

Mendicutti frente a Armiñán en *El palomo cojo*

José M^a González-Serna Sánchez

EL ARGUMENTO.-

El primer paso en la aproximación al estudio comparado de ambos textos, filmico y literario, parece lógico pensar que sea el contraste entre los dos argumentos. Las diferencias entre ambas líneas diegéticas no parecen a simple vista demasiado significativas, aunque, evidentemente las hay y, como después veremos, bastante determinantes para la significación última de los textos.

Para empezar la casa por los cimientos, deberíamos decir en un primer lugar como ambos argumentos están sostenidos por idénticas “columnas”. Se trata de las tres llegadas de personajes que nos encontramos tanto en la novela como en el filme: la llegada del niño, la de la tía Victoria y la del tío Ramón. Estas tres llegadas están muy calculadas en la novela de Mendicutti, ya que cada una de ellas coincide con el principio de uno de los meses de verano (del verano que Felipe Jesús Guillermo pasa en casa de sus abuelos) que, a la postre, son las unidades de nivel superior en que está estructurado el contenido de la novela. El filme también mantiene esta estructuración, se respetan las tres llegadas, aunque la significación de cada una de ellas no es la misma que en la novela y, sobre todo, la materia narrada en el filme no se distribuye tan uniformemente como en el texto de Mendicutti:

Novela	Filme
1. Llegada del Niño a la casa (Mes de Junio)	1. Llegada del Niño a la casa. (2 días y 2 noches)
2. Llegada de la tía Victoria. (Mes de Julio)	2. Llegada de la tía Victoria. (4 días y 3 noches)
3. Llegada del tío Ramón. (Mes de Agosto)	3. Llegada del tío Ramón. (3 días, 2 noches y el amanecer del último día)

En la novela de Mendicutti cada llegada de personaje se relaciona con una misma cantidad de tiempo, mientras que en el filme no aparece vinculada esa llegada de personajes con una cantidad uniforme de tiempo.

Una vez establecido este punto de partida común para los dos textos que comparamos podremos pasar a hacer un contraste más detallado entre los argumentos de novela y filme. Vayamos por partes. Los acontecimientos que se producen durante el mes de Junio en la casa de los abuelos, nos los comunica Eduardo Mendicutti a través de seis capítulos: en el primero nos da noticia de la enfermedad del niño, de su familia, de su tata Antonia, de sus obsesiones y complejos, en el segundo, nos presenta la llegada a la casa y el encuentro con su familia, con su herencia, con sus miedos y fantasmas; este encuentro se continúa en el tercer y cuarto capítulo de la primera parte de la novela, pero centrándose en un lugar concreto de la casa (la habitación donde pasará buena

parte del verano) y en los recuerdos y comentarios en torno al “propietario” de esa habitación (el tío Ramón); todo ese nuevo mundo descubierto por el niño provoca los acontecimientos de la primera noche en casa de sus abuelos: delirio y miedo (capítulo quinto); en el sexto y último capítulo llega el telegrama que anuncia la llegada de la tía Victoria y un segundo anuncio: el permiso para dar paseos y liberarse de la cama y la habitación.

En la película encontramos algunas diferencias. Comienza el filme con una secuencia desarrollada en un espacio exterior como es el trayecto que conduce al niño a la casa de los abuelos. En esa secuencia se nos da noticia del porqué del traslado: la enfermedad que sufre. Sirve, por tanto, para ponernos en antecedentes y es el paralelo filmico del primer capítulo de la novela. La inclusión de secuencias en exteriores es ya una primera diferencia entre novela y filme, como veremos más adelante. En segundo lugar, el filme nos presenta dos noches en la vida de la casa, mientras que en la novela sólo encontramos una. Y la tercera diferencia importante la encontramos en la presentación de lo que va a ser la obsesión del tío Ricardo y elemento determinante para el desenlace de la historia de la película: en la primera noche, el niño entra en la habitación del “tío loco” y éste le hace partícipe de su proyecto de encontrar un barco hundido en la bahía y su correspondiente tesoro. Esta obsesión del tío Ricardo viene reforzada por la visita que en la mañana del segundo día hace a su barco, el Pijota II.

En resumidas cuentas, en esta primera parte de ambos textos nos encontramos con dos diferencias argumentales principales: en la película se nos narran acontecimientos de dos noches, en vez de una, y se inicia en la película, una línea de argumento que no existe en la novela, como es la obsesión del tío Ricardo por escapar de la casa (encontrar el tesoro, hacerse a la mar) y que será determinante en el fluir del filme, ya que posibilitará el “happy end” de la película, así como el desarrollo de uno de los personajes principales de la misma. Este hecho me parece muy importante, ya que, a mi modo de ver, ese final adultera completamente el sentido de la novela de Mendicutti.

La segunda gran unidad estructural de la novela corresponde a los acontecimientos producidos durante el mes de Julio. Esta materia narrativa, al igual que la anterior, también se encuentra dividida en seis capítulos. Hagamos un brevísimos resumen de los mismos. En el primer capítulo nos presenta Mendicutti la llegada a la casa de la tía Victoria y los cambios que se producen en la vida del muchacho con el advenimiento del nuevo pariente y todo lo que significa. Aparece en este capítulo un elemento fundamental para el desenlace de la novela, como es la ambición de la Mary en relación a las joyas de tía Victoria. En el segundo capítulo nos encontramos con la apertura de un ciclo que ronda en torno a la bisabuela Carmen y que culminará con su muerte, en el sexto capítulo, y con el cierre del mes de Julio. En este segundo capítulo nos narra el autor los diferentes enfrentamientos entre la casa (representada en la tía Victoria y la Mary) y la enfermera de la bisabuela, Adoración, que terminarán con el despido de la enfermera. Ese despido

posibilitará las visitas y estancias de Mary, tía Victoria y el niño, así como de otros personajes, en la habitación de la bisabuela, que es la materia del tercer capítulo. En el cuarto, Mendicutti relata de nuevo algunos acontecimientos nocturnos. El quinto capítulo es importante porque en el encontramos la desaparición, el despido, de Luiyi (al que luego se culpará de la desaparición de la sortija) y, vinculado a él, el robo llevado a cabo por Mary de la revista Adonis y el colapso que la bisabuela sufre al contemplar esa revista (“Gloria bendita”, dirá sin parar). En el capítulo sexto, como ya dijimos antes, se produce la muerte de la bisabuela, pero también dos acontecimientos importantes: la primera experiencia sexual del muchacho (con la Mary, claro está) y la desaparición de la sortija, de la cual se culpa a Luiyi, el secretario de la tía Victoria.

A grandes rasgos, el filme de Jaime de Armiñán sigue la secuencia de contenidos que hemos descrito antes, pero presenta una serie de diferencias. En primer lugar, la película no refleja claramente el trío que en la novela forman la tía Victoria, Mary y el niño, hecho, a mi modo de ver importante, ya que representa el descubrimiento del “gran mundo”, de lo “chic”, por parte del muchacho. En segundo lugar, la película presenta una oscura relación amorosa entre el tío Ricardo y la tía Victoria (en la novela hermanos, pero en el filme, tío y sobrina) que no aparece en absoluto en la novela y que es difícil de justificar su inclusión en el guión de la película. En tercer lugar, el guionista utiliza un elemento que aparecerá después en la novela (la aparición de una “pestaña de la Purísima” como anuncio de algún acontecimiento terrible) para colocarlo antes de la muerte de la bisabuela, del robo de la sortija y de la huída de Luiyi. En cuarto lugar, se continúa con una línea de argumento que ya había sido abierta en la parte anterior: la obsesión del tío Ricardo por su tesoro y su barco, que aparece reflejado en la película con una nueva secuencia exterior en la que el abuelo y el tío Ricardo se encuentran frente al “Pijota II”. Y por último, se introduce en el filme una secuencia en la que Mary y el tío Ricardo dialogan en la habitación de éste último y donde, en medio de un diálogo que podríamos definir como cómico, la Mary recibe el consejo de abandonar la casa. Se está preparando el desenlace.

La tercera parte de la novela se corresponde con los acontecimientos producidos durante el mes de agosto, último que el niño pasa en la casa de los abuelos. El contenido de esta parte, como el de las anteriores, se encuentra distribuido a lo largo de seis capítulos. El primero de éstos gira en torno a la lectura de *Mujercitas*, como símbolo de esa indefinición sexual del muchacho. En ese libro aparecerá la “Pestaña de la Purísima” como claro signo de mala suerte. Tras este primer capítulo nos relata Mendicutti la llegada del tío Ramón y el cambio de habitación del muchacho. En el tercer capítulo nos encontramos con el proyecto de recital poética que pretende llevar a cabo la tía Victoria, además de un cambio en la conducta de la Mary y de sus relaciones con el niño Felipe, así como el espionaje a que someten al tío Ramón con la intención de verle desnudo, aunque resulta ser un espionaje frustrado. El capítulo cuarto es ya el principio del fin: llevan a cabo el recital

poético nocturno en el Salón de los Espejos, y allí se producen tres acontecimientos importantes para el discurrir de la novela: el desmayo de la tía Victoria, que ya no levantará cabeza, y el doble descubrimiento del niño: las relaciones entre la Mary y el tío Ramón (lo que provoca los celos del muchacho) y la visión de la sortija desaparecida en la mano de Mary. El capítulo quinto es el de la delación del niño y la posterior “maldición” que le lanza la Mary. En el último capítulo nos encontramos con la despedida de la casa y un importante diálogo entre el niño Felipe y su tío Ramón en el que se ponen de manifiesto las semejanzas entre ambos personajes y el tema de la indefinición sexual como un componente importante de sus personalidades. El final de la obra viene marcado por la situación de soledad en que se queda el muchacho, que ha perdido a sus tres puntos de referencia de ese verano: la tía Victoria, encerrada en su habitación desde el recital (quién sabe si comenzado a repetir lo que fue la vida de la bisabuela Carmen, que recordaba a esos cuatro bandoleros, igual que la tía recuerda sus “interludios” amorosos), el tío Ramón, que abandonará la casa, y, sobre todo, la Mary, que había sido su guía para introducirse en el mundo de los mayores, de su familia y su herencia, y de la que le separan totalmente la delación y la maldición de respuesta.

En la película, como en la novela, la llegada del tío Ramón marca el principio del final de la historia. Las diferencias principales con el texto literario son las siguientes: en primer lugar, el cambio en la conducta de la Mary (amor hacia el tío Ramón. Separación del niño) no es tan evidente como en la novela; en segundo lugar, el diálogo entre el muchacho y el tío Ramón que en la novela aparece casi al final (en el último capítulo), en el filme se sitúa antes, incluso, del descubrimiento de la sortija en manos de Mary, con lo cual, a mi modo de ver, pierde significación al no ser el cierre de la historia, pero hemos de tener en cuenta que el guionista ha inventado otro cierre, mucho menos desesperanzado, mucho más suave. Una tercera diferencia, fundamental ésta, es la eliminación del recital poético de la tía Victoria. Lo que acontecía en ese recital (recordemos su importancia: desmayo y posterior encierro en vida de la tía Victoria, relaciones entre tío Ramón y Mary, la sortija en la mano de Mary), o se elimina, simplemente, en el filme (es el caso del desmayo de la tía Victoria que, sencillamente, no vuelve a aparecer en la película, o el de las relaciones entre tío Ramón y Mary que solamente aparecen apuntadas en secuencias dispersas, como es el caso de la primera cena de la que disfruta este personaje en la casa), o se incluye en otra secuencia, como sucede con algo tan importante en el discurrir de la historia como el descubrimiento de la sortija robada en manos de Mary. Este descubrimiento, en el filme, se produce durante el espionaje al que somete el niño al tío Ramón durante una noche, en la que en vez de aparecer desnudo ante sus ojos la figura de su tío, aparece la figura de la Mary, con la sortija por único vestuario, en una provocadora danza.

Y nos queda por comentar el final de ambos textos, que es donde se encuentran las mayores diferencias, y donde quizás esté la razón de que Eduardo Mendicutti, en la columna que firmaba en el diario *El Mundo* hablara de “sufrir una adaptación cinematográfica”. Lo que en la novela termina siendo una situación de completa soledad, aunque el mundo presentado por Mendicutti sea un mundo de gentes solitarias (“El mundo está lleno de gentes solitarias”, es el nombre del último capítulo de la novela), de cierta desesperanza, en el filme se transforma en una especie de “happy end”, como ya dijimos más arriba. De momento, la ruptura emocional entre el niño y Mary no se produce en la película: en esa especie de “juicio” al que asistimos al final de la historia, la Mary no termina su maldición (su “alegato”, podríamos decir), lo que posibilita una escena posterior en la que Felipe Jesús Guillermo va al cuarto de la criada para que ésta termine su “maldición” de claro contenido sexual y allí se produce una reconciliación, entre lágrimas, de los dos personajes que han ido unidos durante toda la película. Con este hecho ya se ha dulcificado el final de la historia, pero ahí no queda la cosa, sino que el guionista no quiere terminar “su historia” con el muchacho solo en escena (aunque reconciliado), por lo que entra en acción algo que se ha ido preparando durante todo el desarrollo del filme: la última escena de la película nos muestra al tío loco, al tío Ricardo, y al niño, navegando en el Pijota II hacia el amanecer, hacia la nueva vida, hacia el futuro, con la compañía de alguien que, como él, también es diferente. Este final contrasta claramente con el de la novela, donde se nos dice:

“Entonces me di cuenta de verdad de lo solo que me había quedado, y de que seguramente me tocaba ser una de esas personas que andan solitarias por el mundo.

En aquel momento, me habría echado a llorar, pero entró la abuela a decirme que ya era hora de desayunar y que qué hacía con esa cara de pena.

-Aquí puedes volver cuando quieras –me dijo, y me revolvió el pelo-. Desde ahora, éste será tu cuarto.

Pero yo sabía que ya nunca iba a ser lo mismo.”¹

¹ MENDICUTTI, Eduardo: *El palomo cojo*, Barcelona, Tusquets, 1994 (1ª edición, 1991), p. 240.

LA ESTRUCTURACIÓN DE LOS RELATOS.-

Como ya hemos visto con anterioridad, el contenido de ambos relatos se encuentra sustentado, aproximadamente, en la misma estructuración. Una estructura que se puede dividir en tres partes vinculadas cada una de ellas a la llegada de un personaje a la casa de los abuelos: la llegada del niño, la de la tía Victoria y la del tío Ramón. La diferencia radica, fundamentalmente, en la falta de uniformidad entre cada una de esas partes que encontramos en el filme de Armiñán, en el que sin duda, el ciclo iniciado con la llegada de la tía Victoria ocupa la primacía, al menos, por su extensión.

Aparte de la división interna del contenido, podemos comentar también el tratamiento de otros elementos vinculados de una u otra forma a la estructura de los relatos. El que más llama la atención en una primera lectura es, sin dudar, el tratamiento del tiempo. Mendicutti ha puesto especial atención en la distribución de su historia a lo largo de los tres meses del verano, marcando con cada mes una de las unidades superiores de estructuración de su relato. Esta división de nivel superior desaparece en el filme, donde se nos dice al principio que estamos en verano, pero no se nos matiza en ningún momento como va pasando ese verano en la casa de los abuelos.

Por lo que se refiere al tiempo, el filme parece prestarle mayor atención a la alternancia día-noche, algo que también encontramos en la novela, para mostrarnos las diferentes vidas de la casa, la pública y la privada, la de los seres convencionales y la de los diferentes, y enlazando esas vidas, el muchacho y su “guía”, la Mary.

Otro elemento a tener en cuenta en el tratamiento del tiempo sería el momento, el tiempo histórico en el que se desarrollan los acontecimientos. La historia que nos narra Mendicutti puede localizarse aproximadamente en la década de los cincuenta del presente siglo. El autor no nos da en ningún momento unas fechas concretas, pero sí las suficientes indicaciones: alusiones constantes al régimen franquista, así como a la pasada guerra civil, a artistas de la época, incluso a algún crimen famoso, como es el caso del asesino Jarabo, que tiene encandilada a la Mary. El filme, lógicamente, también se sitúa en época similar, aunque en él las referencias políticas o de la cultura popular de la época son más escasas. La ambientación del filme se consigue más por el vestuario, decorado y otros elementos de atrezzo (los coches, por ejemplo).

El espacio es también un elemento importante a la hora de la configuración de la estructura de los relatos. La novela de Mendicutti se desarrolla en su totalidad en un espacio interior, la casa, que se comporta casi como un personaje más de la obra: cargada de misterio, parece que determinara de alguna forma la vida de los personajes. El novelista nos describe la casa con especial interés: el patio de entrada, la sala de recibir, la habitación de la bisabuela, la del tío Ricardo, el

despacho del abuelo, la azotea desde la que se ven los techos de las bodegas con los nombres de las familias importantes de la población,

“La casa de mis abuelos era grandísima y de mucho postín. Estaba en el Barrio Alto de la Cuesta Belén, y desde la última azotea se veía el pueblo entero, los campanarios de todas las iglesias, los tejados de todas las bodegas, con los nombres de las buenas familias pintados en letras grandísimas; si tu apellido no aparecía en ninguna tapia ni en ningún tejado de alguna bodega, entonces tú no eras de familia bien, eso seguro.”²

y, por supuesto, dos espacios fundamentales, la habitación del tío Ramón y el salón de los espejos, cargado de historia familiar, de herencia. El niño siente en la novela todo el peso de su familia, de sus patologías (la tendencia a la locura), de esa ambigüedad sexual que parece ser rasgo determinante de su estirpe. En la película de Armiñán el peso, la significación de la casa no es tan evidente, es más un lugar donde situar las vidas de los personajes, no un personaje más; solamente en una secuencia (aquella en que la tía Victoria, recién llegada, toca el piano en la sala de los espejos) la casa grande de los abuelos adquiere parte de la significación que tiene en la novela.

La población en la que se sitúa esa casa de la que hemos estado hablando no nos dice Mendicutti directamente cuál es, pero sí nos da las suficientes indicaciones, algunas tan claras como la que sigue:

“También se veía el Castillo de Santiago y, al fondo, entre las casas del Barrio Bajo, la desembocadura del Guadalquivir y el mar como un bizcocho azul que se esponjaba o se afilaba según iban y venían las mareas”³

Y todos sabemos que el Guadalquivir solamente desemboca en Sanlúcar de Barrameda. No es la única indicación situacional, hay muchas a lo largo de la novela. El filme no es tan contundente en la situación de esa casa de los abuelos. Sabemos que se trata de un lugar cercano a la costa (algunos planos de las olas batiendo sobre la playa los utiliza para enlazar secuencias, así como las idas y venidas del tío Ricardo a visitar su barco, el Pijota II, y la última secuencia en la que tío y niño se dirigen, navegando, hacia el horizonte), suponemos que es una ciudad andaluza de pequeño tamaño por el ambiente provinciano, por el habla de algunos personajes (sobre todo de Mary y el tío Ricardo), por el tipo de casa (patio central, fresco, ...). Armiñán ha querido ser menos

² MENDICUTTI, E.: op.cit., p. 19.

³ Ibid., p. 19.

concreto, menos claro, en la situación espacial (y también temporal) de la historia que cuenta en el filme.

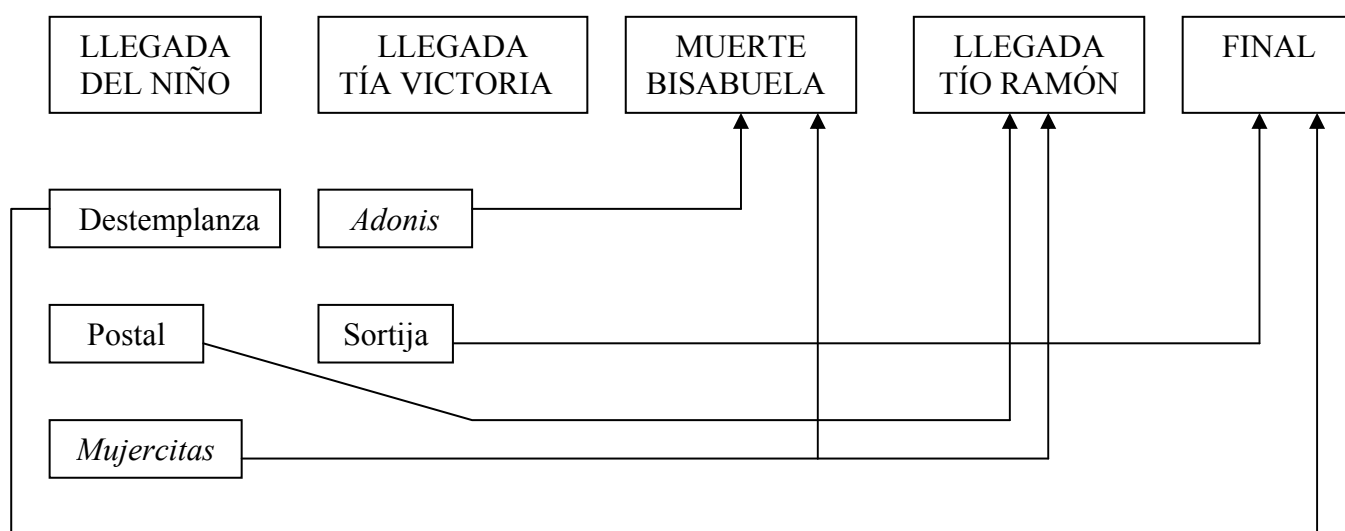
Un último aspecto que debemos comentar por lo que se refiere al tratamiento del espacio en los dos textos es como en el filme encontramos algunas secuencias exteriores, mientras que en la novela no hay ningún acontecimiento externo a la casa. Las secuencias en exteriores no son muy abundantes y casi todas tienen que ver con esa línea temática abierta por el guionista y que conduce al final feliz (el barco del tío Ricardo). Supongo que Armiñán no quiso “teatralizar” demasiado su película, y de ahí la inclusión de exteriores, a veces, poco justificables (por ejemplo, los planos de olas batiendo sobre la playa).

Un elemento que contribuye poderosamente a uniformar el relato de Mendicutti es la utilización de una serie de motivos recurrentes a lo largo de su novela. Estos motivos dotarán a su historia de una gran unidad. Armiñán los utiliza también para trabar internamente su historia. Veamos cuáles son:

- a) La destemplanza del muchacho, que provoca su llegada a la casa de los abuelos y que desaparece al final de ese verano. Sería, por tanto, un elemento que abriría y cerraría el relato. En la película este elemento está, por decirlo así, desaprovechado. Sabemos que el niño llega a causa de su enfermedad y en las primeras secuencias se nos habla de su destemplanza y de cómo de llevar una vida de reposo (la visita del médico, al principio del filme), pero después no se vuelve a aludir en ningún momento más a esa enfermedad.
- b) Las fotos del tío Ramón y, sobre todo, la tarjeta postal que el tal Federico le envía son encontradas por el muchacho a la llegada de éste a la casa de los abuelos y vuelven a aparecer al llegar el tío balarrasa. En el filme también se emplea este elemento relacionador.
- c) El libro *Mujercitas* también tiene en la historia un importante poder uniformador: se alude a él al principio, tras la muerte de la bisabuela (en la película, inmediatamente antes de la muerte de ésta, cuando aparece entre sus páginas una “pestaña de la Purísima”) y en un diálogo entre el muchacho y su tío Ramón.
- d) Otro elemento usado para enlazar episodios en ambos textos es la revista Adonis, que lee Luiyi, el secretario de la tía Victoria, y que después robará Mary y se la mostrará a la bisabuela Carmen para provocar esa expresión, “Gloria bendita”, que antecederá a la muerte de ésta.

- e) La sortija de la tía Victoria (una de las pocas cosas que le quedan tras los sucesivos empeños) también tiene una clara finalidad relacionadora, siendo, además, el elemento que provocará el final de la historia, tanto en el filme como en la novela.
- f) Las alusiones sucesivas al palomo cojo son constante en ambas historias y relaciona distintos episodios de la misma, además de incidir en el que quizás pueda ser el tema fundamental de la historia, la ambigüedad sexual.

Veamos en un pequeño diagrama cómo se organizan estos elementos relacionadores en la historia:



Estos elementos relacionadores, como ya hemos dicho, los emplea también Jaime de Armiñán en su película, pero además añade uno más que, como hemos establecido en otros lugares, no es más que la preparación de un cierto final feliz o, al menos, de una puerta abierta a la esperanza. Nos estamos refiriendo a la obsesión del tío Ricardo por su barco y por encontrar el tesoro del galeón hundido en la bahía. En otro momento dijimos que Armiñán inventa toda esta línea temática, pero en realidad no es así, sino que completa una ventana abierta en la novela al exterior de la casa:

“...Y sus paseos perfectamente cronometrados hasta la playa de Valdelagrana, en El Puerto, siempre en coches de alquiler con chófer que se pasaban horas aparcados frente a la casa y salían por un dineral.”⁴

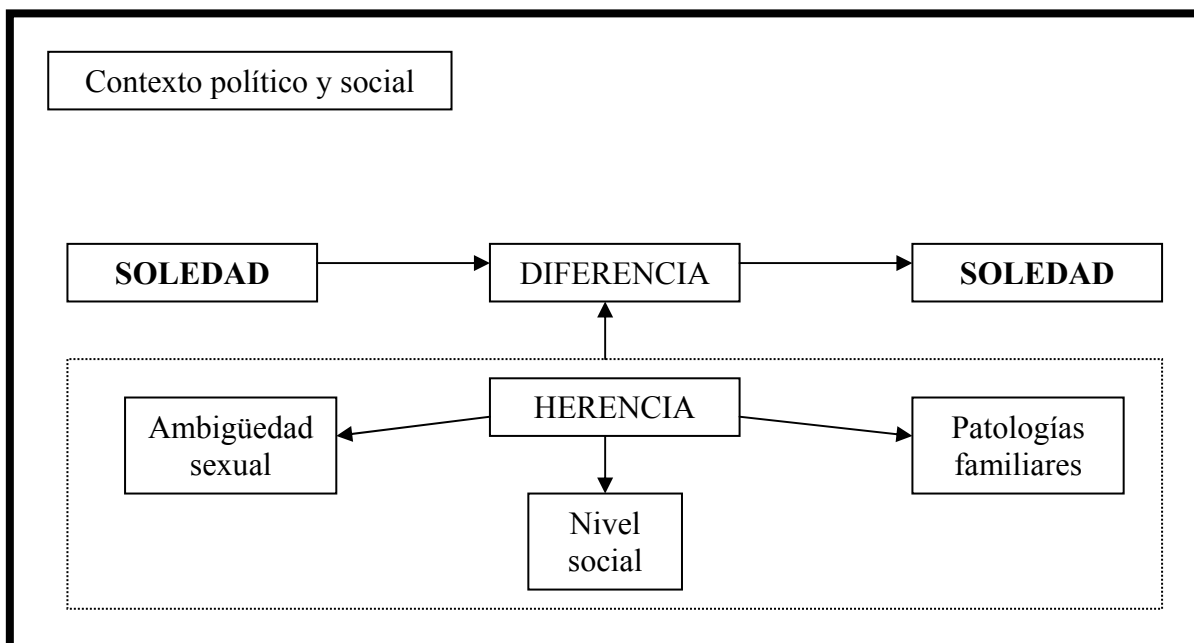
⁴ MENDICUTTI, E.: op. cit., p.25.

Este elemento aparece ya en la primera parte de la película, es decir, antes de la llegada de la tía Victoria, y luego se nos sugerirá en tres secuencias más, hasta culminar en la escena final en la que tío y sobrino se embarcan por fin en el Pijota II.

Estos elementos relacionadores de los que estamos hablando, aparte de servir para trazar los diferentes episodios de las historias que nos relatan Mendicutti y Armiñán, también sirven para abundar en lo que es tema fundamental de la obra: la ambigüedad sexual. Si nos fijamos bien, de estos siete motivos recurrentes que hemos señalado, todos, salvo la destemplanza del chaval y la obsesión marina del tío Ricardo, giran en torno a la ambigüedad sexual de los personajes, tema éste sobre el que mayor atención presta Armiñán en la versión que hace de la novela, de ahí que aproveche esos motivos para insistir sobre su idea de partida.

EL TRATAMIENTO TEMÁTICO.-

El punto de partida temático de la novela de Eduardo Mendicutti es la soledad de los seres que se sienten diferentes. El muchacho protagonista llega a la casa de sus abuelos con la vaga conciencia de sentirse diferente a sus hermanos y, por supuesto, a lo que se supone se espera de él. Allí va a chocar, a encontrarse, con que ese sentimiento de diferencia no es exclusivo suyo sino que es un “mal familiar”. Pese a encontrar otros seres como él, eso no le va a llevar a encontrar la compañía, sino la soledad final (no olvidemos el título del último capítulo de la novela, “El mundo está lleno de gentes solitarias). Durante las vacaciones pasadas en la casa, el niño, y el lector, se percatará de en qué consiste la diferencia de la familia Calderón-Lebert, de cuál es la herencia familiar que recibe el chico. La diferencia viene por la ambigüedad sexual (representada por su tío Ramón, pero también por otros personajes, como Luiyi, “Cigalas”, o la propia Mary, que tampoco tiene muy claro sus comportamientos sexuales: tiene cuatro novios que la visitan por las noches, introduce al chaval en el sexo adulto y está enamorada del tío balarrasa), pero también esa diferencia viene motivada por el hecho de pertenecer a una “buena familia”, o por estar expuesto a lo que son las patologías familiares, la locura que, de una u otra forma, padecen algunos integrantes de su familia (el tío Ricardo, la bisabuela, la tía Victoria, que tras el frustrado recital se encierra en su dormitorio) o de su contexto (como la tata Caridad, que ha perdido su perfil, entre otras cosas). Intentemos reflejar los núcleos temáticos de la novela en un esquema:



Un último tema importante, a mi modo de ver, en la novela es la preocupación de Mendicutti por establecer y reflejar el contexto político y social en el que se desarrolla su historia. Las referencias a la forma de vida durante el franquismo son constantes en la obra, con personajes que defienden el régimen (caso de la tía Emilia) y otros más críticos (la tía Victoria y el tío Ramón, por ejemplo).

¿Cómo refleja el filme este complejo temático? Como en otros aspectos que ya hemos tratado o que habremos de hacerlo, el guionista se enfrenta con la clara intención de reducirlos para concentrar al espectador en una idea básica. La idea que le interesa destacar a Armiñán es la de la ambigüedad sexual de los personajes (el niño, el tío Ramón, la tía Victoria y el tío Ricardo) y cómo esa ambigüedad puede llegar a unirles. Buena parte de la película gira sobre el sexo, sobre el despertar sexual del muchacho y sobre la mujer que le guía en ese camino, Mary.

De los núcleos temáticos que hemos introducido en el diagrama anterior, algunos desaparecen, como es toda la reflexión sobre el peso del hecho de pertenecer a una “buena familia”, algo muy interesante en la novela y fundamental para la caracterización del protagonista. Tampoco parece interesarle a Armiñán el tratamiento del contexto histórico en el que se desarrolla el relato, así como de las ideas políticas de los personajes.

Algo que no parece tener justificación es el por qué Armiñán no se ocupa de una idea que es central en la novela, como es el sentimiento del ser diferente y la soledad a que ese sentimiento conduce. Antes bien, la película parece querer negar la conclusión final a la que pretende llegar Mendicutti, dejándonos al muchacho en el final de la novela, con la lección bien aprendida de que el que es diferente debe vivir en soledad, aunque otros muchos seres compartan sus circunstancias y pensamientos. Frente a esa idea, como ya hemos dichos en otros lugares, el director y guionista nos deja una secuencia final en la que se abre una puerta a la esperanza: los que son distintos pueden compartir sus soledades y navegar hacia el amanecer, hacia el futuro. A mi modo de ver, ese final feliz del que tanto hemos hablado y del que aun hablaremos, supone la adulteración del significado de la obra de Mendicutti; una adulteración que no parece demasiado justificable.

EL TRATAMIENTO DE LOS PERSONAJES.-

El primer aspecto que debemos tener en cuenta al comparar el tratamiento de los personajes en ambos textos es su número. Parece evidente que el guionista operase por reducción al intentar versionar la novela. El número de personajes de la novela es bastante alto, veámoslo en el siguiente cuadro:

FAMILIA MATERNA	FAMILIA PATERNA	CRIADOS	OTROS
<ul style="list-style-type: none"> • Bisabuela Carmen • Tío Ricardo • Abuelo y abuela • Tío Antonio • Tía Victoria • Tía Blanca y Paco Galván • Madre • Tío Ramón • Tío Esteban 	<ul style="list-style-type: none"> • Padre • Tía Emilia • Hermanos 	<ul style="list-style-type: none"> • Antonia • Mary • Tata Caridad • Adoración • Manolo, el chófer • Luisa, enfermera de noche • Loli, enfermera de día 	<ul style="list-style-type: none"> • José Joaquín, médico • Reglita Martínez • Don Sixto • Padre Vicente • Hermano Gerardo • “Cigalas” • Luiyi • Hijo de Sudor Medinilla • Visitas variadas

En la tabla anterior están incluidos todos los personajes que, en mayor o menor medida, aparecen en algún momento físicamente, si eso es posible, en las páginas de la obra de Mendicutti, pero también algún otro personaje que, incluso no apareciendo, es una referencia importante en el discurrir de la historia, como es el caso del Hermano Gerardo, para expresar el peso que una enseñanza religiosa trasnochada tiene en la personalidad del niño, o “Cigalas” un homosexual cuya vida se convierte en uno de los terrores para el futuro del muchacho.

En la película, como decíamos más arriba, el número de personajes se ha reducido muchísimo, aparte de otras diferencias que más adelante veremos. Podemos comparar el cuadro anterior con el que sigue, y que corresponde al filme:

FAMILIA MATERNA	FAMILIA PATERNA	CRIADOS	OTROS
Bisabuela Carmen		Mary	José Joaquín, el médico
Tío Ricardo		Tata Caridad	Luiyi
Abuelo		Adoración	Algunas visitas
Abuela		Manolo, el chófer	
Tía Victoria			
Tío Ramón			
Madre			

Como vemos, el número de personajes de una cierta importancia se ha reducido drásticamente de veintinueve a solamente catorce. En realidad, la reducción es aun mayor si nos fijamos en que no aparece ni un solo representante de la familia paterna, cuya aportación a la formación de la personalidad del muchacho desaparece completamente. Y todavía es mayor la reducción, ya que incluso en el caso de personajes que sí aparecen en la película, su importancia para el desarrollo de la historia filmica es nula, como sucede con el personaje del médico, José Joaquín García Vela, muy importante en el desarrollo de la novela, sobre todo para caracterizar a la tía Victoria, y que en la película aparece en solo una ocasión para decirle al espectador que el muchacho está enfermo y que esa es la razón de su llegada a la casa de los abuelos. La supresión de personajes es de tal magnitud que, en realidad, la película se ciñe a contarnos cosas de cuatro personajes: el niño (más testigo que protagonista), la Mary, la tía Victoria y el tío Ricardo, estos tres últimos interpretados por tres estrellas rutilantes del cine español: María Barranco, Carmen Maura y Francisco Rabal. Decíamos más arriba que esta concentración de personajes era lógica tratándose de un filme, primero por no dispersar una historia que debe ser contada en dos horas escasas, y segundo, para crear papeles atractivos para actores de prestigio. El problema radica en que, aunque es justificable la reducción del número de personajes, es también inevitable que esa decisión afecte al significado total de la historia y, por tanto, nos cree la sensación de que el filme no le hace justicia a la novela.

Otra diferencia que encontramos entre los personajes de ambas historias es la del grado de parentesco y la caracterización de los mismos. Encontramos dos casos curiosos. Dice Mendicutti en su novela:

“Tío Ricardo era el hijo menor de la bisabuela Carmen, mucho más joven que mi abuelo y que tío Antonio y Tía Victoria”⁵

⁵ MENDICUTTI, E.: op.cit., p. 24.

Pero resulta que en el filme el tío Ricardo aparece interpretado, como ya dijimos, por Francisco Rabal, que representa a un personaje de mayor edad que el abuelo del chaval y, por supuesto, de mucha más que la tía Victoria (Carmen Maura). Razones. La evidente: el guionista (el mismo director) parece haber elegido primero a los actores y después haberles adaptado la historia. Esta misma razón es la que justifica el hecho de que la tía Victoria en el filme sea hija de los abuelos del niño, en vez de hermana del abuelo, como sucede en la novela de Mendicutti. El guionista-director quieren hacer una película que triunfe por las interpretaciones de sus actores. Ese es, quizás, el principal atractivo del filme.

Aparte de las evidentes diferencias que hemos estado comentando referidas al número de personajes y a su caracterización, también encontramos contrastes entre las relaciones que los personajes mantienen entre sí en ambos relatos. Esas relaciones pueden desaparecer, como es el caso de la mantenida en la novela entre José Joaquín García Vela, el médico, y la tía Victoria, algo ya comentado más arriba. Pero, esas relaciones, también pueden aparecer, crearse de la nada. Esto último es lo que sucede en el filme entre la tía Victoria y el tío loco, el tío Ricardo. Jaime de Armiñán introduce una relación amorosa, incestuosa, entre ellos que no aparece en la novela de Mendicutti. Esta relación nos la sugiere en dos secuencias de la película. ¿Cuáles son las razones que le pudieron llevar a esta aportación? Como en el caso anterior creo que puede tener que ver con las estrellas elegidas para protagonizar su película. En la novela de Mendicutti no hay ningún “enfrentamiento directo” entre la tía Victoria y el tío Ricardo, algo que sin duda no era bueno para “una película de actores”, de ahí que Armiñán introdujera estas dos secuencias de las que estamos hablando, dos “cara a cara” entre Carmen Maura y Francisco Rabal que, además, complementan una de las líneas temáticas que el guionista ha elegido para trazar el filme: los comportamientos sexuales de la familia Calderón-Lebert, algo que, sin duda, está en la novela, pero que no es lo único, ni mucho menos.

Otras relaciones entre personajes también se ven transformadas en la película de Armiñán. Es el caso de la relación fundamental entre la Mary y el niño. Como vimos al principio de este trabajo, esa relación acaba con una ruptura total en la novela que se produce tras la delación del niño y la maldición con la que se venga la Mary:

“Chivato, cochambroso, malasangre, maricón. Así te zurzan el ojo del culo con una sogá embadurnada de alquitrán. Y que se te encaje en las tripas un retortijón que te las deje como el escobón de desatascar el váter. Que se te engollipe hasta la saliva que tragues, que se te llene la boca de gargajos y la lengua de ronchas, que por los dientes se te meta moho y por el ombligo te salga pus. Y que por la leche que mamé, niño, pichapuerca, no encuentres en tu vida una sola gachí que te ponga duro el bienmesabe, que con los hombres se te quede

lacio como una bicha en invierno, y que hasta con los hombres se te ponga chiquitujo, seco y pellejón, y si alguna vez, por los cuernos del demonio, se te pusiera en forma el alfajor, que te entre una bulla tan grandísima que se te salga el gusto antes de catar, que tengas que aviarte haciéndoles gallordas a los barrenderos por una perra chica, y que te apedreen por cacorro, asqueroso y mamonazo”⁶

Como vemos, una maldición en toda regla. En la película, por supuesto también encontramos este final en las relaciones establecidas entre el niño en la Mary, como es lógico, ya que se trata de uno de los puntos culminantes de la historia, pero el guionista la ha transformado, no en sus palabras, que son exactamente las mismas, sino en su significación. Ha distribuido esa maldición en dos momentos, en dos secuencias diferentes, una pública (en esa especie de juicio familiar a que es sometida la Mary ante el niño y sus abuelos), en la que sí hay ruptura total entre ambos personajes, y otra secuencia que podríamos llamar privada, en la habitación de Mary cuando ésta prepara su marcha y aparece el muchacho para que la que ha sido su guía en el tiempo pasado en la casa termine su maldición, complete su venganza. En esta secuencia, los gestos, el tono de voz, lo extralingüístico, contradice a lo puramente lingüístico: Mary y el muchacho se ha reconciliado, hay esperanza para el espectador, hay “happy end”.

Ese “happy end”, como ya vimos, no viene dado únicamente por la reconciliación entre el muchacho y Mary, sino que, sobre todo, se apoya en la relación mantenida durante todo el filme entre el tío Ricardo y el chico. Se trata de una relación de complicidad cuyo objetivo es la consecución de una ilusión: fletar un barco y buscar una tesoro para escapar de la casa y de la soledad. Esta relación no la encontramos en la novela, es una nueva aportación de guión.

Muchas otras diferencias en el tratamiento de personajes podemos encontrar, pero se trata ya de diferencias mínimas, aunque algunas de ellas son poco justificables, como es el caso del oficio de la tía Victoria: en la novela se nos presenta como rapsoda, como recitadora, mientras que Armiñán la presenta como cantante de ópera. ¿La razón de este cambio? Yo no la encuentro.

⁶ MENDICUTTI, E.: op.cit, p. 227.

CONCLUSIONES.-

De a lectura de la novela y la visualización del filme podemos extraer algunas conclusiones. La primera de ellas es que el guionista y director del filme a operado sobre la novela por reducción, como hemos ido viendo en diferentes aspectos. Esa reducción, como hemos ido diciendo no deja de ser lógica, por la simple extensión de ambos textos: se han eliminado episodios, algunos de ellos importantes en la novela de Mendicutti, pero la mayoría de ellos no afectan al producto, se han eliminado personajes y se ha disminuído la carga temática, para concentrar la atención del espectador en la línea temática y argumental que Armiñán ha elegido (aquella que, por otra parte, viene dada por el propio título de la obra): el aprendizaje sexual de un muchacho con toda su problemática. Esa reducción no opera en todos los ámbitos, pues ya vimos como las columnas básicas de la estructura de ambos relatos son las mismas, aunque no la uniformidad de las mismas.

Una segunda conclusión sería el hecho de que el guionista-director, al transformar el final de su historia, altera, adultera, podríamos decir, el sentido total de la historia narrada por Mendicutti en su novela. La introducción de ese “happy end” no tiene justificación alguna (quizás solamente aquella que viene derivada de las leyes internas del cine “made in Hollywood” según las cuales todo filme debe dejar una puerta abierta a la esperanza y a la felicidad futura) y rompe totalmente con lo que a mi modo de ver es idea básica de la novela: el aprendizaje de la diferencia y la toma de conciencia del muchacho de que su futuro va a venir marcado por la soledad.

Para terminar esta aproximación comparada a ambos textos sería bueno establecer el tipo de adaptación que ha querido hacer Jaime de Armiñán. Para no divagar demasiado podríamos acudir a lo que ya sobre este asunto dijo Pío Baldelle⁷. Según este autor, las adaptaciones cinematográficas de obras literarias podrían ser de cinco tipos. En primer lugar, el cine utilizaría la obra literaria para obtener una trama y unos personajes. La obra literaria podría aportar al filme una publicidad ya hecha, al tratarse de una obra consagrada, pero también el texto literario podría beneficiarse de la nueva publicidad que le haría el filme, dándole nueva vida. A este tipo de adaptación pertenecerían los filmes que constantemente se apoyan en best sellers literarios (*El mundo perdido*, de Michael Crichton y versionado por Steven Spielberg, por citar uno de los que están en cartel en la actualidad). En segundo lugar encontramos los filmes que extraen ciertos sucesos de una obra literaria para crear determinadas secuencias, pero que sólo adquieren completa significación al referir esa secuencias adaptadas a dichas obras. El filme también puede usarse para ilustrar la obra literaria, para ponerla en imágenes y completar así el texto. Este tipo de adaptación fue el llevado a cabo en la década de los veinte en Francia con lo que se ha denominado “cinema qualité”, una

especie de teatro filmado. Algo parecido es lo que Pilar Miró ha hecho en la actualidad con su película, *El perro del hortelano*, basada en una obra de Lope de Vega. Pero el filme, señala Baldelle, también puede completar una obra literaria, desarrollando ciertos aspectos de la misma y dinamizándola. El último tipo de adaptación cinematográfica señalado por Baldelle sería la autonomía completa entre filme y obra literaria. El cineasta se enfrenta al texto literario para inspirarse en él, pero aportando en todo momento su sello personal sobre esa obra y, por tanto, diferenciando completamente el resultado. Podría ser el caso de Orson Welles con *El proceso*, basada en el texto de Kafka, o con *Campanadas a Medianoche*, basada en textos de Shakespeare.

A estas cinco formas de adaptar textos literarios, Jorge Urrutia⁸ quiso añadir una más. Para él, el filme también puede tomar una obra literaria y reelaborarla, interpretarla y criticarla. Sería el caso de las adaptaciones que, por ejemplo, Buñuel hace de obras de Pérez Galdós (*Nazarín*, *Tristana*) o la que hace de la obra *La mujer y el pelele*, de Pierre Louys, en *Ese oscuro objeto del deseo*.

Teniendo todo lo dicho en cuenta, ¿a qué tipo de adaptación pertenecería la de Jaime de Armiñán que estamos comentando? Sin duda a ninguna en la que el cineasta se enfrente de forma crítica, personal, con el texto literario. Tampoco se podría decir que el filme se limite a ilustrar el texto de Mendicutti (ya hemos visto como hay omisión y adición de episodios). La adaptación de Armiñán pertenecería, a mi modo de ver, al primero de los tipos señalados por Baldelle. El guionista y director de la película se ha servido de una trama y unos personajes dados para construir su película. Ha alterado en algunos momentos tanto el asunto como el carácter de los personajes para adaptarlos a los actores con los que quería contar y que son, sin ningún lugar a dudas, el principal reclamo del filme. Por lo demás, podríamos decir que es una adaptación bastante fiel en la superficie, aunque en su fondo, en su sentido último, como ya hemos ido diciendo durante estas páginas, traiciona (si se puede usar esta palabra) la significación de la novela que le sirve de base.

⁷ BALDELLE, Pío: *El cine y la obra literaria*, La Habana, ICAIC, 1966.

⁸ URRUTIA, Jorge: *Imago Litterae*, Sevilla, Alfar, 1984.