

Maternidad y familia en *Cañas y barro* y su adaptación televisiva: el caso de Rosa y Neleta

LAURA MANCHEÑO

University of California, Davis

En la España de los años 60—como en la década de los 40—se recurre reiteradamente a la literatura como forma de crear producciones que reflejen la imagen ‘auténtica’ de la nación. Desde la pequeña pantalla, y en sintonía con ‘otras televisiones públicas europeas’ y ‘cierta política de liberalización cultural’,¹ televisión española lleva a cabo una serie de producciones pedagógico-literarias que auguran la complicidad estética y la voluntad pedagógica del cine y de la televisión durante la Transición española: segundo período histórico de divulgación de nuevas narrativas de construcción nacional, y marco temporal de este trabajo.²

El propósito de este estudio, siguiendo el enfoque de Román Gubern y Sally Faulkner,³ entre otros, es el de analizar la figura materna y la familia en la novela *Cañas y barro* y su posterior adaptación televisiva. De esta forma, veremos, bajo un marco de análisis que aborde los aspectos contextuales y partiendo de los personajes de Neleta y de Rosa, cómo y por qué esta serie, calificada por la actriz protagonista (Victoria Vera) como ‘la

1 Manuel Palacio, ‘Enseñar deleitando. Las adaptaciones literarias en la televisión’, en *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español, Cuadernos de la Academia*, 11–12 (2002), 519–37 (p. 523).

2 En 1982, con la adaptación televisiva de *Los gozos y las sombras* de Rafael Moreno Alba, el estilo telefilmico se identifica hasta tal punto con el de las adaptaciones cinematográficas que, siguiendo las sugerencias de la prensa especializada, se realizan producciones con distinta duración para cine y televisión. Véase Carlos Losilla, ‘Las ilusiones perdidas. Adaptaciones literarias y modelo institucional en el cine español entre 1975 y 1989’, en *La imprenta dinámica*, 117–46 (p. 122), y Núria Triana-Toribio, *Spanish National Cinema* (London/New York: Routledge, 2003), 115. La voluntad pedagógica durante este período se resume en Triana-Toribio, 108–19.

3 Véase la introducción de Sally Faulkner, *Literary Adaptations in Spanish Cinema* (London: Tamesis, 2004), 1–14.

más valiente apuesta cultural de la 'Transición', erosiona y/o perpetúa sus respectivas representaciones en la novela y la dictadura.⁴

Las dos adaptaciones de *Cañas y barro* son un buen ejemplo de la íntima relación entre las artes audiovisuales y la representación de la cultura y los valores nacionales. Como suele suceder en toda adaptación, el largometraje de Juan de Orduña en 1954 y la miniserie dirigida por Rafael Romero Marchent en 1978 llevan a cabo una serie de alteraciones que no responden a las diferencias entre el lenguaje escrito y el visual, sino que obedecen a los condicionantes socio-históricos de la época en que fueron rodados. Así, ni la supresión del parricidio de Tonet y la rehabilitación moral de Neleta en la versión de Orduña, ni el elaborado desarrollo de la madre de Tonet en la versión de Marchent, se pueden explicar satisfactoriamente sin tener en cuenta sus respectivos contextos.

Los cambios señalados de la primera adaptación muestran claramente la regulación de contenidos transgresores al programa ideológico del régimen franquista. Por un lado, como en el texto original, Tonet paga su haraganería y codicia con la muerte, si bien el suicidio del protagonista es reemplazado por el homicidio; un castigo más acorde con la moral católica de la época. Por otro lado, la salvación del neonato, reflejo de la ideología del Régimen en su política de pronatalismo,⁵ posibilita el arrepentimiento y redención de Neleta, hecho que a su vez cumple un doble objetivo. En primer lugar, la regeneración moral de esta madre cierra el largometraje dejando en el espectador la imagen de un mundo rural donde triunfan virtudes nacionales exaltadas por los falangistas, sumisión y aceptación de un estricto código moral y de la propia condición social y biológica, y la misericordia divina: tras el arrepentimiento de una Neleta en busca de su hijo ('Señor, mucho te ofendí, pero también es muy grande mi castigo') se escucha el llanto del niño.⁶ Y en segundo lugar, esta regeneración esquiva el final transgresor del texto,

4 En Montse Fayos, 'La resurrección catódica de Blasco Ibáñez', *Arte y Libertad*, 34, 13 de diciembre de 2005, <<http://www.arteylibertad.org/ayl/articulo.asp?data=21-5-385>>.

5 Véase Mary Nash, 'Pronatalismo y maternidad en la España franquista', en *Maternidad y políticas de género: la mujer en los estados de bienestar europeos, 1880-1950*, ed. Gisela Bock y Pat Thane (Madrid: Ediciones Cátedra/Univ. de Valencia/Instituto de la Mujer, 1996), 279-307.

6 Michael Richards observa cómo el discurso de los nacionales exaltaba al hombre rural por su encarnación de las virtudes nacionales: 'hardworking, thrifty, selfless, stoical and with an allegiance to the spiritual concept of Spain' ('Constructing the Nationalist State: Self-Sufficiency and Regeneration in the Early Franco Years', en *Nationalism and the Nation in the Iberian Peninsula. Competing and Conflicting Identities*, ed. Clare Mar-Molinero y Angel Smith [Oxford: Berg, 1996], 149-67 [p. 154]). Todas las citas del texto audiovisual proceden de la versión de Juan de Orduña, dir., *Cañas y barro*, intérpretes Ana Amendola, Virgilio Teixeira, Cifesa, 1954, VHS (Video Mercury Films, 1987).

puesto que en la obra original la transgresión del rol tradicional de la mujer no recibe ningún castigo.⁷

Para gran parte de la crítica literaria la joven es la culpable principal de la tragedia. Apreciación a la que se añade la tendencia entre algunos críticos de considerarla un personaje unidimensional, encarnación de la maldad, la rebelión diabólica y los pecados de la avaricia y la ira.⁸ En la coproducción hispano-italiana de 1954, Neleta aparece también como la primera culpable. Jaime, que en el relato era un sobrino sin nombre, reitera la maldad de la joven, y la primera esposa de Cañamel y la Samaruca gozan ahora de una buena relación, con lo cual el derecho de esta familia a la herencia, explícito en el largometraje, se refuerza ('todo lo mío es para ti y para tu hijo, no dejar que os lo quiten', sostiene la mujer de Cañamel poco antes de morir). La joven impide que se cumpla la última voluntad de la mujer del tabernero, y aunque justifica sus acciones por el abandono de Tonet y la posibilidad de volver a pasar penurias, lo cierto es que, de un lado, el personaje de Jaime introduce una nueva opción: casarse con él, único heredero de Cañamel como él mismo indica, y de otro, en esta adaptación se limita la reproducción de sus penurias a la ropa harapienta y el trabajo como criada en la taberna. Además, si el texto de Blasco Ibáñez vincula la muerte de Cañamel y de Tonet con Neleta, la película reproduce estas asociaciones (aunque eludiendo, eso sí, el papel de la actividad sexual en la decrepitud del tabernero) y añade otra: la muerte de la primera esposa de Cañamel, estableciendo claros paralelismos entre las escenas de su muerte y la de su marido. Pese a ello, la atenuación de su autoritarismo y de la hostilidad hacia su hijo hace creíble la regeneración final de esta madre. Más que encarnación de la maldad, Neleta es una joven que, codiciosa pero temerosa ante los efectos de su ambición, se deja llevar temporalmente por los 'malos pensamientos' (no es casualidad que en tres ocasiones Nelete exprese su temor, ni que la película comience y finalice con el modo de ahuyentar los 'malos pensamientos'). Y es que, como en la mayoría de dramas rurales de esta época, la dimensión social de la novela sucumbe

7 En la crítica literaria este final sin graves consecuencias para la joven ha generado lecturas moralizantes como el castigo moral que le adjudica Andrés Suris: 'No hay lugar a la justicia legal en *Cañas y barro*' pero sí 'hay justicia moral'. Neleta vivirá su 'soledad por siempre con el alma cargada de remordimientos' ('Los siete pecados capitales personificados en *Cañas y barro* de Vicente Blasco Ibáñez', *Explicación de Textos Literarios*, 2:3 [1974], 273-77 [p. 277]).

8 Así se observa en Theodore Alan Sackett, 'In Search of the Symbolic Structure of Naturalism: *Cañas y barro*', en *Studies in Honor of Ruth Lee Kennedy*, ed. Vern G. Williamsen, A. F. Michael Atlee y Joaquina Navarro (Chapel Hill: Estudios de *Hispanófila*, 1977), 103-11 (p. 110) y en Andrés Suris, 'Los siete pecados capitales', 273-77 (p. 276). Para más información sobre esta tendencia de la crítica literaria véase Christopher L. Anderson, *Primitives, Patriarchy, and the Picaresque in Blasco Ibáñez's 'Cañas y barro'* (Potomac: Scripta Humanistica, 1995), 98-99. Como apunta acertadamente Anderson, los indicios textuales que responsabilizan a Neleta no son suficientes para calificarla de chivo expiatorio (110-11).

ante las ‘servidumbres religiosas o moralistas’ y la complacencia en los motivos costumbristas (las fiestas del pueblo, por ejemplo).⁹ Resumiendo, en la versión de 1954 una visión idealizada de la vida rural substituye la crudeza de la vida campesina, el conflicto entre labradores y barqueros, la dominación patriarcal sobre hijos y esposa y la fuerte dicotomía que establece la novela entre madres dóciles que se consumen y una madre autoritaria que se salva pero que a la vez devora.

Ciertamente, como en otras de las novelas de Blasco, en *Cañas y barro* se contraponen los dos prototipos femeninos de fin de siglo:¹⁰ las mujeres del Palmar, madres pasivas, abnegadas y desexualizadas, y Neleta, activa, rebelde y sexualizada. Nótese que, si en su papel maternal se identifica con el arquetipo de la madre terrible, en su caracterización de *femme fatale* hallamos el *cliché* de la sexualidad femenina como abismo que se traga al hombre.¹¹ Sin embargo, cabe replantearse, como ya lo hizo Christopher L. Anderson en *Primitives, Patriarchy, and the Picaresque in Blasco Ibáñez’s ‘Cañas y barro’*, su grado de culpabilidad y simplicidad en la novela.

La asociación de la maternidad con la muerte tiene sus cimientos en la arcaica vinculación de lo femenino con la Naturaleza, su capacidad creadora y destructiva, y en las posibles consecuencias destructoras del poder maternal en el individuo y su autonomía; miedo primitivo que el psicoanálisis difundió con el mito de la madre castradora. Una asociación que, como es sabido, responde también a una realidad social común en el fin de siglo expuesta en el relato: el alto riesgo de fallecer por el parto. En la novela, la fortaleza física y tremendo individualismo de Neleta la salvan del destino de sus paisanas. Frente a la masa anónima de mujeres cuya salud e identidad se pierde tras el papel de madre y esposa, la joven hace del matrimonio y la maternidad un medio para asegurar su bienestar. El enlace con Cañamel la saca de la miseria, y un fruto de esta unión le aseguraría ‘su posición, hábilmente conquistada’ (102). Como esposa servicial, la protagonista no se aleja del rol históricamente encomendado al sexo femenino—recordemos que la joven cuida a Cañamel con fingida pero

9 Carlos F. Heredero, *Las huellas del tiempo. Cine español 1951–1961* (Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1993), 253.

10 La recurrencia de estos prototipos femeninos en la obra del autor ha sido estudiada por Amelina Correa Ramón en ‘La interpretación de los prototipos femeninos finiseculares en la obra de VBI’, en Vicente Blasco Ibáñez, 1898–1998. *La vuelta al siglo de un novelista. Actas del Congreso Internacional celebrado en Valencia del 23 al 27 de noviembre de 1998*, ed. Juan Oleza (Valencia: Direcció General del Llibre i Coordinació Bibliotecària, 2000), 830–42.

11 Además de la maternidad fruto de su hijo biológico, Neleta mantiene una relación maternal con su esposo Cañamel y su amante: Neleta ‘hablaba por [Cañamel], aconsejándole como una madre’, en Vicente Blasco Ibáñez, *Cañas y barro* (Barcelona: Planeta, 1954), 218; ‘le miraba severamente, riñéndole como a un niño’ (219); ‘vigilaba [a Tonet] con duro cariño, semejante a la severidad de una madre’ (232). En los tres casos la muerte de los personajes se vincula, en mayor o menor medida, con la joven. (Todas las citas subsiguientes proceden de esta edición.)

abundante ternura—, pero sí de la motivación y satisfacciones que el discurso patriarcal atribuye a la entrega femenina. Y es que la recompensa a sus cuidados maritales no es la satisfacción de ser una buena mujer o la de ver cumplido un deber, sino la elusión de un destino similar al de su madre: vender anguilas en el Mercado de Valencia hasta que el reuma la obligue a vivir de la limosna.

La tragedia de la novela se desencadena cuando nuestra protagonista se niega a perder parte de su herencia casándose con Tonet, no llega a abortar y convence a su amante de que abandone al pequeño en Valencia. Los brutales intentos de aborto de Neleta subvierten la jerarquía tradicional en las relaciones madre-hijo y reflejan el interés decimonónico por la mujer infame.¹² Pero la agresividad del progenitor hacia su prole, la interrupción voluntaria del embarazo y el beneficio por el fallecimiento de los hijos no son hechos exclusivos de este personaje. La paternidad en el Palmar autoriza la agresión física para controlar la rebelión del hijo, e incluso el padre espiritual, el *pare* Miquel, hace uso de la violencia repartiendo culatazos en el altercado entre vecinos. Las confidencias entre los habitantes del pueblo, por otro lado, ponen de manifiesto la existencia de prácticas abortivas: ‘Todos los remedios de que [Tonet] había oído hablar confusamente en las libres conversaciones entre barqueros los aconsejaba a su amante. Eran pruebas brutales, atentados contra la naturaleza que ponían los pelos de punta, o remedios ridículos que hacían sonreír’ (241–42). Las viejas del Palmar se lamentan de ‘la rapidez con que se reproducen las familias en la miseria’ (240). Y la indiferencia y el provecho por la reducción de la descendencia son reiterados por el tío Paloma, que ‘veía morir a sus hijos pequeños sin una lágrima, con el pensamiento egoísta de que la muerte es un bien en la familia del pobre’ (290).

En principio, el aborto y la frialdad hacia los hijos en este ambiente de miseria responden al deber que Blasco, en su tendencia naturalista propia de su primera etapa literaria, siente de representar situaciones de extrema pobreza con el fin de mostrar los problemas sociales y sus causas. Como en el caso de *Arroz y Tartana*, la insensibilidad de los progenitores queda en parte justificada por la ignorancia, la escasez y la abundancia de bocas,¹³ si bien los esfuerzos de Neleta por deshacerse de su hijo no sólo no se pueden disculpar por la falta de medios, sino que se desnaturalizan a través de la opinión del

12 La abundancia de personajes que se salen de los modelos de feminidad dominantes durante la narrativa del siglo XIX, adúlteras, prostitutas, infanticidas, además de provenir del interés de los naturalistas en describir los males de la sociedad, también se deriva de la ansiedad propiciada por los cambios sociales y su repercusión en la feminidad ‘natural’ (véase Jo Labanyi, ‘Galateas in Revolt: Women and Self-Making in the Late Nineteenth-Century Spanish Novel’, *Women: A Cultural Review*, 10 [1999], 87–96 [p. 89]) y la necesidad de ilustrar los papeles aceptables e inaceptables según el esquema de valores morales (véase Lou Channon-Deutsch, *Gender and Representation. Women in Spanish Realist Fiction* [Amsterdam: John Benjamins, 1990], 17–18).

13 Vicente Blasco Ibáñez, *Arroz y Tartana* (Valencia: F. Sempere y Cia, 1909), 36.

viejo barquero, para quien '[s]ólo las madres sienten una ternura instintiva e inmensa por sus hijos desde el momento que nacen' (269), y la propia protagonista, que 'al ver próximo a ella al recién nacido' se tiene 'miedo a sí misma, segura de que si fijaba un instante la vista en él, renacería la madre y le faltaría valor para dejar que se lo llevaran' (264).

La transgresión de Neleta va más allá del rechazo al instinto maternal y del desafío de Tono a la autoridad paterna. El cambio de identidad laboral de Tono no modifica la estructura genérica de la familia patriarcal, pero la relación de la joven con Tonet sí que subvierte la autoridad del varón sobre la mujer. Es más, a los ojos del tío Paloma, el crimen de Tonet no es tanto el infanticidio como la transgresión genérica de los roles, 'y más que por su delito' (312) el viejo reniega del nieto por su voluntad débil: rasgo asociado en el relato con el género femenino y responsable de que Neleta ejerza 'sobre él una autoridad sin límites' (237).

El autoritarismo y la codicia de Neleta acaban teniendo consecuencias nefastas e, independientemente de quien tenga mayor culpa, el nieto o la joven, la tendencia de culpabilizarla no es arbitraria; aparte de la apuntada suficiencia de medios existen numerosos detalles textuales que lo corroboran.¹⁴ Aun con todo, encontramos momentos en los que la voz de la protagonista soslaya el predominio de la perspectiva masculina y ofrece una justificación de sus actos. Su feroz avaricia está condicionada por el 'recuerdo de su niñez hambrienta'. 'Los esfuerzos que tuvo que hacer para conquistar a su marido y sufrirle durante la enfermedad' le impiden ceder a la 'gente que siempre le había hecho daño' (232) la mitad de la herencia. Lo que para el narrador son 'rebeldías de mujer codiciosa' (247) para la joven constituye la lucha por realizar su propio proyecto de vida: verse 'rica de veras' para abandonar La Albufera y su trabajo en la taberna (237-38). Y sus intentos de aborto, fruto de su ambición económica, son a su vez consecuencia de la influencia que puede tener un hombre en el control de la sexualidad de su mujer aun después de su fallecimiento.¹⁵ (El testamento de Cañamel exige a Neleta el celibato si quiere mantener sus aspiraciones económicas.)

En resumen, una lectura atenta de la novela desvela el deambular de Neleta entre víctima de un mundo patriarcal abusivo al que se enfrenta de forma activa y el retrato demoníaco de este desafío. Y es que, parafraseando a Christopher Anderson, en la caracterización de este personaje aflora la actitud inconsecuente de Blasco hacia las mujeres: el reconocimiento por parte del autor de que las leyes sociales, las costumbres y los prejuicios han sido fabricados por los hombres guiados por el egoísmo, y cierta misoginia.¹⁶

La serie de televisión que ocupa nuestro objeto de estudio mantiene la dicotomía constituida por dos figuras maternas antagónicas. La mala madre, Neleta, continúa siendo la mujer de voluntad hiperbólica con

14 Consúltese Anderson, *Primitives, Patriarchy, and the Picaresque*, 110-11.

15 Anderson, *Primitives, Patriarchy, and the Picaresque*, 106.

16 Anderson, *Primitives, Patriarchy, and the Picaresque*, 97.

atributos de madre castradora, aunque, como veremos, su caracterización se simplifica a favor de una imagen de la feminidad más favorable. La adaptación de esta saga familiar valenciana fue dirigida por Rafael Romero Marchent sobre un guión de Manuel Mur Oti. Emitida en *prime time* por TVE1 en 1978 y con una duración aproximada de 55 minutos por episodio, esta exitosa miniserie desarrolla en seis episodios de progresión lineal los diez capítulos de la novela.

El relato de Blasco Ibáñez comienza con la salida de la barca-correo a Valencia, el viaje de Cañamel y las bromas que suscita su ausencia; Tonet, ‘el mozo más guapo de toda la Albufera’ (25), pasaría la noche en el mismo pueblo que Neleta. A partir de esta exposición, la narración da paso, para decirlo en términos cinematográficos, a un largo *flashback*, y el presente narrativo no se recupera hasta finales del tercer capítulo, cuando el joven vuelve a trabajar con su padre y se acentúan las murmuraciones en torno a los supuestos amantes. También el relato audiovisual se inicia con el viaje de la barca-correo y la presentación del lugar y los personajes a través de sus pasajeros. No obstante, la versión televisiva no hace uso del retroceso temporal, sino que parte de la historia amorosa de los progenitores del tercer Paloma, relación que cobra aquí evidente protagonismo. La mujer del tío Tono, de la que fácilmente prescinde el largometraje de 1954 por ser uno de los personajes más insignificantes de la novela—como la mayoría de las mujeres del Palmar blasquiano—se convierte en una figura central. Ese ‘ser dócil’, sin nombre, que en la novela ‘sufría en silencio todas las manías’ (83) de su suegro—el único que lamenta su muerte en la obra de Blasco—es en la teleserie esposa adorada por su marido y mujer respetada por el patriarca de la familia. Además de este nuevo aprecio, la magnitud del desarrollo del personaje se percibe en su mayor participación en el relato; tanto en número de escenas (más de 24 frente a las 15 de la novela) como en las sucesivas referencias verbales y visuales a este personaje tras su fallecimiento. Y lo que en la novela es una relación conyugal nacida de la obediencia de Tono y los pocos ‘obstáculos que opuso a su timidez’ (38) la joven escogida, en la pantalla se transforma en una historia de amor que se remonta a la infancia de la protagonista: ‘Yo siempre soñé con ser tu novia [...] y sufría porque me besabas en la frente’, confiesa el personaje de Romero Marchent.¹⁷

La inserción de un nuevo idilio posibilitaba sin duda el aumento de la carga erótica del texto original. Pero la edulcoración de la historia entre Tonet y su esposa no sólo se explica por la explotación del sentimentalismo romántico de la novela, tono ya establecido por la suave sintonía de violines que abre la serie. Durante la Transición, indica Palacio, televisión española echó mano de grandes obras literarias y personajes históricos ejemplares con el fin de ‘crear mitologías simbólicas’ que apoyaran el cambio de imaginario

17 En Rafael Romero Marchent (dir.), *Cañas y barro*, RTVE, 1978, DVD (Divisa Home Video, 2006). Todas las citas del texto audiovisual proceden de esta versión. Las transcripciones son mías.

nacional y conectaran ‘el pasado con el tiempo y espacio social del presente’.¹⁸ En este sentido, la edulcoración de la pareja Tono-Rosa, y de las relaciones familiares que más tarde analizaremos, responden por un lado a la aproximación de estos aspectos a la sensibilidad contemporánea de la segunda mitad del siglo XX.¹⁹ Es decir, es una modernización del texto para aproximarlos a los valores de la sociedad española del momento. Y, por otro lado, concuerda con la voluntad de legitimizar desde la pequeña y la gran pantalla un imaginario colectivo más acorde con los valores democráticos que desde 1975 se iban sancionando con las reformas legales.

La dulcificación del texto primitivo es un aspecto que afecta a varios personajes. He aquí algunos ejemplos. Cañamel sigue siendo el rico prestamista del Palmar caracterizado por la gula y la lujuria, pero su condición de avaro explotador se minimiza. En la novela de Blasco, por ejemplo, su odio contra los prestamistas extranjeros nace de ‘la rivalidad feroz en el oficio de explotar al prójimo’ (145), y si el tabernero no emplea los mismos procedimientos que sus rivales no es por su generosidad, como él indica, sino por su ‘cobardía’, como agrega la voz narrativa (146). La obra de Romero Marchent, en cambio, no sólo omite estas observaciones, sino que el detalle de los regalos de Cañamel a los recién casados (la barca de Tono engalanada con un cojín y dos botellas de champán) y el reiterado interés hacia el bienestar de los Paloma perfilan cierto altruismo ausente en el personaje literario. La afición por la caza del cura del Palmar se recrea en una escena que alude al anti-clericalismo presente en el libro (capítulo 2), aunque en la versión televisiva, reflejando quizás la gradual desvinculación de la Iglesia del autoritario régimen franquista, el vicario don Miguel es ostensiblemente más humilde y benévolo.

Mención especial merece la caracterización del tío Paloma. El viejo barquero sigue proyectando rasgos propios del modelo de la familia tradicional, tales como la división de los roles genéricos (limpiar la barraca, fregar y cocinar son para el tío Paloma ‘trabajo de hembra’) y la subordinación del elemento femenino en la transmisión del linaje. Para este personaje es el varón quien representa fundamentalmente al grupo familiar, y la responsabilidad de Rosa como ‘Paloma’ es dar a luz un hijo que continúe con el título de ‘primer barquero del lago’. Tampoco desaparece su

18 Manuel Palacio, *Historia de la televisión en España* (Barcelona: Gedisa, 2001), 153-54. La frecuente reconstrucción del pasado desde la perspectiva del presente en las adaptaciones del gobierno de UCD y el socialista, así como la proyección de una nueva España democrática en la pantalla durante ambos períodos han sido exhaustivamente analizadas por la crítica de cine contemporánea; véase Palacio, *Historia de la televisión en España*, 91-121, 152-64; Faulkner, *Literary Adaptations in Spanish Cinema*, 22-23; y Triana-Toribio, *Spanish National Cinema*, 108-32.

19 En este sentido, cabe señalar que la actualización, modernización, dulcificación y/o simplificación del texto literario son procedimientos frecuentes en las adaptaciones. José Luis Sánchez Noriega lleva a cabo una clasificación de las adaptaciones según estos parámetros en *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación* (Barcelona: Paidós, 2000).

carácter autoritario y agresivo. Ahora bien, la ternura que muestra tras momentos de agresividad suaviza en cierto grado su despotismo. En el episodio 1, por ejemplo, tras tirar a Tono la bebida a la cara por mentir, el patriarca le apacigua con su mano apoyada en el hombro, y poco después de que rompa de forma airada la relación con su hijo al sorprenderle labrando, se insertan dos escenas—la de la taberna con Cañamel y la del parto de Rosa—donde hallamos el lado entrañable del personaje televisivo. Respecto a su marcada misoginia (‘¡Las hembras! . . . ¡Mala peste! Eran los seres más ingratos y olvidadizos de la creación’ [89], asegura el protagonista de Blasco), detectamos, asimismo, una reducción en la aversión verbal y física.

La escena de los dos retratos ofrece otro cambio significativo en relación a este patriarca: la revalorización de la figura de la madre y la esposa. En el primer episodio de la serie dos retratos en la pared de la barraca apoyan el argumento de este personaje: ‘Aquí [en la barraca] siempre hubo una mujer. Primero tu abuela, que Dios la tenga en su gloria, pero que no nos la devuelva porque tenía el mismo genio que yo. Después, tu madre, que era un diablo, pero que hacía el pan como los ángeles’. Como vemos, la función reproductiva y doméstica de la mujer no cambia, pero a diferencia del texto original, los años pasados junto a su esposa le dejan algo más que la ‘vaga imagen’ de ‘su habilidad para remendar las redes y el garbo con que amasaba el pan de la semana’ (33). Los retratos, junto con la limpieza de sus rostros al mirarlos y la alteración en el tono de voz al pronunciar los términos de parentesco, ponen de manifiesto un nuevo afecto hacia estas dos mujeres por parte del personaje (recordemos que en la novela no existe referencia alguna a la madre del tío Paloma). Pero la escena protagonizada por el viejo barquero señala algo más. Contradiciendo la sumisión de las mujeres de los Paloma, la esposa del patriarca se define como un ‘diablo’ y el fuerte genio que le caracteriza es herencia materna; detalle que desmonta el autoritarismo vertical característico del modelo tradicional de la familia reflejado en la novela.

La proyección de una estructura familiar más igualitaria en relación al género se observa también en otros personajes de la serie. La Borda es ahora amada y respetada por su padre adoptivo, que deja de asociar el patrimonio familiar únicamente con el sexo masculino, y nada indica el texto audiovisual de ‘las maldades de Tonet’ (50) hacia su hermana pequeña. Contrapuesta a la intensificación de la vileza de Neleta en la teleserie, esta edulcoración responde principalmente a dos razones. La primera se halla en el maniqueísmo folletinesco heredado por los telefilmes melodramáticos. La segunda, más significativa, es la modernización del modelo de familia del texto blasquiano llevada a cabo por la teleserie. La nueva realidad social, y el deseo de abordarla desde los medios, repercuten—en mayor o menor medida—en la caracterización de todos los personajes, pero sin duda es en el desarrollo de Rosa y su relación conyugal, donde encontramos la mayor

ruptura con el modelo familiar del pasado; tanto el reflejado por la novela y la institución de la familia de principios de siglo, como el modelo igualmente patriarcal abrazado por la dictadura.

A pesar del interés de las series españolas en reproducir una ambientación histórica,²⁰ el matrimonio de Rosa y Tonet en el entorno rural levantino de 1902 posee rasgos característicos del ejemplo teórico de la familia moderna. Según este modelo, '[e]n las relaciones entre esposos, el rol de compañera de la esposa predomina sobre su función reproductora y de madre, con lo cual tienden a desaparecer las relaciones tradicionales de subordinación de la mujer al marido, predominando un clima de mayor comunicación interpersonal y afectiva entre ellos'.²¹ En la teleserie se espera que Rosa conciba la tercera generación de los Paloma, aunque el papel predominante que Tono le adjudica no es tanto el de madre, sino el de la compañera afectiva. De este modo, cuando en el primer episodio la joven se lamenta en la Dehesa por la brevedad del noviazgo y el no poder conocerse poco a poco, Tono le confiesa: 'Bueno, pues [de haber sido novios] yo sólo te hubiera dicho que quería ser tu marido'. Y cuando poco después ésta expresa sus temores, la falta de fuerzas para darle 'ese hijo que un día será el barquero más fuerte', la respuesta de Tono no sólo denota la esperanza de ser padre, sino la determinación de hacer lo que esté en su mano para que, pese a su debilidad física, Rosa permanezca a su lado: 'Rosa, no tengas miedo, yo te cuidaré, y cuando estés enferma, yo te cuidaré también, y me darás un hijo que será tan fuerte como yo, pero tan hermoso como tú, y cuando estés cansada te llevaré en mis brazos'.

La importancia que Tono le otorga a su mujer se muestra a lo largo del telefilm en una serie de detalles que el libro no recoge. Transgrediendo el valor del linaje masculino en los Paloma, Tono cambia el nombre de su barca (Paloma II) por el de Rosa, y hace uso de este mismo nombre al bautizar la tierra de esta nueva estirpe de labradores. El motivo por el que se rebela no varía: ahora estaba casado y la vida de pescador no saca a la familia de la miseria; pero si antes era Tonet el mayor beneficiario, es ahora la mujer quien ocupa el lugar principal en sus sueños de riqueza: 'No padre, a usted se le murió la mujer, pero yo tengo a Rosa', afirma tomándola de la cintura, 'y voy a tener un hijo'; 'si fuera yo solo [estos campos] serían bastante', pero 'quiero más para ti, y para ellos', le dice a Rosa; 'sembraré [la tierra] no sólo de arroz, como tú eres la dueña, también plantaré Rosas'.

Otro motivo que muestra el énfasis en el compañerismo conyugal son los planos detalle de manos enlazadas. El primero se halla en la escena posterior a la primera conversación entre el vicario y el tío Paloma, acción que se abre con un plano detalle de la mano de Rosa apoyada en un árbol, sobre la cual se

20 Palacio, 'Enseñar deleitando', 533.

21 Antonio de Pablo Masa *et al.*, 'La familia española en cambio', en *Estudios sociológicos sobre la situación social de España, 1975* (Madrid: Fundación Foessa y Cáritas, 1976), 345-405 (p. 346).

posa la de su novio. El segundo aparece en la visita de Tono a sus suegros, donde un plano detalle vuelve a abrir la escena. Esta vez, la cámara se detiene en las manos de los envejecidos padres de Rosa. Las manos del matrimonio se separan apresuradamente a la entrada del yerno, pero poco después son unidas por Tono, que indica: 'Así, como yo lo esperaba para Rosa y para mí'. Por otra parte, la referencia a los bienes parafernales de la mujer (muebles, ropa de casa, un pájaro) y el énfasis en la posesión mutua, 'nuestra casa', 'un hijo nuestro, Rosa', una hija adoptiva que 'en poco tiempo sería como nuestra', una tierra que 'ya es nuestra'—inexistentes en el relato—parecen subrayar la falta de subordinación entre los cónyuges, y aludir tangencialmente a la anulación de la licencia marital en 1975. En lo que se refiere a la comunicación conyugal, la exposición verbal de la debilidad física de Rosa desde el punto de vista de la pareja (escena en la Dehesa), así como el uso de esta misma perspectiva para ilustrar la noticia de su embarazo (suceso ausente en el relato) y el arrendamiento de las tierras (episodio protagonizado en el texto original por Tono y su padre) amplían el clima de comunicación marital con respecto a la novela; mientras que el cruce de miradas, las expresiones faciales y el contacto corporal (los besos, caricias y momentos en que Tono apoya su mano en el hombro de Rosa o la toma en brazos), acentúan visualmente la comunicación afectiva entre los protagonistas.

Si Tono rompe con el modelo de familia tradicional al acentuar el rol de compañera de la mujer sobre el rol maternal, Rosa se aparta de la también tradicional predilección por la díada madre-hijo. Los motivos expuestos por Rosa para adoptar una hija no se alejan mucho de las razones utilitarias que presenta el libro: su hijo Tonet no pasa tiempo en casa y una niña de la inclusa le serviría de ayuda y le haría compañía. No obstante, la mitigación de la predilección por el hijo varón—aunque en diferente grado, manifiesta en ambos progenitores en la novela—y la escena añadida de la canastilla en la teleserie, favorecen la representación del vínculo especial entre madre e hija.²² En esta escena añadida, la madre de Rosa borda mientras ella prepara la ropita. La joven la interrumpe para enseñarle sonriente una de las prendas. La advertencia de la madre: '¡Azul, hija! ¿Y si es niña?', no preocupa a su hija. '¡Pues que lo sea!, exclama Rosa, '¿No se acuerda de esto?': 'tengo una muñeca vestida de azul', dice entonando la música. '¡Una muñeca, madre!', añade melancólica, 'y el vestidito era azul'. La madre deja de coser, sonrío y le toma la mano. Es evidente que la preferencia del sexo no es

22 El lazo madre-hija también se perfila en el libro a través de la madre de Tonet y su hija adoptiva. No obstante, la devaluación de las mujeres en la novela (véase Anderson, *Primitives, Patriarchy, and the Picaresque*, 86-94), además del menosprecio por el vínculo no biológico, hacen de ésta una relación inferior a la que se establece entre madre e hijo. En la novela, pese a la continua aportación laboral y afectiva de La Borda, las vecinas felicitan a su madre únicamente por Tonet, en su niñez 'hijo mimado' de la familia a quien su madre 'hablaba con pálida sonrisa', 'excusando todas sus travesuras' (50).

explícita, pero la canción infantil popular—posiblemente un recuerdo de su infancia—, el tono de voz con el que pronuncia la palabra ‘muñeca’ y las miradas de complicidad que se establecen entre ambas, por un lado, retrotraen el deseo de tener una hija a los meses del embarazo, y aluden, por otro lado, al vínculo especial que le une a su madre.

La adaptación de Romero Marchent expone también los cambios en las relaciones de género de la sociedad postfranquista a través del espacio y la perspectiva. La disolución de la ecuación espacio público = masculino, asociada en la novela con Neleta, es reforzada en el texto audiovisual más allá de este personaje. La teleserie proyecta el hogar—y las tareas domésticas—como el espacio de la mujer por excelencia, aunque elude, por ejemplo, las referencias a la segregación genérica en la escuela. Y lo que es más importante, la serie presenta a través de Rosa imágenes de fluidez entre la esfera femenina y la masculina que difieren de los efectos negativos de dicha permeabilidad en la novela.²³ Es decir, frente a la apropiación del espacio público ejecutada por Neleta a través del autoritarismo, acentuado en la pantalla, el personaje de Rosa exhibe cierta apertura positiva de las barreras espaciales tradicionalmente asociadas a los géneros. Su celebrada desenvoltura en un espacio de faena vedado a las mujeres desde tiempos inmemorables, las aguas de La Albufera de Valencia,²⁴ refleja el discurso igualitario de la nueva España democrática; mientras que la doble asociación de Rosa con el pájaro enjaulado en la casa y los pájaros en libertad de la Dehesa proyectan simbólicamente la ruptura y continuidad que caracterizan al proceso democrático español y la posición intermedia de la mujer en el modelo teórico de la familia moderna, donde si bien hay una mayor participación de la mujer en espacios extra-domésticos sigue existiendo cierta división laboral por género.²⁵

A las escenas que acentúan el clima de comunicación marital al ser narradas desde el punto de vista de la pareja, frente a la perspectiva masculina del libro, hay que añadir el cambio de punto de vista, y sujeto elector, en la elección de esposa de Tono. Si en la novela ‘Tono escogió una: cualquiera, la que menos obstáculos opuso a su timidez’ (38), en la teleserie es la joven quien elige (se le declara y le regala unas flores) y controla el punto de vista. El encuentro amoroso de los jóvenes comienza con un primer plano del perfil izquierdo de Tono que se afeita al aire libre. Acto seguido se inicia

23 La autodeterminación y el desafío espacial de la emprendedora Neleta son ambivalentes en la novela. Por un lado, le proporcionan una mejor calidad de vida que la de aquellas que aceptan su confinamiento, pero, por el otro, se asocian al desencadenamiento de la tragedia.

24 La discriminación sexual en La Albufera valenciana ha sido una costumbre arraigada en las comunidades de pescadores desde tiempos remotos. Véase Patricia Gutiérrez, ‘Los hombres permiten por primera vez que una mujer pesque en La Albufera’, *El mundo.es*, 4.239, 9 de julio de 2001, <<http://www.elmundo.es/2001/07/09/sociedad/1019630.html>>.

25 De Pablo Masa *et al.*, ‘La familia española en cambio’, 346.

un *travelling* semi-circular que rodea al protagonista y sitúa la cámara detrás del personaje. Un primer plano del rostro del joven aparece reflejado en el espejo, incluyéndose en el encuadre el haz y el envés del personaje. Poco después, el reflejo del rostro de Rosa, que se acerca por la espalda, da paso a una dulce melodía. A pesar de que estas imágenes no son planos subjetivos (si la cámara suplantara la cavidad ocular de Rosa aparecería el hombro derecho del joven) y si bien el uso posterior de planos y contraplanos permite una identificación emocional con ambos personajes, es de notar que el campo de visión y ubicación espacial de la joven durante el afeitado se asemejan más a los de la cámara, lo cual propicia una mayor identificación del televidente con la perspectiva de la joven. Del mismo modo, la inversión de los papeles que tradicionalmente el cine, y la cultura occidental, han asignado a los sexos llama la atención sobre el punto de vista femenino en esta escena. Rosa, como las tres jóvenes que poco antes han observado al mozo con sugestivo detenimiento, es el sujeto activo. Tono es la imagen, el objeto pasivo de la mirada placentera de estas cuatro jovencitas. Y es que en la escena del afeitado, el torso desnudo, el símbolo fálico de la navaja, la cantidad de espuma sugiriendo abundancia de vello y el acto de afeitarse en sí, significante de la masculinidad en Occidente, convierten a este personaje en un espectáculo erótico.

En su relación con el tío Paloma, Rosa desempeña a su vez el papel de mediadora entre el pasado y el presente. Al igual que en el texto de Blasco, el tío Paloma es el gran paladín de la tradición centenaria de los pescadores, pero la elección de Alfredo Mayo para su interpretación, estrella del cine de posguerra que en 1941 encarnó al joven *alter ego* de Franco en la *Raza*, incorpora además la imagen de un pasado más cercano al espectador. Con la entrada de Rosa en la barraca, entran las reformas de las nuevas generaciones. La joven pinta la casa, adorna los retratos, cocina con arroz y convierte la habitación del patriarca en el cuarto del nuevo matrimonio. Cada modificación es en un principio severamente interpelada por su suegro pero, siguiendo el espíritu conciliador de la Transición, el razonamiento sosegado de su nuera hace que el rudo barquero termine por afirmar varias veces: ‘también tienes razón, [Rosa]’.

Como hemos visto, el énfasis en el compañerismo conyugal que reemplaza la sumisión femenina, la valoración de las relaciones madre-hija y la representación positiva del deseo de la mujer—también perceptible en *La Borda*—rompen con los modelos de feminidad anteriores. No obstante, en el *Cañas y barro* televisado no asistimos a una ruptura total de viejos valores. La caracterización de Rosa como un ser débil, infantil y alocado²⁶ reproduce la asociación patriarcal de lo femenino con la debilidad y lo irracional;

26 Al igual que en la novela, la debilidad física de Rosa explica y augura su muerte prematura; pero a diferencia del original la condición enfermiza no es la norma femenina en el Palmar, sino que se limita a este personaje. Dada esta alteración, sorprende el hincapié en su debilidad como única forma de explicar la causa de su fallecimiento.

mientras que el énfasis en el amor romántico y la formación de una familia, aunque vigentes en las relaciones de pareja de la época, son valores tradicionales.

Para concluir, la eliminación del individualismo anti-familiar del tío Paloma ('Para ser feliz sólo le faltaba carecer de familia' [32]), y la intensificación llevada a cabo del drama de la división familiar son dos aspectos más que merecen un análisis. La Borda ya no es aquí la única que espera con angustia el regreso de Tonet de la guerra; padre y abuelo se suman a ella. Y la breve alusión de la novela a dicha ruptura ('La familia [...] se había dividido. El tío Tòni y La Borda marchaban a sus campos todas las mañanas [...] Tonet y su abuelo iban a casa de Cañamel' [145]), se convierte en el episodio 5 en una triste reflexión de Tono: '¿Tú sabes lo que pasa, Borda?, que estamos solos; tú, Tonet, el abuelo y yo, y no nos damos cuenta pero estamos solos', y en una escena lacrimógena ubicada temporalmente el día de Nochebuena: 'aquellas sí que eran Nochebuenas, estaba Rosa, mi padre, Tonet, tú, Neleta casi siempre, éramos una familia, seis vidas'. Evidentemente, el énfasis en dicha disolución se puede achacar a la explotación del tono dramático del relato, pero existen factores culturales e históricos que explican igualmente la marcada consternación en torno a ella. De un lado, aunque la Transición significó un cuestionamiento y abandono de la rigidez del único modelo familiar en la época franquista,²⁷ la familia en España siguió gozando de una alta valoración social, como reflejan los datos de la encuesta de CIRES (Centro de Investigaciones sobre la Realidad Social) de 1990, donde más del 90% de los entrevistados 'afirmaban que para ellos el primer valor es la familia, por la cual estarían dispuestos a sacrificarlo todo'.²⁸ Pero, teniendo en cuenta que la Transición fue un período de considerables cambios sociales marcado por la voluntad de superar la lucha fratricida a través del consenso político, pensamos que esta preocupación por la cohesión familiar y el emotivo reencuentro de Tonet con la familia van más allá de la valoración de dicha institución en la sociedad española. *Cañas y barro* es la trágica historia de un adulterio y una incomprensión intergeneracional, y en este último sentido entendemos que la dulcificación del reencuentro familiar, del rencor del tío Paloma por los cambios introducidos por las nuevas generaciones y el pesar por la división familiar son alteraciones que

27 Jesús M. de Miguel, 'La España del cambio', en *V Informe sociológico sobre la situación social en España. Sociedad para todos en el 2000*, dir. Miguel Juárez, 2 vols (Madrid: Fundación Foessa, Cáritas, 1994), I, 1-144 (p. 118).

28 Para más detalles sobre la alta valoración social de la familia en España durante la segunda mitad del siglo XX véase Salustiano del Campo y María del Mar Rodríguez-Brioso, 'La gran transformación de la familia española durante la segunda mitad del siglo XX', *Reis*, 100 (2002), 103-65.

están en sintonía con el deseo de convivencia social promovido desde los medios.²⁹

Victoria Vera, en su prólogo a la novela, habla de la fascinación que le causó Neleta. Según la actriz, Vicente Blasco Ibáñez presenta a través de esta mujer transgresora ‘un mundo femenino por el que sient[e] comprensión e indulgencia’.³⁰ La elección de Victoria para este personaje no podría haber sido más acertada. La sensualidad de su belleza y abundante cabellera rojiza concuerdan ‘con el rojo cabello alborotado y ojos verdes y vivos que parecían acariciar con la suavidad del terciopelo’ (8), mientras que su talento interpretativo traslada a la pantalla la fortaleza y determinación del personaje blasquiano. El texto audiovisual transmite parte de la ambivalente simpatía del autor hacia la joven y, al igual que en el relato, encontramos cierta justificación de sus actos. En primer lugar, el nuevo contenido de las cartas de Tonet acentúa el carácter mujeriego e indolente de su novio, y se añade un enunciado que explica la preocupación de Neleta por su futuro, perceptible en varios primeros planos tras la partida del joven. Como lamenta la tía Nela, de niños habían dormido juntos en la Dehesa y a ver quién se casaba con su hija sin que ‘le import[ara] el sambenito’. En segundo lugar, la argumentación de Neleta para no contraer matrimonio con Tonet, uno de los momentos de mayor intensidad dramática en la versión televisiva, resalta el esfuerzo conyugal de Neleta—laboriosidad reflejada también con su madre, en casa de Tono y en la taberna—y lo contrapone a la indolencia crónica de su amante: ‘Quieres que por esto que has hecho pierda lo que gané durmiendo junto a un viejo podrido; respirando sus sudores, tragándome sus babas, disimulando con sonrisas todo el asco que me daba. Y todo eso para casarme contigo, que no has ganado en tu vida ni para pagar la primera leche que te dieron al nacer’. Mientras que los primeros planos en esta escena de su rostro transmiten su amargura e invitan al espectador a identificarse con la perspectiva de la joven.

Aun con todo, la comprensión e indulgencia aludida por la actriz líneas arriba disminuyen en la versión televisiva. La Samaruca sigue siendo una ‘bruja’ manipuladora y codiciosa, pero sus reclamaciones tienen ahora mayor fundamento. Neleta, que tiene la nueva opción de trabajar en la barraca de Tono, ha usurpado el lugar de la Samaruca en la taberna. El pesar por la reproducción de las familias en la miseria y las prácticas abortivas desaparecen. Y momentos antes del infanticidio de Tonet no es ‘la cruel frialdad de su abuelo, que veía morir a sus hijos pequeños’ (269) lo que este

29 Un ejemplo del reflejo del espíritu de consenso en el cine es señalado por Román Gubern al tratar las películas sobre la Guerra Civil tras 1976, en las que predomina ‘a look back without anger’ (citado en Faulkner, *Literary Adaptations in Spanish Cinema*, 22). En la televisión, Manuel Palacio ve en la canción que abre la adaptación de *La barraca* en 1979 una advertencia sobre los efectos nefastos del fracaso de la cohabitación entre familias; véase *Historia de la televisión en España*, 156–57.

30 Victoria Vera, ‘Prólogo’, en *Cañas y barro* (Barcelona: Bibliotex, 2001), 5–8 (p. 5).

personaje recuerda sino el encargo de Neleta. El uso de la amenazante voz en *off* de su amante, aquí, en la escena de contrición en la Iglesia y cuando regresa al lugar del delito, subraya la opinión del joven en el libro: Neleta fue la inductora del infanticidio. A diferencia de la novela, esta acusación no es reiterada por el tío Paloma, quien sigue renegando del nieto por su cobardía, pero encontramos otras huellas que le adjudican la responsabilidad de la tragedia. El reemplazo del malestar por la indiferencia tras el abandono del recién nacido³¹ es un ejemplo más de la maldad de Neleta frente a la débil pero buena voluntad de su cómplice y el primer plano de la protagonista justo después del suicidio la vincula, a su vez, a este último suceso. Por otra parte, la edulcoración de la discriminación de género y de los personajes convierte el egoísmo de Neleta en un rasgo exclusivo, eliminando la validez de la lucha de la heroína blasquiense por diferenciarse de sus sacrificadas convecinas. Su caracterización abandona la posición intermedia entre lo benigno³² y lo demoníaco, y se acentúa en su lugar su precocidad, crueldad y narcisismo. La sensualidad de sus miradas, suspiros y el sueño con Tonet intensifican la picardía infantil de la joven, su despectiva actitud hacia La Borda e indiferencia tras el infanticidio no aparecen en el libro, y su graciosa vanidad se convierte en la adaptación en descarada soberbia: ‘Yo no tengo celos’, declara en el segundo episodio, ‘ninguna [mujer] vale lo que yo’.³³

Según la concepción esencialista de la maternidad del tío Paloma, el vínculo especial con el recién nacido es exclusivo de la madre. Los padres, detentores de la autoridad, ‘sólo cuando crece el pequeño se sienten unidos a él por un continuo contacto, con cariño reflexivo y grave’ (269). Esta diferenciación entre hombres y mujeres desnaturaliza el comportamiento de la joven, y disculpa en la novela—al menos a ojos de Tonet y del abuelo—la frialdad de Tonet hacia su hijo. La omisión de esta sentencia en la teleserie no sorprende. El proceso de democratización de la sociedad española incluía, como dijimos, las relaciones familiares. Con todo, el discurso moralizante sobre la maternidad no desaparece en la pantalla, sino que se traslada al ámbito de la medicina. Las entrevistas con las curanderas para interrumpir el embarazo se reemplazan con una visita a un médico de Valencia, cuya reacción ‘al muy bestia poco le faltó para pegarme. Criminal me llamó,

31 Mientras que en la novela ambos ‘[p]arecían anonadados, como si gravitase sobre ellos un peso inmenso’ (289), en el texto audiovisual se hace hincapié en la angustia de Tonet tras el infanticidio y la indiferencia—castigada con un bofetón—de su amante.

32 Varios detalles que componen la dualidad del personaje blasquiense se evitan en el telefilm: ‘como dueña legítima de aquella taberna [...] no se enorgulleció ni quiso vengarse de las comadres que la calumniaban en su época de servidumbre. A todas trataba con cariño’ (100). Su cariño al tío Tono (‘Neleta, al verle, lo saludaba con expresión de respeto, como si [...] fuese para ella algo así como un padre [...] al que veneraba en secreto’ [101]), es refutado por el gesto burlón que en la serie se perfila en su sonrisa tras la amonestación en la taberna.

33 Los andares, la indumentaria y el comportamiento de la joven en su primera aparición de adulta denotan un desagradable narcisismo que en la novela se presenta fundamentalmente bajo la perspectiva parcial de la Samaruca.

criminal’) condena el deseo de la protagonista desde la posición de poder que su profesión le otorga. En 1978, ya sin la férrea censura, se evitan alteraciones radicales como las del film de Orduña (transformación del suicidio en homicidio, omisión del infanticidio y regeneración de la madre). La voluntad de Neleta de interrumpir el embarazo se aborda ahora sin reparos, pero la censura del texto original no desaparece totalmente. Abordar la maternidad y la complejidad de Neleta siguiendo fielmente la novela de Blasco podría crear cierta simpatía o indulgencia hacia el personaje, y si bien la opinión pública de entonces podía ser favorable a la despenalización parcial del aborto—un tema candente en la Transición española—difícilmente lo sería en el caso de interrupción del embarazo por libre decisión.³⁴ En este sentido, la serie televisada se aproxima a aquellas producciones cinematográficas de la denominada ‘tercera vía’: camino intermedio de un cine crítico que contrataba profesionales progresistas y reciclaba actores ya conocidos para tratar, con moderada osadía, temas de actualidad sin ocultar, eso sí, ‘la adscripción ideológica propia de la derecha civilizada en cualquier democracia europea de entonces’.³⁵

Al igual que otros textos audiovisuales coetáneos,³⁶ la versión de Mur Oti explota el uso de la madre fálica para rechazar la violencia y el autoritarismo, atributos vinculados desde la nueva España democrática con el régimen franquista, y ofrece con el desarrollo de Rosa una imagen femenina más próxima a los valores democráticos: igualdad conyugal, libertad sexual y abandono de la tradicional preferencia por los hijos varones. Como contrapunto, la ambivalencia de la experiencia materna se reduce a través de la acrecentada demonificación de Neleta y la supresión de la caracterización maternal de La Albufera.³⁷

En este estudio hemos ido examinando el model familiar y la representación de las figuras maternas en la teleserie de Romero Marchent. Hemos evaluado dichos motivos a la luz del contexto histórico. Y hemos visto cómo el tratamiento de la figura materna en esta adaptación ilustra la importancia de lo materno en los medios audiovisuales durante la Transición española como

34 Véase Rafael López Pintor, ‘El sistema político’, en *V Informe*, I, 549–694 (p. 596).

35 Román Gubern *et al.*, *Historia del cine español* (Madrid: Cátedra, 1995), 359–61.

36 Para un análisis de la madre fálica en el cine postfranquista y el traslado de la política al ámbito doméstico véase Marsha Kinder, ‘The Spanish Oedipal Narrative and its Subversion’, en *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain* (Berkeley: Univ. of California Press, 1993), 197–276.

37 La Albufera valenciana ‘madre de todos’, garante de ‘la vida [de] los hijos de sus riberas’ con ‘el parto’ de la cosecha (53), bajo la cual ‘todos eran hermanos’ (132) y cuya hermosura se ‘metía en el alma’ de Sangonera (158), es también en la novela foco de ‘fiebres tercianas’, madre de un pueblo lacustre que ‘vive condenado [...] a nutrirse con anguilas y peces de barro’ (24), cuyos canales se tragan los hijos del tío Paloma y cuya selva esconde ‘toros feroces’ y ‘grandes reptiles’ (12).

espacio articulador de cuestiones y ‘tensiones histórico-políticas’.³⁸ A este respecto, y a modo de conclusión, cabe reiterar que la simplificación de Neleta, mitigadora de la ambivalencia del texto original hacia este personaje, constituye un rechazo a la madre fálica cuyo autoritarismo se suele vincular a la dictadura, mientras que la caracterización de Rosa como mediadora simbólica entre los cambios del presente democrático y el legado del pasado otorga a esta futura madre un papel fundamental en la negociación (inter)generacional de los valores democráticos.

38 María José Gámez Fuentes aborda en detalle la importancia de la figura materna durante el proceso democrático en ‘Acordes y desacuerdos. La madre en el cine español de la democracia’, en *El cine español durante la Transición democrática (1974–1983), Cuadernos de la Academia*, 13–14 (2005), 145–64 (p. 145). Respecto a la representación de la madre fálica, la pobre interpretación de Luis Suárez y el efecto de la actuación de Victoria Vera son dos aspectos que podrían menoscabar la culpabilidad y la deshumanización de Neleta por la que, en principio, se inclina la teleserie. De hecho, la actriz recibió el premio TP en 1978, y después de treinta años hablar de *Cañas y barro* es hablar de Victoria Vera; véase, por ejemplo, ‘Victoria Vera actriz. “Mi carrera va por etapas y ahora mi interés está en la televisión”’, *El Diario Montañés.es*, 12 de febrero de 2007, <http://www.eldiariomontanes.es/prensa/20070212/television/victoria-vera-actriz-carrera_20070212.html>.

Copyright of Bulletin of Spanish Studies is the property of Routledge and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.