

a apropiación fílmica de un universo literario : Aldecoa leído por Mario Camus

Autor(en): **Sánchez Noriega, José Luis**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **42 (2002)**

PDF erstellt am: **16.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-268106>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LA APROPIACIÓN FÍLMICA DE UN UNIVERSO LITERARIO: ALDECOA LEÍDO POR MARIO CAMUS

Ignacio Aldecoa (1925-1969) forma parte con Sánchez Ferlosio, Fernández Santos, Juan Goytisolo, Martín Gaité, etc. de la llamada generación del Medio Siglo cuyo talante literario común es el realismo en sus diversos matices. La obra novelística de Aldecoa, ciertamente breve, está formada por la trilogía dedicada a "La España inmóvil" – compuesta por *El fulgor y la sangre* (1954), *Con el viento solano* (1956) y un tercer título que no llegó a escribir –, *Gran Sol* (1957) y *Parte de una historia* (1967). Ha escrito siete libros de cuentos, entre los que destacan *Víspera del silencio* (1955), *El corazón y otros frutos amargos* (1959) y *Los pájaros de Baden-Baden* (1965). De Aldecoa han sido llevados al cine, además de los tres textos que toma Mario Camus, *Gran Sol* (1957), con el mismo título, por Ferrán Llagostera en 1988 y el cuento *Quiero dormir en paz* que Emma Cohen plasmó en un cortometraje protagonizado por Fernando Fernán-Gómez (Martínez González, 1989, 269). En los inicios de su carrera, Camus adapta el relato *Young Sánchez* (1963) y la novela *Con el viento solano* (1965); posteriormente, ya en la madurez proporcionada por una docena de filmes y varios trabajos para televisión, lleva a la pantalla el cuento *Los pájaros de Baden-Baden* (1974).

La obra de Aldecoa se caracteriza por centrar su atención en el mundo obrero y marginal, de gentes preocupadas por sobrevivir en un contexto de miseria, y en ella hay una visión amarga del mundo de los perdedores. Frente a la novela social al uso, se ha considerado que esta literatura carece de un compromiso político neto, probablemente porque en los personajes desesperanzados (obreros, mecánicos, tenderos, campesinos o parados) y marginales (gitanos, timadores, prostitutas, ladrones, encubridores) no hay un discurso explícito de toma de conciencia o de rebeldía frente al orden existente. Sin

embargo, el profesor Lasagabaster subraya que "difícilmente se encontrará en la literatura española contemporánea un escritor tan sensible, tan leal a la rotunda dimensión ética de la tarea de escribir [...] viendo en la voluntad estética el espacio real del compromiso histórico del escritor, de la responsabilidad ética para consigo mismo y para con su tiempo." (Lasagabaster, 1991, 55). En cualquier caso, queda patente el interés de Aldecoa en identificarse con la vida del pueblo degradado y las miserias cotidianas de la España de la época (Soldevila, 1980, 224) en un autor, a juicio de su esposa la también escritora Josefina Rodríguez, que "dotado de una sensibilidad literaria estremecedora, transcribe para nosotros la amargura de un ser humano que se ve arrojado a la existencia y condenado a vivirla sin remedio" (Martínez, comp., 1991, 22)¹.

Al margen de las cualidades netamente literarias², para lo que nos interesa hay que subrayar ese universo de personajes perdedores y de los temas de la soledad, la impotencia, la espera o la muerte. Precisamente ese universo le interesa al cineasta Mario Camus para quien "Ignacio es grande en la literatura porque más que de un estilo es poseedor de un mundo. Un mundo completo y armónico. Se repite en sus cientos de personajes. Hay una serie de constantes en ese universo propio." (Martínez, comp., 1991, 82-83). Por otra parte, no resultan fácilmente trasladables a la pantalla unos textos que, como veremos a propósito de *Con el viento solano*, abundan las descripciones de estados de conciencia, sentimientos, recuerdos, etc.

*

* * *

¹ Aunque limitado a los relatos breves, un estudio muy completo es el de José Luis Martín Nogales, *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, Madrid, Cátedra, 1984.

² Cualidades que, por otra parte, están al servicio de una ética, pues la prosa de Aldecoa "es una especie de resorte que funciona como trampolín que proyecta a los personajes – gitanos y pescadores, humildes familias de guardias de pueblo – hasta ese espacio simbólico que los convierte en metáfora del desvalimiento de la condición humana." (Lasagabaster, 1991, 63).

Con una extensa filmografía de adaptaciones de textos literarios al cine, que incluye autores tan significativos como Lope de Vega y Calderón de la Barca (*La leyenda del alcalde de Zalamea*, 1972), Federico García Lorca (*La casa de Bernarda Alba*, 1987), Pérez Galdós (*Fortunata y Jacinta*, 1979), Camilo José Cela (*La colmena*, 1982) o Miguel Delibes (*Los santos inocentes*, 1984)³ el director cántabro Mario Camus (Santander, 1935) está considerado como uno de los cineastas más capacitados para realizar películas basadas en obras literarias. Probablemente, ello se deba a que, como ha señalado Pere Gimferrer (1999), forma parte de una generación de cineastas – los nacidos en los años treinta, que empieza a rodar a finales de los cincuenta, como Godard, Chabrol, Truffaut, Bertolucci, etc. – con una cultura literaria inexistente en directores más veteranos, generación que, en gran medida, duda entre el cine y la literatura o, como es el caso de algunos de ellos (Fernández Santos), compatibiliza ambos medios de expresión. El propio director ha señalado que, en su biografía personal, la literatura está en la base de su carrera como cineasta:

Mi evolución en materia de lecturas y el paso de las historias representadas en detalle con nubes de diálogos secos y simples hasta las áridas páginas de los libros donde no había ilustración alguna, significó, en mi caso como en cualquier otro, la necesidad de buscar imágenes para aquellas narraciones que carecían de ellas, acostumbrados, como estábamos a ver y a conocer las aventuras y los héroes de las primeras lecturas. (Camus, 1984)

³ También ha realizado adaptaciones de autores menos importantes como Daniel Sueiro (*Los farsantes*, 1963), Joaquín Calvo Sotelo (*La visita que no tocó el timbre*, 1965), Juan Luis Cebrián (*La rusa*, 1987), Arturo Barea (*La forja de un rebelde*, 1990), José Mallorquí (*La vuelta de El Coyote*, 1998) o Eduardo Mendoza (*La ciudad de los prodigios*, 1999). Sin embargo, en su filmografía hay obras muy personales y valiosas basadas en guiones originales – en solitario o en colaboración con otros – como *Los días del pasado* (1977), *La vieja música* (1985), *Sombras en una batalla* (1993), *El color de las nubes* (1997) o *La playa de los galgos* (2001).

Más concretamente, subraya la raíz común narrativa entre el cine y la literatura:

En realidad, lo primero que hace un director es leer un texto, encontrar una versión, interpretarlo y, finalmente, recrearlo en imágenes. [...] Yo he hecho cine porque he leído, o he leído porque he hecho cine. (Cobos/Rubio, 1984)

En numerosas ocasiones, aunque de forma asistemática, el cineasta ha reflexionado sobre su labor como guionista que escribe para el cine a partir de textos novelísticos o teatrales, siempre desde el aprecio y la sintonía hacia los materiales de partida:

Lo fundamental, en definitiva, cuando se aborda un asunto de esta naturaleza [la adaptación literaria], es respetar el espíritu del tipo que la ha escrito, metiendo también mi propia personalidad, mi manera de ver las cosas, cierto, pero respetando ese espíritu de Delibes, de Cela, de Aldecoa... (Martínez González, 1989, 621)

Por lo que respecta al tipo de literatura de la que se siente más próximo, en diversas ocasiones ha manifestado su empatía con el realismo de la generación de los cincuenta o del Medio Siglo:

Yo tengo un gran aprecio por toda la literatura española realista: Cela, Delibes, Aldecoa, Carmen Martín Gaité, Fernández Santos, Ferlosio, Ana María Matute... Es una generación muy poco valorada, de una gente muy viajada, que conoce muy bien el pueblo español, que tiene un oído bárbaro. (Hidalgo, 1984)

El atractivo que siente Camus por la literatura de Aldecoa – quizá habría que decir, mejor, por el "mundo" indicado más arriba – ha sido manifestado de muchas formas; por ejemplo:

Las dos cosas que hice de Ignacio Aldecoa [...] naturalmente que son favoritas mías porque creo que Ignacio era un escritor único e irreplicable (como lo fueron Conrad o Stevenson), con el que yo me

identificaba de principio a fin. Tuvo la mala suerte de no caer en un terreno abonado, sino reacio a entenderle, hostil e ignorante. Pero él era un cinco estrellas, un rey, y ahí están sus libros. (Lara/Galán, 1971)

La convergencia entre Aldecoa y Camus se debe a que ambos comparten unas mismas preocupaciones, particularmente su solidaridad hacia los perdedores. El prototipo de personaje del cine de Mario Camus ha sido considerado bajo la etiqueta de *perdedor* (Frugone, 1984; Sánchez Noriega, 1998). Efectivamente, uno de los hilos conductores más sólidos que apreciamos en esta filmografía – por debajo de géneros y argumentos muy variados, de tramas narrativas y ubicaciones espaciotemporales diversas – son los personajes víctimas del pasado, impotentes para mejorar sus condiciones de vida, abocados a ser engañados, pobres que sufren la dominación de los poderosos, humildes que soportan un contexto sociopolítico que les impide una vida digna, seres solitarios en busca de un equilibrio amoroso que nunca lograrán, luchadores que no consiguen realizar su vocación en la vida, hambrientos que pugnan por sobrevivir, etc. Pablo (*Los pájaros de Baden-Baden*) y Martín Lobo (*La vieja música*) quizá sean quienes mejor representan esta figura prototípica del perdedor: ambos están separados de la mujer a quien aman, cuidados por sus hijos, heridos en busca de la supervivencia, sobre ellos pesa irremediablemente el pasado y ejercen oficios diversos pero no triunfan en ninguno. El cineasta ha subrayado repetidamente esta perspectiva:

Es que indudablemente la estética está en el fracaso, en los perdedores. [...] En la vida todo está en perder, y no es una frase. Las historias de perdedores son las que más me interesan, son las que te inclinan a la solidaridad. (Hidalgo, 1984)

En su prólogo a una edición de *Con el viento solano* el cineasta muestra su aprecio por el protagonista de la novela:

La fatalidad rige el destino de los hombres. Aparece de pronto, se enquistaba en el cuerpo del elegido y lentamente, paso a paso, lo conduce

hacia su perdición. Le hace sufrir hasta la angustia, le obliga a buscar ayuda y refugio, pedir lo que su orgullo rechaza a amigos de siempre, conocidos, parientes, compañeros y familiares encumbrados. La fatalidad empuja al hombre a apretar los dientes, a rebelarse en plena caída, a evitar la prisión y posiblemente la muerte. (Camus, 2001)

Ignacio Aldecoa estuvo de acuerdo con las dos adaptaciones de sus textos que pudo ver en la pantalla (Martínez, 1991, 81-82), a pesar de la larga historia de desencuentros entre escritores y cineastas y, sobre todo, de la dificultad evidente en el caso concreto del autor vasco. Un breve repaso a *Young Sánchez* nos hace ver la complejidad de la traslación. El texto de Ignacio Aldecoa es un relato breve, de unas treinta páginas (Aldecoa, 1991, 25-54) que está vertebrado en siete fragmentos numerados. La acción se ubica en Madrid y los fragmentos transcurren en el gimnasio, en la fábrica, en la casa y en la calle, en la calle, en la oficina de un promotor, en la calle y el bar y en el palacio de deportes, respectivamente. El relato contiene apuntes del personaje de Young y el mundo que lo rodea, pero carece de desarrollo dramático y termina cuando va a pelear por primera vez en un combate profesional. Es decir, el guión de la película se inspira en esos apuntes para desarrollar una acción dramática que para nada figura en el texto literario. No obstante, hay algunas secuencias en la película que se identifican con facilidad en el texto – aunque el texto sea más amplio – como los diálogos en la fábrica, el encuentro de Young con la chica del barrio, los diálogos del padre con los vecinos, la figura de don Luis y la enfermedad de la madre.

En el caso de *Con el viento solano* la novela relata una acción continua estructurada en seis capítulos que transcurren y se nombran con los días de la semana, de lunes a sábado. El guión es sustancialmente fiel al original literario, aunque hay transformaciones relevantes (Sánchez Noriega, 1998, 84-86), sobre todo en el desarrollo de la historia sentimental de Sebastián, prácticamente inexistente en la novela. Las modificaciones vienen justificadas por la dificultad de un texto como la novela de Aldecoa en el que abundan fragmentos desde un punto de vista omnisciente donde se unen hechos, senti-mientos, recuerdos o estados de ánimo muy difíciles, si no imposibles de

trasladar al lenguaje audiovisual. Un ejemplo escogido al azar nos puede ilustrar sobre esta cuestión:

No era un hombre dentro de la vida normal. Él se había movido toda la vida por miedo. La pereza y el miedo estaban en casi todos los actos de su vida. [...] Miedo a su padre, a sus tíos, a los guardias, al hambre, a la enfermedad. Miedo en su padre, en sus tíos, en la madre que tenía los ojos ya no sabía si humildes o si miedosos. La pereza para vivir, una desgana que le hacía acogerse a lo primero que le salía, plegarse al instante. Su gran incapacidad para entender la vida descartando aquellos motores.

Recordaba el hambre, el frío y la primera ocasión en que éstos no le poseyeron. Lo demás había sido dejarse llevar por las oportunidades. Una oportunidad: la facilidad que en la familia se daba a la marcha y al regreso, porque había que buscarse la vida de cualquier modo. No, no estaba dentro de las normas de los demás. Si el guardia había muerto, el miedo llegaría hasta los hermanos pequeños, hasta el corazón de la madre. (Aldecoa, 1976, 78-79)

LA ADAPTACIÓN DE *LOS PÁJAROS DE BADEN-BADEN*

A diferencia de los demás textos abordados por Mario Camus – incluidas las dos adaptaciones de Aldecoa – estamos, como indican los créditos de la película, ante una "adaptación libre". De ahí que, según ha explicado el director, "En realidad, la película tiene más que ver con Ignacio Aldecoa y su mundo, que con el relato en sí" (Matji/Rubio, 1975). Las diferencias han sido también subrayadas por el análisis de Martínez González (1989, 360-425), para quien la película es una "obra cinematográfica autónoma de la obra literaria, aquélla en la que el cineasta impone su sello personal, distanciando el filme del relato originario, que, sin embargo, se puede rastrear en la actitud del narrador ante los hechos y los personajes". No obstante, esta opinión no es compatible en términos absolutos con otras; concretamente, la crítica ha valorado la creatividad y la fidelidad del

cineasta al relato original⁴. Nos parece importante abordar con más detalle esta adaptación porque, a diferencia de las anteriores, en ella se da una auténtica *lectura* o *apropiación fílmica* del universo literario, con el resultado de una película donde convergen los dos autores y, por tanto, es tanto fruto de Aldecoa como de Camus.

1. ELEMENTOS DEL TEXTO LITERARIO

1.1. *La acción narrativa*. El cuento – o novela corta – ocupa treinta páginas en la edición mencionada (Aldecoa, 1991). Está dedicado a Gaba y estructurado en once apartados numerados con dígitos romanos. La acción narrada es la siguiente:

- I. Elisa trabaja con libros y cuadernos en una terraza; llega Ricardo – marido de una amiga suya – y la invita. Charlan del verano, las tareas, un novio que ella ha dejado, etc. Ricardo la invita a comer cangrejos y le dice que se conserva muy bien, no como Maritina, su esposa. Le pregunta por el novio y ella le dice que ha terminado con él. Ricardo se ofrece para llevarla en el coche hasta su casa y ella rehúsa. Quedan en verse un sábado.
- II. Elisa en casa. Habla por teléfono con Pedro, el marido de su amiga Marcela, que es médico. Quedan en verse. Ella piensa en salir con Pedro sin que sea "sucio" hacerlo, aunque

⁴ Curiosamente, Galán (1975) habla de "excesivo respecto [*sic*] de Camus por el mundo literario de Aldecoa" y dice que la traslación de la novela (*sic*) necesitaba una más drástica adaptación de los diálogos. A esta opinión parece referirse Miguel Marías (1975) cuando habla de que quienes desconocen el relato de Aldecoa y lo "han calificado curiosamente de «novela'», presuman en Camus una fidelidad reverencial hacia el texto literario. Y concluye que el hecho de que Camus se valga de obras de Aldecoa "no implica, en este caso, ni falta de imaginación, ni oportunismo cultural, ni simple devoción, sino que revela una *afinidad esencial* que, por haber sido libre y consecuentemente asumida, no implica, sino que estimula, la realización de un trabajo personal" (subrayado en el original).

tampoco "inocente". Sale de casa y se encuentra con él en una terraza.

- III. Pablo es un fotógrafo, más joven que Elisa, a quien ella ha pedido unas fotos para ilustrar el libro que está escribiendo. Le ve en casa de él y beben. Se tratan de usted. Pablo le dedica unas fotos y se las regala.
- IV. Elisa va con Ricardo a cenar a un restaurante de la sierra. Charlan sobre los nombres de las constelaciones de estrellas. Con la bebida, Ricardo se sincera y dice con medias palabras que ya no quiere a su mujer y que ama a Elisa, pero ésta corta la conversación.
- V. Elisa acude a casa de Pablo. Dice que le han gustado las fotografías, aunque él no está satisfecho. La invita a beber.
- VI. Pedro y Elisa toman helados en una terraza. Pedro se muestra paternalista con ella; habla en términos abstractos de la búsqueda de satisfacciones en la vida y la intervención del azar. Parece insinuarse, pero ella trata de reconducir la conversación hacia su estado de ánimo. El médico le insiste con los helados y luego dice que se siente como un viejo verde.
- VII. Pablo y Elisa quedan en "La Casona". Discuten sobre la puntualidad. Pablo le dice que le gusta estar con ella porque le comprende lo suficiente. Ella dice que le gustaron las fotos, pero que no ha podido escribir mucho. Él se ofrece a llevarla en la moto a dar un paseo.
- VIII. Elisa está en casa y Ricardo la llama por teléfono. Le dice que está en la piscina pasándolo muy bien y le habla de su mujer. Quedan en verse al regreso de la esposa de Ricardo.
- IX. Pablo y Elisa se ven en una taberna popular que a ella no le gusta. Él bebe ginebra y ella rechaza la invitación. Pablo le recrimina que sea demasiado suspicaz. Hablan de las fotos y del libro. Elisa dice que va mal con su trabajo y Pablo contesta que es por culpa suya, pues le quita tiempo. Salen y pasean por la calle. Elisa le dice que le quiere y tiene miedo. Pablo, con cuidado para no ofenderla, contesta que

quiere que le quieran, pues se siente apresado. Dice que le gustaría explicárselo y ella, sollozando, rechaza una explicación.

X. Elisa llama con insistencia a Pedro. Por fin logra quedar con él y toman helados. Ella le cuenta que está enamorada de Pablo y él dice que todo pasa y el amor antes que nada. Le recomienda que le olvide, porque es más joven que ella y no tiene posibilidades de llegar a ninguna parte. Pedro le insinúa que tenía que haberse fijado más en él y ella corta la conversación.

XI. Llega el otoño y la lluvia. Elisa está sentada en una terraza y escucha a un cliente que dice a otro que no ha salido porque "No soy tonto. Madrid en verano, sin familia y con dinero, como decía aquél: Baden-Baden... Baden-Baden". Elisa toma un cubalibre y piensa en la estupidez de Baden-Baden.

1.2. *Personajes y espacios.* El relato tiene cuatro personajes:

ELISA: treinta y cuatro años, soltera. Siente que su belleza se marchita. Al ser preguntada por su novio dice que no es "capaz de retener nada". Se encuentra aburrida y busca compañía en los maridos de sus amigas. Dice que debe estar loca porque se espía continuamente.

PABLO: fotógrafo joven, viste de un modo informal. Le gusta beber cubalibres; escasamente cultivado, pues tiene faltas de ortografía. Su lenguaje despreocupado y hasta vulgar contrasta con el de Elisa. Dice que quiere vivir libre, sin agobios, desprendido de las cosas. Busca tener sensaciones para que nada le pille desprevenido.

RICARDO: esposo de Maritina, amiga de Elisa. Presume de Rodríguez aburrido en el verano madrileño. Se insinúa a Elisa las dos veces que se encuentran y la llama por teléfono para vislumbrar sus posibilidades.

PEDRO: médico, esposo de Marcela, amiga de Elisa. Parece interesado por Elisa, pero no es capaz de hablarle claramente; y cuando lo va a hacer ella rehúsa escucharle.

Los espacios en que transcurre la acción son: la terraza de un bar de Rosales (I), la casa de Elisa (II y IX), una terraza en la plaza de Colón (II y VI), la casa de Pablo (III y V), el restaurante "Las Tinajas" a las afueras de Madrid (IV), el bar "La Casona" en la calle Echegaray (VII), la casa de Elisa y un bar indeterminado (X) y un bar (¿el mismo?) (XI).

1.3. *Enunciación, estructura narrativa y estilo.* El relato está centrado en Elisa y la voz narradora es omnisciente. La acción no es sucesiva, sino discontinua, como prueba la elipsis de los encuentros de Elisa y Pablo indicados en V (pág. 317), donde se dice que ésa es la tercera vez que se ven, siendo así que en el relato únicamente se ha narrado un encuentro (fragmento III); y el encuentro de Elisa y Pedro, narrado en los fragmentos II y VI. Se reiteran las indicaciones de tiempo y lugar: Madrid en días de julio y agosto (I a X) y septiembre (XI). Predominan los diálogos directos, excepto en los fragmentos II y XI en los que el narrador revela el estado de ánimo de Elisa. La narración de acciones es deliberadamente ambigua, intercalando acciones, diálogos directos e indirectos, recuerdos, pensamientos y estados de ánimo que tienen como resultado un relato un tanto impresionista, en el que interesa más proporcionar pinceladas que evoquen "mundos" que narrar historias propiamente dichas. En este sentido son muy indicativos los diálogos presuntamente intrascendentes, como conversaciones cotidianas de carácter tópico y hasta un tanto frívolas (sobre la bebida, las estrellas, la diversión, etc.).

1.4. *Temática.* El relato literario presenta los desencuentros de Elisa con tres personajes. Ricardo tiene interés por ella, mientras ella lo rechaza y dirige su atención a Pedro. Éste no capta – o disimula – el interés que Elisa tiene por él. En ambos casos se trata de hombres casados y las relaciones se presentan en un espacio de ambigüedad y transgresión muy acorde con el verano en que transcurre la acción y a lo que hace referencia el título. Pero en el mundo de Elisa entra Pablo y entre los dos se establece una relación nueva, basada inicialmente en el interés profesional. El resultado es

que Elisa se ve rechazada por aquél a quien quiere y con los otros dos no tiene ninguna relación de intimidad. Por tanto, el tema fundamental sería la *soledad* y la *soltería* de una mujer que ve pasar el tiempo y no tiene una relación – ni sentimental ni física – gratificante.

2. PROCESO DE ADAPTACIÓN/CREACIÓN CINEMATOGRAFICA

2.1. *La acción narrativa.* De las transformaciones fundamentales en los rasgos de los protagonistas se deriva una transformación de la historia del texto fílmico que, por otra parte, ofrece un desarrollo singular respecto a la novela corta. En ésta hay una sucesión de encuentros frustrados de Elisa con tres personajes (Pablo, Ricardo y Pedro) que tienen como resultado la soledad de la mujer, lo que remite al comienzo de la historia. Por el contrario, en el filme se elabora una trama argumental con un encuentro inicial que tiene otras motivaciones – es azaroso y no buscado como el del relato literario – y que da lugar a una historia de amor vivida con intensidad y con un final más trágico que el del relato. El desencuentro final responde a una plasmación de la irreconciliabilidad entre los dos mundos de Elisa y Pablo y, por tanto, ofrece una explicación más profunda y compleja, en clave de diferencias de clase y estilos de vida, que el mero amor no correspondido del texto literario.

2.2. *Personajes y escenarios.* De la novela corta se toman los personajes de Elisa, Pablo y Ricardo; y se renuncia al personaje de Pedro que, para el texto fílmico, resulta redundante con respecto a Ricardo. Los dos protagonistas están muy transformados. La Elisa del cuento es una mujer insegura e indecisa que parece buscar un lígüe de verano, siente que llega una edad en la que su atractivo comienza a marchitarse y no ha sido capaz de encontrar una pareja. Por el contrario, en el filme se trata de una mujer más joven que rompe con su novio porque sus intereses existenciales difieren y que se enamora – sin buscarlo deliberadamente – de un joven del que lo separa la pertenencia a distinta clase social y los estilos de vida propios de

cada uno. El Pablo del relato es joven, inculto y tiene conversaciones más bien frívolas, mientras el cinematográfico es maduro, tiene un hijo y muestra otras características que para nada se adivinan en el primero, como el celo por su independencia y la voluntad de valerse por sí mismo (Martínez González, 1989, 379). Es decir, el desequilibrio de la pareja en el relato aparece invertido, de algún modo, en la película; pero hay que hacer ver que las diferencias entre la pareja literaria son mayores que en la fílmica, con la particularidad de que en la primera el desencuentro viene explicado por el personaje masculino, en tanto que en la segunda son ambos los responsables.

MUNDO DE ELISA	MUNDO DE PABLO
<ul style="list-style-type: none"> - Ricardo, padres - valores económicos - negocio - profesión - música frívola - rótulo inicial - otoño - tierra - abstemios - espacios lujosos - ocio sofisticado - falsedad - belleza canónica - éxito 	<ul style="list-style-type: none"> - Vicente, Andrés - valores convivenciales - vocación - aventura - música dramática - rótulo final - verano - mar - bebedores - espacios cotidianos - ocio popular - autenticidad - fealdad - derrota

Todos los demás personajes – el tío de Elisa, sus padres y sus amigas; el hijo de Pablo, el profesor Salas, el ejecutivo y Vicente – son creación genuina del autor fílmico y sirven fundamentalmente para explicitar temáticamente la pertenencia de Elisa y Pablo a dos mundos diferentes, lo que viene a justificar el desencuentro final. En el caso del niño Andrés, el personaje sirve para proporcionar a la relación un tono de madurez que contrasta vivamente con la ligereza de la existente en el texto literario.

2.3. *Enunciación y estructura narrativa.* A diferencia del literario, que responde a una voz narradora omnisciente, el texto fílmico tiene un punto de vista autodiegético centrado en el personaje de Elisa. Mientras que la estructura de la novela se basa en fragmentos de acción discontinua, el filme ofrece una estructura más clásica, donde la sucesión de secuencias se fundamenta en la causalidad de las acciones narrativas. Asimismo en los diálogos hay diferencias sustanciales ya que en el filme apenas hay diálogos similares a los del cuento. De la novela corta se conserva el tiempo de verano en que transcurre la acción y se buscan equivalentes en secuencias documentales de algunas descripciones de la ciudad en ese tiempo.

2.4. *Temática.* Del texto literario se toma la idea central (el verano como tiempo de transgresión, la búsqueda de aventuras sentimentales), pero esa idea está transformada y lo que en el cuento aparece como anécdota que se mantiene en el nivel del deseo sin llegar a realizarse, se convierte en una historia trágica de amor en el filme. O, como resume Julián Marías (1975), "El cuento de Aldecoa no es más que una situación de la cual emergen – si vale decirlo así – unos personajes; en la pantalla, se ha convertido en un drama". Las diferencias entre Elisa y Pablo de Aldecoa han sido incrementadas y concretadas más en el mundo de las ideas, principalmente en la oposición en torno al dinero y los valores que representa. En el texto fílmico tiene importancia el alcohol como recurso para paliar la desazón de vivir.

Por todo ello, mientras en el escrito la temática se limita a la soledad afectiva de la protagonista, en el audiovisual se amplía a la contraposición de los dos mundos indicada más arriba. No obstante el tema del mar – que, por otra parte, entronca con la temática del autor cinematográfico – está presente en las metáforas utilizadas por Aldecoa en el primer fragmento de su texto.

2.5. *Clausura del relato.* La novela corta finaliza con el regreso a la situación inicial – Elisa está nuevamente sola – aunque con la amargura de una oportunidad perdida. Por el contrario, el texto

filmico tiene una clausura en clave trágica: Pablo se ha visto tan herido por la incapacidad o imposibilidad de llevar adelante ese amor que busca en la muerte una salida.

2.6. *Añadidos del autor filmico*. Al margen del desarrollo dramático y los añadidos de personajes y sucesos, nos parece importante subrayar aquellos elementos inexistentes en el texto literario y coherentes con la estética de la filmografía del director (Sánchez Noriega, 1998). Hay unos símbolos cuya característica fundamental es estar fuertemente insertos en el relato, es decir, simular al máximo su condición metafórica. El más evidente es la metáfora del barco en la botella que ofrece una triple perspectiva: es ejemplo del uso gratuito del tiempo que hace el personaje y que lo define frente a los usos productivos (burgueses); hace referencia al mundo del mar y la posible vida feliz que Pablo pudo tener en ese ámbito, según la premonición de su padre; y, por último, cuando aparece destruido funciona como metáfora estricta de la muerte de Pablo. Pero, también, cuando Elisa contempla una escena de amor en casa de unos vecinos y ello subraya o alimenta su deseo o su nostalgia.

Abundan las citas literarias: de *Los amores tardíos* de Pío Baroja en tres secuencias, de *El lobo de mar*, de Jack London en dos, una cita de texto de Ignacio Aldecoa, perteneciente a su última novela, *Parte de una historia*⁵ y poemas de Lorca, Dámaso Alonso, Miguel Hernández, Góngora, Espronceda y Claudio Rodríguez⁶. Por otra

⁵ Se trata del momento en que Elisa ve una foto de mujer (la esposa de Pablo) y lee un texto que encuentra en una mesa: "Apacible y ensimismado siento transcurrir años naufragos, meses delirantes, semanas llenas de gemas empolvadas, días de estiércol y aun minutos, segundos, milésimas de segundo o simples figuraciones de mi vida que no sé si alcanzan a ser contadas en el tiempo. Pero en todo solamente hay amargura e insolidaridad".

⁶ Este libro, el segundo de su autor tras *Conjurados*, fue publicado originariamente en 1965 (Madrid, Ed. Revista de Occidente). En la recopilación de su obra poética, hecha por el propio Claudio Rodríguez en 1992 (*Desde mis poemas*, Madrid, Cátedra), aparece la composición que, en su integridad, dice así: "Largo se hace el día a quien no ama / y él lo sabe. Y él oye ese tañido / corto y duro

parte, en el apellido del personaje protagonista (Alcorta) de la película – en el cuento es Fernández – parece que hay un homenaje al novelista Aldecoa. El rótulo inicial – "Madrid, en verano, sin familia y con dinero, Baden-Baden"⁷ – está tomado del final del cuento; aparece como una broma, refuerza la misma idea de las imágenes (verano, frivolidad, sexo, ligue, descanso) y contrasta fuertemente con el rótulo final de Hemingway ("Todos los que han conocido el amor cuando el amor se aleja de ellos llevan una huella de muerte"), todo un resumen o exposición de la tesis del filme, inexistente en el texto de Aldecoa. La oposición entre estos dos rótulos no hace sino expresar los dos mundos enfrentados entre sí.

El *referente literario*, el contexto cultural e intelectual tiene un enorme peso en el ámbito vital de los personajes. Así, el mundo de los libros aparece plasmado cuando los personajes aparecen en una biblioteca, en una librería, hablando de libros, recopilando citas de

del cuerpo, su cascada / canción, siempre sonando a lejanía. / Cierra su puerta y queda bien cerrada; / sale y, por un momento, sus rodillas / se le van hacia el suelo. Pero el alba, / con peligrosa generosidad, / le refresca y le yergue. Está muy clara / su calle y la pasea con pie oscuro, / y cojea en seguida porque anda / sólo con su fatiga. Y dice aire: / palabras muertas con su boca viva. / Prisionero por no querer, abraza / su propia soledad. Y está seguro, / más seguro que nadie porque nada / poseerá; y él bien sabe que nunca / vivirá aquí, en la tierra. A quien no ama / ¿cómo podemos conocer o cómo / perdonar? Día largo y aún más larga / la noche. Mentirá al sacar la llave. / Entrará. Y nunca habitará su casa."

⁷ La frase parece que se debe a Francisco Silvela (1843-1905), ministro de varios gobiernos de Cánovas, sucesor suyo en el partido conservador y presidente del Gobierno en 1899-1900 y 1902-1903. A este político atribuyen la frase Julián Marías (1975), Angeles Masó (1975 y 1976) y Florencio Martínez González (1989, 422). Sin embargo, Félix Martialay (1975) señala al marqués de la Baldavia como su autor, lo mismo que E. Haro Tecglen en *El niño republicano* (Madrid, Alfaguara, 1996, p. 91), quien caracteriza a ese aristócrata como "un madrileño de bombín y capa". El título de Marqués de la Valdavia (*sic*) fue otorgado por Alfonso XII en 1883 y el nombre hace referencia a un río palentino, afluente del Pisuerga y a un pueblo leonés. En cualquier caso, la ciudad alemana de Baden-Baden, un famoso balneario para la aristocracia europea, se ha convertido en símbolo del veraneo elitista.

autores, escribiendo unas memorias por encargo, leyendo novelas, recitando poemas y prestándose libros. Pero este mundo es pluriforme y hasta el personaje del ejecutivo tiene cabida en él, aunque sea con la falsedad de dictar unas memorias para que alguien – venciendo trabajosamente los escrúpulos morales – sea capaz de crear un texto literario.

El mundo del *ser humano en el mar* está presente a través de objetos como el barco que Pablo construye, carteles en casa de Pablo, conversaciones, canciones marineras, lectura de novelas, películas – fragmento de *El demonio del mar* (*Down to the sea in ships*, Henry Hathaway, 1949) – y poemas. El mar no aparece tanto como espacio de la naturaleza cuanto como profesión aventurera. En el relato, el mar es un espacio mítico al que el protagonista se refiere como un lugar donde pudo ser feliz y desarrollar su vida de un modo gratificante según el designio de su padre que, como nos recuerda repetidamente, le auguró que en tierra no daría más que tropezones.

José Luis SÁNCHEZ NORIEGA
Universidad Complutense de Madrid

BIBLIOGRAFÍA

- Aldecoa, Ignacio, *Con el viento solano*, Barcelona, Planeta, 1976 (1ª ed. febrero de 1956).
- , *Cuentos completos*, I-II, Madrid, Alianza, 1991.
- Camus, Mario, "Libros de día, películas de noche", *Diario 16*, 22 de julio de 1984.
- , "Con la muerte por destino", *El Mundo*, 27 de agosto de 2001 (también en Ignacio Aldecoa, *Con el viento solano*, Madrid, Bibliotex, col. Biblioteca El Mundo, 2001).
- Cobos, Juan-Rubio, Miguel, "Mario Camus", *Leviatán*, nº 16, 1984, pp. 143-156.
- Fernández-Rubio, Andres, "Mario Camus: «Por las fisuras de los adosados entran hormigas»", *El País*, 1 de agosto de 1996.
- Frugone, Juan Carlos, *Oficio de gente humilde... Mario Camus*, Valladolid, Semana de Cine de Valladolid, 1984.
- Galán, Diego, "Los pájaros de Baden-Baden", *Triunfo*, nº 659, 17 de mayo de 1975, pp. 78-79.
- Gimferrer, Pere, *Cine y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1999.
- Hidalgo, Manuel, "Mario Camus: «La estética está en el fracaso»", *Diario 16*, 29 de abril de 1984.
- Lara, Fernando - Galán, Diego, "Mario Camus. Delantero centro en un país de árbitros", *Triunfo*, nº 466, 8 de mayo de 1971, pp. 33-35.
- Lasagabaster, Jesús María, "La novela de Ignacio Aldecoa: de lo social a lo existencial", en Florencio Martínez (comp.), *Ignacio Aldecoa (1925-1969), veinte años después*, Vitoria, Universidad del País Vasco - Diputación Foral de Álava, 1991, pp. 51-76.
- Marías, Julián, "Baden Baden", *La Gaceta Ilustrada*, nº 973, 1 de junio de 1975, p. 29.
- Marías, Miguel, "Los pájaros de Baden-Baden", *Dirigido por*, nº 25, julio-agosto de 1975, pp. 26-27.
- Martínez González, Florencio, *Cine y literatura en Mario Camus* Bilbao, Universidad del País Vasco, 1989 (tesis doctoral policopiada).

LA APROPIACIÓN FILMICA DE UN UNIVERSO LITERARIO 201

- (comp.), *Ignacio Aldecoa (1925-1969), veinte años después*, Vitoria, Universidad del País Vasco - Diputación Foral de Álava, 1991.
- Matji, Manuel - Rubio, Miguel, "«El país debe darnos los temas»", *Nuevo Diario*, 25 de mayo de 1975.
- Sánchez Noriega, José Luis, *Mario Camus*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Soldevila Durante, Ignacio, *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1980.
- Torres, Juan-Francisco, "Mario Camus: «Hay un hallazgo que no podemos perder: el público»", *La Vanguardia*, 6 de junio de 1984.

