

EL ABUELO DE GALDÓS AL CINE MEXICANO: DEL EXILIO ESPAÑOL AL ESPIONAJE NAZI

THE GRANDFATHER OF GALDÓS TO THE MEXICAN CINEMA: FROM SPANISH EXILE TO NAZI ESPIONAGE

Claudia Medina Ramírez

Universidad Autónoma del Estado de México

RESUMEN

El gusto por Galdós ha llevado a guionistas mexicanos y extranjeros a la adaptación cinematográfica de varias de sus obras literarias. El cine mexicano extrajo de aquellas, argumentos y temas que se ajustaron a la idiosincrasia del momento. Resultando en 1943 la película *Adulterio*, basada en la novela *El abuelo*, dirigida por José Díaz Morales, director español exiliado. Se trata de su primer acercamiento a la obra galdosiana, trasladando la acción de la novela a los primeros años del México del siglo XX.

En el presente trabajo interesa el contexto cinematográfico en que fue producido el film y se compara con la novela. Importan dos hechos históricos: La influencia de los exiliados españoles en la Época de Oro del cine mexicano y la participación de la protagonista Hilda Krüger, espía nazi en México. Finalmente, comprobar la mexicanización de Galdós en el film.

PALABRAS CLAVE: Galdós, *El abuelo*, *Adulterio*, Época de oro, cine mexicano.

ABSTRACT

The taste for Galdós has led Mexican and foreign scriptwriters to the cinematographic adaptation of several of his literary works. The Mexican cinema extracted from them, plots and themes that were adjusted to the idiosyncrasy of the moment. The result was the 1943 film *Adultery*, based on the novel *The Grandfather*, directed by José Díaz Morales, an exiled Spanish director. It was his first approach to Galdós' work, transferring the action of the novel to the first years of Mexico in the 20th century.

In the present work we are interested in the cinematographic context in which the film was produced and we compare it with the novel. Two historical facts are important: the influence of Spanish exiles in the Golden Age of Mexican cinema and the participation of the protagonist Hilda Krüger, a Nazi spy in Mexico. Finally, to verify the Mexicanization of Galdós in the film.

KEYWORDS: Galdós, *The Grandfather*, *Adultery*, Golden Age, Mexican cinema.

A finales del siglo XIX, Benito Pérez Galdós gozó de prestigio en México gracias a la difusión e interés de su obra. En la Época de Oro del cine mexicano (1936-1956) sus novelas fueron las más adaptadas e incluso, años más tardes, se realizaron dos telenovelas de *Marianela*, una producida por Ernesto Alonso en 1961¹ y la otra por Eugenio Cobos en 1988 titulada *Flor y canela*². Recuerdo que vi esta última, disfruté de la actuación, del paisaje y de la música. En la actualidad, la televisión mexicana ya no transmite las telenovelas, en cambio,

¹ Protagonizada por Magda Guzmán como Marianela y Narciso Busquets como Pablo. Una telenovela en blanco y negro. Transmitida por el canal 4 Telesistema mexicano.

² Protagonizada por Mariana Garza luego cambiada por Daniela Leites como Marianela y Ernesto Laguardia como Pablo. Contó con 105 episodios de 60 minutos cada uno.

sigue exhibiendo los filmes basados en su obra³. Gracias a John Sinnigen conocemos la recepción de la obra de Galdós en el cine mexicano, «concretamente de las ocho películas producidas entre 1943 y 1998, que constituyen el mayor número de películas “galdosianas” realizadas fuera de España; el país hispanoamericano más cercano es Argentina, con dos» (2008, 33). Eso prueba la trascendencia del escritor canario en México.

El film que hemos elegido para nuestro análisis es *Adulterio* de José Díaz Morales, filmada en la ciudad de México a partir del 6 de diciembre de 1943 en los estudios Azteca y estrenada el 1 de marzo de 1945 en el cine Palacio. Los actores estelares: Rosario ‘Charo’ Granados (Argentina); Julio Villarreal (España); Hilda Krüger (Alemania); Prudencia Grifell (España). Productor, Francisco Hormaechea (España). Música, Severo Mugerza. Fotografía, Víctor Herrera. Género, Drama/melodrama. Duración, 90 minutos aproximadamente. País, México. El film se puede ver en mi página personal <https://galdosenelcinemexicanoyargentino.com.mx/>.

Díaz Morales traslada los temas y el argumento de *El abuelo* (1897) de Galdós al cine mexicano. Hay que señalar que es una de las novelas que ha inspirado a varios filmes, algunas de las versiones: *La duda* (1915) de Doménec Ceret. *El abuelo* (1925) de José Buchs. *El abuelo* (1954) de Ramón Viñoly Barreto (film argentino conocido como *Tormenta de odios*). *La duda* (1972) de Rafael Gil y *El abuelo* (1998) de José Luis Garci.

De la vida de José Díaz Morales se sabe poco. Nace en Toledo, España, en 1908; emigra a México en 1936 a causa de la Guerra Civil española⁴; regresa de nuevo a España en 1963 y muere en Toledo en 1976. Prolífico cineasta, dirigió aproximadamente 90 películas. «Trabajó como periodista en *El heraldo* de Madrid. En 1936 publicó su primer libro humorístico *¡Zas! Gulliver en el país de la calderilla*, con prólogo de Miguel de Unamuno, y ese mismo año emigró a México huyendo de la Guerra civil» (<http://escritores.cinemexicano.unam.mx/>). Como escritor, une la literatura y el cine, dos medios diferentes con un lenguaje común. «La imagen icónica, característica del cine, crea una impresión de semejanza con el objeto que representa y se estructura en el espacio» (Gover: 2005, 130). En ese sentido, la imagen visual

³ Además, se incluye en los programas de estudio desde el nivel de secundaria hasta el universitario en la licenciatura y posgrado en letras.

⁴ «En 1938 debutó en el cine mexicano como argumentista en *Canto a mi tierra* (José Bohr), y como director en el corto *Charritos uyuyuy*. En 1942 inició su carrera de director de largometrajes con *Jesús de Nazareth*, al que le siguieron *Pervertida* (1945), *Señora Tentación* (1945), *Pobre corazón* (1950), *Tinieblas* (1956), *Los chiflados del rock and roll* (1956), *Los bárbaros del norte* (1961), *Los que nunca amaron* (1965) y *Mujercitas* (1972). Escribió guiones y argumentos para más de 70 películas» (<https://sic.gob.mx/>).

necesita de la palabra de un extraordinario escritor como Galdós. Ambos denuncian una misma realidad con diferentes técnicas. La herencia realista de Díaz Morales lo lleva a elegir dicha novela dialogada.

Hay que recordar la complejidad entre literatura y cine, muchas veces se piensa en la supremacía de una sobre la otra y nos olvidamos: «en la relación entre lo visual y lo lingüístico como diálogo mutuamente enriquecedor» (Morin: 2001, 199). Siguiendo a Morin, el cine no necesariamente tiene que tomar explícitamente la sustancia de la obra literaria para tratar su tema. Eso fue lo que hizo Díaz Morales al trasladar la novela de Galdós a la idiosincrasia mexicana del momento. Pero el film no se estrenó en 1943 porque la familia de Galdós lo acusó de plagio. «Según *Anotador* (8 III 45), el plagio reclamado oportunamente por los descendientes de Pérez Galdós, autor de *El abuelo*, hizo reaccionar al plaguario que se decía autor, o sea, Díaz Morales, quien, al decir del cronista, mejor hubiera estado de vendedor de corbatas que de realizador de películas» (García: 1992, 97). El film tardó dos años en estrenarse, tal vez porque no se le dio el crédito al autor o no se pagaron los derechos. García afirma que la época de los 40's. «Es la gran oportunidad de adaptar temas literarios universales sin pagar derechos, de financiar empresas ambiciosas, de acoger elementos de todo el mundo» (1992, 9). En ese sentido, no sabemos cuáles obras no pagaron derechos, probablemente *El abuelo* sea una de ellas. Ciertamente es que México se beneficia de obras literarias españolas adaptadas al cine. Mas allá de la fidelidad de la adaptación o del tiempo de su estreno, queremos destacar el contexto histórico y la mexicanización del film en la Época de Oro del cine mexicano.

ADULTERIO EN SU CONTEXTO SOCIOHISTÓRICO Y CINEMATOGRAFICO

Con la llegada de los españoles exiliados a México (1936) y la influencia de Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), el cine mexicano empieza a tener una visión moderna, pero a la vez antagónica. Por un lado, pretende lograr el nacionalismo y el patriotismo mexicano, impulsado por el presidente Lázaro Cárdenas⁵ (sexenio de 1934-1940), y el inicio

⁵ «Al término del período presidencial cardenista, la Segunda Guerra Mundial repercutió de manera significativa dentro de la política mexicana y el estilo de vida de la sociedad post guerra. México se vería envuelto en una explosión artística nacionalista en su necesidad de sobrevivir a la influencia extranjera. En el cine también se vio reflejada esta explosión de artistas como Julio Bracho, Emilio Fernández y Roberto Gavaldón». (<https://www.filmoteca.unam.mx/filmoteca-unam-recuerda-al-general-lazaro-cardenas-en-el-50-aniversario-de-su-fallecimiento/>, consultado el 1 de abril de 2022).

del gobierno de Ávila Camacho (1940-1946)⁶. Por otro, lo extranjero empieza a formar parte de su cultura. De ahí la dificultad para definir lo nacional y lo transnacional. Según Flores, «la transculturación de corrientes cinematográficas europeas, se dio al unísono en varios países latinoamericanos» (2016, 2). Esto impulsa géneros, entre ellos el melodrama que tuvo su auge en los 40's.

La historia del nacionalismo filmico mexicano en la década de 1940 se realizó con un estilo particular «en el que se dio lugar a toda clase de distorsiones, tergiversaciones y ocultamientos en función de las necesidades del momento, de la coyuntura nacional y bélica mundial» (Peredo: 2014, 482). Los filmes históricos de entonces ya no se transmiten, aunque no dejan de ser importantes. Por el contrario, la televisión mexicana sigue transmitiendo las comedias rancheras, dramas religiosos, rumberas, melodramas nacionales y las obras españolas adaptadas al cine nacional.

Como es sabido, los vínculos interculturales se han dado desde los primeros filmes mexicanos. «La llamada edad de Oro del Cine Mexicano se basó sobre todo en el gran número de producciones de estos años, con un despunte de calidad que los técnicos y estrellas que volvían de Hollywood le otorgaban y de la gran cantidad de mano de obra que aportó el exilio español» (Chaumel: 2015, 76). Debido a las aportaciones de los refugiados, la calidad del cine mexicano estuvo por encima de Argentina y España.

Peredo sostiene que Estados Unidos interviene a su favor en la producción filmica mexicana con el propósito de producir cine de propaganda contra los países del Eje, por lo cual adquiere una visión cosmopolita:

que le llevó adaptar múltiples obras de la literatura universal, en filmes en los que, de manera subrepticia, entre líneas, estaban con frecuencia los discursos contra las tiranías, contra la injusticia, a favor de la libertad, de la hermandad, etcétera. Se contrató inclusive a un agente en Hollywood, Pau Kohner, para gestionar la adquisición de los derechos de las obras de la literatura universal que se llevarían a las pantallas mexicanas y de todo el mundo de habla hispana pues la estrategia era realizar propaganda filmica en todas las repúblicas del continente (2020, 35).

Las obras españolas no dejaron de ser fuente de inspiración para la producción filmica mexicana; «a través de la multitud de obras literarias españolas que fueron adaptadas en el cine nacional, como *La barraca*, de Vicente Blanco Ibáñez; *Pepita Jiménez*, de Juan Valera; *La malquerida*, de Jacinto Benavente, o *El abuelo*, de Benito Pérez Galdós, utilizado para el film

⁶ En 1942 Ávila Camacho declaró la guerra a Alemania y decidió apoyar a Estados Unidos de América. México consigue el apoyo de los aliados y se convierte en potencia mundial de la industria cinematográfica.

Adulterio de José Díaz Morales, 1945» (Peredo: 2020, 35). García afirma que la inmigración masiva de españoles y de otras partes de Europa dio a la ciudad de México, en tiempos de guerra, un aspecto cosmopolita.

A pesar del franquismo, el vínculo con la madre patria perduró en el cine y quien mejor que un escritor decimonónico reconocido en México como fuente de inspiración para Díaz Morales, quien supo garantizar el éxito en las taquillas al adaptar *El abuelo*. Como bien lo señala John Sinnigen: «El director tiene clara la relación entre el negocio y el arte en el cine, el predominio de aquél sobre éste» (2008, 50). Por esta razón, el director no vaciló en representar los temas del adulterio, de la honra y del amor, con el deseo de satisfacer a la clase media mexicana y reafirmar sus valores.

Cabe aclarar que el fenómeno de la migración española a América se ha dado desde antes de la Guerra Civil. Galdós critica en varias de sus obras a los hombres que se van a América con el propósito de enriquecerse, como en el caso del abuelo, don Rodrigo de Albrit, protagonista de la novela, quien regresa de Perú sin riquezas. Esperaba recibirlas por las minas de oro de su abuelo, el Virrey: «Pero no le dieron más que sofoquinas, y ha vuelto pobre como las ratas, enfermo y casi ciego, sin más cargamento que el de los años, que ya pasan de sesenta» (Galdós: 2017, 138). En el caso de Díaz Morales, su viaje a México fue con el propósito de huir del franquismo, sin dejar de seguir ganando dinero de su trabajo cinematográfico. Rafael de España destaca: «es un refugiado inefable» y el primero en empezar a trabajar en México a finales de 1936.

El homenaje a España con el film *Cristóbal Colón* (1943) fue uno de los grandes éxitos de Díaz Morales. Producida por Francisco Hormaechea de la Sosa, el mismo productor de *Adulterio*, protagonizada también por Julio Villarreal. *Cristóbal Colón* se exhibe en los cines españoles. En México ocurre lo mismo, «la espectacularidad de la dirección de Díaz Morales, la música de Haffler y los decorados de Fontanals resultaron de gran atractivo para el espectador medio de entonces, que la convirtieron en uno de los grandes éxitos del año» (Chaumel: 2015, 142). Además del exitoso largometraje mencionado, se especializó en otros temas españoles como: *Una gitana en México* (1943) o *Una gitana en Jalisco* (1946) o los melodramas mexicanos: *Adulterio* (1943), *La culpable* (1944), *Pervertida* (1945) o *Pecadora* (1947).

En 1948 se celebró en Madrid el I Certamen Cinematográfico Hispanoamericano. En opinión de Rafael de España, «el exilio cinematográfico español en México va desde el fin de la Guerra Civil hasta la celebración en Madrid del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía (1948). De alguna manera puede considerarse el primer intento logrado de

“romper el hielo” en las relaciones culturales hispanoamericanas» (2002, 230). El interés por dicho evento tenía como propósito abrir el mercado, lograr un intercambio comercial y la colaboración entre equipos y filmes. Díaz Morales aprovecha la oportunidad para rodar tres largometrajes en España: *El capitán de Loyola* (1949), *Paz* (1949) y *La revoltosa* (1950).

Quiero destacar el film *Paz*, por ser una interpretación de la Segunda Guerra Mundial «en la que —de manera encubierta pero evidente— se disculpa a los nazis y se critica duramente a los aliados (en especial a los soviéticos)» (De España: 2002, 242). Este film es un ejemplo de la ‘germanofilia’ de Díaz Morales, probablemente por eso elige a Hilda Krüger como protagonista de *Adulterio*, no solo por su acento germano y su belleza, además por intereses económicos. Ella gozaba de fama y estaba relacionada con la élite mexicana.

La filmografía posterior de Díaz Morales fue de estilo variado hasta llegar a la mala calidad. En las décadas de los 50 y 60, abarataba costos, le interesaba garantizar la taquilla y conseguía el éxito comercial alejado de la calidad⁷. «Dejándose llevar por las corrientes musicales de rock and roll, la ruptura generacional de los últimos años cincuenta y las rebeldías juveniles dirigió *Al compás del rock'n roll* y *Los Chiflados del rock and roll* (1957), *Concurso de belleza* (1958), o *La Rebelión de los adolescentes* (1959)» (Chaumel: 2015, 177). En *Juventud desenfrenada* (1957) presenta un desnudo, a la actriz Aida Araceli nadando sin traje de baño en Acapulco. Pese a ello, Díaz Morales fue uno de los pioneros en adaptar al cine mexicano los géneros del rock'n roll, la lucha libre y los enmascarados.

HILDA KRÜGER, PROTAGONISTA GALDOSIANA

En este contexto histórico, llama la atención que Hilda Krüger, siendo espía nazi en México, se diera el tiempo para filmar cuatro largometrajes en la Época de Oro del cine mexicano: *Casa de mujeres* (1942), *Adulterio* (1945), *Bartolo toca la flauta* (1945) y *El que murió de amor* (1945), también para estudiar en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Señala Cedillo: «se hizo amiga de varios filósofos y escritores» (2010: 14). Entre ellos, Edmundo O' Gorman,

⁷ «Siguiendo esta línea de cine comercial basado en una estética mexicana José Díaz Morales se entregó al héroe esencialmente mexicano de la segunda mitad del siglo XX: *El Santo*, dirigiendo cuatro de los títulos del género sobre la lucha libre y los enmascarados: *El barón Brakola* (1963), *Atacan las brujas* (1964), *El hacha diabólica* (1965) y *Profanadores de tumbas* (1965). Títulos de ínfima calidad pero que representaron éxitos comerciales pertenecientes a unos de los géneros más mexicanos de la época» (Chaumel Fernández: 2015, 197).

Alfonso Reyes, José Clemente Orozco y Salvador Novo. Incluso publicó varios libros, uno de ellos, *Malinche o el adiós a los mitos*, editado en México por Cultura en 1944.

Katherine Hilde Krüger Grossmann nace el 9 de noviembre de 1912 en Colonia, Alemania y muere el 8 de mayo de 1991 en Lichtenfels (Baviera). Es el ejemplo de la ‘germanofilia’, ya que tuvo injerencia en la política mexicana. Bella actriz reconocida en Alemania que se divorció porque su esposo era de origen judío y su apellido de casada no le favorecía para la fama que quería alcanzar en el cine. Según la biografía de Cedillo, a los 21 años comenzó a actuar con la ayuda de su amante Paul Joseph Goebbels, ministro de propaganda del gobierno de Hitler. Cinco años después, la esposa de éste se entera de sus amoríos con Hilda y ordena su salida de Alemania en 1939. Llega a Hollywood en 1940, pero no tuvo suerte como actriz debido al poco dominio del inglés. No obstante, aprendió a relacionarse con los hombres del poder económico y gracias a ello llega a México:

El 9 de febrero de 1941 llegó una rubia exuberante de 1.65 metros de estatura y 28 años de edad, cuya belleza había cautivado en Estados Unidos y Alemania, donde sostuvo relaciones, entre otros, con el mismísimo Joseph Goebbels. El nombre de esta despampanante mujer, cuyo perfil anunciaba un rostro juvenil y elegante, era Hilda Kruger, quien poco necesitó para tener a sus pies a los funcionarios del gobierno mexicano. Introducida en el país por el magnate estadounidense Jean Paul Getty, la colaboradora nazi de semblante duro y mirada profunda pronto se encontró dentro de los círculos de la elite política mexicana, donde logró que encumbrados funcionarios se pusieran al servicio del Tercer Reich (Cedillo, 2010: 14).

Entre sus amantes destacan: Miguel Alemán Valdés, secretario de Gobernación, y Mario Ramón Beteta, subsecretario de Hacienda. Hilda en compañía de Georg Nicolaus⁸ y Walter Baker⁹ crearon una red de espionaje con la intención de lograr que el petróleo llegara a Alemania. Durante meses, ella se dedicó al contrabando de mercurio y otros metales. Se convirtió en el puente que proveía información de los selectos círculos de poder a Alemania.

Fue capturada por la policía mexicana pero no la entregaron a las autoridades norteamericanas por sus influencias en el gobierno. Como estrategia para que ella permaneciera en México, se casó con el nieto de Porfirio Díaz, Ignacio de la Torre, pero se divorció y volvió a casarse con el empresario azucarero, Julio Lobo. Abandonó México en 1958. Pocos años después, desapareció del cine sin dejar rastro alguno, ni en México ni en su país natal.

⁸ Oficial de la inteligencia militar germana que llega a México el 30 de marzo de 1940, bajo el alias de *Enrique López*, trabajaba como cobrador de la Vlaupunkt Radio Company.

⁹ Trabajaba para la empresa naviera alemana Heynen Evers Busch. Es el encargado de conseguir las rutas de barcos petroleros y de guerra que anclaban en los puertos del Golfo de México.

Gracias a la recomendación del secretario de Gobernación, logra concretar una cita con el afamado director de cine, Gabriel Soria. «La actriz salió con la promesa de que más pronto que tarde sería considerada para un papel protagónico en alguna película» (Cedillo, 2016: 113). Tiempo después, conocería a Díaz Morales, quien la seleccionó para protagonizar a la adúltera Graciela. Su papel coincide con las características descritas en la obra: bella, extranjera y ajena a la cultura española. La crítica afirma que no tenía grandes dotes como actriz, pero sí como espía.

ANÁLISIS DE *ADULTERIO*: SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS CON *EL ABUELO*

El film inicia de noche con la toma de la espalda de un hombre que contempla el retrato de su esposa. Son casi las cuatro de la mañana y aún no llega. Se sienta a escribir, pero lo interrumpe el sonido de caballos. Se levanta, mira por la ventana a su esposa que baja del coche y da un beso de despedida al acompañante. Aparece la protagonista, entra en la casa, sube las escaleras, escucha horrorizada un disparo, abre la puerta, descubre el cadáver de su esposo, de ahí resulta el título de *Adulterio*. A continuación, muestro un cuadro comparativo.

Cuadro comparativo entre <i>El abuelo</i> y <i>Adulterio</i>		
Datos	Novela	Film
Título	<i>El abuelo</i>	<i>Adulterio</i>
Año	1897	1943
Autor/ Director	Benito Pérez Galdós	José Díaz Morales
País	España	México
Temas	Adulterio, duda, honra y amor	Adulterio, duda, honra y amor
Tiempo	Finales del siglo XIX en <i>Jerusa</i> y sus alrededores. Granja, <i>La Pardina</i> .	Los primeros años del siglo XX en México. Finca, <i>La rosa</i> (lugar ficticio de provincia).
Personajes	El abuelo. D. Rodrigo de Arista-Potestad, <i>Conde de Albrit</i> . Leonor (Nell). Dorotea (Dolly). Lucrecia, <i>condesa de Láin, madre de Nell y Dolly, y nuera del Conde</i> .	El abuelo. Don Agustín Escandón (Julio Villarreal). María (Nuri Conde). Laura (Rosario, Charo, Granados). Graciela (Hilda Krüger). Madre de María y Laura, y nuera de Don Agustín.

	<p>Senén, <i>criado que fue de la casa de laín; después empleado.</i></p> <p>Venancio, <i>antiguo colono de la Pardina; actualmente propietario.</i></p> <p>Gregoria, <i>su mujer.</i></p> <p>El cura de Jerusa (<i>D. Carmelo</i>)</p>	<p>Chema, antiguo criado de <i>La rosa</i>; actualmente propietario.</p> <p>Gregoria, <i>su mujer.</i></p> <p>El cura de <i>La rosa.</i></p> <p>La abuela Lupita (Prudencia Grifell).</p> <p>Pedro, novio de Laura (Carlos Amador).</p>
<p>Argumento</p>	<p><i>El Abuelo</i></p> <p>Don Rodrigo, Conde de Albrit, llega de América y se instala en <i>La Pardina</i>, perteneciente a Jerusa. Los dueños actuales de la granja eran sus antiguos criados: Venancio y Gregoria. El propósito de su visita es averiguar quién de sus dos nietas es la legítima.</p> <p>Su hijo Rafael se casó con una mujer extranjera llamada Lucrecia. A su regreso encuentra el cadáver de su hijo y a su lado una carta dirigida a su esposa, en la que le reclama a una de sus hijas, porque sabe que la otra es hija del pintor Carlos Eraul.</p> <p>El abuelo desea averiguar quién es su nieta legítima: Nell (Leonor) o Dolly (Dorotea). Debido al cariño que Dolly manifiesta, siente que ella es la legítima, pero se equivoca. Lucrecia es traicionada y el abuelo se entera de que Nell es la nieta legítima.</p> <p>Al final, Pío y el Conde desean suicidarse en las tres Cruces, cerca del mar. En una escena cómica por decidir quién se arroja primero, se escucha la voz de Dolly. El abuelo desiste de su intento de suicidio, carga a su nieta y se van los tres con la esperanza de</p>	<p><i>Adulterio</i></p> <p>Inicia de noche con la toma de la espalda de un hombre que contempla el retrato de su esposa, Graciela. Después de escribir una carta se suicida.</p> <p>Cuatro años después, se observa la frivolidad y desapego de Graciela, la madre de Laura y María, quienes estudian en el Colegio de Nuestra Señora de Los Remedios.</p> <p>El abuelo, Don Agustín Escandón, llega a la finca, <i>La rosa</i>, lugar ficticio de provincia. Los dueños actuales de la finca eran sus antiguos criados: Chema y Gregoria. El propósito de su visita es averiguar quién de sus dos nietas es la legítima.</p> <p>Casi al final del film, Graciela desea llevarse a sus hijas, don Agustín la insulta. Piensa que Laura es su legítima nieta, pero la nuera adúltera le confiesa que Laura es hija del pintor Carlos Pulido.</p> <p>Al final se ve el mar embravecido y el paisaje de las tres cruces llamado El Calvario. El abuelo ruega a Dios antes de suicidarse. En eso se escucha la voz de Laura que le grita a su abuelo que no lo abandonará. Llega Pedro, novio de Laura y su abuela Lupita, quien les ofrece su casa. El melodrama termina con un final feliz.</p>

	encontrar «almas compasivas» que les den asilo. Termina con un final feliz.	
--	---	--

Existen diferencias: la novela se ubica a finales del siglo XIX en *Jerusa* y sus alrededores, «las principales escenas en la *Pardina*, granja que perteneció a los estados de Laín» (Galdós: 2017, 134). Mientras que *Adulterio* traslada la acción de la novela a los primeros años del siglo XX; posteriormente en *La rosa* (lugar ficticio de provincia). Probablemente estos cambios se debieron a las dificultades de recrearla y el deseo de iniciar con un melodrama familiar, popular durante la Época de Oro del cine mexicano. Pérez Rubio argumenta que el cine ha elegido el melodrama «como el vehículo más apropiado para hablar del deseo, la infelicidad, el dolor, el sacrificio y la melancolía» (2022, 3). Además de ser una forma de representar los sentimientos y la complejidad del alma humana. De hecho, el uso de la música es indispensable para atraer la atención del público y comprender el tono dramático del primer acontecimiento del film.

Las protagonistas, Lucrecia y Graciela, contravienen el modelo de la mujer sumisa, abnegada, fiel. Para Tsuchiya: «La mujer adúltera presenta un desafío al significado del matrimonio y de los roles sexuales» (2000, 8). Eso significa que el adulterio también es producto de la crisis social y sexual del momento, como bien lo señala Tsuchiya, metáfora de la crisis finisecular y de la liberación anticipada del personaje femenino. Esa liberación de ambas protagonistas no es aceptada por el pueblo, hablan a sus espaldas, pero las toleran porque reciben beneficios económicos de ellas.

Ambas se dejan llevar por sus pasiones y buscan compañía fuera del hogar. En el film se deja entrever que el esposo viaja constantemente, por ende, Graciela cae en adulterio. Es juzgada como ‘mala mujer’ ante los ojos del abuelo y del espectador. A diferencia de Lucrecia, Graciela no se arrepiente, al contrario, se burla del abuelo.

Es curioso advertir que la imagen de la "mala mujer" casi siempre se presenta acompañada de la idea de actividad. A la inversa de la "abnegada madre", de la "novia que espera" y del ídolo hermético, seres estáticos, la "mala" va y viene, busca a los hombres, los abandona. (...) La "mala" es dura, impía, independiente, como el "macho". Por caminos distintos, ella también trasciende su fisiología y se cierra al mundo (Paz: 2020, 29).

Para Octavio Paz, ‘la mala mujer’ es pecadora e independiente como el hombre, estas características coinciden con la forma de representación de Graciela. En la siguiente acción del film, un reloj marca las 8:50 pm. Entran al comedor don Agustín Escandón y en seguida, la nuera adúltera con dos niñas: María de cabello negro y Laura de cabello rubio. Se sientan.

Laura observa la silla vacía y llora por el padre ausente. De aquí en adelante, Laura muestra un carácter tierno y a la vez fuerte. Se deja llevar por el amor a su novio Pedro y al abuelo.

En la novela a Lucrecia, condesa viuda de Laín, se le describe como una mujer hermosa, interesante, «mezcla feliz de belleza, dulzura y melancolía; castaño el cabello, el rostro alabastrino, de un perfil elegante, precioso modelo de raza anglosajona, criada en América. Sus ojos son grandes, oscuros, con ráfagas de oro, y el mirar sereno y triste, como tigre enjaulado que dormita sin acordarse de que es fiera» (Galdós: 2017, 183). Este proceso narrativo caricaturesco de comparar a Lucrecia con un tigre se relaciona con determinados procesos de animalización, «se limita esta atribución de bestialidad o de mera deshumanización al comportamiento desnaturalizado de un personaje» (Álamo, 2006: 206). La degradación moral de Lucrecia se enfatiza en la descripción de su cuerpo.

Las mujeres en las novelas de Galdós son a menudo cuerpo y es su cuerpo el que define parte de su territorio psicológico: su atractivo, su afán por aparentar, su fragilidad, su modestia, su sensualidad, su esterilidad, incluso su deseo de escapar de la carnalidad para decantarse en mujer espiritual o sabia... Las mujeres hoy mismo seguimos siendo cuerpo: el cuerpo del amor, la conyugalidad y el adulterio, el cuerpo de la prole. El del trabajo, la conciliación tramposa y el cansancio (Sanz, 2020).

La descripción de su cuerpo define su modo de ser y de actuar. Por ejemplo, cuando el narrador más adelante dice: «En su talle esbelto se inicia la gordura, fácil de corregir todavía con la ortopedia escultórica del corsé. Viste con elegancia traje de luto. En su habla, apenas se percibe el acento extranjero» (Galdós: 2017, 184). Es sensual y elegante a pesar del «traje de luto que porta». La elección de Hilda Krüger para encarnar a Lucrecia me parece atinada ya que cumple con el papel correspondiente. Aunque en el film sí se percibe el acento extranjero de Graciela.

En la jornada I, escena III de la novela, Nell y Dolly son adolescentes de quince y catorce años respectivamente a diferencia de las niñas que aparecen por primera vez en el film. Llama la atención la elección de los nombres. María se deriva de un ícono religioso, la virgen María. En el film ella es la hija legítima y coincide con los rasgos físicos de las mujeres mexicanas de la época. A diferencia de Laura, de cabello rubio, cuyo nombre procede del latín 'laurus', significa laurel, símbolo de la victoria. Laura es un personaje moderno que lucha por su amor, aunque tenga que renunciar a los lujos. Ellas coinciden en el amor al abuelo. Al final de ambas historias, Laura y Dolly utilizan las mismas palabras redentoras: «Cuando todos te abandonan yo soy contigo».

En otro momento, el reloj marca las 10:00 horas. Conversan Graciela y don Agustín, quien le reclama por ser la responsable del suicidio de su hijo a causa de sus escándalos. La obliga a

decir la verdad acerca del origen de sus nietas, pero ella no confiesa y él se va para siempre de su casa. «En el melodrama ostenta notable relevancia la estructura temporal del relato, abundando los *flashbacks* como remembranza del pasado, elipsis abrupta, sobreimpresiones y fundidos sobre calendarios y relojes (...)» (Pérez Rubio: 2022, 15). Don Agustín le reprocha a Graciela que por ser extranjera «no comprende los problemas morales de su raza».

En la novela, el conde de Albrit también reprocha a Lucrecia que por ser extranjera por nacionalidad y por sentimientos: «jamás se identificó usted con mi familia, ni con el carácter español. Contra mi voluntad mi adorado Rafael eligió por esposa a la hija de un irlandés establecido en Estados Unidos, el cual vino aquí por negocios de petróleo... (*Suspirando*)» (Galdós: 2017, 205). Es cierto, su hijo murió y el pasado no lo deja vivir, quiere salvar su honor y «la pureza de la raza» (Galdós: 2017, 239). Ideas inoperantes que al final de la novela no tienen sentido. Como dice el cura en la novela al referirse al conde de Albrit: «verdadero mártir de la sociedad» (Galdós: 2017, 241). Son las costumbres y prejuicios de la sociedad que no sabe valorar el verdadero amor.

«Cuatro años después» en una fiesta se le ve a Graciela bailando y al termino de ésta invita a un hombre a quedarse con ella. Esta acción confirma los argumentos de Paz cuando dice que la ‘mala’ busca a los hombres y después los abandona. Cambia la escena. Se observa el letrado del Colegio de Nuestra Señora de los Remedios, cuyo nombre es irónico, lo cual nos recuerda a la ironía que Galdós realiza en la mayoría de sus novelas. En ese colegio estudian: Laura y María. «Las dos niñas se hacen jóvenes en el colegio de Nuestra Señora de los Remedios mientras su madre se despreocupa por ellas y lleva una vida frívola (...)» (García:1992, 96). En la novela, la educación de las niñas está a cargo de Pío Coronado, en el film solo se le menciona. En esta escena, nos enteramos del noviazgo, inexistente en la novela, entre Laura y Pedro (es el primer papel importante como actor de Carlos Amador). La familia de ambos se opone a la relación. Los amores prohibidos son frecuentes en la literatura y el cine, aquí no es la excepción. La pareja vive un romance separado por la pared del colegio, símbolo del amor prohibido. Sinnigen afirma: «Es Romeo y Julieta, pero con un feliz desenlace» (2008, 58).

En otro lugar se escucha música ranchera con el propósito de lograr una identidad nacional, con ello, el film logra evocar emociones en el público. Llegan a *La rosa*, don Agustín y Graciela. En palabras de Monsiváis:

Es un cine de la familia y de las reconciliaciones familiares, de la picaresca y el fracaso de los que se niegan a aceptar el fracaso, del nacionalismo y de los modos usados por los pobres o para no quedarse fuera del rostro de la nación, del adulterio como abismo y de las mujeres como la entrega sin límites a

dos causas: la imposibilidad de articular un discurso crítico y la imposibilidad de pecar sin anhelar el castigo (2006, 512).

El abuelo no busca la reconciliación, ni acepta el fracaso, solo le interesa saber quién es su legítima nieta. Por supuesto, castigar a la nuera adúltera, causante de su tragedia. Ambos tendrán una entrevista.

Cuando Don Agustín llega mal trajeado a *La rosa*, cambia la música a un tono solemne. Se escucha la voz sonora del narrador: «Don Agustín Escandón agotó el resto de su vida y su fortuna averiguando cuál de sus nietas era fruto del adulterio y cuál la legítima». En cambio, se escucha música alegre para recibir a Graciela. Como dice Monsiváis: «El bolero, la canción ranchera y el rock no sólo fijan los estados de ánimo, son el espacio anímico de donde se desprende el retrato de las vivencias» (2006, 514). Esto se puede comprobar en los cambios de música mexicana para recibir a la protectora del pueblo, Graciela, a diferencia del tono melancólico para recibir a Don Agustín.

Con un paisaje pintoresco y música folklórica de fondo, Laura y Pedro viven un momento romántico interrumpido por Chema y María. Pedro desaparece. Los tres se acercan a las tres cruces, ven sentado a don Agustín al lado de un maguey y Don Chema se va. Ellas se acercan al abuelo, él no alcanza a distinguir las por su ceguera. «La ceguera que padece alcanza la significación simbólica de quienes no saben apreciar los verdaderos valores y andan a tientas fascinados, como en su caso, por el espejismo del oro americano que no pudo lograr» (Gover: 2005, 146). Ambas nietas tienen los ojos azules, pero María es delicada y siempre dice la verdad, eso le hace pensar que es su nieta. Mientras tanto Laura se ríe, por ello la considera ordinaria. A su regreso a *La rosa*, Laura se pica un dedo por abrir paso al abuelo. Se ven a lo lejos las montañas. Llegan a la casa de una pobre mujer. Ellas juegan con los nietos de aquella. El abuelo se entera que sus nietas pintan, aunque Laura es más hábil para dibujar. Esta escena coincide con la novela.

Una escena romántica, común en el cine de la época, inexistente en la novela es la de Lupita y don Agustín. Se escucha música romántica de fondo, ambos declaman el poema “Ojos claros, serenos” de Gutierre de Cetina evocando su antiguo noviazgo.

Más adelante, Don Agustín logra diferenciar el carácter de las nietas. Quiere a Laura porque le demuestra su amor. Le limpia la habitación y ella le dice: «pégame y haré lo mismo». Esta escena coincide con la novela. «El Conde. — (*Levantándose, consternado*) Sí: aquí me tienes forcejeando en medio de este oleaje de la duda. Una onda me trae y otra me lleva... (...) Señor,

o la verdad o la muerte» (Galdós: 297). Concluye el drama con ambos abrazados, interrumpido por el cura.

Otra escena, inexistente en la novela, es la celebración de una fiesta de beneficencia (en casa del alcalde) en honor a la virgen del Carmen, patrona del pueblo. Ofrecen hasta 100 pesos por bailar con Laura. César Solares gana la subasta. «En un mundo hecho a la imagen de los hombres, la mujer es sólo un reflejo de la voluntad y querer masculinos. Pasiva, se convierte en diosa, amada, ser que encarna los elementos estables y antiguos del universo: la tierra, madre y virgen; activa, es siempre función, medio, canal» (Paz: 2020, 26). Laura es el medio para conseguir recursos económicos para el baile y la fiesta del pueblo, ambos se han mostrado de manera recurrente en el cine mexicano de la Época de Oro con la finalidad de mostrar las costumbres y la alegría. No obstante, como señala Paz, es una máscara para ocultar la soledad y la cruda realidad. «Pero no bastan las fiestas que ofrecen a todo el país la Iglesia y la república. La vida de cada ciudad y de cada pueblo está regida por un santo, al que se festeja con devoción y regularidad» (2020, 36). El cine legitima las normas presentes en la sociedad, los espectadores se identifican con esa realidad con el propósito de reafirmar sus costumbres.

Coinciden ambas historias en el deseo de buscar un asilo para el abuelo. La idea de Graciela por llevarse a sus hijas. Ambos piensan que Laura (film) y Dolly (novela) son las legítimas nietas, pero en el caso del film, Graciela le confiesa a don Agustín que Laura es el producto de sus amores con el pintor, Carlos Pulido (Carlos Erau en la novela, pintor muerto hace un año). El abuelo enloquecido grita: «Laura es mi nieta». A diferencia de Dolly, Laura es un personaje moderno que lucha por el amor a su novio. Una heroína más mexicana que galdosiana.

En el final del *Abuelo*, Pío y el Conde desean suicidarse en el lugar de las cruces, cerca del mar (el nombre coincide con el film). Se escucha la voz de Dolly. «—Tuve que saltar por la verja... Me lastimé un pie... A Monedero se le antojó ponerme presa en su despacho, porque dije a mamá que a todo trance quiero quedarme en Jerusa con el abuelo, y vivir siempre con él... ¡Ay, lo que he corrido!» (Galdós: 382). El abuelo desiste de su intento de suicidio, carga a su nieta y se van los tres, con la esperanza de encontrar «almas compasivas», que les den asilo.

Al final del film, llegan Laura (con un pie lastimado igual que en la novela), Lupita y Pedro. Se ve la imagen de espaldas de los novios que se alejan y atrás de ellos los abuelos.

Para Monsiváis, en el melodrama mexicano «las familias son el infierno celestial, y el amor es la única redención previa a la muerte» (*Aires de familia*: 2006, 78). Esto se confirma en el final feliz, gracias a dos mediaciones: Laura y la abuela Lupita. La familia recupera un hogar,

un espacio que parecía perdido y la armonía familiar vuelve a ser posible. Los abuelos tienen la posibilidad de ‘la única redención’ por el tiempo que les quede de vida.

El discurso melodramático concluye con las palabras del abuelo: «Ellos son el mañana que tú y yo no pudimos lograr». Y la reflexión de la abuela quien cree en un futuro mejor para las nuevas generaciones, basado en el amor y la preparación. Recordemos que su nieto estudia arquitectura en la universidad. Aunque pone en duda la falta de preparación de Laura. En el film, la abuela adquiere importancia, su nombre es emblemático, nos recuerda a la virgen de Guadalupe, símbolo de la mexicanidad.

CONCLUSIONES

En este contexto histórico, entre la Segunda Guerra Mundial y el exilio español, Díaz Morales logra llevar a la pantalla grande al *Abuelo* de Galdós. Pudimos constatar que los temas y el argumento están presentes, pero no es fiel a la novela por varias razones. Por un lado, quiso seguir los cánones del cine mexicano de la Época de Oro: ofrecer al espectador lo que desea ver del estilo de vida mexicano. Por otro, mostrar melodramas determinados por la lucha entre el amor y el odio, entre la fidelidad y el adulterio, entre la élite y el folclore, entre el bien y el mal. Un binarismo común en la mayoría de los filmes de la época y no es la excepción en *Adulterio*.

Díaz incluyó un elenco de primera clase con personajes emblemáticos: Hilda Krüger, Rosario Granados, Prudencia Grifell, Julio Villareal, etcétera. Rosario Granados (Laura) fue una actriz argentina reconocida en la década de los años 40 por sus actuaciones y por su belleza. En *Cinema Reporter* del 10 de marzo de 1945 se destaca su temperamento artístico, su belleza y su gran porvenir. Desde mi punto de vista, Rosario tiene mayor participación a lo largo del film que la protagonista.

Hilda Krüger es el símbolo de la belleza extranjera. Actriz rubia, escultural y seductora. Se deduce que en un sector de la élite del gobierno mexicano había simpatía por los nazis. Krüger es el ejemplo de la “germanofilia” mexicana, ya que tuvo injerencia en la política y en el cine.

El film aporta estereotipos difíciles de erradicar: el abuelo que por amor a su nieta ilegítima se transforma de león a cordero. La abuelita buena, tierna, pero de carácter fuerte, es quien finalmente lleva las riendas de la familia. Se puede afirmar que las actrices: Prudencia Grifell, Lupita en el film, y Sara García se ganaron el corazón del público. Son las abuelitas de la Época de Oro del cine mexicano. Figuras icónicas para la cinematografía mexicana y mundial. En la actualidad, ambas son las figuras de la madre y la abuela, los ideales de las dulces viejecitas y

la representación de la institución del matriarcado mexicano. En ese sentido, Díaz Morales mexicaniza las fórmulas galdosianas.

El intento del director por construir un film ‘realista’ se vio recompensado por la aceptación del mismo en taquilla. Sergio Pitol, en su discurso en la entrega del premio Cervantes, reconoce las aportaciones de los exiliados españoles a la cultura mexicana. «El exilio español enriqueció de una manera notable a la cultura: Aquellos peregrinos, heridos en una guerra atroz y derrotados, crearon una atmósfera mejor» (<https://www.abc.es>). Además, asevera que gracias al exilio conoció a Galdós. «De golpe, los españoles exiliados me descubrieron la grandeza de Galdós».

En palabras de García, el cine tiende, a través del lenguaje, «a reproducir la realidad: o sea, una vocación referida al lenguaje de la *otra* realidad o a la realidad del *otro*» (1974: 54). El film contribuye a fijar las imágenes del México del momento gracias a los escenarios naturales, el ambiente rural mexicano y popular.

Finalmente, el film se instala en los diferentes espectadores a los que está dirigido. «De ahí que el cine se constituya en un medio eficaz en el modelado de las identidades, de las creencias y valores» (Silva: *Versión On-line*) Es decir, el largometraje es verosímil y pertinente con el ambiente del momento, de ahí el éxito de *Adulterio*. No olvidemos que la adaptación es una realidad intertextual:

que obliga a abordarla en su vertiente de *producción* y de *lectura*, teniendo en cuenta los contextos respectivos; ello implica analizar en qué medida es producto de la estética, la ideología o la mitología de una época, o en qué medida puede efectuar desplazamientos convirtiéndose en una condensación o una cristalización o, incluso, resultar más fundadora que el texto original (Morin: 2001, 199).

Estamos de acuerdo en que el escritor canario es insuperable, pero sí adaptable a otras idiosincrasias parecidas a la española como es el caso de la mexicana, porque Galdós es universal.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLAMO FELICES, F., “La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas”, *UNED Revista Signa*, vol. 1, 2006, 189-213.
- CEDILLO, J. A., *Los nazis en México*, México, Libro de bolsillo, 2010.
- *Hilda Krüger: Vida y obra de una espía nazi en México*, México, Penguin Random House, 2016.
- ESPAÑA, R. De, “El exilio cinematográfico español en México”, *México, país refugio. La experiencia de los exiliados en el siglo XX*, ed. Pablo Yankelevich, México, CONACULTA. INAH, 2002.
- FLORES, S., “El fenómeno de la circulación de actores itinerantes: el caso de las producciones Calderón”, *Esperanza y miedo: una aproximación teórica a las emociones en la comunicación política*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires-CONICET, 2016. vol. 25, núm. 2, versión impresa ISSN 1688-3497, versión On-line ISSN 0797-3691.
- GARCÍA RIERA, E., *Historia documental del cine mexicano*, México, Era, vol. 2, 1970.
- GOVER DE NATATSKY, M. E., *El abuelo. Con un análisis de su transposición al cine*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2005.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F., *Literatura y cine*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2016.
- CHAUMEL FERNÁNDEZ, J., *Los profesionales cinematográficos republicanos en México en los años cuarenta y cincuenta*, Tesis doctoral, Madrid, UNED, 2015.
- MONSIVÁIS, C., *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- “El cine mexicano”, *Bulletin of Latin American Research*, vol. 25, Núm. 4, 2006, pp. 512-516.
- MORIN, E., *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001.
- PEREDO CASTRO, F. M., “Independencia de México en el cine nacional, 1896-1946”, *México a la luz de sus revoluciones*, Coor. Laura Rojas y Susan Deeds, México, Colegio de México, 2014, pp. 455-496.
- “Prensa, literatura, cine e historia. Interacciones en el entorno cultural mexicano del siglo XX”, *Tinta, papel, nitrato y celuloide. Diálogos entre cine, prensa y literatura en México*, México, UNAM, ed. Francisco Martín Peredo Castro e Isabel Lincoln Strange Reséndiz, 2020.
- PAZ, O., *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2020.
- PÉREZ GALDÓS, B., *El abuelo*, Cátedra, Madrid, 2017.
- PÉREZ RUBIO, P., *El cine melodramático*, Barcelona, Paidós, 2004, ISBN: 978-84-9180-324-9, consultado el 29 de abril de 2022.
- SANZ, M., “Las mujeres fuertes de Galdós”, *El Cultural*, consultado el 5 de enero de 2021 <https://elcultural.com/las-mujeres-fuertes-de-galdos>, 2020.
- SINNIGEN, J. H., *Benito Pérez Galdós en el cine mexicano: literatura y cine*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Baltimore, Universidad de Maryland. 2008.
- SILVA ESCOBAR, J. P., “La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social”, *Culturales*, vol.7, núm.13, Mexicalli, ene./jun. 2011. Versión On-line. ISSN 2448-539X, versión impresa ISSN 1870-1191.
- TSUCHIYA, A., “La anarquía sexual: El adulterio femenino como crisis finisecular en Realidad de Galdós”, *Homenaje a Alfonso Armas Ayala*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2000.

Film

DÍAZ MORALES, J., *Adulterio*, México, 1943.

Páginas Web

https://www.abc.es/cultura/libros/abci-discurso-serio-pitol-tras-recibir-premio-cervantes-201804121830_noticia.html, consultado el 31 de marzo de 2022.

http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/D/DIAZ_morales_jose/biografia.html, consultado el 5 de abril de 2022.

<https://galdosenelcinemexicanoyargentino.com.mx>, página personal.

https://sic.gob.mx/ficha.php?table=cineasta&table_id=492, consultado el 6 de abril de 2022.

<https://www.filmoteca.unam.mx/filmoteca-unam-recuerda-al-general-lazaro-cardenas-en-el-50-aniversario-de-su-fallecimiento/>, consultado el 1 de abril de 2022.