

TRES *MARIANELA* EN EL CINE Y LA AMPLIACIÓN DE LOS ESTUDIOS GALDOSIANOS

THREE *MARIANELA* ON THE BIG SCREEN AND THE EXTENSION OF GALDÓS STUDIES

John H. Sinnigen

UMBC

Baltimore, Maryland, Estados Unidos

Para mi querido maestro e ilustre galdosista, Robert H. Russell (1927-2016)

RESUMEN

Este estudio versa sobre tres adaptaciones cinematográficas de la novela galdosiana *Marianela* (1879): *Marianela* (Benito Perojo, España, 1941, con Mary Carrillo en el papel estelar); *Marianela* (Julio Porter, la Argentina, 1955, con Olga Zubarry en el papel estelar), y *Marianela* (Angelino Fons, España, 1972, con Rocío Dúrcal en el papel estelar). Estudiamos cada obra en función de las fuerzas sociohistóricas que impulsan su producción y recepción. Hay un apartado sobre las condiciones sociobiográficas de cada película, y el análisis textual de cada film se centra en los componentes de la adaptación y sus significaciones en el momento de su producción. La primera *Marianela* (*Marianela*, Benito Perojo, 1941) pertenece al primer franquismo de la inmediata posguerra, la segunda (*Marianela*, Julio Porter, 1955) a las postrimerías del primer peronismo en la Argentina y la tercera (*Marianela*, Angelino Fons, 1972) a los últimos años de la vida del dictador y su régimen en España. Cada película está marcada por las tendencias socio-ideológico-estéticas de su momento.

Así se presenta una visión polifacética de tres diversas representaciones cinematográficas de este clásico galdosiano y se confirma la utilidad de la ampliación intertextual e intercultural de los estudios galdosianos más allá de España y de la literatura para actualizar la siempre fascinante **Hora de Galdós**.

PALABRAS CLAVE: Galdós, *Marianela*, Benito Perojo, Julio Porter, Angelino Fons, Mary Carrillo, Olga Zubarry, Rocío Dúrcal, adaptaciones filmicas de Galdós.

ABSTRACT

This study focuses on three filmic adaptations of the Galdosian novel *Marianela* (1879): *Marianela* (Benito Perojo, Spain, 1941, with Mary Carrillo in the starring role); *Marianela* (Julio Porter, Argentina, 1955, with Olga Zubarry in the starring role), y *Marianela* (Angelino Fons, Spain, 1972, with Rocío Dúrcal in the starring role). I analyze each film in relation to the socio-historic forces that drive the production and consumption of the text. There is a section on the socio-biographic conditions of each film, and the textual analysis of each film is based on the components of the adaptation and its meanings at the time of its production. The first *Marianela* (*Marianela*, Benito Perojo, 1941) belongs to the early Franco period immediately after the Civil War in Spain, the second (*Marianela*, Julio Porter, 1955) to the waning moments of the first Peronism in Argentina, and the third (*Marianela*, Angelino Fons, 1972) to the last years of the Franco regime in Spain. Each film displays the socio-historical-esthetic tendencies of its period.

Thus the study presents a multi-faceted vision of three different filmic representations of this Galdosian classic. Furthermore, it confirms the usefulness of the interdisciplinary and intercultural extension of Galdós studies beyond Spain and beyond literature to update the always fascinating **Hour of Galdós**.

KEYWORDS: Galdós, *Marianela*, Benito Perojo, Julio Porter, Angelino Fons, Mary Carrillo, Olga Zubarry, Rocío Dúrcal filmic adaptations of Galdós.

«Nela, Nela...» sollozaba Galdós desde su palco en el estreno de la adaptación teatral de la novela hecha por Joaquín y Serafín Álvarez Quintero en 1916. Marianela fue un personaje entrañablemente querido por su autor y probablemente la más popular y popularizada de sus figuras. Novela de 1878, la obra teatral de los hermanos Álvarez Quintero, muchas otras adaptaciones teatrales¹, seriales radiofónicos, dos teleseries en Méjico (1961, 1988), una en España (Muñoz: 130), una en La Argentina (imdb.com, 1979), una miniserie en Galavisión en 1993 —seguramente hay más—, una novela gráfica, *Nela* (Pulido, Behiels), una ópera en Costa Rica y estas tres adaptaciones cinematográficas: *Marianela* de Benito Perojo (España, 1940); *Marianela* de Julio Porter (la Argentina, 1955), y *Marianela* de Angelino Fons (España, 1972)².

Cada uno de estos textos está condicionado por las fuerzas sociopolíticas de su respectiva época, y la recepción de todos depende del «horizonte de expectativas» (Jauss: 40) de los lectores y espectadores. De ahí que hable de textos interculturales y del análisis intertextual e intercontextual. Por medio de estudios de este tipo, ampliamos y profundizamos el campo de los estudios galdosianos. El principal significado del significante ‘Galdós’ es un gran novelista realista español, y nunca nos cansaremos de estudiar sus extraordinarias capacidades para la observación, su incomparable manejo de los registros del español hablado y escrito, sus inolvidables personajes y su compromiso con la formación de la nación a través del siglo XIX y los inicios del XX. Sencillamente sostenemos que la visión del Galdós realista español es insuficiente porque su obra sirve para provocar diversas adaptaciones a varios medios en muchos países.

Sobre todo hay más en América Latina. En los años 1990, gracias a un convenio entre la UNAM y, mi universidad, la UMBC, pude pasar tiempo en México y observé que había mucho Galdós en México, pero que no había casi nada en las bibliografías galdosianas internacionales antes de la llegada de los exiliados Republicanos en 1939 (Percival, Woodbridge; una excepción se encuentra en Amor y Vásquez). Cubrí una parte de esa laguna en *Benito Pérez Galdós en la prensa mexicana de su tiempo* (2005). Amplié este estudio sobre Galdós en Méjico en un estudio de las ocho películas galdosianas en *Benito Pérez Galdós en el cine mexicano: Literatura y cine* (2008) y, sobre el teatro, junto con Lilia Vieyra Sánchez, “El teatro de Benito Pérez Galdós en México” (2010). En un viaje a la Argentina,

¹ Entre ellas *Vidalita*, Dir. Lugo Viñas, en Buenos Aires en 1912 (Dubatti); *Los ojos*, Dir. Pablo Massiez en Madrid en 2011 (Muñoz: 130), y una estadounidense, *Marianela*, Dir. Mark-Brian Sonna en Tejas en 2014; en esta adaptación la protagonista es negra (Willem).

² En el blog “Nunca trabajes sólo” se repasa una lista parcial de estas adaptaciones. Anecdóticamente sé que *Marianela* se ha usado extensamente en clases de literatura en las escuelas secundarias en España, Méjico y la Argentina. (Véase también Muñoz).

conseguí copias de los dos films argentinos, *El abuelo* (1954) y esta *Marianela*, y presenté los resultados de esas investigaciones en dos artículos en 2011. Jorge Dubatti recopiló los datos del teatro de Galdós en Buenos Aires (1892-1920) e Isabel Román Román está investigando las contribuciones de Galdós a *La prensa* de Buenos Aires. Ricardo Viñalet, Alicia Abascal y Sutrayel Falcón estudiaron el tema de Galdós en Cuba.

Este estudio representa una continuación de esa labor por medio de una juxtaposición de dos películas españolas y una argentina basadas en un texto galdosiano³. Aunque existen análisis de cada una de ellas (Gubern, Navarrete, Sinnigen “Argentinización”), ésta es la primera investigación académica sobre el conjunto de las tres, y de ahí se resalta su particularidad ya que examinamos lo que significa *Marianela* en España en 1940, en la Argentina en 1955 y en España en 1972. Por lo tanto, nos centramos en los aspectos distintivos de cada film y no de su fidelidad al texto galdosiano.

Los films representan tres interpretaciones de la novela galdosiana según los códigos filmicos y culturales en tres circunstancias distintas. Cada una aprovecha la popularidad de ella y mantiene su ‘espíritu’:

- las dualidades Naturaleza-ciencia, belleza exterior-belleza interior, ceguera física y espiritual;
- el interés económico, la altanería y la hipocresía de la élite;
- el matrimonio de conveniencia entre primos («la unión de dos caudales»), cuestionado por el amor entre la pobre y físicamente desfigurada Marianela y el señorito Pablo, se consolida con la muerte de aquélla; al mismo tiempo se pierde la belleza de su alma popular;
- una representación crítica de las condiciones de los trabajadores.

También siguen las grandes líneas del argumento y los personajes.

En cuanto a las diferencias entre los films y la novela, quisiera señalar:

- En la novela se discurre extensamente. En el cine las largas digresiones filosóficas no son factibles, así que las ideas están condensadas en unas pocas frases e índices;
- La sardónica y divertida coda —que pone en ridículo la ‘caridad’ de Florentina— desaparece ya que rompería el carácter lineal del argumento de cada film. Cada película tiene **su propia coda**;
- Cada film tiene música de fondo que contribuye a las emociones evocadas;

³ Las dos españolas fueron pasadas por la televisión española en la serie “Historia de nuestro cine”. Véase *Rinconete* de Rafael Nieto Jiménez.

- En una novela los personajes y los alrededores son palabras, son abstractos. En una película, en cambio, son imágenes y actores. En este caso los exteriores, el norte de España (Asturias y Santander) y la provincia de Mendoza en la Argentina son esenciales, tanto por su belleza como por su simbolismo en el imaginario nacional.
- La figura de Marianela. Sencillamente los códigos filmicos no permitían que una protagonista fuese tan fea como la Marianela literaria. Cada una de las actrices tenían más de los 16 años de la protagonista galdosiana: Mary Carrillo 21; Olga Zubarry 26; Rocío Dúrcal 28.

DOS INSÓLITOS BENITOS EN 1940

LA PRIMERA *MARIANELA* FÍLMICA. BENITO PEROJO. ESPAÑA 1940. CON MARY CARRILLO EN EL PAPEL DE LA PROTAGONISTA. PRODUCTORA. UFIZA. MÚSICA DE JESÚS GURIDI. 83 MINUTOS

En un «insólito gesto» (Gubern: 340), «un caso extraño» (Navarrete: 50), Benito Perojo, un director liberal, cosmopolita y republicano dirigió la adaptación de una obra literaria de otro difamado liberal y republicano, Benito Pérez Galdós, apenas un año después de la victoria franquista. Gubern y Navarrete reconocen que, aunque Perojo tuvo que adaptar su estilo a las nuevas circunstancias, y que eligió la única novela galdosiana que pudiera pasar por la censura debido a su inherente espiritualismo, lo hizo sin caer en los tópicos del nacionalcatolicismo, suavizó la crítica social presente en el texto galdosiano, pero sin abandonarlo, y el resultado, a pesar de los recortes hechos por la censura, es una película ampliamente loada y premiada; más notablemente ganó una Copa en la Biennale de Venecia en 1941. Navarrete también señala que Perojo «había rodado varias películas en la Italia fascista, durante la contienda española, lo que le hacía próximo al Régimen» (Galdós y la censura, 36).

Esta primera adaptación cinematográfica de *Marianela* manifiesta distintivas particularidades:

- El tiempo de la acción no corresponde al de la novela; aquí es contemporáneo a los años del rodaje;
- El clarooscuro de la iluminación de la película en blanco y negro acentúa el temático contraste luz-oscuridad, ver-no ver del texto literario;
- La pormenorizada representación visual de la tétrica galería de la mina realza su peligrosidad y es un índice de futuros desastres;

- La visualizaciones de un conjunto de los mineros y de sus actividades recalca la importancia de esta colectividad;
- Introduce la noche y la lluvia para hacer destacar la precariedad, el misterio y el contraste luz-oscuridad;
- La romántica música de Guruti acompaña tanto las escenas de la bucólica vida de campo como los momentos de peligro y la tragedia;
- Afean a la actriz/protagonista por medio de técnicas filmicas, en este caso el maquillaje y la luz;
- Tiene una coda muy diferente al irónico epílogo de la novela;
- Participa en un diálogo con las cuestiones sociales de su época y, en este caso, pone en evidencia las restricciones de la censura;
- Echa mano a los disponibles efectos especiales para resaltar las tensiones melodramáticas.
- Varios de estos aspectos están retomados en las siguientes adaptaciones.

Benito Perojo (Madrid 1914-Madrid 1974) fue un gran director de la época, el más internacional y cosmopolita entre ellos. En su extenso estudio sobre la vida y obra del cineasta, Román Gubern señala que: «La carrera de Benito Perojo ha supuesto un caso singularísimo en el cine español en sus múltiples funciones de actor, director y productor, a través de una trayectoria que abarca más de sesenta años, desarrollada en estudios de Madrid, Barcelona, París, Niza, Munich, Berlín, Roma, Buenos Aires y Hollywood...» (Gubern: 15). Entre 1913 y 1950 dirigió más de 50 películas; tiene más de 50 en su haber como productor y en 1948 formó su propia productora (imdb.com). Según Gubern, fue a trabajar a Berlín en 1938 debido a la catastrófica situación de la industria cinematográfica nacional (Gubern: 391) e hizo otra película en Roma antes de volver a España. En 1942 fue a la Argentina y cuando regresó a España se dedicó por completo a la producción. Siempre sostuvo que *Marianela* fue uno de sus films preferidos (Gubern: 346).

Marianela, la primera película del director después de su regreso, representó un viraje hacia la seriedad y la transcendencia en el estilo del director, «cuyo fuerte era la comedia cosmopolita, desenfadada y hedonista» (Gubern: 339). El caso es llamativo. Representa el primer film basado en una obra de Galdós desde *La loca de la casa* de Luis Alonso (1926) y la primera cinta galdosiana en el cine sonoro. Además, es conocida la aversión que provocaba Galdós y su liberalismo para los franquistas, y Galdós no volvería a ser producido en España hasta 1969 con *Fortunata y Jacinta* de Angelino Fons; asimismo el liberalismo y el

cosmopolitismo de Perojo provocaron suspicacias entre los mismos sectores. Eran los años del hambre, de la autarquía, de la dura represión y de la censura. A pesar de estos obstáculos, la película fue producida, aunque sufrió ocho cortes debido a la censura (Gubern: 342). Gubern explica que, de las obras galdosianas, sólo la espiritual *Marianela*, habría sido aceptable bajo esas circunstancias⁴. Además Perojo tenía interés en seguir la carrera de ingeniero de minas, así que pudo desarrollar ese interés en el rodaje del film (Gubern: 340).

Mary Carrillo (1919–2009), una actriz que conseguiría una gran fama sobre todo por su larga y exitosa carrera teatral, había trabajado en el cine en Méjico e, igual que Perojo, acababa de regresar a España; con *Marianela* tuvo su debut en el cine español. En su autobiografía cuenta que cuando tenía diez años hizo un papel menor en una adaptación teatral de la obra con un grupo de aficionados en Barcelona (Carrillo: 108). Respecto a este papel, comentó que: «Mire, en *Marianela* yo llegué a sentir el personaje de tal forma que lloraba de veras, completamente de veras, por la triste vida y las desilusiones que tenía Marianela» (Fernán, citado en Gubern: 346). Posteriormente continuaría su labor galdosiana como doña Bárbara Arnaiz en la serie televisiva de *Fortunata y Jacinta* (1980) dirigida por Mario Camus.

María Mercader Forcada (1918 Barcelona–2011 Roma) hizo el papel de Florentina. Esta actriz, que se casaría con Vittorio de Sica, fue una prima del que asesinara a León Trotsky en el mismo año de 1940, Ramón Mercader del Río⁵.

En cuanto al físico de la protagonista, el caso de Carrillo es ejemplar.

Gubern cita una entrevista en que dice: «he de confesar que yo no fui nunca tan fea como le convenía al director que lo fuera Marianela. El maquillaje contribuyó a deformar mi rostro sin duda» (Gubern: 342). Gubern explica que la supuesta fealdad del personaje tiene que limitarse, en palabras de Sanz de Soto, a la «fealdad que admite el cine» (Gubern: 346). De todos modos, existe un contraste entre esta limitada fealdad de Marianela/Carrillo con la belleza de Florentina/Mercader. Según aquélla, «María Mercader era y, creo, que aún sigue siendo más guapa que yo» (Gubern: 342).

⁴ *Nuestra Natacha* (1936) de Perojo acababa de ser prohibida como también lo sería su *El hombre que se reía del amor* (1933) (Gubern: 338). En los años 40 proyectos para filmar *Fortunata y Jacinta* y *El abuelo* fueron rechazados (Navarrete, *Galdós y la censura*, 38-43). En cambio, Galdós prosperó en el cine mejicano y estuvo también presente en el cine argentino (Sinnigen, *Benito Pérez Galdós en el cine mexicano y Argentinización*).

⁵ Véanse sus memorias para seguir el trayecto de su relación en el cine y con de Sica. En ella habla brevemente de *Marianela* y de su relación con Julio Peña (52-54), pero no menciona a su primo ni a su familia.

Para evocar el ‘norte de España’ de la novela, los exteriores fueron rodados en Mieres, Asturias, y en Sant Feliu de Guixols (Girona), y los interiores, entre ellos los de las galerías de la mina, en los estudios Orpheu en Barcelona (Gubern 343).

UN ACCIDENTE EN LA MINA

Durante los créditos se representan los exteriores a través de montañas, un río, una casa asturiana y un puente —¿índice de la potencial y desarticulada unión de las clases opuestas representadas por *Marianela* y Pablo?— acompañados por una reposada música. Es de noche, llueve. La música se pone tenebrosa, corte a un paraguas, una bella voz que canta. Se ve la cara del Doctor Golfín (Rafael Calvo, 1886 Madrid–1966 Madrid), ladra un perro, aparece Pablo (Julio Peña, 1912 Madrid-1972 Marbella) y guía al doctor a través de la galería de la mina, una introducción al espacio del significativo accidente posterior. Al salir de la galería se encuentran con *Marianela*, la cual acompaña a Golfín hasta la casa de su hermano Carlos (Pedro Fernández Cuenda, 1888 Madrid-1940 Madrid) donde se escucha la horrible voz que contrasta con la de *Marianela* y retrata a la hipócrita y engreída Sofía (Blanca Pozas, 1892 Valparaíso, Chile-1978 Madrid) y su clase social. El resto de la acción transcurre más o menos según el argumento de la novela, principalmente por medio de una serie de cortes entre la peligrosa mina y el amenazante precipicio de la Trascava, el bucólico y bien iluminado campo, la elegante casa de Pablo y la pobre morada de los Centeno. La protagonista es el principal foco.

Perojo introduce una genial secuencia en el minuto 43 en la que se destaca la peligrosidad del trabajo en las minas. *Marianela* y Pablo pasean por la misma galería de la primera secuencia, se juran amor eterno, y se cae una viga y se derrumba la galería. Pánico. Largo montaje de rápidos cortes a través de acciones paralelas: Pablo en la mina; *Marianela* en la mina; los mineros con sus horrorizadas caras tiznadas dentro y fuera de la mina; los ansiosos familiares que esperan a la entrada; se cae un minero debajo de una viga; sacan un cadáver; el ciego Pablo se halla al borde de un precipicio y casi se cae; se comunica con *Marianela* por medio de golpes en un caño. Gran tensión y suspense. Por fin se juntan y Celipín (Carlos Muñoz, Vigo 1919-Buenos Aires 1992), junto con otros mineros, los encuentra. ¡Salvados por fin!

Salvados por unos mineros asturianos. En esta secuencia de derrumbamiento y salvación veo un guiño del director liberal y republicano ante la censura. En primer lugar, el derrumbe y la muerte de un minero realzan la peligrosidad del trabajo de los mineros y de este modo

funciona como una metonimia de la precariedad de la clase obrera en estos años. Segundo, el señorito Pablo y Marianela son salvados por unos **mineros asturianos**, un índice de las contestarias y solidarias fuerzas de la II República. Claro que esta interpretación pertenece a mi horizonte de expectativas en 2017, pero creo que en 1940 esta representación de la precariedad obrera y de los salvadores mineros asturianos debía haber tenido una parecida resonancia en el público.

Esta sinecdótica secuencia precipita el desenlace. Marianela está en una capilla donde reza a la Virgen, sale y encuentra a Florentina, cuya cara es idéntica a la de la Señora, se anuncia el matrimonio entre los primos, la exitosa operación se lleva a cabo en la casa y Marianela desaparece; insiste en que no volverá. Por fin Golfín la encuentra en la Trascava y la lleva a casa. Igual que en la novela, muere después de que Pablo la reconozca.

El final se prolonga en un largo primer plano sobre la cara de Marianela, la cual gira hacia Pablo y Florentina y finalmente enlaza las manos de ellos entre las suyas. La voz *en off* de Golfín pronuncia las sugerentes palabras galdosianas: «Mujer, has hecho bien con dejar este mundo». La sentencia es ambigua. ¿‘Has hecho bien’ porque vas al cielo o porque ‘no sé como hay gente que pueda vivir así’, tal como proclama Sofía en la casa pobre de los Centeno? Me parece otra crítica indirecta de las condiciones de los humildes bajo el franquismo. En seguida irrumpe un coro que canta el Padre Nuestro mientras se transforma el rostro iluminado de Marianela y su alma vuela por la ventana hacia el cielo en un gesto religioso que Gubern considera impuesto por la censura. El matrimonio de conveniencia está garantizado, pero a costa de la belleza del resplandeciente espíritu popular de la protagonista.

Marianela ganó una copa en el Biennale de Venecia en 1941 y, en general fue bien acogida por la crítica, a pesar del disgusto causado tanto por Galdós como por Perojo entre los críticos franquistas (Véanse Gubern y Navarrete).

MARIANELA DESNUDA. LA SEGUNDA ADAPTACIÓN⁶

MARIANELA. DIR. JULIO PORTER. LA ARGENTINA, 1955. CON OLGA ZUBARRY EN EL PAPEL DE LA PROTAGONISTA. PRODUCTORA. COOPERATIVA ATLANTE. MÚSICA DE GEORGE ANDRIANI. 1 HORA 34 MINUTOS.

Marianela es la segunda película galdosiana en la Argentina, después de la exitosa versión de *El abuelo* de Román Viñoly Barreto en 1954 con los iconos filmicos Mecha Ortiz y Enrique Muñío. Los dos siguen la línea del peronismo de esos años, por ejemplo: adhesión a los cánones del cine clásico; innovaciones técnicas; extenso uso de los exteriores, sobre todo en las provincias del interior, Salta en *El abuelo*, Mendoza en *Marianela*, con una celebración del folclore local; conciliación de las clases; exaltación de la patria y de la unidad nacional; vinculación de la tradición y la modernidad; imágenes que entretienen y que educan, y la bendición de un futuro mejor para la nación (Kriger, Maranghello).

Esta adaptación le debe mucho a la primera. La *Marianela* de Benito Perojo tuvo su estreno en Buenos Aires en cines de segunda línea y fue bien acogida (Gubern: 348, Maranghello). Por su parte, Perojo fue a la Argentina entre 1942 y 1948, de modo que tanto la película como el director fueron bien conocidos en el país. Julio Porter (Buenos Aires 1916–Ciudad de Méjico 1979) fue un guionista y director que trabajó en el cine y en la televisión en su país natal y en Méjico y conoció por primera vez a Zubarry cuando ésta debutó al lado de la estelar Mecha Ortiz en 1942 en la filmación de *Safo* de Carlos Hugo Christensen, película de la cual Porter fue coguionista. Éste fue su segundo largometraje; posteriormente su *Escándalo en la familia* (1967) sería producida por Producciones Benito Perojo.

El gran atractivo para el público de esta cinta es la actriz estelar, Olga Zubarry, una de las más grandes figuras del cine argentino de la época, así que se aprovecha la gran popularidad de la actriz junto con la del texto y del autor. Es una *Marianela* ‘desnuda’ ya que Zubarry alcanzó una gran fama con su actuación en *El ángel desnudo* (Carlos Hugo Cristensen: 1946), film en el que a sus 17 años hizo el primer desnudo en el cine argentino y en éste hace dos, parciales y de espaldas, eso sí.

Según Porter: «Básicamente “Marianela” es (...) una obra de actriz (...)» (*Estrellas*). Zubarry protagonizó hasta la misma selección de la película: «Básicamente, lo hice porque quería demostrarme a mí misma que era capaz de salir de tanto grito, de la rubia de los

⁶ César Maranghello ha compartido generosamente sus enciclopédicos conocimientos sobre el cine argentino conmigo, quisiera poner de manifiesto mi gran agradecimiento.

policiales (...)» y porque siempre le había gustado la novela (*Damas para la hoguera*). Según Maranghello, *Marianela* le permitió «pasar a una zona más madura y satisfactoria de su carrera», y ella se identificó con el personaje:

[P]uedo subrayar que esta muchacha, mejor dicho la vida de esta muchacha es enloquecedora para una actriz que adora los papeles fuertes y con alma (...). Pero un día Pablo recupera la vista, y la desdichada Marianela huye de él, pues tiene conciencia de su fealdad y, sobre todo, teme a la idealización de su amado. Lo que ignora Marianela es la belleza del espíritu de aquel muchacho. (Zubarry)

La última frase es llamativa, ya que la actriz le atribuye a su personaje la falta trágica, su relativo desconocimiento del alma de su amado.

En otra ocasión se extiende sobre el rodaje. La cita es larga, pero la incluimos por lo que significa sobre el lugar de la película en el cine en ese momento:

Guillermo Russo: Háblenos de **Marianela**. Creemos que fue algo estupendo.

- Olga Zubarry: ¡Sin duda! Fue una de las películas que se hicieron con más amor, porque era una cooperativa en la que sus “obrerazos” y sus actores eran los productores. El rodaje duró más de cinco meses; estuvimos rodando los exteriores en Mendoza en donde estaba nevando, y Marianela iba descalza, con un vestidito de algodón y nada más y, de repente, hacía mucho frío y, a veces, había que parar la filmación porque se notaba mucho la nieve, y transcurría en primavera. Después, tuvimos que seguir en estudios Libertador, de acá, de Buenos Aires... Compartimos tantas cosas, porque es muy diferente a cuando es una gran producción. Fue realmente un acto de amor... La película era esa y el personaje era ese.

(...)

Me gusta mucho rodar en exteriores. Seguramente porque es una forma de acercarme a la gente, conocer, convivir. Es como viajar. Es conocer gente muy especial, gente del interior. Gente nuestra. Me encantaba Marianela⁷.

(...)

La actriz incluso trabajó en otra película al mismo tiempo para juntar dinero para la producción (Maranghello). El film se estrenó el 15 de septiembre de 1955 y el próximo se inició el golpe de estado militar que derrocaba el gobierno de Juan Domingo Perón. Sobre este hecho, Zubarry lamenta que fue «un mal momento, en el que la gente estaba en otra cosa... (Russo)»⁸.

⁷ «Después de 1952, cuando entró en crisis el sistema financiero que mantenía en pie a la industria cinematográfica, esas galerías [en Pavón: 2444] cerraron y los equipos técnicos, obreros y artistas formaron *la cooperativa Atlante*, que funcionó durante el rodaje de **Marianela** en Mendoza, que fue muy extenso y con presupuesto muy ajustado. Incluso Olga trabajó en una actuación especial en **Vida nocturna** (Leo Fleider: 1954), para poder juntar dinero y aportarlo a la cooperativa» (Maranghello).

⁸ Maranghello: «Es interesante apuntar que los *liberticidas* hicieron que cine argentino y peronismo fueran sinónimos. Se dedicaron a atacarlo con ferocidad, decretando su extinción como industria. En realidad, desde mucho antes del estreno de **Marianela** no era de buen tono ver cine argentino. Pero el público popular tomaba esas películas como propias».

PORTER Y PEROJO: LA INTERTEXTUALIDAD

Porter toma prestadas las secuencias mineras de la versión de Perojo. El film comienza con el perdido oftalmólogo, aquí el doctor Teodoro Robles (Pedro Laxalt, San Juan de Luz, Francia, 1900-Buenos Aires, 1965), que se encuentra con Pablo (José María Gutiérrez Buenos Aires, 1921-Buenos Aires, 2003) y su perro Huella⁹ que lo guía a través de la oscura galería de la mina; se acentúa la precariedad de las vigas, un presagio del accidente. La secuencia del accidente es parecida, Pablo y Marianela son salvados por los trabajadores de la mina. No obstante, tiene otro significado político ya que, en vez de la connotación de los mineros asturianos en la España de 1940 se trata de la solidaridad interclasista del peronismo. Es decir, Galdós se peroniza.

El final, en cambio, es original. Cuando Marianela desaparece, Florentina y **Pablo** por separado protagonizan la búsqueda en un rápido montaje de cortes a través de acciones, algo que no sucede ni en Galdós ni en Perojo¹⁰. En la casa escucha una conversación entre dos empleados en la que dicen que Marianela entiende que no puede competir con la belleza de Florentina y que ya no tiene nada que hacer al lado de Pablo. Éste sale disparado y anda desesperadamente tras ella en medio de una intensa y melodramática tormenta, y cuando la encuentra en una galería de la mina, un rayo le ilumina la cara a Marianela, Pablo la mira y le pregunta si conoce a Marianela, ella dice que no; el potencial gesto de reconocimiento se convierte en un **desconocimiento**¹¹. Pablo continúa su búsqueda en la casa de los Centeno donde declara que «La necesito a mi lado». Así que cuando el doctor Robles la lleva a casa, Pablo está aún ausente y no hay ninguna escena en la que la chica presencie una entusiasta confesión de amor de Pablo a Florentina, la última daga en el corazón de la Nela literaria. Cuando regresa Pablo, empapado, la conoce como la «misma muchacha de la mina», suena un trueno, Marianela le agarra la mano, él cierra los ojos y se arrodilla a su lado sollozando, mientras Florentina y el doctor observan: «Ahora en la mina mis ojos te vieron pero yo seguí estando ciego, sí, recién estuve ciego de verdad. Marianela, criatura mía, mi vida», y ella expira. Estas sentidas palabras no están ni en Galdós ni en Perojo. De ahí el reconocimiento

⁹ En la novela el perro se llama Choto, pero en el argot argentino Choto significa algo de mala calidad o poco simpático y también es un sinónimo de pene.

¹⁰ Perla Alvarado (?-1984, Buenos Aires) hace el papel de Florentina. En esta adaptación, en vez de representar un contraste, Florentina y Marianela se parecen físicamente. En la vida real Zubarry y Alvarado fueron amigas; ésta se retiró del cine a mediados de los años 60 (Marenghello).

¹¹ Hay una parecida tormenta repleta de novedosos efectos especiales al final de *El abuelo* que también es la transición a un final reconciliatorio.

del bello espíritu de Pablo, que la ha buscado con tanto afán y ha hecho tan emotiva afirmación, reconocido por Zubarry pero no por su personaje.

La coda que sigue inmediatamente también es original. En una especie de repetición del inicio al revés, Carlos y Sofía llevan a Teodoro de vuelta a la ciudad en su carreta, éste reflexiona sobre lo que ha sucedido, contempla el campo, tan enigmático al principio, y en su imaginación observa como Nela y Huella corretean por el prado. Está muerta, pero, a diferencia de los otros textos, su espíritu permanece en la tierra mendocina (en vez de la subida al cielo de Perojo) y de este modo señala un feliz futuro para la nación.

EL FOLCLORE MENDOCINO Y LA SOLIDARIDAD

El inicio transcurre en medio de la representación de los agrestes, ásperos exteriores de la precordillera mendocina; el tiempo de la acción es contemporáneo al del rodaje. En las procesiones y fiestas hay representaciones del folclore mendocino, bailes, música, vestidos. Las relaciones sociales también se representan en términos argentinos, concretamente mendocinos. En la novela hay dos economías, la minería y la ganadería, típicas del norte de España. En la película esas dos economías son la minería y la vitivinicultura, típicas de la provincia de Mendoza. Las dos economías se vinculan en dos secuencias conectadas por medio de la presencia de Marianela. En la primera hay una pelea entre dos mineros sobre una cuestión de faldas/dinero. El capataz (Juan Sarcione, Buenos Aires, 1888–Buenos Aires, 1961), que en la familia es un mal padrastro, interviene para re-establecer la paz («Aquí no quiero peleas»). Marianela se va corriendo de las minas a la viña, también propiedad de D. Francisco (Domingo Sapelli, La Argentina, 1895-La Argentina, 1961), el dueño de las minas y el padre de Pablo. La secuencia es idílica. D. Francisco conversa con un obrero italoargentino, el cual le agradece al patrón el pago de los pasajes para que vengan unos parientes de su país natal ansiosos de «trabajar estas tierras»; después se acerca a una trabajadora encinta ante la cual insiste en que no acuda más a trabajar, ya que hay que cuidar a los niños y el futuro. Las cálidas relaciones humanas son una clara representación del buen patrón. Esta idílica conciliación entre las clases toman el lugar de la lucha de clases representada filosóficamente en la novela. Aquí el buen patrón cuida por el bien de sus trabajadores y por la futura productividad de la economía nacional.

También, se representa una fructífera relación entre el campo y la ciudad en la operación de Pablo. En la novela y en Perojo la exitosa operación se realiza en la hacienda. En este film, en cambio, llevan a Pablo a la ciudad, y los agrestes exteriores naturales pasan a ser un

moderno y apacible quirófano¹². La ciencia urbana funciona eficazmente, la ciudad apoya el campo, Pablo se cura y la curación se celebra en una fiesta folclórica (en la que se toma mucho vino mendocino).

Aunque Porter reproduce importantes partes del film de Perojo, las transforma interculturalmente según las circunstancias socio-político-culturales de la Argentina en las postrimerías del primer peronismo. Se destaca el protagonismo de la bella y talentosa Olga Zubarry tanto en la producción como en el contenido del film, se adhiere a las consignas peronistas de la solidaridad interclasista, de la incorporación y la celebración de las provincias del interior y del papel del estado benefactor, justo en un momento cuando es derrocado el gobierno peronista por unos militares aliados con la jerarquía católica y las clases altas que rechazan ese tipo de cine. Así que, entre otras cosas, es una película ejemplar de la crisis de una época decisiva en la historia argentina del siglo XX¹³.

UNA CANTANTE QUE NO CANTA

MARIANELA. DIR. ANGELINO FONTS. ESPAÑA. 1972. CON ROCÍO DÚRCAL EN EL PAPEL DE LA PROTAGONISTA. MÚSICA. PASCAL AURIAT. PRODUCCIÓN CÁMARA P. C. Y SOCIÉTÉ D'EXPANSIÓN DU ESPECTACLE. PRODUCTOR. LUIS SANZ. 105 MINUTOS.

Esta tercera adaptación pertenece a los años del preposfranquismo cuando se permiten mayores libertades en los terrenos del sexo y la política, la censura es menos y los medios técnicos son más. En estos años Galdós vuelve a la pantalla en España en varias ocasiones:

- El mejicano *Nazarín* buñueliano de 1958 tiene su estreno madrileño en 1968;
- *Fortunata y Jacinta* del mismo Angelino Fons se estrena en 1969;
- *Tristana* de Luis Buñuel se estrena en 1970;
- Esta *Marianela* es de 1972;
- *La Duda* (sobre *El abuelo*) de Rafael Gil es también de 1972;
- *Tormento* de Pedro Olea es de 1974.

Se trata de una España muy diferente a la de 1940. Se tambaleaba la dictadura y hubo cierta apertura, había un relativo bienestar económico, la censura era más flexible, y se notaba una fuerte rebeldía social, compartida en toda Europa a partir de 1968.

¹² «En resumen, el hospital público es una metonimia del estado, la institución que demuestra su existencia y su política pública... El hospital público es un ámbito igualador, que funciona como agente de inclusión social» (Kriger 159).

¹³ Véase Sinnigen “Argentinización” sobre la crítica.

Pues, las adaptaciones del realismo crítico de las novelas de esa *persona non grata* Benito Pérez Galdós en cierta medida participó de esa rebeldía y encontró un eco en ella.

Esta *Marianela* se distingue de las otras dos, en primer lugar, porque está en color. Debido a este factor, los contrastes evocados por el claroscuro y los juegos entre sombras y luces ceden ante la exuberante y lozana representación de interiores, exteriores y personajes. En eso también cooperan los avances técnicos que hubo desde 1955. Por ejemplo: *Marianela* está más deformada físicamente y los peligrosos precipios se realzan más. Las mayores libertades también se perciben en lo sexual y en el lenguaje: hay varios desnudos parciales, toqueteos, un besuqueo entre Pablo y la puritana Florentina, y se enuncia la palabra «coño»; también se recuperan las palabras «comunistas o socialistas» del texto galdosiano. En cambio, a diferencia de las otras adaptaciones, el tiempo de la acción es contemporáneo al texto de Galdós.

El film es más naturalista que los otros dos:

- hay una mayor insistencia en los efectos del ambiente enfermizo y una mayor identificación entre *Marianela* y su madre;
- como parte de esa identificación, *Marianela* se emborracha y se vuelve soez;
- se representa en toda su crudeza el accidente que provocó la deformación de la chica en medio de una de las borracheras de su madre;
- la representación de las inhóspitas condiciones de la vida de los mineros es más cruda, aunque no se repite el accidente en la mina encontrado en Perojo y Porter;
- la animalización de *Marianela*, presente en la novela y en los otros dos films, aquí se acentúa, por ejemplo: asume posturas perrunas; se identifica con Choto y se mezcla continuamente con animales.

ROCÍO DÚRCAL

Se trata de otra ‘película de actriz’. El productor, Luis Sanz, fue el mentor de Dúrcal e hizo el film para el lucimiento de la actriz (Navarrete: 108). Los créditos iniciales rezan así: «Luis Sanz presenta a Rocío Dúrcal en *Marianela*». Dúrcal está omnipresente. Además de ser el lazarillo de Pablo, funciona como el principal foco para el público. Igual que Olga Zubarry, Dúrcal tenía fama de ser una actriz bonita y también sus carreras, bailes, caídas, etc. se prestan para exhibir sus piernas. Curiosamente, aunque el personaje galdosiano tenía una bonita voz, aquí Dúrcal, una cantante profesional, no canta.

EL FINAL Y LA CODA

Cuando *Marianela* se escapa, el doctor Golfín (José Suárez Tribia, Asturias 1919 – Moreda, Asturias 1981) cazador anda a caballo tras ella, levanta la escopeta como si se tratara de un peligro o de una presa. La ve al lado del río sorbiendo agua y lleva a este animal herido, moribundo a la casa. Cuando llega Pablo, besa cálidamente a Florentina y le hace la consabida declaración de amor a la entrada de la puerta donde yace *Marianela*. La secuencia es rápida. Pablo entra, *Marianela* le agarra la mano, él la reconoce, dice «Nela, Nela», pero nada más, la mira con una fría extrañeza y se retira acompañado por Florentina y su padre. *Marianela* se muere sin decir nada, nadie llora¹⁴. Los otros personajes salen en silencio del cuarto, siendo el último el angustiado doctor Golfín, el cual cierra la puerta a medias, y entra Choto para echarse al lado del cadáver. Ni vuela el alma de *Marianela* al cielo, ni fecunda su espíritu el campo nacional. Sólo el perro fiel la acompaña, acentuando así la ceguera de las acomodadas élites ante la belleza del espíritu popular y reforzando así la crítica social del original galdosiano¹⁵.

UNAS BREVES REFLEXIONES

El capital cultural y simbólico (Bourdieu) que representa Galdós, su prestigio, la calidad de las novelas, los diálogos y las detalladas descripciones —que pueden leerse casi como un guión cinematográfico—, y la rica profundización de sus memorables personajes sirven para inspirar diversas adaptaciones de sus obras en varios medios, y en ningún caso más que en el de *Marianela*. Cada una de estas tres películas mantiene el espíritu, las grandes líneas del argumento y de los personajes, y también comparten ciertos atributos fílmicos:

- Afean a las actrices por medio del maquillaje y otras técnicas fílmicas;
- La representación de los exteriores contribuye no sólo a la belleza del film y a su lugar en los respectivos imaginarios nacionales, sino que también resaltan los peligros de los precipicios y de la mina, y así añaden un elemento vertiginoso al texto.

Cada uno tiene sus particularidades.

¹⁴ Según Navarrete: «*Marianela*, tras su muerte, embellece paulatinamente y pierde las deformidades y manchas que aparecían en el rostro». En la copia del DVD que manejo, no veo tal embellecimiento.

¹⁵ En un estudio feminista Heeju Han resalta la crítica al patriarcado en el film.

- En cuanto a las actrices, Mary Carrillo es un descubrimiento para el cine español, Olga Zubarry es una famosa y bella estrella que cambia de viraje en este papel, y pasa algo parecido con la bonita cantante Rocío Dúrcal;
- Cada final es diferente: en Perojo hay una resolución espiritual (el alma de Marianela vuela al cielo); en Porter es un final peronista en el que el espíritu de Marianela fecunda el campo argentino, y en Fons el naturalista final es agrio y sólo el perro Choto acompaña su cadáver;
- La crítica social y la ideología se ponen de manifiesto de diversos modos. Perojo se enfrenta a la censura franquista e inserta una sutil referencia a los mineros asturianos republicanos, un índice tanto de la condición de la clase obrera en los años de hambre y de la represión y del espíritu solidario de la República; Porter sigue la línea peronista de la reconciliación de clases, de la benévola relación entre la ciudad y el campo y el estado benefactor; en el preposfranquismo el naturalista film de Fons retrata con crudeza las condiciones de los mineros, índice de la clase obrera en las postrimerías de la dictadura.

Se trata de tres traslaciones de una novela sumamente popular y ampliamente divulgada en varios medios en el mundo hispanohablante. El texto original corresponde a las condiciones sociohistóricas y el horizonte de expectativas de la España de la Restauración. Las traslaciones filmicas son dobles puesto que se trata de transposiciones de códigos literarios a otros cinematográficos y de códigos culturales de finales del siglo XIX a otros, españoles y argentinos en destacados momentos del siglo XX.

En resumen, propongo la articulación de un detenido y detallado análisis literario textual de *Marianela*, y de otras obras del autor con los amplios horizontes de los estudios culturales. Esta perspectiva debe ser provechosa para actualizar los estudios galdosianos en esta siempre renovadora **Hora de Galdós**.

BIBLIOGRAFÍA

Libros y artículos

ALVÁREZ QUINTERO, S. y J., *Marianela: Adaptación escénica en tres actos de la novela del mismo título de Pérez Galdós*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1916. Impreso.

AMOR Y VÁSQUEZ, J., “Galdós en las letras mexicanas: apuntes”, *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1985, v. 2, pp. 35-68. Impreso.

BEHIELS, L., “Luz y oscuridad en *Marianela*”, ponencia leída en el *XI Congreso Internacional galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria, 19-23 de junio de 2017.

BOURDIEU, P., “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de un método”, *Criterios*. Nº 28-28, Enero 1989-Dic 1990, pp. 20-49. [Web, agosto 2017].

<http://www.criterios.es/pdf/bourdieuCampo.pdf>

CARRILLO, M., *Sobre la vida y el Escenario*, 2ª edición, Barcelona, Martínez Roca, 2001.

Damas en la hoguera, “Olga Zubarry”. Web.

http://www.enerc.gov.ar/link_fondoeditorial.

DUBATTI, J., “El teatro de Benito Pérez Galdós en Buenos Aires: (1892-1920)”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel Cervantes, 2002. [Web agosto 2017].

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-teatro-de-benito-prez-galds-de-buenos-aires-18921920-0/html/ff56bd68-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_

Estrellas, Una película por contada por quienes la hacen, 1/9/1955, s/p. Impreso.

FERNAN, “Una conversación con las estrellas”, *Primer Plano*, 42, 3 de agosto de 1941, citado en Gubern.

GUBERN, R., *Benito Perojo: pionerismo y supervivencia*, Madrid, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 1994.

HAN, H., “Galdosian Novels Adapted in Film and Television: 1970-1988”, 1998, Diss. University of Indiana, 2007. Digital.

<https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/7781>

JAUSS, H. R., *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982.

KRIGER, C., *Cine y peronismo*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2009. Impreso.

MARANGHELLO, C., correspondencia personal.

MERCADER, M., *Mi vida con Vittorio de Sica*, trad. María Paricio, Barcelona, Plaza & Janes, 1980. Impreso.

MESSIEZ, P., *Los ojos*. Obra teatral. Estreno 11-11-2011, Teatro Fernán Gómez, Madrid.

MUÑOZ, A., “Nela sobre *Marianela*: Novela gráfica en la clase de lengua y literatura”, *La página*, 2015, pp. 129-150. [Web, agosto 2017].

<http://www3.gobiernodecanarias.org/medusa/proyecto/38700050-0001/wp-content/uploads/sites/70/2015/10/Nela-sobre-Marianela.pdf>

NAVARRETE, R., *Galdós en el cine español*, Madrid, T&B, 2003. Impreso.

— “Galdós y la censura en el cine español”, *FILMHISTORIA* Online Vol. XXV, nº 1 (2015), pp. 35-48.

NIETO JIMÉNEZ, R., “Benito Pérez Galdós y el cine español (4). *Marianela* (Benito Perojo, 1940)”, *Rinconete*, 11-3-2016. Web.

http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/marzo_16/11032016_01.htm

— “Benito Pérez Galdós y el cine español (5). *Marianela* (1972)”. [Web. Agosto 2017].

<https://cinemanostrum.com/2016/04/11/perez-galdos-en-nuestro-cine-5-marianela-1972/>

Nunca trabajos solo, “Marianelas”, 17-II-2013. Blog.

<http://nuncatrabajessolo.blogspot.com/2013/02/marianelas.html>

PERCIVAL, A., *Galdós and His Critics*, Toronto, University of Toronto Press, 1985.

PÉREZ GALDÓS, B., *Marianela*, Madrid, La Guirnalda, 1878. Impreso.

PULIDO, R., *Nela*, Novela gráfica, 5-2-2013. Bilbao, Astiberri, 2013. Impreso.

Rinconete. Marianela (Angelino Fons, 1972), 11-3-2016. Digital.

ROMÁN ROMÁN, I., “Las colaboraciones de Galdós en el periódico *La Prensa de Buenos Aires*”, abstract para el *XI Congreso Internacional galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria, 19-23 de junio de 2017. Impreso.

RUSSO, G. e INSAURRALDE, A., “Entrevista a Olga Zubarry, el 29 de mayo de 1979”,

RUSSO, G. e INSAURRALDE, A. (coord.), *Más allá del olvido*, volumen II, Buenos Aires, Prosa y Poesía American Editores, 2013, pp. 49-164. Impreso.

SINNIGEN, J., *Benito Pérez Galdós en el cine mexicano: literatura y cine*, Méjico, UNAM, 2008. Impreso.

— *Benito Pérez Galdós en la prensa mexicana de su tiempo*, Méjico, UNAM, 2005. Impreso.

— “La argentinización de Galdós en el cine”, *Isidora* 17 (Dic. 2011), pp. 133-150.

— “Un *Abuelo* salteño”, *Olivar: Revista de literatura y cultura españolas*, 15 (2011), pp. 75-96.

SONNA, M.-B., *Marianela. Una adaptación teatral*, MPS Productions.

STONE, *Coottage Theater*, Addison Texas, Abril 2014.

VIÑALET, R., “Galdós: el novelista extranjero más publicado en Cuba durante el último medio siglo”, *Actas del VII Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2001, pp. 581-90.

VIÑALET, R., ABASCAL, A. y FALCÓN, S., “Recepción literaria de Benito Pérez Galdós en Cuba: Publicaciones Periódicas”, *Actas del VIII Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Cabildo de Gran Canaria, 2005, pp. 918-28.

WILLEM, L., “Una adaptación norteamericana de *Marianela*”, ponencia leída en el *XI Congreso Internacional galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria, 19-23 de junio de 2017.

WOODBIDGE, H., *Benito Pérez Galdós: A Selective Annotated Bibliography*, Metuchen, New Jersey, Scarecrow Press, 1975.

Materiales audiovisuales y musicales

El ángel desnudo. Dir. Carlos Hugo Cristensen. La Argentina, 1946.

Escándalo en la familia. Dir. Julio Porter. La Argentina, 1967.

Flor y canela. Teleserie basada en *Marianela* de Benito Pérez Galdós. Méjico, 1988.

Fortunata y Jacinta. Dir. Angelino Fons. España, 1969.

Fortunata y Jacinta. Dir. Mario Camus. Teleserie. RTVE, 1980.

La loca de la casa. Dir. Luis Alonso. España, 1926.

Marianela. Teleserie. Galavisión, 1993.

En <https://www.youtube.com/watch?v=43FbwL0OI3U>

Marianela. Dir. Angelino Fons. España, 1972.

Marianela. Dir. Benito Perojo. España, 1940.

Marianela. Dir. Julio Porter. La Argentina, 1955.

Marianela. Teleserie. Méjico, 1961.

Marianela. Episodio televisivo. La Argentina, 1973.

Marianela. Opera. Música de Benjamín Gutiérrez. Libreto de Roberto Panigua. Costa Rica, 1957.

Nazarín. Dir. Luis Buñuel. Méjico. 1958.

Safo. Dir. Carlos Hugo Christensen. La Argentina. 1942.

Tormento. Dir. Pedro Olea. España 1974.

Tristana. Dir. Luis Buñuel. España. 1970.

Vida nocturna. Dir. Leo Fleider. La Argentina. 1954.