

JAVIER TOMEYO Y EL CINE: *EL CRIMEN DEL CINE ORIENTE*

Agustín FARO FORTEZA
IES La Llitera
(Tamarite de Litera)

Javier Tomeo es uno de esos escritores cuyo estilo es inconfundible: una prosa fluida y sencilla; mundos herméticos que se instalan en la cotidiana realidad y ahondan con emoción contenida en la auténtica esencia de la condición humana. A ese universo de absurdo y vidas vividas en el límite de la cordura se le une una estructura particular, el diálogo o el monólogo como hilos conductores en los que se formalizan sus temas. Surgen así memorables obras como *El cazador* (1967), *El castillo de la carta cifrada* (1979), *El cazador de leones* (1987), *La ciudad de las palomas* (1989), *Amado monstruo* (1985) o *Diálogo en re mayor* (1980/1998). Su duración —se trata siempre de novelas breves— y su estructura —siempre surge el conflicto de la confrontación entre dos personajes que se sitúan en un espacio acotado— propician que las novelas del de Quicena sean llevadas con facilidad y con éxito al teatro, como así ha ocurrido, entre otras, con las citadas en último lugar.

Sin embargo, de su amplia producción solo la novela que aquí nos ocupa, *El crimen del cine Oriente*, ha sido llevada al cine. La cuestión en un principio es fácil de resolver: el cine es ante todo una industria, un espectáculo que como tal debe rentabilizarse. Desde este punto de vista las novelas de Tomeo carecen del gancho necesario para encandilar al espectador, pues la acción se supedita a la palabra. Esta última afirmación, *la acción se supedita a la palabra*, recoge la esencia del teatro clásico, un teatro que se basa en la dialéctica de los personajes. El cine, por su parte, se caracteriza por todo lo contrario, puesto que en él la palabra es subsidiaria de la imagen. Sin embargo, *El crimen del cine Oriente* sí ha sido trasladada al cine, y es porque esta novela, que conserva la estructura básica de los relatos del novelista oscense, pues la trama se construye en torno a los dos personajes principales de la historia, incorpora, no obstante, unos personajes secundarios con presencia física. Precisamente una de las diferencias básicas entre la novela y el film será el aumento de personajes en la película. Dicha adición propiciará que la acción prevalezca sobre la tesis y,

por tanto, la existencia de un relato más fluido. Pero la constatación de estas diferencias es el grueso de mi artículo y ahora me corresponde introducir brevemente la figura de Pedro Costa, el realizador de la versión fílmica de la historia.

Pedro Costa llega a la dirección de películas desde la producción. Como director ha realizado hasta el momento cuatro filmes, todos ellos basados en hechos reales y cuyo tema común son sucesos relacionados con el delito o el crimen. Así, *El caso Almería* (1984) se basa en un suceso que ocurrió en dicha provincia, cuando la Guardia Civil tomó por terroristas a tres jóvenes que no lo eran. El segundo, *Redondela* (1987), está inspirado en la histórica desaparición de toneladas de aceite de un depósito de Vigo. *Una casa en las afueras* (1995) es también un guión original basado en un luctuoso suceso que llevó a cabo un ex policía que casó con una mujer más joven. Su cuarto largometraje es *El crimen del cine Oriente* (1996), objeto de este estudio. Aún me resta, antes de entrar de lleno en el tema propuesto, realizar una breve descripción de las relaciones entre el cine y la literatura.

La conclusión más importante de mi tesis doctoral señala que dos son los modos básicos de trasladar al cine relatos literarios: la adaptación iteracional y la libre adaptación. El primer modelo consiste en la traslación, más o menos fidedigna, al cine del original literario. Del grado de fidelidad con que se formaliza la adaptación se derivan tres submodelos: la *iteracionalidad pura*, en la que apenas existen diferencias entre relato literario y relato fílmico; la *iteracionalidad por transición*, en la que, partiendo de los elementos narrativos básicos que conforman el relato literario y que el film conserva, se añaden a la historia nuevos elementos que conforman una realidad diferente pero no distinta, es decir, se produce una adición sobre los elementos de base que son perfectamente reconocibles en la obra resultante; y la *iteracionalidad por reducción*, en que el film es el resultado de reducir o seleccionar el texto literario. La libre adaptación se formaliza también en tres submodelos: la *libre adaptación por motivo*, por la que, tomando como punto de partida un motivo o un pasaje del relato literario, se construye el relato fílmico, un relato que, como libre adaptación que es, no tiene por qué guardar una correspondencia ni total ni parcial con el texto base; la *libre adaptación por conversión*, tipo de adaptación que se halla en el límite de la adaptación iteracional y que se caracteriza porque, siendo reconocible en el texto fílmico el texto literario original, es tal la cantidad de aportaciones realizadas por el director cinematográfico que la historia, sin diferir en exceso del tema principal, se formaliza como una nueva narración; y la *libre adaptación por ampliación*, caracterizada por la absoluta creación de un universo que no existía en el relato original. A estos seis modelos cabe añadir la libre iteracionalidad, un caso aislado ejemplificado en mi tesis con el film *La lengua de las mariposas*, en el que se mezcla la iteracionalidad pura con la libre adaptación por ampliación.

Sin embargo, *El crimen del cine Oriente*, aunque pudiera identificarse con el modelo de libre adaptación por conversión, no nace como adaptación fílmica sino como dos relatos originales que narran, cada uno de acuerdo con la visión de su creador, un suceso común: un crimen que ocurre en Valencia en el mes de julio del año

1950 dará lugar a los relatos. Los sucesos verídicos no se corresponden exactamente con ninguno de los dos relatos, a excepción del gran motivo, el asesinato mismo: ella lo mata en el cine de barrio de sesión doble en el que habitan. El film, sin embargo, reproduce más acontecimientos reales, como el hallazgo de la cabeza dentro de una caja de galletas, el descuartizamiento del cadáver para engañar a la policía o el descubrimiento del caso a partir del olor que se produce en el cine. La novela, por su parte, ahonda en el hecho de la separación matrimonial de Juan.¹

Tanto el texto literario como el fílmico parten de la realidad que recrean: la convivencia de una pareja que por culpa del alcohol se deteriora hasta llegar al asesinato. Él, encargado de un cine, habita en la parte superior del mismo. Ella llega a su vida por casualidad y se queda a vivir con él. Desde ahí los relatos se construyen atendiendo a la soledad y sensación de fracaso que viven los personajes, pero, mientras el film desarrolla la parte afectiva de la historia, la novela toma partido por lo marginal, por la confrontación más abierta y casi continua entre la pareja, lo que no significa que no haya distensión en el film. Sí la hay, especialmente hacia el final y bruscamente, pero, como se verá, la relación fílmica atiende más al proceso de desamor como sentimiento, mientras que en la novela hay un predominio del elemento sexual.²

Si se repasa el argumento de cada una de las obras, se vuelve notoria y ostensible la enorme distancia que media entre ambos relatos. La novela se divide en veinte capítulos perfectamente delimitados por los nueve días en que los protagonistas conviven. El film se divide también en veinte secuencias, pero no existe una correspondencia capítulo-secuencia, porque además el tiempo del film es indefinido.

La novela se inicia con la llegada de ella al cine, con la confesión de que trabajaba de puta y con la propuesta de él, después de hacer el amor, de que vivan juntos. En el segundo capítulo destaca su visita a la casa de Gustavo, su anterior compañero, para recoger parte de sus cosas y la propuesta que Juan le hace para que trabaje de taquillera y mujer de la limpieza a partir del lunes siguiente. En el tercero él regresa borracho, ella le prepara la paella que no le gustará y conoce a la taquillera, quien le enseñará su nuevo trabajo, y al proyccionista. En el cuarto ella dis-

¹ Según me cuenta Pedro Costa, la idea de realizar un film basado en el crimen parte de él. Él entrega el material a Javier Tomeo y le pide que escriba un argumento puesto que le convence la maestría con que el aragonés maneja el diálogo. Tomeo escribe una novela que, como se verá, muy poco tiene que ver con el film. La diferencia básica entre los relatos, y a ello habrá que volver necesariamente, es el enfoque. Pedro Costa reconoce haber apostado firmemente por la historia humana, por los sentimientos que conducen a una persona a realizar un crimen. A Tomeo le interesa más la confrontación de los personajes, ese universo cerrado que provoca en ellos la tragedia. Las diferencias más notables se hallarán en el tratamiento de los personajes.

² Tomeo suele señalar, al comparar el film con la novela, que es como mirar el Moncayo desde Aragón y desde Castilla. Costa dice que es como mirar la montaña de Montjuic desde el mar y desde tierra. Ambos coinciden en que la visión que cada texto aporta es diferente. Tratan un mismo tema, se basan en idéntico suceso, utilizan los mismos protagonistas, pero cada uno le imprime a la obra su impronta personal. El tema es el mismo, el crimen; ahora bien, se llega a él por dos caminos diferentes, por dos visiones y análisis de la realidad contrapuestos.

tribuye su tiempo entre la casa y la sala de cine. Empiezan a producirse ciertos problemas con el dinero y ella sigue abstrayéndose con el coqueteo con el portero de la fábrica y con el álbum de fotos familiares. En el quinto la discusión matinal le lleva a ella a no prepararle el estofado que le había prometido. María regresa a casa de Gustavo, a quien había abandonado, y vuelve a hablar con la taquillera acerca del precio de las entradas. En el sexto, en el tiempo que media entre una sesión y otra, se produce una tregua entre ambos, aunque la tónica es una de cal y otra de arena.³ En el séptimo, él consigue que ella le preste el dinero que necesita para pagar a su ex mujer y se duermen entre confidencias mutuas. El octavo se centra en la mañana en que ella le deja el dinero y la comida del estofado que, por fin, le preparó. En el noveno va a visitar a una echadora de cartas que le pronostica un extraño futuro entre hombres que la quieren, otros que no y cárcel. En el décimo continúa el buen ambiente. Él le miente diciéndole que se ha comido todo el estofado y ella se despista pensando en lo que le ha dicho la adivina. En el undécimo ella está sola, descubre que le ha mentado con el estofado y se entretiene con sus fotografías y pensando el vaticinio de la vieja. En el duodécimo, la pelea se inicia desde la mañana. Ella conoce al carnicero del barrio y vuelve a visitar a la echadora para que le dé el remedio contra el vicio de beber vino. En el decimotercero Juan confiesa que su cojera es de nacimiento y, ya el día siguiente, ella va a ver a la mujer de la limpieza. En el decimocuarto sobresale la pelea entre Juan y Gustavo. En el decimoquinto vuelve a la melancolía de las fotografías y a su diálogo imposible con el portero de la fábrica. En el decimosexto se pasa de la pelea a una cierta tregua que se culmina haciendo el amor antes de la segunda sesión. En el decimoséptimo, sola en casa, vuelve a su diálogo con el portero y acaba celebrando con el proyccionista y la taquillera la futura boda de esta. En el decimoctavo María se entera de que la ex mujer de Juan lleva mucho tiempo sin cobrar la pensión, lo que provoca una disputa entre ambos. En el decimonoveno ella se encuentra con el portero y hablan. Juan se escurre cuando María le pide que le devuelva los dos mil duros. En el vigésimo Juan muere accidentalmente y María decide trocearlo.

El film es bien distinto, como se verá en el resumen. La primera secuencia nos da a conocer a los personajes que intervendrán en la trama, algo que no ocurre en la novela hasta el final del capítulo tercero, y nos muestra la llegada de ella al cine.⁴ La

³ «Me gustó que dijese eso porque era la primera vez que me lo decían [...] Lo malo fue que, después de decirme eso, agregó que nunca le habían gustado las mujeres que trasnochaban y follaban por dinero» (Javier Tomeo, *El crimen del cine Oriente*, Madrid, Orbis-Fabri, 1997, p. 71; todas las citas de la novela remiten a esta edición, en adelante se dan únicamente las páginas entre paréntesis).

⁴ La primera secuencia consta de seis escenas y cuarenta y cinco planos. La primera es una escena plano que, arrancando desde el mar, muestra a la protagonista. La segunda (diez planos) la lleva hasta el cine, donde conocemos a Salvador por un intercambio de miradas. La tercera es un diálogo entre la taquillera, que se está secando las uñas (así se menciona en la novela), y María. La cuarta (ocho planos) se detiene en las miradas que Salvador lanza sobre María. En la quinta (doce planos), el proyccionista recuerda sus tiempos en Francia y critica la situación social de España. La sexta escena son cuatro planos independientes que muestran el final de las sesiones, así como a los personajes que aún faltaban.

segunda cuenta cómo la descubre Salvador durmiendo en el cine y cómo la invita a cenar y a dormir en su casa.⁵ La tercera, el primer día tras el encuentro, sirve para que, durante la comida, se fragüe ese mundo de mentiras en las que cada uno de ellos vive. También es en esta secuencia cuando él le propone limpiar el cine.⁶ En la cuarta, al día siguiente, consuman el acto sexual en las butacas del cine.⁷ Tras esta secuencia se produce otra de transición que permite marcar el paso del tiempo a través de la programación que el cine ofrece. La quinta secuencia se centra en la primera carta que ella escribe a su hija para contarle lo bien que vive. Su disposición interna es especial y presenta un total de veinte planos y dos escenas, pero la primera de ellas dividida en tres subescenas. Arranca la primera escena desde un plano detalle en que se ve una fotografía enmarcada de María con una niña pequeña. De ahí se abre el plano hasta verla a ella escribiendo una carta en voz *off*. La carta que se redacta ayuda a delatar en gran medida el carácter mentiroso, más que soñador, de María. En ella dice que es feliz y que está «tan radiante como ese sol que luce a través de la ventana», en un día de lluvia. La mentira que sustenta su universo y por la cual, en el film, acabará matando se refuerza cuando le dice que la empresa para la que trabajaba se arruinó. Es entonces cuando aparece la primera subescena, de seis planos, para narrar la verdad de su trabajo: se estaba acostando con el hijo adolescente de la casa en la cual servía. El hecho no tiene mayor importancia, salvo que esta subescena prueba que en el cine lo que prima es la imagen y, cuando entran en confrontación imagen y palabra, es la primera la que marca la pauta narrativa. La segunda subescena, con un solo plano, muestra su deambular bajo la lluvia, que ya conocíamos en la primera secuencia, pero escribe: «De golpe me encontré de patitas en la calle [...] pero he ido a parar al mundo del cine». Se retoma el plano detalle de la carta para, mediante la corrección de la palabra *exci-*

⁵ La segunda secuencia consta de seis escenas y cuarenta y dos planos. La primera y la segunda son dos planos escena que informan, respectivamente, de que Salvador ya ha cenado en la taberna y que regresa bajo la lluvia al cine. La tercera (catorce planos) registra la maleta de María, la despierta y ella abandona la sala. En la cuarta (tres planos), él la ve, desde la ventana de su casa, sentada en un banco de la plaza bajo la lluvia. En la quinta (cuatro planos), sale a buscarla y la invita a cenar. En la última ella cena, él descubre su soledad y la invita a dormir en su casa.

⁶ La tercera secuencia consta de siete escenas y sesenta y ocho planos. En la primera (seis planos), una cámara objetiva muestra la reacción de María al levantarse en el sofá e inspeccionar la casa. La segunda (cinco planos) es el diálogo entre el Profeta y Salvador acerca de las excelencias físicas de María y de la supuesta relación sexual que mantuvieron. La tercera (escena plano) solo sirve para poner de manifiesto la alegría interior que siente la protagonista. La cuarta (diecinueve planos) transcurre en la taberna mientras comen y en ella se cuentan mutuamente las mentiras que soportan su vida. En la quinta (doce planos), en el interior del cine, ella ve la película de Juanita Reina que ya estaba comenzada el día anterior y, apercibiéndose de que Salvador la mira, cruza las piernas para enseñar más muslo. La sexta, mediante una conversación telefónica entre Salvador y el señor Sendra, dueño del cine, nos pone en antecedentes de que Salvador estuvo en la compañía del capitán; la conversación se resuelve partiendo verticalmente la pantalla en dos espacios. La séptima (quince planos) arranca con la conversación entre el ayudante del acomodador y la taquillera, y termina con la insinuación de María a Salvador, el ofrecimiento de este para que limpie el cine y la aceptación de la mujer.

⁷ Treinta y ocho planos y cuatro escenas conforman esta cuarta secuencia. En la primera (seis planos), ella llega al cine y habla con Salvador sobre sus gustos cinematográficos. En la segunda (diecisiete planos), ella se cambia de ropa consciente de que es espiada por Salvador, de ahí la generosidad en lo que muestra. La tercera (nueve planos) sirve para consolidar el deseo de Salvador, que no puede dejar de mirar el movimiento del culo de María mientras friega el suelo. Ella lo acentúa y él acaba echándose encima. La cuarta (seis planos) es la consumación sexual del deseo de ambos.

tantes por interesantes, dar cabida a la tercera subescena. En ella, por medio de tres planos, se ve a María practicándole una felación a Salvador en el cuarto trastero, mientras la voz, esta vez *out*, cuenta que «don Salvador, el dueño del cine, ha llenado mi vida de alegría». La transición con la segunda escena, de ocho planos, viene dada porque sobre su inicio se inserta la voz *out* de María redactando la carta. En ella se aprecia cómo gozan de su convivencia y ella le cuenta a él su supuesto pasado y la supuesta violación de su padre borracho. Sin embargo, se define perfectamente su relación cuando él dice: «Lo nuestro es temporal, mientras dure». La sexta secuencia (una escena y dieciocho planos) marca un punto de inflexión cuando la pajillera le grita que es un borracho.⁸ Previamente se ven las lágrimas de María cuando presencia en una película la muerte de una niña pequeña, referencia que solo será interpretable a posteriori, cuando el espectador sepa que su hija murió siendo muy pequeña. La séptima secuencia (una escena y veintitrés planos) muestra a Salvador totalmente borracho regresando a casa. Intenta hacerle el amor pero es incapaz y se queda dormido. Ella aprovecha para mirarle la cicatriz y llega a la conclusión de que más parece resultado de una apendicitis que de una cornada. En la octava secuencia María le recrimina la borrachera de la noche anterior y Salvador le comunica a Queta, la taquillera, que a partir de entonces puede contar con un día de fiesta pagado, día en que será sustituida por María.⁹ La novena (una escena y once planos) muestra a Andrés, un envidioso acomodador, informando al señor Sendra de lo que sucede en el cine. La continuidad entre el exterior del primer plano y el interior de los restantes se avala con un «sígame, por favor» y con los pasos que empiezan a dar la secretaria del señor Sendra y Andrés. La décima secuencia (una escena y veinticuatro planos) sirve para poner de manifiesto la inmensa felicidad que siente María ejerciendo de taquillera. «¿Eres feliz?», le preguntará él. «Como nunca lo he sido», le responderá. Tras esta secuencia de nuevo aparece otra transición temporal mediante los carteles que anuncian la programación. Un punto y aparte merece la inflexión de llegar a la mitad del comentario fílmico.

La secuencia XI (una escena y dos planos) retoma el texto literario cuando Juan, en el capítulo primero, le pide a María que use zapatillas para sorprender a las pajilleras, en este caso a una pareja que se está besando. La siguiente (dos escenas y treinta planos) arranca en el cine con el sorteo de Navidad y la visita del señor Sendra para repartir los aguinaldos. La segunda escena (nueve planos), en el interior de la casa de Salvador, pone de manifiesto la vulnerabilidad de María cuando, después de abroncar a Salvador porque se ha sentido menospreciada, le suplica llorando: «No me hagas daño, Salvador, tú no me hagas daño». De la XIII me ocuparé con

⁸ La pajillera o mujer que se dedicaba a masturbar en los cines a cambio de dinero es un personaje real de la época.

⁹ La octava secuencia consta de dos escenas y treinta y dos planos. En la primera (diecinueve planos), ella, mientras limpia el cine, le reprocha su borrachera. Él se excusa diciendo que ha sido una vez y ella le dice que «una noche sí y otra también». Para compensarla le propone que sea taquillera los miércoles. En la segunda escena (trece planos), Salvador se lo comunica a Queta.

mayor detalle por ser una secuencia clave en el film. Previa a la secuencia XIV ha aparecido una nueva transición temporal por medio de los carteles cinematográficos, de modo que la secuencia XIV ocurre ya durante la llegada del buen tiempo. En ella se refuerza el afecto que sienten los protagonistas.¹⁰ El fundido a negro cerrará la secuencia. La XV es una escena con veintisiete planos que transcurre en la orilla de la playa. Han organizado una paella que debe servir para despedir de su ejercicio profesional al proyccionista. La XVI narra la derrota de Salvador y su muerte a manos de María. Hay que recordar en este punto que en la novela muere por accidente, mientras que en el film lo hace acuchillado.¹¹

Las diferencias con la novela son notables, mucho más en las cuatro secuencias que restan, porque la novela acaba con el despedazamiento del cadáver. En la secuencia XVII (una escena y doce planos), Andrés le dice a María que ya es intolerable la falta de encargado. La decimoctava muestra cómo se deshace del cadáver, cómo la descubren y la detienen.¹² La secuencia XIX transcurre en el penal en que ha ingresado María.¹³ La última es un plano secuencia que muestra cómo la vida sigue a pesar de los cambios operados en un cine Oriente que, por fin, estrena *Lo que el viento se llevó*. Sobre la gente que hace cola se insertan los títulos de crédito.

¹⁰ Tres escenas y nueve planos conforman esta secuencia. En la primera (dos planos), Salvador se sienta con María en una terraza de un bar. En la segunda (seis planos), le hace creer que es amigo del apoderado de Mario Cabré y que por eso le ha regalado dos entradas para los toros. El aire coloquial con que habla de él —«Buena gente, este Juan Luis»— refuerza esa supuesta amistad. De la segunda escena a la tercera, un plano escena. Se pasa mediante una cortinilla circular en apertura, en la que se ven en unas atracciones hablando de sus vidas.

¹¹ La secuencia consta de trece escenas y de setenta y siete planos. La primera escena (dieciséis planos) ocurre en la taberna y Salvador, quien dialoga con Amparito, habla de su fracaso personal y laboral; incluso se siente abandonado por María, quien «solo piensa en chaca-chaca». La segunda escena (un plano) arranca con la redacción de una de las cartas de María. Salvador llega borracho y la viola (enlazando con sus últimas palabras en la taberna). La tercera (dos planos) muestra a María, que se levanta dolida, llorando de rabia y sola en casa. En la cuarta (dos planos), se abre el cine sin la presencia de Salvador, algo que nunca había sucedido, según comenta Queta. La quinta y la sexta son escenas plano: en la primera echan a Salvador muy borracho de un local en el barrio chino, en la segunda Queta entrega la recaudación a María. La séptima (tres planos) sucede en la taberna. Salvador insulta a todo el mundo. En la octava (veinte planos), se produce el asesinato. En la novena (siete planos), María lo baja hasta el cuarto trastero que hay detrás de la pantalla. En la décima (dos planos), se vacía un cubo de sangre humana por el retrete. En la XI (veinte planos), María trocea el cadáver. Llega Martín, el Profeta, a buscar a Salvador para ir a cazar; María le contesta que no ha venido en toda la noche. Las escenas XII y XIII son escenas plano: en la primera María guarda la ropa de Salvador en una maleta, en la segunda Martín se entera por Amparito de que, la noche de su desaparición, Salvador llevaba una trompa descomunal.

¹² La secuencia decimoctava posee ocho escenas y setenta y tres planos. En la primera (tres planos), María se deshace de los brazos del cadáver. En la segunda (once planos), se hallan los brazos y Sendra comenta con María la desaparición de Salvador. Andrés menciona lo del olor en el cine. En la tercera (once planos), María perfuma el cuarto trastero, depila una pierna y le pinta las uñas de los pies. En la cuarta (ocho planos), se deshace de las piernas y está a punto de ser sorprendida. La quinta (escena plano) es de la morgue y de las piernas halladas. La sexta (treinta y un planos) se abre con un detalle de la portada de *El Caso*. Se produce el altercado en el cine, que llevará al rastreo. La séptima (siete planos) es el descubrimiento de la cabeza de Salvador en la lata de la recaudación. La octava (escena plano) es el apresamiento de ella. Una superimpresión que va desde la foto de María con su hija nos llevará a la siguiente secuencia.

¹³ Se compone esta secuencia de cuatro escenas y veintitrés planos. La primera muestra a sus padres, que van a verla a la prisión. En la segunda (seis planos), ella se niega a verlos. En la tercera (once planos), descubrimos que su hija murió siendo muy niña. La cuarta (escena plano) muestra el patio de la cárcel cuando empieza a nevar y a María escribiendo una nueva carta a su niña.

La primera gran diferencia en el relato se produce con el punto de vista. En la novela aparece un narrador en primera persona, María, quien, desde su percepción personal, cuenta la historia de su convivencia con Juan, Salvador en el film. «Recuerdo que estaba lloviendo a mares y que entré en aquel cine porque no tenía otro sitio donde meterme» (9). Este fragmento es, además, uno de los pocos textos que se repiten en ambos discursos. Sin embargo, la mirada fílmica es distinta ya que la historia la cuenta en tercera persona una cámara objetiva, la cual, no obstante, obliga al espectador a buscar y obtener respuestas mediante encuadres que potencian la emotividad de lo mostrado. Esta primera oración de la novela halla su correlato fílmico en la segunda escena de la primera secuencia.¹⁴ En esta escena, que se compone de diez planos, destacan los cuatro primeros. En los tres iniciales se ve a la protagonista deambulando sin rumbo y bajo la lluvia por las calles de una ciudad. Su semblante y su paso denotan la confusión de un personaje que parece dirigirse a la deriva. El cuarto plano es sublime y marca ya una acentuada distancia entre ambos relatos, una distancia que desde esos primeros instantes irá creciendo para hallar al final convergencia. El plano a que me refiero es un picado de María, quien aparece completamente sola en una plaza bajo una intensa lluvia. En la parte superior del plano un neón luminoso en tono rosado y azul reza: «Cine Oriente». Si en la novela se nos dice «no tenía otro sitio donde meterme», en el film parece, por el rostro de María, que el rótulo opera sobre ella ejerciendo una profunda y mágica atracción. El resto de la escena se completa con planos-contraplanos que, mediante las miradas entre María y Salvador, el encargado del cine, tratan de reforzar lo señalado.

Otro de los escasos fragmentos que se repiten se produce también al inicio del relato:

Al cabo de un rato me quedé como un tronco y cuando me despertó el acomodador había salido casi toda la gente. Ya estaban encendidas las luces, pero a pesar de todo me puso la linterna a un palmo de la nariz y me preguntó si pensaba que aquel cine era un hotel. Le contesté que no, que ya sabía que no era un hotel, pero estaba lloviendo y que aquella noche no tenía otro sitio donde meterme.

Se lo conté así de claro, mirándole a los ojos. Entonces el tío me enfocó el escote y seguramente le gustó lo que encontró allí, porque se quedó un rato sin mover la linterna. (9-10)

Lo que en la novela se resuelve tan rápidamente es, en el film, un proceso más largo. En la secuencia segunda, escena tercera, con el cine ya cerrado, se ve a Salvador registrando la maleta que María le había dejado en custodia.¹⁵ Luego la encuentra dormida y la despierta, sin linterna y sin mal humor, más bien entre bromas, ante

¹⁴ La primera escena, sobre la que se insertan los títulos de crédito, nos muestra a la protagonista, María (Anabel Alonso), en la playa. Por fin, coge su maleta y echa a caminar.

¹⁵ Al final de la primera secuencia se ve cómo se cierra el cine. En la primera escena de la segunda secuencia vemos a Salvador abandonando la taberna después de cenar, mientras que la segunda escena lo muestra caminando bajo la lluvia hacia el cine, en el que entra.

las respuestas tan azoradas que da ella al darse cuenta de que se había quedado dormida en su butaca. Se levanta, toma su maleta y se marcha de la sala. En las siguientes escenas se produce la invitación de Salvador. En la cuarta la ve desde la ventana de su casa (encima del cine), sola bajo la lluvia, y decide ir a buscarla. Le comenta que tiene mala cara y, al darse cuenta de que no ha comido nada en todo el día, la invita a cenar. En la sexta, última escena de la secuencia, ella, mientras cena, le habla de su soledad y él le ofrece el sofá de su casa. Cuando salen de la taberna, Amparito, un personaje que no existe en la novela porque en ella la taberna no aparece como espacio, le comenta a su padre que María es una puta, algo que no queda claro en el film pero sí en la novela: «Le conté también que ese tío era el dueño del puticlub en el que yo estaba trabajando y que después de la bronca de aquella noche me había puesto de patitas en la calle» (12). En el film ella llega al cine después de haber mantenido relaciones sexuales con un adolescente en cuya casa trabajaba como sirvienta. En cuanto a las artes de seducción que utiliza con Salvador —cruzar las piernas para mostrar casi todo el muslo, henchir su pecho para ganar volumen, menear ostentosamente el culo cuando friega o desnudar su pecho porque sabe que él la está espionando—, tampoco ello es concluyente. Como tampoco lo es la comprensión que siente hacia la pajillera.¹⁶ Con la mirada lasciva al seno sí se produce un punto de referencia entre novela y film, aunque en el film hay que esperar a la escena séptima de la secuencia tercera para que la mirada de Salvador también se prenda del pecho de María. Pero en la similitud habita al mismo tiempo la diferencia. En la novela solo el sexo le lleva a pedirle que se quede, en el film el primer móvil fue la lástima de saberla sola, la solidaridad hacia el desamparado. A este sentimiento se une la pasión que Salvador ha ido fraguando con la mirada.

He mencionado que son muy pocos los puntos de conexión que hay entre ambos relatos y, salvo aquellos que se refieren a caracterización de personajes, tanto físicos como de cualidades, especialmente con el personaje de Juan, son pura anécdota y constatan más una actitud que una voluntad de transposición. Así, la posición de María ante los borrachos —«Yo era una tía que nunca había podido aguantar a los borrachos, ni siquiera a los clientes del puticlub, por mucha pasta que soltasen» (64-65)—, la confesión de la verdad de su cojera una noche de borrachera, aunque se verá que las causas apuntadas difieren en ambos relatos, y el lugar y modo de deshacerse del cadáver. Prácticamente, salvo las referencias aisladas a personajes, son estos todos los puntos de contacto concreto que existen en ambas obras. Evidentemente es la diferencia de tratamiento lo que interesa analizar. Y una de las mayores se encuentra en la relación afectivo-sexual que mantienen los personajes.

¹⁶ Las pajilleras son nombradas en la novela cuando Juan confiesa que a veces se ponía zapatillas para sorprenderlas, porque «algunas veces le divertían las excusas que le daban las pajilleras» (12). Sin embargo, en el film a quien sorprende con las zapatillas es a una pareja de novios, mientras que la pajillera no parece divertirse sino irritarle, y mucho.

En la novela tanto lo afectivo como lo sexual es un rotundo fracaso, mientras que el film presenta una relación estable y satisfactoria que se deteriora de golpe. La tónica general de la novela es una confrontación cuyo punto de partida es una continua provocación que utiliza el insulto y la degradación para manifestarse:

Encendió un cigarrillo y yo le dije entonces que no era bueno fumar con el estómago vacío, pero me contestó que ya lo sabía, que no le decía nada nuevo y que me metiese en mis cosas. No me esperaba aquella contestación tan borde solo por darle un consejo. (15)

Le pregunté otra vez si quería que le hiciese un par de huevos fritos, me dijo que no le tocase más los cojones. (30)

Nunca había conocido a un hombre que comiese flores, pero se equivocó de medio a medio si lo que buscaba era cabrearme y organizar la de San Quintín a aquellas horas de la madrugada. Le pregunté si estaban buenas y me dijo que sí, que estaban bastante mejor que mis paellas y mis estofados, y aquello sí que me tocó las narices. (158)

Entré en el piso sin hacer ruido, llené un cacharro de agua, me colé de puntillas en la habitación y le eché el agua por encima. Se levantó de un salto y lo primero que me preguntó fue qué día era. El día de los hijos de puta, le dije. (176)

Como se aprecia, la relación entre los protagonistas es sumamente tensa y apenas asoma entre ellos un ápice de ternura, salvo en los momentos en que él se deprime por culpa del exceso de alcohol y llega a reconocer: «algunas veces era como si tuviese un diablo metido dentro de su cuerpo que le obligaba a hacer cabronadas y que luego, cuando se daba cuenta de lo que había hecho, le entraban ganas de romper la baraja y de echarlo todo a rodar» (159), o cuando él necesita dinero y la camela para obtenerlo: «Luego nos cansamos de hacer el crío y nos quedamos callados, recuperando el aliento [...] Hay tíos que tienen talento para sacar lo que quieren de las mujeres [...] No esperaba menos de ti, me dijo, plantándome un beso en mitad de la boca» (77), o justo cuando se lo acaba de dejar: «Lo primero que vi fue que se había afeitado el bigote [...] Aquel fue, de todos modos, un buen detalle por su parte. Me besó entre ceja y ceja» (91). Sin embargo, estos momentos son los menos en tan tensa relación: «Aquella día parecía que las cosas empezaban a marchar mejor, pero tampoco era cuestión de fiarse» (94). En el film es al contrario, pues hasta el último tercio de la película el afecto y la comprensión son la base de la relación. Así observamos cómo la relación se establece desde un proceso de atracción, en el film no acaban haciendo el amor nada más conocerse, cómo él la invita a comer o a tomar un refresco... Una buena secuencia para demostrar la placidez de la relación es la decimocuarta. En ella pasean juntos y comparten refresco en la terraza de un bar. Luego, siempre abrazados y felices, llegan a la plaza de toros, en la que él, una vez más buscando esa mentira que le ayuda a vivir, la invita a ver una corrida, cuyas entradas, supuestamente, han sido regaladas por el apoderado de Mario Cabré. Su melancolía en el parque de atracciones, la frustración de un pasado fracasado pero nunca mediocre (eso es lo que le dice Salvador), les induce a creer que para ellos aún cabe la posibilidad de ser felices. En definitiva, en el film hay motivos suficientes para pensar en un amor, lo que se niega totalmente en la novela. La felicidad entre ellos puede resumirse con la comentada secuencia décima en la que Salvador le pregunta si es feliz y ella responde que nunca lo ha sido.

Pero, si en la novela es mala la relación sentimental, peor es la relación sexual. Un seguimiento de la misma es interesante, pues el autor ahonda en ella como una pieza clave del mal funcionamiento sexual: «Empezó a resoplar por la nariz, se sacó el mango, me bajó las bragas, me tumbó en el pasillo y se echó encima. Lo que menos me apetecía en aquellos momentos era follar, pero dejé que hiciese todo lo que pudo, que por cierto no fue mucho, y luego me dijo que la culpa la había tenido el vino» (15). Es la primera de las tres veces que lo hacen y ya queda clara su incapacidad como amante, «que por cierto no fue mucho». Este problema, fundamentado en la impotencia de él, va a ir a más. La segunda vez, esa misma noche, la cosa no mejorará sustancialmente: «Nos metimos, pues, en la cama y aquella vez pudo follar un poco mejor que antes, pero solo un poco» (18). Ya al día siguiente: «Anda, ven a tumbarte un rato, me pidió. Y solo por el tono de voz adiviné que lo que quería era follar [...] Pensé, pues, que lo mejor era hacer de tripas corazón y dejar que me follase en el menor tiempo posible [...] Lo malo fue que aquella vez no se le puso tiesa ni a tiros y que tuvimos que dejarlo por imposible» (31-32). «Anda, vámonos a la cama, que te voy a enseñar lo que es bueno, me dijo, quitándose la chaqueta. Pero cuando estuvimos en la cama ni siquiera me puso la mano encima y al cabo de cinco minutos estaba ya como un tronco» (37). «Me puso las manos encima de las tetas y pegó un resoplido por encima de la nariz, pero la cosa no pasó de ahí y al cabo de un momento se tumbó a mi lado y se quedó dormido» (51). Este momento aparece también en la película una de las noches en que él regresa borracho a casa. Lo que ha ocurrido hasta ese día, miércoles, y la sensación que cada uno tiene pueden resumirse muy bien en un diálogo que ellos sostienen: «Me preguntó que si no tenía bastante con los cuatro polvos que me había echado en los tres días que llevábamos viviendo juntos. Un momento, un momento, le corté, porque no han sido cuatro polvos, ni tres, sino uno y medio. Y en seguida, para que no fuese a creer que solo me preocupaba por la jodienda, cambié el tema» (55). Esta será la tónica general de su convivencia sexual, un querer y no poder: «Y entonces, para demostrarme su agradecimiento, quiso echarme un polvo, pero no pudo porque tampoco aquella vez se le puso tiesa» (78). Tras varios intentos fallidos —«Un buen polvo lo arreglaría todo, pensé. Pero ni siquiera le puse la mano encima porque con solo mirarle a la cara se veía que no estaba el horno para bollos y que aquella noche no hubiera podido levantársela ni con una grúa» (159)—, por fin puede hacerlo el domingo siguiente: «Aquella fue la primera vez que se le puso bastante tiesa, aunque no fuese nada del otro mundo, y la cosa se acabó antes de que me diese cuenta» (163). Una insatisfactoria y catastrófica relación sexual que viene a sumarse como un problema más a esa difícil convivencia. En el film, aunque se repite un fragmento de los comentados y Salvador se queda dormido sobre la cama una noche, o a pesar de que él le diga a Amparito que María solo piensa en la jodienda, no aparece claramente la impotencia. En el film se ve una escena en que ella le practica una felación mientras él ve la película desde el cuarto de detrás de la pantalla, o incluso, la primera vez que se encuentran, lo hacen dos veces seguidas, o, lo que es peor, porque marca el inicio del fin, la noche en que él la viola. Es decir, tanto afectiva como sexualmente la rela-

ción fílmica es más estable y más cómplice que la relación literaria y se desprende de ella una diferente actitud en la convivencia.¹⁷

Otro motivo importante, especialmente definitorio del carácter de María, que acaba siendo recurrente en la resolución de la trama y que marca una diferencia entre ambos relatos, son las cartas que ella le escribe a su hija en el film, las fotografías de su familia en la novela. El fin de ambos recursos es similar: permitir la ensoñación y la reflexión de María en sus momentos de soledad. Sin embargo, las cartas implican un añadido pues a través de ellas María construye ese mundo de mentiras que le permite soportar la vida, sobre todo cuando el destino se gira.

En un momento de soledad, de angustia, cuando María acaba de pensar que «lo malo es que una acaba cansándose de pasarse la vida archivando asuntos y más asuntos» (151), recurre a su álbum de fotografías: «Y luego fui a tumbarme a la cama y me puse a ver el álbum, pero no todas las fotografías, solo algunas, las que me hacían más gracia, es decir, las que me contaban más cosas y me hacían recordar mejores tiempos» (151). El valor catártico del álbum es innegable: «En realidad las fotografías y yo nos mirábamos recíprocamente, es decir, yo las miraba a ellas y me miraban a mí» (46), y siempre que recurre a él lo hace en busca de esa nostalgia que adormece los sentidos y te permite pensar que el pasado siempre fue mejor. Con el álbum se aleja de la sordidez del presente y se remonta a tiempos de placidez en los que la vida era más fácil y dichosa: «me concentré tanto en la fotografía que tuve la impresión de que me metía dentro, es decir, de que entraba yo también en el retrato y me sentaba entre las piernas de mi padre [...] Aquello fue solo una ilusión, pero me sirvió para recordar que después del verano llega el otoño y que al final del otoño se presenta el invierno, que es aún más jodido» (152-153). El álbum de fotografías también debería servir para conocer a su familia, pero es un dato irrelevante porque solo aparecen como miembros del pasado. No ocurre lo mismo en el film, pues aparecen en la secuencia XIX, cuando van a visitar a su hija al penal. Sin embargo, a pesar de su escasa importancia como personajes, presentan una total contradicción. En la novela se definen: «La cara de mala uva que tenía mi hermana, a pesar de que cuando le hicieron aquella fotografía no había cumplido todavía los seis años. [...] Mi madre tenía cara de mala leche, así que aquello podía ser cosa de familia. Mi padre, por el contrario, era uno de esos tíos gordos que siempre se están riendo. En casi todas las fotografías salía bebiendo en porrón y así era precisamente como yo le recordaba, bebiendo en porrón, tocando la guitarra y soltando una risotada por cualquier chorrada» (46-47). La hermana no existe en el film. A la madre, desde su mundo, la construye como un personaje enteramente positivo: «Todo lo bueno que sé me lo ha enseñado mi madre». Su padre es

¹⁷ La satisfacción afectiva y sexual de la relación se condensa perfectamente en la segunda escena de la secuencia duodécima, cuando María, tras recriminarle que la ha menospreciado ante el señor Sendra, le pregunta por qué no le ha dicho que se la chupa detrás de la pantalla o que rompió una butaca mientras le hacía el amor, que por qué se avergonzaba de decir que era su mujer. Afectivamente, el abrazo desconsolado y lloroso de ella buscando su protección, que él acepta, demuestra esa corriente positiva que fluye entre ambos.

un personaje negativo, un alcohólico que le echó de casa cuando se quedó embarazada de su hija y que, además, abusaba de ella cuando era niña. Sin embargo, esta caracterización se desmonta, por lo menos en lo referente al padre, cuando aparecen ambos en la secuencia XIX. Parecen dos aldeanos, dos personas del pueblo preocupadas por una hija que no quiere verlos. La negativa es absoluta y el padre, lejos de la figura que ella ha presentado, da la clave de la ausencia de la hija: «Ya te lo dije yo que perdíamos el tiempo. Nosotros nunca hemos contado mucho para ella». No obstante, a pesar de su aparición esporádica en la película, sirven para informar de que la niña a la que escribe las cartas murió cuando solo contaba tres años.

Precisamente son las cartas a su hija lo que en el film sustituye a las fotografías como medio catártico para liberar su angustia. Las cartas son un diario por el que María vive la vida que le gustaría, la vida que desea y que tan diferente resulta frente a la vida real. La primera vez que se recurre a la carta como procedimiento de expresión de la intimidad de María ya ha sido comentada. Mediante un juego de subescenas en las que la imagen contradice la palabra, recurso que por otra parte siempre utiliza en sus cartas, el espectador conoce su pasado inmediato, el suceso por el cual es despedida de la casa en la que trabajaba. Estas cartas son interesantes desde el punto de vista fílmico porque potencian la capacidad de la imagen frente a la palabra. El espectador no cree lo que oye sino lo que ve. No se fía de sus oídos sino de sus ojos. Esa contradicción da la pista para reconocer que las cartas son una ensoñación de María para creerse más dichosa de lo que en realidad es.

La segunda carta aparece en la secuencia decimotercera y la voz en *off* viene precedida de una subescena en la que vemos a Salvador y María interpretando el fragmento de la bofetada de Gilda. La voz en *off* y su mirada frente al espejo mientras se cepilla el pelo otorgan continuidad a la subescena: «Querida hija: Esto del cine es maravilloso. Te sientes transportada a otro mundo en el que puedes llegar a vivir la vida de otras personas como si fuera la tuya. Te echo tanto de menos, sobre todo en estas fechas que es cuando las familias se juntan». La identificación cartacine es inmediata. A ella las cartas le permiten vivir una vida que no es la suya, la del día de sol cuando llueve o la del viaje al extranjero cuando se halla en el penal. El contenido de la siguiente carta es demoledor. Secuencia XVI: María está escribiendo una carta en la que le explica a su hija lo feliz que es su vida. En aquel momento entra Salvador y la viola. Mientras se produce la violación su voz en *off* sigue narrando el texto de la carta. Una vez más la contradicción imagen-palabra es notoria: «Yo no sé si tú con tus pocos añitos has podido sentir esta sensación de sentirte amada, de sentir que tu vida es completamente necesaria para otra persona». Con la voz *off* de María se mezcla una voz *out* que es la real, la voz que le suplica que la deje, la voz que se queja, grita y lamenta. El plano, un largo plano escena, se cierra magistralmente con un movimiento de cámara que va desde la cama hasta la carta en detalle. La última carta que escribe es la del penal, en la secuencia XIX. En ella le cuenta a su hija que ha tenido que marcharse al extranjero con un contrato de doce años, aunque a los nueve obtendrá un permiso para regresar a España.

Pero las fotografías y las cartas poseen aún una última función dentro de la trama, ya que son el desencadenante inmediato, la gota que colma el vaso, de la muerte de Juan:

Pero justo en aquel instante descubría que había tirado mi álbum al cubo de la basura y que había partido por la mitad tres o cuatro fotografías. Entonces perdí el mundo de vista y no recuerdo muy bien lo que pasó luego. Me parece que lo cogí por el cuello con las dos manos y que estuve apretando hasta que le vi sacar la lengua.

El pobre ni siquiera intentó defenderse. Le di un empujón con todas mis fuerzas, salió despedido hacia atrás, se dio con la cabeza contra el borde de la nevera y se quedó seco. Recogí el álbum del cubo de la basura, volví al cuarto, me senté en la cama y vi que una de las fotografías que había roto era la de mi hermana difunta, con sus ojeras y su cara de mala leche. Otra de las fotografías que había jodido era una en la que se veía a mi padre sentado en una silla y bebiendo en porrón y a mi madre de pie detrás suyo, con peineta y mantón.

Guardé el álbum y los trozos de las fotografías en la maleta, cerré el armario con llave y me puse a llorar. (194)

En realidad lo del álbum es el punto culminante de un proceso que se inicia cuando él llega a casa totalmente borracho y ella le pide que le devuelva los dos mil duros que le dejó. Juan no solo se niega sino que quiere cobrarle pensión por los ocho días que ella ha vivido en el cine, de modo que aún le debe seis mil pesetas. María decide olvidarse del dinero y marcharse pero él le suplica que se quede, que no quiere quedarse solo. Ella se apiada, y es entonces cuando descubre el álbum en la basura.

En el film el suceso arranca del mismo punto. Salvador llega borracho a casa y María le dice que ha decidido marcharse, pero se lo dice desde el dolor del fracaso, desde un amor que habita en ella por la convivencia de un tiempo extenso en el film. Ese «te he estado esperando todo el día como una imbécil» es muy significativo de lo que ella siente por Salvador. Él coge su maleta y le contesta que ya puede marcharse en ese mismo instante con la misma maleta con la que llegó. Es entonces cuando abre la maleta, saca las cartas y la llama loca por escribir unas cartas que nunca manda. Fuera de sí, María coge el puñal y se lo clava en el pecho. Después se derrumba y cae llorando sobre el cadáver.¹⁸

¹⁸ Plano 1: medio y picado. Se ve a María sentada en un sillón. Se oye abrirse la puerta. Plano 2: contrapicado, plano medio de Salvador. Por la mirada de él y el ángulo de la cámara sabemos que es un plano subjetivo. La cámara lo sigue mediante un giro horizontal. Plano 3: como 1. María se incorpora. Se oyen los pasos de Salvador. Plano 4: americano, frontal. Salvador echado sobre la cama. Plano 5: arranca como el plano 3. La cámara sigue a María mientras se levanta para terminar en un primer plano largo y frontal. Un *travelling* de avance la sigue mientras camina. «Te he estado esperando todo el día como una imbécil. Tenía miedo de que te hubiese pasado algo». Plano 6: ligeramente picado y general corto. Se ve a Salvador estirado encima de la cama. «¿A mí? A mí qué coño me va a pasar». Se gira de medio lado para no verla. Plano 7: frontal, primer plano de María. «Pero está claro dónde podías estar». La cámara la sigue en su desplazamiento hacia la derecha con un *travelling* de acompañamiento y se detiene en un primer plano largo de ella. «Mañana mismo me iré, si no te importa que pase aquí esta noche». Plano 8: parte de 6. Salvador se gira, se incorpora y se levanta. Una cámara fija muestra sus actos. Se agacha, saca la maleta de debajo de la cama y la lleva hacia una mesa, donde la deja. Ahora un plano medio y frontal de Salvador. «¡Cómo que mañana! Ahora mismo. Coge la maleta y a la calle. Llegaste con tu maletita y te vas con tu maletita». Plano 9: medio y frontal de María. «No eres tú el que me echa. Soy yo la que se va. ¿Te enteras? No sopor-

Dos instrumentos para llegar al mismo fin, porque lo que realmente le molesta a María no es tanto la violación de la intimidad como la del sueño de esa otra vida que solo era suya, de esa escapada que en un caso las fotografías y en otro las cartas le permitían, huyendo así de la sórdida realidad en que vivía. Tras el crimen llega la parte escabrosa de la historia: trocear el cadáver. En este punto las coincidencias entre ambos relatos son numerosas. En la novela la idea surge de una película que ella acaba de ver en el cine:

En aquella película moría hasta el apuntador [...] Salía una tía que le pegaba un tiro a un fulano pensando que era el Hombre Lobo y que cuando se daba cuenta de que había metido la pata no sabía qué hacer con el fiambre [...] No quedaba nada claro, por cierto, qué pintaba aquella fulana que tenía cara de no haber roto un plato, en una película en la que salían nada menos que Drácula y el Hombre Lobo. La habían metido allí con calzador, a lo mejor para dar a entender que las tías más normales pueden meterse también en líos. Al final lo que hace es coger una sierra y cortar al pobre tío en varios trozos, luego mete los trozos en varios sacos y los va echando al río. La muy lagarta no tiene un pelo de tonta y antes de meter las piernas del tío en el saco las depila de arriba abajo para que la policía, cuando las encuentre, piense que son las piernas de una mujer. (186-187)

Cuando a la mañana siguiente María se da cuenta de que Juan ha muerto, baraja las posibilidades que le quedan y opta por hacer desaparecer el cadáver: «y decir luego a todo el mundo que Juan se había largado sin decirme dónde iba, seguramente porque no quería continuar pasándole la pensión a su mujer» (196).

En el film, no existe un visionado previo de ninguna película y la decisión se toma en el acto. Justo después de matarlo, en la escena siguiente, se ve a María arrastrando el cadáver hacia el cuarto trastero. «Me cargué el muerto sobre los hombros y lo llevé al cuarto de detrás de la pantalla, donde Juan guardaba los cacharros de la limpieza y las herramientas y la mesa de carpintero» (196). Una vez allí, con la decisión tomada en firme:

to a los borrachos, ya te lo dije». Plano 10: medio y frontal de Salvador. «Bebo porque me gusta. Además a mí el alcohol no me ha alterado el cerebro como a ti, que estás majara». Plano 11: como 9. «Mira, mañana me voy a ir, o mejor esta noche, y ya está. Pero, por favor, no empeemos con insultos». Plano 12: como 10. «Pero, insultos, ¿de qué? ¡Si es la pura realidad que estás como una cabra!». Él se agacha sobre una cámara fija frontal para abrir la maleta, coge las fotografías. Ahora, plano medio pero tomado con una angulación de 45°. Agita las cartas entre sus manos. En voz out: «Dámelas». Plano 13: como 11. En voz out: «Hija mía, soy muy feliz». La respiración de María es terriblemente agitada y sus nervios están a flor de piel. Plano 14: como 12. Salvador tira las cartas al aire. «Hija mía, encontré mi príncipe azul». Plano 15: se inicia como 13, pero un travelling acompaña el avance de María hasta Salvador. «¿Por qué tocas mis cosas? ¿Por qué?». Ahora, un plano que va variando en función de si se acercan o se alejan de la cámara fija, muestra el intento de ella por quitarle las cartas, mientras él sigue repitiendo: «Querida hija, soy muy feliz». «¡Dámelas, dámelas!». «¡Suéltame, coño! Mi querida hija». «¡Dámelas, dámelas, cabrón!». «Mi querida hija, soy muy feliz». Salvador la empuja. «¡Pasa para allá, andrajo!». Plano 16: frontal. De espaldas se ve a María que ha sido empujada hasta la fregadera. Plano 17: ligero contrapicado (quizá porque María está más baja, al hallarse medio doblada), primer plano de Salvador: «Escribes las cartas y no las mandas, es todo mentira, mentira». Plano 18: ligero picado, primer plano largo de María, que empuña un cuchillo a la altura del pecho. En voz out: «¿Existe tu hija también?». «¡Dámelas!». Plano 19: sobre un ligero contrapicado en primer plano de Salvador se ve llegar a María de espaldas: «¿Existe tu hija?». «No hables mal de mi hija». Caen. Plano 20: conjunto. Él ya ha caído en el suelo, ella está cayendo sobre su pecho. Lo acuchilla tres veces repitiendo: «¡Borracho, borracho!...». Lloro y deja caer su cabeza sobre la de él.

Ahora tendré que cortarle en tres trozos, me dije al cabo, pensando otra vez en la tía de la película.

La verdad es que no me faltaban herramientas. Tenía martillos, tenazas y, sobre todo, un par de sierras. Lo único que me faltaba era encontrar un par de sacos y meter los trozos dentro. Aquella misma noche podía tirar a la acequia el saco con las piernas y al cabo de un par o tres de días dejar el otro en la otra punta de la ciudad, para que la poli no supiese que los trozos eran del mismo cuerpo.

Lo único que estaba por ver era si tendría estómago suficiente para depilarle las piernas y pintar de rojo las uñas de los pies. Eso era justamente lo que hacía la mujer de la película para acabar despistando a la policía. [...] Al cabo de un rato de estar pensándomelo apreté los dientes y me decidí a coger la sierra. (196-197)

El relato fílmico repite, básicamente, los mismos pasos que el relato literario, solucionando el problema de despedazar al cadáver mediante unas brillantes y sugerentes elipsis. Estamos en la secuencia decimosexta, escena novena. En ella se ve a María bajando el cuerpo hacia el cuarto trastero que hay detrás de la pantalla. Por continuidad de la cámara que la sigue, la vemos entrar en el cuarto y colgar a Salvador por los pies. En la escena siguiente ya ha operado la elipsis, puesto que vemos un plano detalle de un cubo que vierte agua sobre la taza del lavabo. Está claro que, si se muestra cómo lo iza por los pies mediante una cadena, es para desangrarlo. En la escena siguiente (la undécima), la cámara mediante una panorámica va mostrando, diseminadas por el suelo, las herramientas que ha utilizado para trocearlo. Se produce en esta escena un movimiento de cámara temporal elíptico digno de ser mencionado. La cámara, en un movimiento de panorámica, primero horizontal y luego vertical, sube hasta una pequeña ventana que está oscura. De pronto la ventana se ilumina, es ya de día y la cámara efectúa el mismo recorrido a la inversa —cuchillos, hachas, sierras bañadas en sangre— hasta detenerse en un plano medio de María ensangrentada. El timbre que suena la devuelve a la realidad.

Tras la muerte y el despedazamiento el final difiere. La novela presenta un final abierto: «Mi única oportunidad, sin embargo, fue imitar a la tía de la tercera película, es decir, partir en trozos al hombre que hubiera podido cambiar mi vida. En cierto modo, no me dieron a elegir otra cosa» (197). El final del film es cerrado. Se descubre el crimen, María es apresada, juzgada y condenada.

La temporalidad es otro de los puntos de divergencia entre los relatos. En la novela la temporalidad interna del suceso aparece perfectamente definida con acotaciones explícitas puntuales, no así el tiempo en el que se enmarca la historia, que, por el precio de la entrada a la sesión, 50 pesetas (3,50 en el film), y teniendo en cuenta el tipo de cine de que se trata, debe de rondar más o menos el final de la década de los 60.¹⁹ Sin embargo, una de las películas que se menciona es *El príncipe y la corista*, film de 1957.

¹⁹ «Cada entrada costaba cincuenta pesetas, dos entradas cien pesetas, tres entradas ciento cincuenta y así sucesivamente. Más fácil, imposible. Los domingos y días festivos eran más caras, setenta y cinco pesetas. Los martes, sin embargo, costaban más baratas, solo treinta y cinco pesetas» (60).

En el film el tiempo del suceso es indefinido y su paso se acota de modo indirecto, es decir, mediante referencias que coimplican al espectador, y bastante impreciso, lo que, siendo un relato de ficción, no es impedimento para seguir creyendo y conectando con la historia. Especialmente impreciso es el tiempo de situación de los hechos. Por un lado hay una fecha ineludible: 1950. Durante la secuencia xv, Marcelino comenta la gesta de España al derrotar a Inglaterra en el mundial de fútbol. Poco más tarde Andrés le dice a Salvador que esa tarde la taquilla se resentirá porque España juega contra Uruguay y radian el partido. El España-Inglaterra se jugó el 2 de julio de 1950, el de Uruguay el 9 de julio. Esa es una fecha real que se contradice con la exhibición del film *Alba de América*, de Juan de Orduña, en el cine Oriente, puesto que dicho film es de 1951.

Una de las técnicas que emplea el film para marcar el paso del tiempo en el suceso es el cambio de los carteles de las películas que se proyectan en el cine, y es en uno de esos cambios donde se produce otra dislocación temporal, ya que uno de los films que se anuncian es *Los peces rojos*, película que dirige Nieves Conde en 1955.

Acotaré a continuación el tiempo interno del relato, primero en la novela y luego en el film. Al iniciarse el capítulo 1 se lee: «Era domingo, habían dado las diez de la noche y hacía bastante rato que había empezado la película» (9). Como sabemos, esa misma noche se produce entre ellos el primer contacto sexual y Juan la invita a vivir con él. Al final del capítulo se lee: «Me quedé, pues, escuchando cómo roncaba y poco a poco fue haciéndose de día» (19). Y en la primera frase del capítulo 2: «Lo primero que hice al día siguiente, al despertarme, fue darme la vuelta para ver qué cara tenía [...] Recuerdo que el despertador de la mesita de noche señalaba las once y media» (21). Estamos ya en lunes y se dirige al piso de Gustavo: «Cuando salí a la calle eran más de las tres y media y caía un sol que sacaba humo de los adoquines». Averiguamos, pues, que el relato literario sucede en verano, mientras que el filmico en un tiempo que abarca desde que ella llega, en otoño, hasta el verano, en que termina el film. Nueve días, frente a un año.

Se cierra el capítulo ya de noche: «Le dije que eran casi las nueve y media y que, aunque fuese un cine de barriada, no me parecía serio que hiciesen esperar de aquella manera a la gente» (32). La continuidad aparece al inicio del capítulo 3: «Cuando acabó la película todo quedó en silencio» (33). Juan se va a dar una vuelta y, cuando regresa, «eran las tres y media de la madrugada» (34). Tras un nuevo intento fallido de penetración se lee: «Al día siguiente, que era martes, me hizo saltar de la cama la sirena de la ambulancia. El despertador de la mesita de noche señalaba las doce y media» (37). La siguiente referencia es implícita y sabemos que es un poco antes de las cuatro porque esa es la hora en que empieza la sesión de tarde y la hora en que María baja a conocer a la taquillera y al proyccionista.

El capítulo 4 se abre con una nueva referencia temporal implícita: «Cuando volví al cine, faltaba poco para que terminara la primera sesión» (43). Entre sesión y sesión Juan se va al bar y ella se queda mirando su álbum de fotografías: «Juan vol-

vió a las nueve menos cuarto y me dijo que hacía un calor del carajo» (47). Las nueve es la hora en que comienza la segunda sesión. Esa noche Juan también se había ido con sus amigos, esta vez a jugar al mus. A la una y cuarto de la madrugada aún no había regresado. Llegó poco más tarde, borracho. Acaba el capítulo: «A las diez de la mañana estaba otra vez con los dos ojos como platos», y empieza el quinto: «Cuando dieron las once fui a la cocina y marqué una cruz en el calendario que estaba colgado detrás de la puerta. Aquel día era miércoles y eso quería decir que llevaba tres noches durmiendo en aquella casa» (52-53). Juan ha salido de casa para ver a su mujer, María vuelve a casa de Gustavo: «Cuando dieron las tres volví al apartamento de Gustavo», y cuando llega al cine aún no ha aparecido Juan: «Entonces eran casi las cuatro» (58-59).

La referencia temporal con que se inicia el capítulo 6 también es implícita: «Cuando volví a casa me dio una de sus palmadas en el trasero, se sentó al otro lado de la mesa y encendió un cigarrillo. Le pregunté qué tal le había ido con las zapatillas» (63). Hay que deducir, por la pregunta, que llega después de la primera sesión, es decir, sobre las seis y algo de la tarde. Del mismo modo sabemos que el capítulo finaliza poco antes de las nueve de la noche: «Se echó la chaqueta azul del uniforme por encima de los hombros y se fue a abrir el cine» (71). «Aquella noche volvió a casa pronto, apenas media hora después de que acabase la película» (73). Así se inicia el capítulo 7. Serán poco más de las once cuando inicien una sosegada conversación y él le pida a ella el dinero que necesita. «Escuché cómo daban las dos de la madrugada y me di cuenta de que el despertador de la mesita de noche iba quince minutos atrasado» (81). «Al día siguiente», jueves, por tanto, ella le presta el dinero. Es un día plácido: «Aquel día parecía que las cosas empezaban a marchar mejor» (94), tanto que «aquel día fui yo quien quiso llevárselo a la cama, pero me dijo que no teníamos tiempo y que debía bajar un poco antes al vestíbulo porque tenía que decirle no sé qué a la taquillera» (95). Finaliza el capítulo octavo con esta acotación, es decir, poco antes de las cuatro, y en el noveno María se va a casa de la echadora de cartas: «pero luego me di cuenta de que todavía no eran las cinco y que me estaba haciendo esperar hasta que fuese la hora»; allí pasa la tarde y «cuando llegué a casa eran cerca de las ocho» (97-105). Finaliza el capítulo con la marcha de Juan para abrir el cine: «Me voy, dijo de pronto, soltando un resoplido», y enlaza con el undécimo: «Así que al cabo de un rato me puse a hacer algunas cosas» (111-113). Aquella noche conversa por señas con el portero de la fábrica y se cierra el capítulo con la siguiente acotación: «Juan, mientras tanto, seguía sin volver. Ya no puede tardar mucho, me dije cuando las dos saetas se encontraron en el tres y señalaron las tres y cuarto», y empieza el capítulo 12: «Volvió a las cinco menos cuarto, cuando faltaba poco para que empezase a hacerse de día» (120-121). Un nuevo día, viernes ya. Ese viernes regresó a casa de la echadora: «a las cinco fui a ver a la echadora de cartas», y «a las siete y media, cuando volvió Juan, lo primero que hizo fue echarse un trago» (127). Había ido a buscar el vino con anguilas que debía retirarlo del vicio. A las ocho y media está de nuevo sola y sola seguía a los dos de la madrugada, ya capítulo 13. Poco más tarde llega Juan para confesarle su fracaso. Se quedan dormi-

dos y al final del capítulo se lee: «Lo primero que hice al día siguiente fue ir a ver a la mujer de la limpieza [...] Entonces eran las once de la mañana» (136).

Ya es sábado. A las dos ella llega a casa y le dice que no hará nada para comer. Juan se va y regresa a las cuatro menos cuarto. «A las cinco me cambié de vestido, bajé al cine y me senté en mi sitio de siempre» (143). A las seis se fue a comprar y, cuando regresó al cine, encontró a Gustavo y a Juan pegándose. La continuidad temporal con que se inicia el capítulo 15 parte de la pelea: «Un par de vecinos me ayudaron a subirle al piso [...] Al cabo de un rato le pregunté si le dolían todavía las costillas y me dijo que no, que ya estaba bien» (149-150). Parte hacia el cine y regresa a las tres y media de la madrugada, inicio del capítulo 16. Es ya la madrugada del domingo. «Al otro día era domingo y lo primero que pensé al despertarme fue que hacía una semana que estaba viviendo en aquella casa. Pensé también que tal como pintaban las cosas no era algo como para celebrarse» (160). Salió a pasear y «a la una en punto volví al piso y preparé algo de comer» (161). Fue el día en que consiguieron, nuevamente, hacer el amor.

El capítulo 17 se inicia con una referencia implícita: «Cuando Juan bajó al cine eché otra vez mano de la botella de anís» (165). Se comunica con el portero mediante silbidos y acaba la noche celebrando la despedida de soltera de la taquillera, junto con el proyccionista y Juan: «Le dejé en el bar, volví al cine y aquella vez me costó dios y ayuda levantar la puerta metálica de la entrada. Era la una de la madrugada, exactamente la una y cinco» (171). En el capítulo 18 sabemos que Juan vuelve de madrugada, pero no la hora exacta; sin embargo sí sabemos que ese lunes: «A las siete, cuando sonó el despertador [...] y a las ocho en punto empecé a barrer el cine [...] poco antes de las diez ya estaba lista [...] Media hora después, en el bar del barrio me lo contó todo» (174-175). Se refiere a la verdad que le cuenta la mujer de Juan. A las dos y media calienta los garbanzos, a las cuatro menos cuarto ya está en la taquilla y a las cuatro y media se mete en el cine para distraerse. El capítulo 19 empieza con esa acción: «Viendo al Hombre Lobo enseñando los dientes pensé» (181). Al cabo de media hora sale a la calle y en ella se encuentra con el portero de la fábrica. «Llegué al cine a las seis y media [...] Pero no fue verdad, porque a las nueve menos cuarto, cuando volvió, lo único que dijo» (185). Ella le reclama su dinero, él dice que va a pedírselo al dueño pero es mentira. Después de la sesión, «Juan llegó a las once y media y se hizo el longuis» (187); ella intenta cobrárselo, pero escapa.

Al inicio del último capítulo se lee: «Aquella noche estuve hasta las tres de la madrugada otra vez con mis fotografías» (191). Poco después llegará Juan y se producirá el desenlace; es en la madrugada del martes cuando tiene lugar el accidente, pero ella no se da cuenta hasta el día siguiente: «Al día siguiente, al darme la vuelta, vi que Juan no se había movido en toda la noche [...] Entonces me di cuenta de que estaba muerto» (195).

Un análisis tan detallado de la temporalidad del relato se justifica porque a Tomeyo le interesa en todo momento centrar los acontecimientos, datar con precisión

la acción para mostrar ese universo cerrado que poco a poco envuelve fatalmente a los personajes. No se sabe minuto a minuto qué hacen, pero sí se desprende de la acotación temporal una certera información sobre la evolución de una relación malsana que debe conducir a un asesinato. Sin embargo, podría objetarse que el film pasa por alto este detalle y concluye de idéntico modo. Es cierto, pero el film narra una idea amorosa que se prolonga en el tiempo, no es una relación viciada, como se ha comprobado y expuesto al inicio de este apartado. La historia fílmica —se ha apuntado— transcurre durante un largo periodo de tiempo que va desde el otoño hasta el verano.

La primera información temporal real y fidedigna aparece en la secuencia XII, cuando observamos a los empleados del cine pendientes del sorteo de lotería de Navidad. Estamos, pues, en el mismo inicio del invierno y María ya lleva cierto tiempo conviviendo con Salvador. Cuando llega al cine, la primera vez, lo hace con abrigo y llueve a mares. Hay que deducir que es otoño. Pero, mientras tanto, se han producido unas transiciones temporales, tiempo implícito que se sucede mediante la sobreimpresión de carteles de película. La primera de estas transiciones temporales aparece al final de la secuencia cuarta. María se instala ese día en el cine y han pasado dos días desde su llegada. La llegada al cine se produce de noche. María ha estado todo el día deambulando con su maleta. Se queda dormida en el cine y cuando Salvador la encuentra la invita a cenar y a dormir en su sofá, lo que se ve en la segunda secuencia. La tercera marca un nuevo día, se despierta en casa de Salvador, comen juntos y por la noche María le agradece su amabilidad dejando la puerta abierta a algo más. Acaba ese día con la aceptación por parte de María del trabajo de mujer de la limpieza. En la cuarta secuencia, y segundo día completo que vemos, María llega al cine para iniciar su trabajo. Es por la mañana, cuando el cine está cerrado, momento que aprovechan para hacer el amor en el patio de butacas. Ahí acaba la secuencia y se inicia la primera transición temporal. Han pasado dos días, en los que ella ya ha decidido seducirlo.

La transición temporal se realiza técnicamente con la sobreimpresión de diferentes carteles de películas que se exhiben en la sala durante un periodo de tiempo. Sabemos que cada semana el cine cambia la programación. En el segundo día, cuando María llega para limpiar, Salvador está cambiando los carteles de la calle. Se supone que puede ser un lunes, por el cambio de cartel y porque empieza a trabajar, pero el día anterior no pudo ser domingo porque en la escena segunda de la tercera secuencia, mientras juega al billar con el Profeta, aparece un mozo que le dice que han venido a buscar la moto al taller, y en la escena sexta Salvador se pone en contacto con el despacho del señor Sendra. De todos modos, no es importante el día de llegada puesto que el tiempo en que transcurre la acción es muchísimo más amplio que el tiempo del relato. Lo que sí interesa saber es que la programación cambia cada semana y que el día del cambio proyectan *Alba de América* y *La dama de las camelias*. Si se suceden cuatro programaciones diferentes —el plano se detiene con la programación de *Sansón y Dalila*—, hay que suponer que han pasado cinco

semanas desde que ella llegó al cine. La siguiente transición temporal aparece después de la secuencia x. María también ha empezado a trabajar un día como taquillera y se siente inmensamente feliz. Cinco es el número de carteles que se suceden, por tanto hay que deducir que son cinco las semanas transcurridas hasta ese sorteo de Navidad. Si tenemos en cuenta que cuando se inicia este segundo bloque ella solo limpia y que cuando acaba sustituye un día a la semana a Queta, la taquillera, debemos deducir que ha pasado otra semana hasta que empieza a vender las entradas. En total son once las semanas transcurridas desde su llegada al cine, por lo que hay que datar la fecha en los primeros días de octubre.

Tras la secuencia del sorteo de Navidad, la XIII se data dos días después, durante la cena de Nochebuena. Al final de esta bella secuencia se produce nuevamente una transición temporal mediante carteles: nuevamente se sucede una serie de cinco, desde que arranca con *Pinocho* (1940), programación navideña, hasta que se detiene en *Levando anclas* (1945) y *Gilda* (1946).²⁰ En este caso, sin embargo, no sirve el cómputo de semana por cartel, puesto que eso llevaría a principios de febrero y la secuencia XIV muestra, de modo abierto, la llegada del buen tiempo. En esa secuencia se producen la escena del paseo y el refresco en una terraza, la invitación a los toros y, esa misma noche, a la salida de la fiesta, la visita al parque de atracciones. Tras la secuencia, un fundido a negro indica una nueva transición temporal, nuevamente indefinida. Lo cierto es que entre la secuencia XIII, que sucede en Nochebuena, y la XV, que tiene lugar el 9 de julio, la pareja ha convivido con altibajos pero en buena disposición.

A partir de esa secuencia ya no existen más referencias exactas al tiempo en que se desarrolla la historia. Sin embargo, puede pensarse que entre el final de la secuencia de la playa, XV, y la primera escena de la XVI, en la que aparece borracho, ha pasado un breve plazo de tiempo, quizá esa misma noche del 9 de julio, puesto que de una secuencia a otra se pasa por corte directo, un procedimiento que suele indicar brevedad temporal. Además, señala Salvador que todos los que le rodean son unos inútiles menos Asensi, el proyccionista, que se ha ido. De todos modos, desde ese momento hasta el final de la secuencia XVIII sí puede delimitarse la temporalidad interna de la narración.

Tras esa primera escena en la que se ve a Salvador borracho en la taberna de Amparito, se pasa, por corte directo, a la escena de la violación de María. De escena a escena ha transcurrido la noche, puesto que en la tercera ella se levanta de la cama. El resto de la secuencia, hasta la escena XI inclusive, tiene lugar durante el mismo día. Abren el cine sin Salvador, por la noche se le ve borracho en el barrio chino, al final del día Queta entrega la recaudación a María, nuevamente se ve a Salvador

²⁰ Ya he mencionado que, tratándose de un relato de ficción, poco importa la precisión temporal que se deriva de estas transiciones por sobreimpresión.

borracho en la taberna, desde donde se desplaza a su casa. Tras su muerte, se ve el cambio de día a través del mencionado recurso de la luminosidad de la ventana. La escena XIII, cuando Martín habla con Amparito de la borrachera que llevaba Salvador la noche en que desapareció, posiblemente sea ese mismo día en el que por la mañana va a buscarlo al cine para ir a cazar. De todos modos, la unidad semántica es lo que incluye esta escena XIII dentro de la secuencia.

En la secuencia XVII sí se halla una nueva referencia temporal que legitima lo hasta aquí señalado. Andrés le dice a María: «llevamos dos días sin encargado». Ese mismo día, Martín entra en el cine a ver, en este caso, una estupenda película policial que sí es de ese año, *Apartado de correos, 1001* (1959), de Julio Salvador. La secuencia XVIII ocurre durante unos días, la noche en que ella aprovecha para deshacerse de partes del cadáver o el comentario del señor Sendra en la escena sexta cuando se ha producido el alboroto por el olor. El señor Sendra, cuando Andrés habla del tema del olor, le dice que recuerda que cuando «el otro día» le dijo a María que limpiara él estaba presente.

Aunque la transición entre la secuencia XVIII y la XIX se realiza por sobreimpresión, ha pasado un tiempo indefinido. Más que temporal, la transición es espacial: mostrar que ahora María está en la cárcel. En la escena cuarta de esta secuencia nieva, es invierno, pero ya todo resulta anecdótico. Como anecdótica es la secuencia XX, en la que se muestra cómo todo ha vuelto a la normalidad en el cine Oriente. Es verano y Marcelino ha decidido casarse con Queta y tener un hijo.

En resumen, la novela se fecha en nueve días, los que van del domingo por la noche en que llega al cine hasta el martes en que descubre que ha matado a Juan. El tiempo del relato está perfectamente delimitado por acotaciones directas o indirectas que miden y marcan ese devenir, siempre en un intento de acotar con gran precisión, no solo las acciones de los personajes, sino también ese proceso de deterioro, con sus altibajos, que minuto a minuto sufre la relación. Por último, la acción se sitúa en torno a finales de los años 60.

El film se divide en cuatro bloques. La acción comprende desde octubre de 1949 a julio de 1950, más los añadidos temporales de las dos últimas secuencias, cinco en total. El primer bloque sucede en dos días y en él se cuenta desde la llegada de ella durante la noche hasta la mañana, dos días después, en que consuman el acto amoroso en el cine. El segundo bloque tiene lugar cinco semanas más tarde, a mediados de noviembre, y su acción se desarrolla —no se puede precisar con exactitud— en un plazo de una semana. El tercer bloque ocupa desde el día del sorteo de Navidad hasta poco después de Navidad. El cuarto bloque abarca desde la llegada del buen tiempo hasta ese mes de julio en que lo mata. Dentro de este bloque hallamos dos momentos: la secuencia XIV, que tanto puede ser primavera como verano y lo que se cuenta en ella abarca un día —si entendemos que el paseo matinal se produce el mismo día de la corrida, el vestuario así lo justifica—; el siguiente momento se desarrolla a partir de ese 9 de julio, por espacio aproximado de una

semana. Un quinto bloque corresponde a las dos últimas secuencias. Este bloque también se divide en dos, uno por secuencia: la primera transcurre en invierno, la última en verano.

Existe un espacio que predomina sobre todos los demás como centro en el que se sitúan las acciones. Ese espacio común a la novela y el film es el edificio del cine, es decir, la sala de butacas, la casa de la parte superior en la que conviven, el cuarto trastero de detrás de la pantalla en el que se guardan los instrumentos de limpieza y las herramientas, y en menor medida, especialmente en la novela, el vestíbulo. A partir de ese espacio se crean espacios adicionales propios de cada uno de los relatos. Sin embargo —hay que señalarlo de entrada—, en la novela el piso de Juan posee una mayor importancia narrativa, ya que los personajes principales pasan en él la mayor parte de su tiempo, sobre todo María, quien —no hay que olvidarlo— es la que escribe la historia. En la novela quizá el espacio más relevante, que no halla su parangón en el film, es la ventana por la cual mira y acaba comunicándose con el portero de la fábrica. Las fotografías le sirven para reflexionar desde el retraimiento personal, la ventana es la expansión a su soledad, como una especie de escape de la monotonía y hasta, hacia el final, del desamor y los conflictos con Juan. No en vano María llegará a preguntarse si no sería el portero de la fábrica ese hombre que las cartas le habían vaticinado que la quería bien: «Luego me asomé a la ventana y pegué un silbido tan fuerte como el de la primera noche. El portero salió de la garita, me contestó con otro silbido y se quedó de pie junto a la puerta [...] Podemos hablar otra vez a base de silbidos, me dije. Y no me lo pensé dos veces» (165).

Otro espacio importante en la novela y que tampoco aparece en el film es un puentecillo sobre una acequia: «Doblé por un camino que encontré a la derecha y llegué al mismo sitio donde ya había estado el otro día, es decir, a la acequia y al puente de piedra. Allí, sin nadie que te viese, no se estaba mal del todo. Lo malo es que la acequia olía como una cloaca. Me senté en el puente, con las piernas colgando, pero cuando quise pensar con calma en el lío en que me había metido, me quedé en blanco, sin poder atar dos ideas» (141). En tres ocasiones se sentará María en el puente, buscando en todas ellas una calma y una paz que no puede encontrar en el cine.

Aparecen en la novela otros espacios pero meramente testimoniales y sin más función que la propia del espacio, albergar personajes. Son la casa de la echadora de cartas, la casa de Gustavo o el bar del barrio al que van a celebrar la despedida de soltera de Rosalía o donde la mujer de Juan le informa de la situación.

En el film el espacio fundamental es también el cine, pero con un equilibrio mayor entre las diferentes dependencias del edificio y con un menor uso de la casa que en la novela. Como espacio secundario importante hay que destacar la taberna de Amparito. Al principio la taberna puede calificarse como un espacio positivo. En ella Salvador bromea con el dueño (secuencia II) e intima con María durante la cena

y la comida del día siguiente. Sin embargo, hacia el final del relato la taberna solo es el lugar en el que él se emborracha e incluso donde se desespera; así ocurre en su momento de mayor hundimiento, cuando dice que está rodeado de inútiles (escena primera de la secuencia XVI y, de esta misma secuencia, la séptima escena). Los espacios secundarios son pocos y escasamente interesantes: los billares, un lugar propicio para contar entre hombres los escarceos amorosos, la terraza de un bar o una atracción de feria, como lugares de ocio; el despacho del señor Sendra, como ese otro mundo que existe con independencia del mundo del cine, o la cárcel, como lugar obligado de estancia para María una vez ha sido apresada.

En definitiva, tanto en el film como en la novela encontramos la narración de un drama que se refuerza en la claustrofobia de los espacios cerrados y que potencia el cine como marco de relación entre los personajes, de quienes voy a ocuparme a continuación.

Los protagonistas, dependiendo de la historia a que se haga referencia, son María y Juan o María y Salvador, personajes que solo coinciden en su punto de arranque y en su punto final, porque, mientras los personajes literarios son dos seres corrientes afectados de soledad y de incompreensión, los fílmicos, aun asumiendo también estas características, son dos mentirosos, dos desvalidos que necesitan sustentarse en el mundo que se han creado para poder seguir viviendo la rutina cotidiana y real. En la cuarta escena de la secuencia III, es decir, prácticamente al inicio de la historia, quedan sentadas estas bases sobre las cuales se desarrollará la trama. Es el día siguiente al encuentro nocturno en el cine. Salvador se dispone a comer en la taberna de Amparito, María llega y se sienta a su mesa. La conversación es fluida y de palabra se entregan uno al otro. Hay un plano detalle de un reloj colgado en la pared que lo muestra. Cuando ella llega son las dos y media en punto, lo que hábilmente se refuerza porque se escucha de fondo la tonadilla del parte, es decir, el diario hablado de Radio Nacional de España. Por una cortinilla en diagonal se ven luego las cuatro y veinte. Es entonces cuando ella le dice: «Mi hija lo es todo para mí», cuando le habla de su padre, a quien odia porque la echó de casa cuando se quedó embarazada sin saber de quién. También por cortinilla aparece él y le cuenta que lo del cine solo es ocasional, que es el apoderado del torero Silverio y que solo está esperando que le mande el contrato firmado desde América para ir a reunirse con él. Es el mundo que se han construido para evadirse de esa realidad en la que se sienten unos fracasados. Así, cuando María le dice que aunque sea provisional ya lleva cinco años, él le contesta que dirigir un cine no es nada fácil.

Así pues, resultan bien diferentes de los protagonistas de la novela, que solo tienen una vida y unas ensoñaciones puntuales pero que quedan en ese estado de pensamiento, sin llegar a trastocar su imagen de lo real. En la novela la mentira de Juan se rebaja y no se presenta como apoderado de Silverio. Sin embargo, para dar importancia a su vida le dice a María, el mismo día que la conoce, que «de joven había querido ser torero, pero que un novillo estuvo a punto de mandar al otro barrio. Dijo también que habían tenido que operarle cuatro veces la pierna izquier-

da y que por eso se le había quedado más corta que la otra» (18).²¹ María, en la novela, busca liberarse de la soledad y llevar una vida que socialmente pudiera calificarse de decente; por ello se junta con Juan: «Y al oírle decir eso me entraron ganas de llorar, porque tener una casa como Dios manda, aunque fuese con cuatro trastos, era lo que más había deseado siempre [...] en todo caso el favor era recíproco, porque si él me daba un sitio donde vivir, yo le daba compañía, que tampoco era moco de pavo. Me gustó oírle decir aquello y le di un beso en la boca que le dejó sin aliento. Luego cogí la escoba y me puse a barrer el pasillo aunque eran casi las dos de la madrugada» (16-17). Una compañía que ella buscará desesperadamente durante todo el relato y que él pronto rechazará. Esta desazón de que lo suyo necesita fraguarse en la dedicación es común a ambas historias. En la secuencia XIV, escena tercera, en el parque de atracciones, cuando Salvador se siente derrotado recibe el apoyo de María diciéndole que aún les quedan sus vidas para entregarse. En la novela: «le dije que tenía razón, que parecía como si llevásemos viviendo juntos toda la vida y que a lo mejor el invento nos salía bien [...] Un invento, le dije, puede ser cualquier cosa, así que también lo era el hecho de que nos hubiésemos decidido a vivir como marido y mujer. Luego le dije que lo más importante era que las parejas viviesen en paz, sin tirarse los trastos a la cabeza. A lo mejor nos sale bien» (66).

La soledad envuelve a los personajes literarios mucho más que a los fílmicos, no en vano en el film hay una mayor presencia de personajes y con un grado mayor de intervención en la historia. Juan mata su soledad en el alcohol y tiene la sensación de sentirse un bicho raro dentro de la sociedad: «Lo que pasa es que no sé si tú y yo somos normales, suspiró él [...] Hay algunas personas —me dijo luego, sin apartar todavía la mirada de la bombilla—, que quieren ser normales, pero que por mucho que se empeñen no pueden serlo» (78-79). Una normalidad que María asume totalmente porque lo que busca ella en las fotografías es el recuerdo, la constancia de saber que pertenece al mundo, que está ligada, aunque sea remotamente, a unos seres de carne y hueso. Su único pensamiento de anormalidad se pierde en un cuento de infancia que le contó su abuela acerca de un país en el que las mujeres tenían tres tetas y los hombres un rabo que les crecía: «Y yo volví a quedarme sola en la cocina pensando en la gente normal que piensa que no es normal y en la gente que no es normal y está convencida de que lo es» (111). Y se quedó sola, que es como pasa buena parte de la novela. Una soledad que la conduce a buscar compañía en la ausencia: «Da un poco de risa pensarlo, pero hoy creo que aquella noche el portero y yo fuimos como dos pájaros intercambiando mensajes de soledad» (155).

²¹ En el film va más allá y le explica que siempre se ha quedado con la duda de hasta dónde hubiera podido llegar, porque lo tenía todo, «arte y huevos». María en la novela le buscará las cicatrices: «pero no encontré por ninguna parte las cicatrices de las operaciones [...] me puse otra vez a buscarle las cicatrices de la pierna izquierda, pero no las encontré por ninguna parte» (21 y 52). En el film sí presenta una cicatriz en la zona de la ingle, pero María cree que es de una apendicitis, no de una cornada.

Existen dos momentos claves para identificar plenamente la psicología de los personajes y, a partir de ahí, entender sus actos. El primero —ya ha sido brevemente comentado— se refiere a la presentación de los personajes, al momento en que en el film ella le habla de su hija y él de Silverio. Ahora bien, ¿cómo trata la novela este aspecto? Sabemos que el inicio de la relación en la novela acaece de modo más prosaico e inmediato. Juan la desea desde el mismo momento en que la conoce, poco después la posee. Nada de ello podría haber sucedido si los personajes no hubieran mostrado con claridad sus intenciones. María rápidamente rectifica su primera versión, la de que fue su marido quien le puso el ojo a la funerala, y le dice que fue el chulo para quien trabajaba en un *puticlub*: «Pero enseguida pensé que era mejor contarle la verdad, así que le expliqué que no estaba casada y que quien me había sacudido el polvo era el fulano con el que estaba liada desde hacía varios meses» (12). Juan —también lo sabemos— pierde en la novela esa especie de rango superior que adquiere en el film cuando se nos presenta como encargado, frente al portero acomodador de la novela: «Luego me contó que trabajaba de portero y acomodador, todo en una pieza» (11). La única mentira compartida con el film que aparece ya desde el inicio de la novela corresponde a Juan: «Me contó que de joven había querido ser torero, pero que un novillo estuvo a punto de mandarle al otro barrio. Dijo también que habían tenido que operarle cuatro veces la pierna izquierda y que por eso se le había quedado más corta que la otra» (18). La mentira básicamente es la misma, pero en la novela termina ahí, con aquel deseo, sin prolongarse en el tiempo, sin inventarse a Silverio o, magníficamente resuelta, esa hipotética amistad que le une a Juan Luis, el apoderado de Mario Cabré, en realidad un desconocido a quien se acerca con gran tacto. Este primer momento demuestra cómo el punto de partida en la concepción psicológica de los personajes es totalmente diferente y por ello el tratamiento de la historia, en función de las acciones que los protagonistas llevan a cabo, debe ser sumamente divergente. Sin embargo, en ese segundo momento excepcional, el de la confesión de Juan, los dos textos entran en iteración y se nos desvela la debilidad del personaje.

En ambos relatos el motivo parte de una tremenda borrachera que lo lleva hasta una profunda y triste melancolía. En la novela sucede en la noche que sigue a la tarde en que María le da de beber el vino con anguilas y la debilidad surge cuando María le contesta a Juan que sí tuvo madre y que muchas veces se acuerda de ella: «Entonces me confesó que él apenas se acordaba de la suya y vi que se le ponían los ojos brillantes. Tampoco me acuerdo de mi padre, susurró, cogiéndose la cabeza entre las manos» (152-153). Esa nostalgia por la infancia y por la pérdida de los padres durante la guerra va a abonar el campo de la confesión. María lo ha acompañado hasta la cama, en la que se han tumbado, y comparte con él su desánimo. «Juan continuaba lloriqueando y de improviso me dijo que lo suyo era de nacimiento, es decir, que había nacido con una pierna más corta que la otra, y que lo de la cogida era un cuento chino» (134). La confesión finaliza en este punto porque Juan se duerme y, cuando despierta, no recuerda la conversación que ha sostenido y María se la oculta. Juan busca en el alcohol el olvido y en su mentira —repi-

to que no va más allá en el tiempo—, un medio para justificar el complejo de su cojera. Juan es un solitario porque fue un hospiciano, porque nunca tuvo nada, y se agarra a quien se le acerca para aliviar su soledad, sin importarle demasiado ese pasado poco honesto de María: «Aquí la tenéis, les dijo sacando pecho. Y por esa forma de presentarme supuse que ya les había hablado de mí [...] Viviremos juntos hasta que la muerte nos separe, les dijo Juan, pasándome el brazo por encima de los hombros» (40). El problema de Juan consiste en que no es capaz de mantener una relación de convivencia, como ya se demuestra porque —sabemos— tiene una ex esposa.

En el film la confesión es un momento más brillante y en él se derrumba totalmente el personaje, pero se derrumba conscientemente y será esa consciencia la que le acabará hundiendo aún más en el alcohol y, por tanto, en su incomunicación. La confesión en la película se produce en la secuencia XIII.

La secuencia se abre con una subescena en blanco y negro que es una refundición de *Gilda* (1946) con *Lo que el viento se llevó* (1939). En la escena se ve a Salvador y María, vestidos como Glenn Ford y Rita Hayworth en *Gilda*, pero la confrontación se produce en una escalera como la que aparece en *Lo que el viento se llevó* cuando Vivien Leigh y Clark Gable discuten. La subescena es la ensoñación de María mientras escribe una carta a su hija y sirve para ejemplificar ese mundo del cine del cual le está comentando sus maravillas. El primer plano ya ha sido descrito cuando me refería a las cartas que escribe María. El segundo plano es un general con cámara fija. En él se ve a Salvador entrando en casa. Está borracho y por voz *in* le oímos cantar: «En el portal de Belén está el tío Cachirulo y tiene las uñas negras de tanto rascarse el culo». La cámara ahora se desplaza para seguirlo hasta detenerse en un plano conjunto de los protagonistas, a quienes se ve de perfil. María dice: «¿Qué? ¿Ya os habéis bebido todo el bar? ¡Mujer, es Nochebuena!». Un *travelling* lateral acompañará el desplazamiento de Salvador hasta una mesa magníficamente dispuesta. Entra en *over* un villancico con el fin de sensibilizar al espectador.²² La música proviene de una radio que más tarde se descubrirá en cuadro. Si en la novela el detonante que prendía la confesión de Juan era la total ausencia de recuerdo de sus padres, en el film será la emoción de la mesa preparada lo que conmoverá a Salvador, algo por otra parte impensable porque en la novela ni come ni le preocupa comer.²³ Así, en voz *in* pronunciará: «¡Qué bonita, es como la de las películas!». Se sienta a la mesa. «Nunca he comido en una mesa así».

²² En concreto se escucha el estribillo «La Nochebuena se viene, la Nochebuena se va...».

²³ En la novela el tema de la comida es recurrente. Juan no come, se mantiene al principio a base de bocadillos de chorizo que dice haber comido en el bar. Siempre que María le pregunta qué quiere, él contesta que no tiene hambre, a excepción de la paella que se siente obligado a probar —y que afirma no gustarle demasiado— y del estofado que acabará tirando a la basura pero que debe probar por agradecimiento al préstamo realizado. Es tal su dejadez por la alimentación que María llegará a considerar: «Entonces pensé que, con lo poco que comía, no era extraño que follase tan mal» (30).

El plano tercero es un americano y fijo de María, que está de espaldas a la cámara. Se gira y, con una fuente en la mano, camina hacia la mesa; por tanto, hacia una cámara frontal. «Pues espera a probar la comida, te vas a chupar los dedos». El plano se convierte de americano en medio.

El cuarto plano es conjunto. Él aparece sentado en segundo término y ella, más cerca de la cámara, deja la fuente sobre la mesa. Un *zoom* acercará la figura de Salvador hasta el objetivo para luego detenerse en un primer plano largo. «Lo siento. Ahora me sabe mal haber llegado tarde y me sabe mal haber bebido». Abiertamente confiesa su error a una María que ya está receptiva y a quien con el halago de la mesa se le han difuminado todas esas reticencias iniciales que le provoca su llegada.

El quinto plano es un subobjetivo a partir de un acompañamiento que la cámara realiza de la mirada de Salvador, una mirada que concluye en un primer plano largo de María en contrapicado. Dobla su delantal y se sienta a la mesa. «Y tú, ¿estás un poco triste, verdad?». Se pasa a una voz *out* que concluye la frase: «Debe ser la fecha».

El sexto plano es un medio corto de Salvador. Tras el subobjetivo, dinámica que pretende ser asumida, se va a producir una repetición de encuadres que motivarán que la atención se traslade hacia la conversación y que pase a interesar más el diálogo que la mostración física de los personajes. «Son los líos de las familias. Esto es lo que jode de estas fechas, los líos de las familias, los problemas personales». Mientras tanto en *over* se escucha la voz del locutor por la radio y se sustituye el villancico de fondo por *Noche de paz*.

En el plano séptimo María, en medio corto, concluye las palabras de Juan: «... las desavenencias». En el octavo, Salvador en medio corto le pregunta en *in*: «¿Y echas de menos a tu niña, verdad?». En el noveno, medio corto de María, ella gira la cabeza al oír que hablan de su niña y pronuncia en *in*: «Anda, come y vamos [...]», que pasa a ser *out* cuando en el siguiente plano, medio corto de Salvador, se escucha a María: «... a hablar de cosas alegres». Salvador en *in* contesta: «Te juro que en Semana Santa te voy a llevar al pueblo a verla».

En el plano XI, medio corto, María sonríe ante las palabras de él: «¡Quién sabe dónde vas a estar tú en Semana Santa!». Y ya en el plano XII, medio corto de Salvador sonriendo: «¿Yo? ¿Lo dices por lo de Silverio? Es muy raro que no me haya escrito. ¿Quieres que te cuente una cosa de verdad?». *De verdad* porque hasta aquel entonces su mundo se ha sustentado en la mentira. En el plano XIII, medio corto de María, ella asiente en silencio.

Plano XIV, medio corto de Salvador. Voz *in*: «En Semana Santa estaré aquí», para pasar a voz *out* en el plano XV, nuevamente ella en medio corto, «... en el cine y ojalá no me falle nunca». El inicio de la confesión se ha producido. Su punto de amarre real es su trabajo e, incluso, como se verá en planos posteriores, el único

medio que tiene para salvarse de esa sordidez, de esa nada absoluta en la que hubiera podido caer.

El plano XVI, medio corto de él, en voz *in*: «Ven». Se echa para atrás en la silla. El siguiente arranca como el resto de la serie, pero en él María se levanta y la cámara la sigue hasta ver cómo se sienta sobre las piernas de Salvador.

El plano XVIII es un conjunto pero tomado con una perspectiva de medio, es decir, aparecen ambas figuras, ella sentada sobre él, pero parcialmente. Ya en voz *in*, como corresponde al conjunto: «Quiero confesarte algo. Lo de la cojera no me viene por una cornada de Corderito [...]». La cámara se acerca en el plano XIX hasta un primer plano, también conjunto, que encuadra a ella de frente y a él de medio lado. «Fue en la guerra, un tiro». Hábilmente Pedro Costa ha elegido ese acercamiento que provoca intimidad y complicidad para desentrañar el celoso secreto hasta entonces mantenido. Por eso, obtenido el clímax, aplica un método de distensión volviendo a alejar la cámara de los personajes, de modo que en el plano XX se volverá al conjunto medio. Salvador, de cara y en *in*, pronunciará: «Y ¿sabes quién me salvó? El señor Sendra, mi capitán. Él me salvó y me ayudó en la vida». De esta confesión se infiere la participación del señor Sendra en el relato y se explica aquella devoción de Salvador cuando, por teléfono, le rinde homenaje al dueño del cine. La confesión de la cojera ya no delata la frustración o el complejo de la novela, en el film es el punto de partida de una nueva vida tutelada por el dueño del cine sin el cual su vida estaría sumida en el más absoluto fracaso, como se conocerá en el plano XXII.

En el plano XXI se retoma el encuadre del XIX para mostrar, en esta ocasión, la ternura y la comprensión que motivan en ella el conocimiento de la verdad. Por eso, en tono afectivo María le dice: «Bueno, venga, vamos a comer que se nos va a enfriar todo». Ella se levanta, pero la cámara mediante movimiento de rotación la sigue en primer plano hasta que se sienta otra vez en su lugar y, mientras empieza a servir, se escucha en *out*: «¡Vaya si me ayudó!».

En el plano XXII la voz *out* se convierte en *in* cuando vemos a Salvador en medio corto tremendamente abatido: «Un hombre hizo de mí. Yo era un don nadie, un torero fracasao, un desgraciao...». Por tanto, en el film, aunque nunca quedó cojo por una cornada, sí es cierto que en su juventud intentó ser torero, pero lejos del valor y el arte que él mismo se atribuyó durante la primera comida en la taberna.

El plano XXIII es un primer plano largo de María, frontal y con voz *in*: «Pero bueno, ¿no habíamos quedado en no hablar con tanta intimidad?». *Intimidad*, esa es la palabra que mantiene a cada uno de ellos en su propio mundo, viviendo juntos pero aisladamente, sin acertar a cruzar plenamente dos universos de sueños creados desde la mentira fundacional y que preserva sus vidas de lo ajeno, aunque a veces ellos mismos formen parte de lo ajeno del otro.

En el XXIV, medio corto de Salvador derrotado por el abatimiento, la voz *out* de María: «Anda, come», mientras él, sin dejar de llorar, empieza a cenar. Esta pri-

mera escena —la segunda escena de la secuencia también está comentada en el análisis de las cartas de María— se cierra con un plano general, tal como habíamos empezado, un camino que ha narrado y expresado desde lo general a lo particular para volver a lo general, en el que se ve a ambos comiendo tristes y en silencio.

La confesión de Salvador o de Juan ha sido dolorosa; él mismo descubre su mentira, con lo que admite la falacia de su vida, pero la película ahonda un paso más porque la confesión es más consciente y el reconocimiento y valoración de lo que se posee dota a la historia de una mayor sensación de fracaso.

Mentiras, amargura, soledad, incompreensión, si bien en diferente grado en cada uno de los relatos, son las constantes en la vida de los personajes principales. Otra cosa es el tratamiento, creación, sustitución o eliminación de los personajes secundarios. Acotaré en primer lugar los personajes de la novela, posteriormente los del film y por último aquellos secundarios que son comunes a ambos relatos: la taquillera, el proyccionista y el dueño del cine. Cuál es su función en la trama, por qué se repiten o se eliminan y cuál es su relación significativa con los protagonistas. Cabe señalar, antes de iniciar el repaso, que todos los secundarios presentan muy escasa relación con la resolución de la trama y solo son tangenciales a una historia en la que no participan plenamente.

Posiblemente el personaje secundario más importante de la novela sea el portero de la fábrica. Su función, mediante las conversaciones imposibles que sostiene con María, es la de acentuar la soledad en que ella vive; precisamente esa es la causa por la cual el portero desaparece en el film. La María de la película no pasa tantas horas sola en casa, como la de la novela, a quien aparte de mirar las fotografías de sus antepasados solo le resta asomarse a esa ventana que no da a ninguna parte y contentar su soledad con soledades ajenas como la del portero de la fábrica, «que se pasaba las horas muertas metido en la garita» (34). La relación con el portero, con quien llega a encontrarse cara a cara al final de la novela, va ganando consistencia a medida que avanza el relato, desde un simple comentario acerca de la verticalidad de la chimenea hasta la creencia de que él ha de ser el caballo de bastos, es decir, la persona que la quiere de verdad, la que le había pronosticado la adivina. Su relación se basa en miradas, silencios y, al final, en un extraño lenguaje de silbidos que ella interpreta a su antojo:

Yo le silbé entonces otra vez, aunque no tan fuerte, él volvió a silbarme, también más flojo, y así estuvimos durante un buen rato, silbándonos recíprocamente, unas veces más largo, otras veces más corto. Con aquellos silbidos nos estuvimos diciendo bastantes cosas, pero nadie hubiera podido saber qué cosas eran esas, entre otras razones, porque tampoco lo sabíamos nosotros. (155)

Sin embargo:

Le pregunté con tres silbidos por qué se pasaba toda la vida encerrado en aquella garita y él, con otros tres silbidos, me contestó que estaba allí solo para verme asomada a la ventana. Luego me preguntó con otro silbidito cómo me llamaba y yo le dije que me llamaba María. (165)

Dos veces se encontrarán en la calle. En la primera no hablarán. Ella se dará cuenta de que él la sigue y logrará despistarlo. La segunda es prácticamente una declaración amorosa: «me confesó que estaba chiflado por mis huesos desde el primer día en que me vio asomada a la ventana» (184). Se despiden sin que ella cierre definitivamente la puerta a una futura relación. Desde la compañía con que el portero ayudaba a soportar la soledad, se ha llegado a un estado en el que María busca en él el refugio que no ha hallado en Juan.

Gustavo es otro personaje de la novela que se omite en la obra cinematográfica. Cuando en *flash-back* María rememora en el film su pasado más inmediato, es decir, los días previos a su llegada al cine, se presenta a sí misma como la asistente de una casa que se ve obligada a dejar por su relación sexual con el hijo de los dueños. En la novela, huye del chulo que le ha pegado y que, además, es el dueño del bar de alterne en el que trabajaba. Tres son las intervenciones de Gustavo pero nada aporta a la trama, es anecdótico porque anecdótica es la situación, la marcha de María y, más tópicos aún, los guantazos que cruza con Juan por culpa de María.²⁴ Anecdótico es también el carnicero, un hombrón que seduce a las mujeres del barrio pero a quien María se le resistirá.²⁵

El último personaje que pertenece exclusivamente a la novela es la adivina a la que María acude, primero para saber su futuro y luego para intentar solucionar el problema que Juan tiene con el vino. La función de la mujer en la carta es la que cumple, advertir en clave de premonición lo que realmente acabará sucediendo. Tras las cartas se refuerza lo vaticinado con el soplo al espejo: «Las cartas no mentían, señaló la vieja. Ahí tienes al hombre del bigote que te está buscando tu ruina. Le pregunté si veía también al hombre moreno que me quería bien y dijo que sí [...] Esa casa, en realidad, es una cárcel, me explicó. Se ve muy claro, ahí tienes las rejas [...] Aquella antorcha señalaba un peligro [...] que tanto podía ser una puñalada trampa como una pulmonía doble» (102-103). La vieja vaticina el futuro para advertir de un desenlace que se conoce desde antes de empezar. La vieja posee una función catafórica que se aleja del ambiente creado en el film y por ello es eliminada.

En resumen, personajes estos fácilmente omisibles porque no aportan nada especial a la historia, como tampoco aportan excesivo peso los personajes exclusivamente fílmicos y de los que nos vamos a ocupar a continuación.

Dos grupos pueden establecerse con los personajes secundarios fílmicos: aquellos que pertenecen a la órbita del cine Oriente y los que son ajenos a la empre-

²⁴ «Desperté a Gustavo, que aún estaba durmiendo. Me preguntó dónde había pasado la noche y le dije que en el coño de su madre. Hizo ademán de darme un guantazo y le avisé que fuera con cuidado porque tenía dos guardias municipales esperándome en el portal» (27). «El que gritaba más era Gustavo y al verme aparecer entre la gente dio un paso al frente, agarró a Juan por el cuello con las dos manos y casi lo levantó en el aire» (146).

²⁵ «Le pregunté que por qué decía eso y me contestó que aquel carnicero era un cachondo que a las primeras de cambio metía mano a todas las clientas que se descuidaban un poco y que todas las mujeres del barrio lo tenían muy claro. Pues conmigo lo tiene crudo, dije sacudiéndome la cabeza» (39).

sa. Dentro del primer grupo hallamos a Fermín, el novio de la taquillera y a su vez acomodador, el chico que sustituirá al proyccionista y los espectadores con algún diálogo. Sin embargo, de entre todos ellos solo me voy a referir a Andrés, el portero del cine. Su personaje viene estupendamente definido por el propio Salvador cuando están en la playa celebrando la despedida del operador: «¡Con la mala leche que se gasta este hombre y la buena mano que tiene para las paellas!». La mala leche y una función de correveidile marcan el paso por el film de esta especie de antagonista de Salvador. Su primera aparición notable se produce en la secuencia IX, cuando se traslada al despacho que el señor Sendra tiene en su empresa. Allí le informa de lo que está ocurriendo en el cine, de cómo Salvador ha colocado a María como mujer de la limpieza y de que pretende también darle trabajo como sustituta de la taquillera. Andrés es un envidioso que desea el puesto de Salvador, por ello continuamente está intrigando y, cuando se produce la desaparición de aquel, es el primero que reclama una solución urgente, es decir, el nombramiento de un nuevo administrador, lo que finalmente conseguirá, como se ve en la última secuencia del film. No interviene, pues, de modo directo en la historia, no provoca el desenlace ni interfiere en la relación entre los protagonistas, pero es un contrapunto acertado para delimitar y acotar con mayor precisión el mundo del cine como espacio físico.

De entre los que no forman parte directa del cine como empresa, destaco a Martín, el amigo íntimo de Salvador. Escasa es su aportación a la trama, pero se utiliza como confidente para ayudar a descubrir desde el principio el carácter de Salvador. Así, en la segunda escena de la secuencia III aparecen jugando una partida de billar. Salvador le cuenta cómo es físicamente María y el polvo que supuestamente han echado, puesto que el espectador, testigo omnisciente de la historia, sabe que no es cierto el farol que se marca, que pone de relieve, también, los problemas que Salvador tiene con el alcohol. Vuelve a aparecer con la desaparición de este, a quien va a buscar para ir a cazar y, paradójicamente, cuando su amigo ya ha muerto a manos de María, le dice a esta que si Salvador le hace daño se las verá con él. Tampoco aporta nada sustancial a la trama ni su presencia llega más allá de lo meramente secundario.

Los personajes que vamos a tratar a continuación tampoco son nada especiales, pero el hecho de que aparezcan en ambos textos con una caracterización diferente sí permite avanzar en las conjeturas del distinto tratamiento a que se someten los personajes. Son —ya lo he dicho— la taquillera —Queta en el film, Rosalía en la novela—, el proyccionista y el dueño del cine, que en la película se llama señor Sendra.

Queta asume un mayor protagonismo que Rosalía. En la novela se presenta como una chica que va a dejar el trabajo porque va a casarse —eso lo sabemos por la narración en primera persona de María— con un tipo al que ella conoce: «Me enseñó una fotografía del novio que llevaba en el billetero y enseguida me di cuenta de que era un fulano que yo me había follado por lo menos cinco o seis veces. Aquel pájaro tenía el taller o lo que fuese muy cerca de El Cañaveral» (41). Le muestra el oficio a María y no vuelve a aparecer casi hasta el final, cuando invita a Sal-

vador, María y el proyccionista a una botella de champán para celebrar su despedida de soltera. Los efectos del alcohol ocasionan que acabe teniendo unas palabras con María: «Ánimo, ánimo, me dijo Rosalía, que cada vez estaba más borracha. A virgo perdido nunca le falta marido. Aquello fue lo que más me cabreó [...] ¡Pues vaya quién habla!, le solté pensando en su virgo. ¡Cualquiera sabe los años que hace que perdiste el tuyo!» (170). Un personaje anodino que en el film se presenta con ciertos aires de petulancia —le dice a su pretendiente que ella lleva las gestiones de la programación en el cine de *Lo que el viento se llevó*—, derivados de un enérgico carácter. Su función más interesante es la de establecer cierta complicidad con Salvador frente a María, cuando pacientemente decide que le enseñará el oficio, y posteriormente, con la desaparición de Salvador, cierta solidaridad hacia María. De todos modos, a pesar de su fachada arrogante, solo es capaz de influir en su novio; es un personaje fácilmente manipulable, como así lo sabe Salvador. La última secuencia nos muestra que acepta en la vida el rol que andaba buscando, ser madre y dedicarse a su hijo.

El señor Sendra en la novela solo se menciona como el dueño del cine que pasa cada noche a recoger la recaudación, recaudación que en el film guarda Salvador en la misma lata de metal en la que luego encontrarán su cabeza cortada. Aparte de esta mención, aparece una vez físicamente mostrando un comportamiento grosero con María. «Se metió todas las pelotas de la recaudación en el bolsillo derecho del pantalón. Así parece que tenga el paquete un poco más gordo, me dijo guiñándome el ojo y tocándose el bulto de las monedas que le caía a la altura de la bragueta» (185). Totalmente diferente al honrado empresario Sendra, hombre de derechas, católico, apostólico y romano —así lo define Salvador cuando le dice a María por qué no la ha presentado de un modo diferente—, y, por más señas, ex capitán del ejército franquista. Todos estos adjetivos aquí apuntados sirven para forjarse una buena imagen de Sendra, pero en realidad, como así pretende Costa, esconden una velada crítica a ese mundo del estraperlo que florece tras la guerra y del cual Sendra —con su poder económico, sus almacenes, sus negocios y esa doble posición moral que tiene, es fácil advertir que mantiene un romance con su secretaria— es un buen exponente. Su papel en el film es más importante, y no tanto por sus apariciones, que responden a un esquema paternalista del mundo, sino porque sabemos, por la confesión de Salvador, que él ha sido el ángel custodio del protagonista. Es una persona equilibrada, que cumple con los ritos establecidos, pero tampoco influye de manera decisiva en el desarrollo de la trama, pues en ningún momento se inmiscuye, pudiéndolo hacer, en las decisiones que toma su encargado.

He dejado para el final al proyccionista porque su caracterización se mueve en una total antagonía. En la novela es un personaje burdo, lerdo y oscuro: «lo único que hizo el tío fue mover un poco los labios y quedarse con la mirada clavada en mis tetas [...] me fui con la mirada del operador en las nalgas como si fuese una pegatina [...] Pues que os den por el culo, nos dijo encogiéndose de hombros» (40-41 y 169). Este personaje, que en la novela solo parece tener ojos para mirar las cur-

vas de María, se transforma en el film en un personaje culto que, por lo que se da a entender, y luego me confirma el propio Costa, es un derrotado de la guerra civil, un personaje que, en cierto modo, debe mostrar ese ambiente hostil en contra del régimen, especialmente entre la intelectualidad. Ya desde el principio (secuencia I, escena quinta), da muestras de su carácter escéptico y socialmente reflexivo al opinar sobre el tipo de películas, las *españoladas*, que se proyectan en los cines nacionales y ponerlas en relación con la sociedad del momento. En esa escena también nos da la pista que permite encuadrarlo como un disidente, al recordar sus tiempos en Francia. En esta línea se irán sucediendo sus escasas apariciones, que culminarán con el discurso acerca de la función del cine dado en la playa el día de su despedida. Más que la reflexión del cine como medio de evasión social, interesa que se refrenda la impresión que el espectador se ha forjado de él cuando se conocen los méritos de su esposa, una doctora en Filosofía que ha decidido renunciar a su carrera para compartir la vida con él. A pesar de que afectivamente resulta un personaje positivo, tampoco aporta nada al núcleo fundamental de la historia.

El tratamiento del lenguaje marca también diferencias entre los textos. Ambos relatos parten de un uso coloquial del lenguaje —como así corresponde a la situación descrita y al tipo de personaje que protagoniza la historia—, pero el film utiliza un registro propiamente coloquial, es decir, un uso común y cotidiano del idioma, mientras que la novela deriva hacia lo soez mediante un vocabulario lleno de voces de marcado carácter escatológico. Por el contrario, hay una excelente utilización de la frase hecha, de la muletilla. Quizá la más baja condición de los protagonistas de la novela, que los lleva a estadios sociales más marginales —ella es una prostituta—, es la causa que conduce a Tomeo a reflejar el pensamiento con ese peculiar registro.

Pero enseguida pensé que era mejor contarle la verdad, así que le expliqué que no estaba casada y que quien me había sacudido el polvo era el fulano con el que estaba liada desde hacía varios meses. Le conté también que ese tío era el dueño del puticlub en el que yo estaba trabajando y que después de la bronca de aquella noche me había puesto de patitas en la calle. [...] Se quedó otro rato sin decir ni mu y luego me contó que también él tuvo que darle el pasaporte a su mujer, pero que en su caso la culpa había sido de ella, porque era una tía que andaba siempre con excusas a la hora de echar un polvo y que luego, cuando por fin se abría de piernas, tampoco sabía follar. (12-13)

Fue subiéndola poco a poco y no paró hasta que llegó al conejo.

—Eres un guarro —le solté. Pero mientras se lo iba diciendo fui abriendo poco a poco las piernas y aquello acabó de ponerlo a punto. Empezó a resoplar por la nariz, se sacó el mango, me bajó las bragas, me tumbó en el pasillo y se echó encima.

Lo que menos me apetecía en aquellos momentos era follar, pero dejé que hiciese todo lo que pudo, que por cierto no fue mucho, y luego me dijo que la culpa la había tenido el vino. (15)

No hay que olvidar —es importante— que el relato literario está narrado en primera persona y que, como acabo de señalar, quien redacta, quien rememora y escribe su historia es una prostituta, para quien, obviamente, la percepción sexual del mundo ha de ser diferente. El film elimina estas alusiones terriblemente vulga-

res puesto que la relación que se entabla entre Salvador y María —ya lo comenté al inicio— es diferente, especialmente la relación sexual.

Un último apunte antes de concluir debe llevarme a la consideración de los procedimientos narrativos en la obra literaria. Se trata de una narración en la que no se obvian momentos descriptivos, que, además, utiliza puntualmente el diálogo. El cine —lo sabemos— es puro diálogo, porque asume de modo distinto los procedimientos narrativos mencionados y se basa en el diálogo. Sin embargo, mucho más en este caso puesto que, como se ha comprobado a lo largo de estas páginas, no existe una relación directa entre el texto literario y el fílmico, sino que más bien se trata de historias que se conciben de modo autónomo aunque partiendo de una realidad común. Pedro Costa conoce el texto de Tomeo —de hecho, al director y productor de cine se le dedica la novela—, pero cada creador asume su propio relato, cada uno de ellos deja su sello en su particular visión y concepción del acontecimiento nuclear.

En definitiva, lo hasta aquí analizado viene a confirmar mi teoría de la independencia de la obra artística, ya que puede comprobarse cómo a partir de un suceso común es posible generar dos relatos que responden a dos modos de entender no solo la realidad sino la creación artística. Tomeo elige el camino de la confrontación de una tensión que básicamente se desarrolla a partir de los diálogos de los protagonistas. Costa, desde una mirada objetiva, exterior, logra construir una historia realista en su doble vertiente: la de los acontecimientos, que se suceden con plena apariencia de cotidianidad, y esa otra historia, la intrahistoria, que se adentra en el alma de los personajes y que con grandísimo acierto retrata el sentimiento de dos seres desvalidos, no exentos de ternura, a quienes la vida derrota porque ese mundo de mentira que han llegado a inventarse se les quiebra una noche de verano. No hay competencia entre las obras, sino una fina complementación que permite al receptor conocer desde dos ángulos, no ya el suceso histórico, sino la recreación artística de dicho suceso, y —hay que decirlo— con gran acierto por parte de los autores. El escritor, ante todo, por una perfecta adecuación entre el registro lingüístico utilizado, la caracterización de los personajes y el desarrollo de la trama; el cineasta, porque consigue recorrer el camino que dista entre la necesidad de amar y la decepción de amar, por lo que, más allá de las oscuras motivaciones que pudieran dar lugar al crimen real, Pedro Costa, desde una lúcida mirada, realiza un magnífico cuadro acerca de ese sentimiento tan cotidiano que es amar, aunque amar —lo demuestra el film— es un ejercicio difícil de ejercer.

Concluiremos, por último, que si hubiera que establecer una relación entre la novela y el film de acuerdo con el esquema propuesto, deberíamos referirnos a una libre adaptación de motivo, es decir, a partir del tema o motivo que da origen a la obra literaria el cineasta desarrolla su visión personal y particular sobre el asunto, lo interpreta según su entendimiento y las sensaciones que el texto le ha transmitido. De todos modos —hay que volver a señalarlo—, no se trata en este caso de una adaptación sobre un original literario. Ambos autores conocen el suce-

so y, aunque la novela ya está escrita cuando Pedro Costa dirige el film, el director ya ha visualizado su historia, de modo que, aunque el propio Tomeo, junto a Manolo Marinero y el propio Costa, sea coguionista del film, la historia se convertirá en un relato cuyos puntos de conexión con el relato literario son meramente casuales y muy esporádicos.