno de los poetas españoles más comprometidos con el ideal educativo impulsado durante la segunda República y, por ende, una de las principales y primeras víctimas del franquismo. Tanto en Rivas como Cuerda, la referencia al autor de *Campos de Castilla* se inscribe en una reflexión profunda sobre lo que muchos consideran la principal herencia de la segunda República y de la generación de intelectuales que participó de manera activa en ella: su proyecto educativo.

Anclada en una tradición laica y liberal representada por la Institución Libre de Enseñanza, en efecto, la idea que sobre la educación predominaba entre los intelectuales republicanos promovía una enseñanza integral, profundamente humanística, enfocada en la formación de hombres y mujeres lúcidos y éticos, capaces de transformar la sociedad en todos sus aspectos. El contacto con la naturaleza, la apuesta por una pedagogía basada en la reflexión y el diálogo (antes que en la memorización y la disciplina férrea y, a menudo, violenta que prevalecía en las instituciones educativas dirigidas por la iglesia), la libertad de culto y de pensamiento y un código moral enfocado a la participación ciudadana, eran algunas de las características de la educación favorecida por la segunda República y

---

<sup>9</sup> La continuación del poema es la siguiente: “Con timbre sonoro y hueco / truena el maestro, un anciano/ mal vestido, enjuto y seco,/ que lleva un libro en la mano.// Y todo un coro infantil / va cantando la lección:/ ‘mil veces cien, cien mil;/ mil veces mil, un millón’.// Una tarde parda y fría / de invierno. Los colegiales / estudian. Monotonía / de la lluvia en los cristales.” Machado. 1971: 26.

ejercida en las aulas por gente como Antonio Machado quien, como se sabe, dedicó gran parte de su vida a la docencia.

En el relato de Rivas, las virtudes de la educación inspirada en la Institución Libre de Enseñanza, fundada en 1876 por Francisco Giner de los Ríos y Gumersindo de Azcárate, son encarnadas por don Gregorio. Paciente y amistosa, la actitud de este maestro de escuela frente a su clase desdice todos los lugares comunes que se escuchan en el pueblo sobre el sistema escolar. En la localidad gallega donde se desarrolla la historia, en efecto, todos saben que en la escuela los maestros golpean a los niños para que aprendan mejor, y que la instrucción escolar implica cortar por lo sano con defectos tan terribles como pronunciar el castellano con acento gallego. Por supuesto, estas historias transmitidas de padres a hijos producen en Moncho, el narrador-protagonista “La lengua de las mariposas”, un miedo comparable al que siente al oír el cuento de “El hombre del saco”:

“¡Ya verás cuando vayas a la escuela!”

Mi padre contaba como un tormento, como si le arrancaran las amígdalas con la mano, la forma en que el maestro les arrancaba la jeadada del habla, para que no dijese ajuá ni jato ni jracias. “Todas las mañanas teníamos que decir la frase “Los pájaros de Guadalajara tienen la garganta llena de trigo. ¡Muchos palos llevamos por culpa de Juadalagara!” Si de verdad me quería meter miedo, lo consiguió. (Rivas 2000: 24-25)<sup>10</sup>

Sin embargo, lo que Moncho encuentra en su primer día de clases es un hombre amable y generoso, que le hace descubrir el mundo con ojos nuevos. Sus palabras, aunadas a las excursiones que organiza para que los niños tengan un verdadero contacto con la naturaleza, actúan como ese microscopio que don Gregorio ha pedido al Ministerio de Instrucción Pública para observar los minúsculos insectos que él y sus alumnos capturan en el bosque. “Tanto nos hablaba de cómo se agrandaban las cosas menudas e invisibles por aquel aparato que los niños llegábamos a verlas de verdad, como si sus palabras entusiastas tuviesen el efecto de poderosas lentes”, dice el protagonista, dándonos así la clave de la postura de Rivas sobre el papel de la literatura en la formación del hombre libre. Como el microscopio de don Gregorio, la literatura permite ver las cosas invisibles a simple vista, revelando nuevos aspectos de la realidad al tiempo que la despoja de sus mitos más dañinos.

El poder revelador de la palabra convierte, por ende, a la literatura en un acto transgresor, en una experiencia de la que nadie sale ileso. Tal

---

<sup>10</sup> Para la referencia a “El hombre del saco”, ver Rivas. 2000: 26 y Guelbenzu. 1997: 27.

parece ser la tesis que, a partir de la escritura de Rivas, propone esa instancia de interpretación y diálogo que es la narración cinematográfica. En la película, el tema de la educación aparece agrandado con respecto al relato de Rivas, como para demostrar el efecto amplificador de la lectura como ejercicio de comprensión. Apoyada en un esquema iniciático, en el que el niño va descubriendo el mundo de los adultos con ayuda del maestro, la película muestra el lado cruel del conocimiento, que abre los ojos tanto para lo bueno como para lo terrible de la vida. Ciertamente, Moncho aprende que las mariposas tienen lengua y que el tilonorrinco colorea su nido con pigmentos vegetales; pero descubre, también, que los adultos mienten y que el infierno no está en el más allá, como dice su madre, sino en este mundo.

El tema del lado oscuro del conocimiento es desarrollado en la película a partir de dos mitos que se encuentran en estado latente en el texto de Rivas, a saber: los mitos del paraíso perdido y del ángel caído. Evocado en el cuento tan sólo por la referencia a Caín y Abel, el paraíso perdido es recreado en una escena en la que el niño, que vuelve del entierro de la madre de Carmiña, dialoga con su maestro en un huerto de manzanos. Don Gregorio ofrece al niño una de las manzanas que acaba de cortar y entabla con él una conversación sobre el infierno:

(Moncho) — Cuando uno se muere, ¿se muere o no se muere?

(Don Gregorio) — ¿En su casa qué dicen?

(Moncho) — Mi madre dice que los buenos van al cielo y los malos al infierno.

(Don Gregorio) — ¿Y su padre?

(Moncho) — Mi padre dice que de haber juicio final, los ricos se irían con sus abogados. Pero a mi madre no le hace gracia.

(Don Gregorio) — ¿Y usted qué piensa?

(Moncho) — Yo tengo miedo.

(Don Gregorio) — ¿Es usted capaz de guardar un secreto?

(Moncho asiente con la cabeza.

(Don Gregorio) — Pues, en secreto, ese infierno del más allá no existe. El odio, la crueldad: eso es el infierno. A veces el infierno somos nosotros mismos. (Cuerda 1999a: min. 11:25-12:11)

Acto seguido, el niño muerde la manzana que le ha dado el maestro, como un símil entre las enseñanzas de don Gregorio y el fruto del árbol del bien y del mal que Dios había prohibido tocar a Adán y Eva. El descubrimiento de la maldad, el odio y la cobardía en su comunidad, en su familia y en él mismo, significa para Moncho un abandono definitivo de ese paraíso que es la infancia. Más adelante, cuando su madre, temerosa de que su marido sea apresado por los nacionales, ordene a la familia que

muestre su odio —así sea fingido— hacia los republicanos detenidos, Moncho habrá perdido la inocencia que lo caracterizaba al inicio de la película.

Por su parte, la transformación operada en el rostro de los protagonistas en la escena final se relaciona con otro de los mitos que emergen en el cuento: el relato del ángel caído. “El demonio era un ángel, pero se hizo malo”, explica a Moncho su madre en el texto de Rivas. (Rivas 2000: 30) En la película, la frase anterior aparece de la manera siguiente:

(Moncho) — ¿Y el demonio?

(La madre) — ¿El demonio qué?

(Moncho) — Que si existe.

(La madre)— Pues, claro que existe. Era un ángel pero se hizo malo. Se rebeló contra Dios. Camino del infierno se iba poniendo pálido. Por eso le llaman el Ángel de la Muerte.

(Moncho) — ¿Y si era tan malo, por qué no lo mató Dios?

(La madre) — Dios no mata, Moncho. (Cuerda, 1999a: min. 16:35-17:03)

A través de este mito, la traición del padre de Moncho a sus compañeros republicanos —traición emblemática si se piensa en todos los que al estallar la guerra callaron sus preferencias políticas para quedarse en España—, y la transformación súbita del niño que injuria a su maestro a petición de su madre — aunque en el cuento es el mismo padre quien ordena al niño que insulte a don Gregorio—, se ordenan en una interpretación posible: el infierno, verdaderamente, se manifiesta en la caída hacia las sombras de uno mismo. De ahí que la escena final —un plano fijo del niño que mira cómo se aleja el camión con los presos, luego de haber insultado a su maestro y de haberle arrojado piedras—, pase gradualmente del color al blanco y negro: camino al infierno, el ángel caído, hemos oído minutos antes, “se iba poniendo pálido”.

### 3. EL REFUGIO DE LOS SUEÑOS

Resulta difícil no ver en esta película la puesta en práctica del ideal que emerge en el sutil entramado que se teje entre las palabras, las imágenes y la música compuesta Alejandro Amenábar, también director de cine. La adaptación cinematográfica, en tanto forma de interpretación y comprensión de un texto que la precede, explica con sus propios instrumentos en qué consiste el quehacer que le da origen. En este orden de ideas, me parece que es posible entender la escena final, ya referida, como una metáfora de la confusión o, si se quiere, de la incompreensión que

Tereza González

despierta el esfuerzo hermenéutico de varias generaciones de artistas en España.

Al ver a su maestro salir de la comisaría con las manos atadas y el rostro descompuesto, el protagonista lo mira aún como a un amigo en apuros. Sin embargo, la insistencia de su madre lo lleva a insultarlo con las palabras que usan los adultos, primero, y, después, con aquéllas que el mismo maestro le enseñó y que, lejos de ser un insulto, designan aspectos antes desconocidos del reino animal: “¡tilonorrinco! ¡espiritrompa!”. Como la distancia que, a medida que el camión se aleja del pueblo, separa a Moncho de don Gregorio, así los años transcurridos desde el golpe militar son, tal vez, aún insuficientes para comprender la complejidad y la profundidad de esa herida que se abrió durante la guerra civil. Sin embargo, la dimensión del esfuerzo educativo realizado por la tradición democrático-liberal no ha terminado de dar frutos.

Como las palabras “tilonorrinco” y “espiritrompa”, el trabajo intelectual consignado en la historia, y en la mejor literatura sobre la guerra, sigue interpelando a las generaciones actuales. Ése es, a mi juicio, el sentido de una de las escenas añadidas por Cuerda y Azcona al texto de Rivas a que me he referido líneas arriba. Después de hablar de su esposa muerta muy joven —apenas un poco menos joven que la esposa de Antonio Machado, Leonor, muerta a los dieciocho años—, y de haber recitado para el niño un soneto de *Nuevas canciones*, don Gregorio trata de introducir a su alumno en los placeres de la lectura:

(...) Los libros son como un hogar (saca del estante un ejemplar de *La conquista del pan*, de P. Kropotkine y se arrepiente enseguida). En los libros podemos refugiar nuestros sueños para que no se mueran de frío. Tome, se lo presto. (Le entrega un ejemplar de *La isla del tesoro*, de Robert L. Stevenson). Estoy seguro de que le va a gustar. (Cuerda 1999a: min. 52:33-54:11)

Más adelante, en la película, don Gregorio se despide del magisterio con el discurso referido al inicio de estas páginas, y en el que encontramos resonancias del diálogo anterior:

En el otoño de mi vida yo debería ser un escéptico, y en cierto modo lo soy. El lobo nunca dormirá en la misma cama con el cordero. Pero de algo estoy seguro: si conseguimos que una generación, una sola generación, crezca libre en España, ya nadie les podrá arrancar nunca la libertad. Nadie les podrá arrancar *ese tesoro*. (Cuerda 1999a: min. 01:09:08-01:10:30)<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> La cursiva es mía.

Entre el libro que don Gregorio ofrece al niño para que sus sueños no se mueran de frío y el “tesoro de la libertad” que representa el sueño del maestro de escuela se encuentra, desde mi punto de vista, la respuesta que la película aporta a la pregunta lanzada por el texto Rivas. ¿Fue de verdad tan contundente la victoria del fascismo? No, mientras quienes se interrogan por el pasado puedan volver a la palabra de sus maestros —en este caso de los intelectuales que, como Machado, unieron sus preocupaciones estéticas a una reflexión auténtica sobre el ser humano—; es decir, mientras los herederos de la tradición ilustrada de España —sean éstos españoles o no, poco importa— se sientan interpelados por ella y se hagan merecedores de esa libertad con la que soñaron quienes los precedieron.

A manera de conclusión: la relación entre *¿Qué me quieres, amor?* y su adaptación cinematográfica es, a fin de cuentas, similar a todo acto de lectura. Este acto de lectura, acto interpretativo por excelencia, se asemeja a la amistad entre el maestro y el niño de “*La lengua de las mariposas*” tal como la define Rivas, es decir, como un intercambio que se da gracias a un tercer elemento, a un tercer objeto, donde un autor deposita su alma para que otros la recojan y, me atrevo a añadir, la merezcan.

*Teresa González Arce*  
*Departamento de Estudios Literarios*  
*Universidad de Guadalajara*  
*Vidrio 1970 A-3*  
*Colonia Barrera*  
*44150 Guadalajara, México*  
[liboria\\_maple@yahoo.com.mx](mailto:liboria_maple@yahoo.com.mx)

## **BIBLIOGRAFIA**

- CARCAUD-MACAIRE, Monique, y Clerc, Jeanne-Marie. 1994. *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique: propositions méthodologiques*. Montpellier: CERS.
- GADAMER, Hans-Georg. 1961. *Verdad y método* I. Salamanca: Sígueme.
- GUELBENZU, José María: 1997. *Cuentos populares españoles*, Madrid:, Siruela.
- MACHADO, Antonio. 1971. *Poesías completas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- RIVAS, Manuel. 2000. *¿Qué me quieres, amor?* Traducido del gallego por Dolores Vilavedra. Punto de Lectura (Edición príncipe: 1995).

*Tereza González*

#### FILMOGRAFÍA

- CUERDA, José Luis. 1999<sup>a</sup>. *La lengua de las mariposa.s* (DVD). España. Guión: Rafael Azcona, a partir de *¿Qué me quieres, amor?*, de Manuel Rivas. Música: Alejandro Amenábar. Intérpretes: Fernando Fernán Gómez, Manuel Lozano, Uxía Blanco, Gonzalo Uriarte, Alexis de los Santos, Guillermo Toledo. Sogetel, Las producciones del Escorpión / Canal +, Sogepaq video.
- CUERDA, José Luis. 1999b. *La lengua de las mariposas*. (DVD). “Rueda de prensa del festival de San Sebastián”. Sección “Extras / Festival de San Sebastián / Rueda de prensa”, título 1, capítulo 3, minutos 31:44-32:35 y 41:00-41:15.
- CUERDA, José Luis. 1999c. *La lengua de las mariposas*. (DVD). “Cuadernos de rodaje”. Realización: Pite Piñas, Guión: Mateo Gil y Pite Piñas, Producción: Pilar Pérez y Carmen Sara Salvador. *La lengua de las mariposas*. (DVD). Sección “Extras / Cómo se hizo”, título 3, capítulo 1, minutos 00:02-24:36.