MARÍA DEL MAR MAÑAS MARTÍNEZ

BENITO PÉREZ GALDÓS Y PEDRO OLEA: DOS VISIONES PARA UN MISMO *TORMENTO*

En 1974 Pedro Olea dirigió la adaptación cinematográfica de *Tormento,* novela de Benito Pérez Galdós publicada en 1884, con guión de Ricardo López Aranda, José Frade, Ángel María de Lera y el propio Pedro Olea.

El objeto del presente trabajo es el de realizar una aproximación a los cambios que se han producido en la obra al pasar ésta de un medio a otro que tiene un lenguaje distinto al primero y demostrar como a pesar de esos cambios la obra es respetada en esencia.

Me centraré en dos apartados:

– Algunos aspectos de la estructura narrativa en la novela y en la película.

– Algunos aspectos del tratamiento del tiempo y de la presentación de los personajes en la novela y en la película.

ALGUNOS ASPECTOS DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA EN LA NOVELA Y EN LA PELÍCULA

Tormento, novela próxima en su publicación a las novelas dialogadas de Galdós, se presenta como una novela enmarcada en dos diálogos: Uno entre Felipe Centeno y José Ido del Sagrario y otro entre Don Francisco y Rosalía de Bringas precedido en el capítulo 38 por otro de los mismos personajes del principio. Ninguno de estos diálogos aparece en la película: El primero debido a un cambio en los personajes, lo mismo que el segundo que mantienen estos dos personajes, ya que en la película no aparece Ido del Sagrario. Y el de los de Bringas por un cambio en la situación y acción de los personajes, ya que en la película este diálogo carecería de sentido pues informaría a Rosalía de una acción que ya conoce por haber asistido a ella mientras que en la novela tiene una justificación precisamente porque Rosalía no ha sido testigo de dicha acción.

Entiendo como así lo hace José Luis Borau[1], que personajes, situación y acción son los elementos dramáticos de un guión.

En el paso de la novela a la película se produce una simplificación de la estructura narrativa. Germán Gullón[2] señala la existencia de tres novelas contenidas en dicha estructura:

[1] José Luis Borau aparte de director y guionista ha sido profesor de guión en la desaparecida Escuela de Cinematografía. Yo tomo la referencia de un seminario impartido por él acerca de la teoría del guión en un curso para guionistas organizado por la Comunidad Autónoma de Madrid en el año 1990.

[2] Germán Guillón. «Tres narradores en busca de un lector» en su libro: *El narrador en la novela del siglo XIX.* Barcelona, Taurus, 1976, págs. 107-115.

«Una la escrita por el autor implícito (que es el que recoge los diálogos marco y ordena toda la estructura dándole además la ironía nacida tanto de los comentarios sobre los personajes como del contraste entre los tres finales) de la que Ido es el personaje, otra la escrita o imaginada por Ido anticipándose a la tercera que a su vez la redacta el narrador desmemoriado».

La película sólo recoge la novela redactada por el «narrador desmemoriado» que es el corpus central de dicha estructura y la novela propiamente realista. Al desaparecer la novela folletinesca escrita por Ido basada en las hermanas Sánchez Emperador desaparece de la película toda la reflexión metaliteraria que aportaba este personaje que opina que:

«La realidad nos persigue. Yo escribo maravillas; la realidad me las plagia»[3].

Germán Gullón llama «narador desmemoriado» al narrador de la novela que nos ocupa ya que dice en una ocasión refiriéndose al Padre Nones:

Este señor, tío carnal de nuestro amigo el notario Muñoz y Nones, por quien le conocí en época más reciente, en la que corresponde a esta relación era ecónomo de San Lorenzo y vivía si no me engaña la memoria en la calle de la Primavera...» (*Tormento,* ed. cit., pág. 111).

A través de esta cita podemos ver las características de este «narrador desmemoriado» se trata de un narrador homodiegético, es decir dentro del relato que se implica en la acción con ese uso de la primera persona «le conocí», «nuestro», como testigo omnisciente de la misma, ya que no tiene otro papel dentro del relato. Es además un personaje amigo de don Francisco de Bringas del que opina que:

«los que tratamos entonces, apenas le reconocemos hoy cuando en la calle se nos aparece» (*Tormento,* ed. cit., pág. 15).

Además es consciente de su papel de narrador de un relato y constantemente hace comentarios metaliterarios acerca de ello en los que intenta también implicar a los lectores. Por ejemplo:

«Una coincidencia feliz nos exime de hacer un retrato, *pero bastan dos palabras para que los que todos los que esto lean se le figuren y puedan verle vivo, palpable y luminoso como si le tuvieran delante.* Era la imagen exacta de Thiers...» (*Tormento,* ed. cit., pág. 20).

O:

«Saca a relucir indiscretamente el narrador estas cosas para que se vea que si aquella pareja sabía explotar a la sociedad, no dejaba de hacerse merecedora, por su arreglo sublime de las gangas de las que disfrutaba» (*Tormento,* ed. cit., pág. 50).

O:

«Amparo subía lentamente, abrumada por la tristeza —*que me digan que esto no es sentimental*— la escalera de su casa» (*Tormento,* ed. cit., pág. 63).

Pasando a la película podemos decir que el narrador de la misma es un narrador heterodiegético, es decir externo al relato, y omnisciente que va seleccionando la información que ofrece y el modo de organizarla según le conviene para la dinámica del mismo. En la película se ejerce por lo general una focalización «sobre» los personajes y no «por» los personajes,

[3] He usado la edición de *Tormento* de Madrid Alianza, 1968, 16.ª reimpresión. (Esta cita pertenece a la página 14.)

aceptando la distinción que de esto hacen Aumont y otros[4]. Es decir vemos las cosas que les suceden a los personajes pero no las cosas que suceden desde el punto de vista de los personajes como estructura narrativa, aunque hay algunos momentos en los que este narrador extradiegético si le cede el punto de vista a los personajes produciéndose una identificación de ellos con la cámara: lo que cinematográficamente se denomina «cámara subjetiva» o «plano subjetivo».

Debemos distinguir entre dos conceptos de «plano subjetivo» uno más restringido y estricto y otro más extenso: El restringido es aquel por el que la cámara como instancia narradora se identifica con los ojos del personaje de modo que nosotros solamente vemos lo que este ve y sin verle a él, ejemplo típico *La dama del lago* de Robert Montgomery, 1946[5]; el otro plano subjetivo más amplio sería aquel constituido por tres planos: plano de personaje que mira, plano de lo mirado y vuelta al plano del que mira.

En Tormento tenemos ejemplos de momentos con planos subjetivos de estas dos clases para narrar desde el punto de vista del personaje. Plano subjetivo compuesto por el conjunto de los tres planos para demostrar la fascinación que Amparo ejerce en Agustín desde su primera visita a casa de los Bringas formado por planos de él mirando absorto, planos de Amparo sirviendo el café y planos de él mirando nuevamente. O cuando Agustín llega en el tren en la primera escena: planos de él mirando y divisando algo, planos de los Bringas buscando y plano de él llamándoles. Existe también la utilización del plano subjetivo en el sentido estricto en el momento en el que Amparo va a casa de Pedro Polo, avanza por el pasillo, en efecto avanza la cámara y nosotros vemos lo que ella ve y sin verla a ella, hasta llegar a la puerta de una estancia a fondo de la cual se divisa como destaca la novela:

> «En el sillón estaba un hombre, más bien que sentado, hundido en él cubierto de la cintura para abajo con una manta» (*Tormento,* ed. cit., pág. 88).

Entonces mediante un cambio de plano ya vemos a Amparo en la puerta mirando a Pedro Polo.

Otro momento de este tipo de plano subjetivo es cuando tenemos un plano de la mano de Pedro Polo sosteniendo primero una foto de él con su hermana Marcelina y luego una foto de él con el Padre Nones cuando está recordando su pasado. A este ejemplo volveremos con más detenimiento cuando tratemos el aspecto de los cambios producidos en el tiempo.

Existen también en la película tres ejemplos cinematográficos de utilización del «zoom», objetivo que acerca los objetos sin necesidad de mover la cámara y que traducen muy bien el punto de vista y el estado de ánimo de Amparo. Estos tres momentos son: cuando se encuentra con Maracelina Polo y Rosalía en la iglesia al salir de confesarse, cuando se encuentra con Pedro Polo a la entrada de su casa al regresar con Agustín y cuando divisa a Rosalía desde la ventanilla del tren al final de la película. Estas tres escenas no figuran como tales en la novela. Aparecen en la película para potenciar de modo concreto la tensión dramática de la situación permaneciendo fieles a la esencia de la novela, veamos como:

Cuando ella sale de confesarse y va pensando que se lo va a decir todo a Agustín en la iglesia ve solamente a doña Marcelina Polo:

---

[4] J. Aumont, A. Bergalá, M. Marie y M. Vernet. *Estética del cine. (Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje.)* Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 1977, pág. 119.

[5] Efectivamente «La dama del lago», película realizada por Robert Montgomery en el año 46 tiene la originalidad de estar narrada toda ella desde la cámara subjetiva de modo que nunca vemos al protagonista. La película es un buen experimento narratológico pues pretende traducir de modo exacto al lenguaje cinematográfico la primera persona narrativa que aparece en las novelas negras de Chandler, autor en el que se basa, sin embargo al espectador le resulta bastante difícil de soportar esta focalización que sólo permite ver al protagonista cuando se ve un espejo, porque al no verle puede proyectarse en él, pero le resulta difícil identificarse con él.

«Antes de salir de la iglesia una visión desagradable turbó la paz de su espíritu. Allá en el extremo de la nave vio a una mujer vestida de negro, sentada en un banco, la cual no le quitaba los ojos. Era doña Marcelina Polo. La joven penitente se cubría la cara con el velo de la mantilla, deseando no ser conocida, pero ni por esas.» (*Tormento,* ed. cit., pág. 154).

Muy poco después se relata en la novela como Amparo es presa de un ataque de sospecha paranoica que no la deja vivir: Siente como si todo el mundo conociese su secreto y lo fueran a revelar:

«...la novia por el contrario tenía que realizar trabajosos disimulos para que la creyeran contenta; mas por dentro de ella iba la fúnebre procesión de sus dudas y temores. Vivía en continuo sobresalto y los accidentes más triviales suponían para ella motivo de angustiosa inquietud» (*Tormento,* ed. cit., pág. 164).

Y luego relata estos accidentes triviales; sospechaba que si alguien iba a la casa le iba a contar el cuento a Rosalía, sospechaba de las conversaciones triviales entre esta y su marido, sospechaba que alguien se lo había contado a Agustín si le veía triste, creía ver su nombre en los periódicos y que el cartero iba a traer algún anónimo, incluso cree que la criada misma, la inofensiva Prudencia, la miraba sonriendo a veces, «cual si poseyera un secreto nefando».

Por lo tanto esta escena de la película en la que ve juntas a Marcelina y Rosalía sirve para ilustrar y a la vez justificar este estado paranoico que se aumentará cuando Rosalía le diga que ha visto a doña Marcelina Polo y que le ha extrañado mucho que se case. El hecho de que la imagen de las dos se le aproxime en un «zoom» no hace más que reflejar esa «turbación de la paz de su espíritu» a la que se refiere la novela en la página 154.

Similar es el momento cuando se encuentra con Pedro Polo, ese zoom refleja la inquietud que ese encuentro le produce, en la novela lo que recibes es una carta y su estado de ánimo ante ello se refleja en los siguientes términos:

«¡otra carta! Amparo creyó que se caía de lo alto de una gran torre al ver la aborrecida letra del sobre. Mirando y remirando su nombre dudaba del testimonio de sus ojos. Padecía su espíritu tan raros trastornos que fácil era sospechar que le daban pesadillas despierta. ¿Leería la carta? Sí, sí, porque bien podía anunciar algo feliz como el definitivo alejamiento del enemigo, y si traía malas nuevas... ¡también, también!, leerla para evitar el peligro y parar los golpes» (*Tormento,* ed. cit., pág. 176).

Finalmente nos queda el momento en el que Amparo ve a Rosalía desde la ventanilla del tren. Es este el momento que más difiere aparentemente de la novela, pues en la novela Rosalía no va a despedir a Agustín a la estación y luego se entera del hecho por el diálogo que sostiene con su marido en el que éste le miente y le dice que al ver aquello les volvió la espalda y se salió de la estación, cuando Rosalía exclama:

«¿Y tú tuviste paciencia para presenciar tal escándalo?... ¡Conque no puede hacerla su mujer porque es una... y la hace su querida!... ¡Estoy volada!... Ignominia tan grande en esta familia honrada y ejemplar como pocas, me saca de quicio... (Mirándole con fiereza.) Y tú ¿no dijiste nada? ¿Aguantaste que en tus barbas...?

En la película la narración se mantiene desde el punto de vista de los Bringas, como en la novela al principio desde el de Francisco de Bringas cuando se extraña de que Felipe diga en plural que «ahí están», aunque «Agustín no le dio mucho tiempo a discurrir sobre aquel extraño plural» porque enseguida le dice «mira a quien me llevo conmigo»; efectivamente en la película el impacto es mayor porque tampoco hemos sido testigos como en la novela de que Agustín le haya dicho a Amparo que busque un baúl y se prepare para irse con él, simplemente cuando se sube al tren se asoma a la ventanilla, y le dice a Amparo dirigiéndose

hacia el interior que se despida de sus primos. Entonces en cuando ella se asoma y al plano de ella en la ventanilla mirando le sucede un zoom de acercamiento de Rosalía en un caso en el que se invierten los papeles pues la sorpresa y el estado de ánimo que se refleja aquí es el de Rosalía como si acercara su mirada a la ventanilla para convencerse de lo que ve. A otro plano de Amparo mirando con superioridad le sigue otro de Rosalía desde la perspectiva de Amparo, es decir en contrapicado. No hace falta destacar que el contrapicado se usa expresivamente para mostrar en situación de inferioridad visto desde arriba lo que se fotografía desde tal perspectiva.

El hecho de que Rosalía acabe de modo más explícito llamando repetidas veces «puta» a Amparo, de un modo que coincide casi rítmicamente con el ruido del tren al ponerse en marcha mientras un *travelling* de alejamiento los abandona en la estación, no deja de resaltar la ironía de la novela si pensamos que en la novela *La de Bringas* Rosalía acaba cometiendo adulterio por dinero y como expresa Rodney T. Rodríguez[6]: también de un modo bastante explícito:

> «Todo lector de *La de Bringas* se da cuenta de la ironía cuando Rosalía que tanto cuida su honor, acaba siendo ramera.»

Sin duda en esta adaptación se ha seguido el principio establecido por Billy Wilder de que «En una película todo lo importante ha de ser evidente» y no se ha dejado escapar la posibilidad de que Rosalía sea testigo de este hecho porque además hubiera sido insoportable cinematográficamente el volver a escuchar algo que hemos visto ya.
nos debe hablar de muchas cosas a la vez y por así decirlo analogizar lo digital.

Otro ejemplo perfecto de este tratamiento del tiempo que analogiza lo digital está en como conocemos en la película el pasado de Pedro Polo, en una sola escena se cuenta todo lo que se cuenta a lo largo del capítulo catorce introduciendo un elemento que no está en la novela como son las fotos pero que justifica la evocación de ese pasado, no queda ni un cabo suelto, también se nos justifica porqué están esas fotos ahí: Pedro Polo acaba de comer con Amparo y se levanta, se dirige a una mesa de camilla en la que tiene unas fotos y a la vez que las coge dice: «Me sentía tan cerca de la muerte que estuve repasando toda mi vida desde que murió mi padre y mi hermana se fue a vivir sola porque sospechaba lo nuestro.» Mientras oímos esto tenemos un plano subjetivo de su mano sosteniendo una foto en la que está con su hermana, luego añade tras mirar a Amparo: «Sólo me quedan dos personas en el mundo; mi amigo el Padre Nones —plano subjetivo de su mano sosteniendo una foto en la que se le ve con el Padre Nones— y tú» dirigiéndose a ella. Mientras tanto Amparo que está limpiando por la casa llega a una pared y empieza a quitar el polvo de las fotos. Pedro Polo le dice que él no es ningún monstruo que se hizo cura por necesidad pero no por vocación y le dice que casi se alegra de que le echaran de su primer destino en un convento; a la vez que dice esto se inicia un *travelling* hacia la foto que está limpiando Amparo en ese momento y en ella vemos a Pedro Polo rodeado de monjas, Amparo pasa a la siguiente foto a la vez que está diciendo que también se alegra de que le cerraran el colegio que había abierto en un pueblo, y en efecto el *travelling* muestra una foto de Pedro rodeado de críos, porque así se instaló allí y conoció a Amparo gracias a ello. Como vemos a nosotros no nos extraña que las fotos aparezcan al hablar de ellas porque Amparo las está limpiando, pero lo que sucede en realidad no es que aparezcan porque las esté limpiando, sino que las está limpiando porque tienen que aparecer, esa acción está inventada en función de la situación. Representa además esta escena un clarísimo ejemplo de panorama narrativo temporal; resume mucha historia en poco relato.

---

[6] Rodney T. Rodríguez «La unidad orgánica de la trilogía Centeno-Tormento-Bringas» en *Actas del III Congreso Internacional Galdosiano* (tomo II, págs. 179-187). Canarias, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990.

La película comienza en un momento temporal anterior al de la novela precisamente porque eso nos sirve para presentar desde el presente a Agustín sin tener que volver hacia atrás. Comienza cuando le van a esperar a la estación con una escena en la que ya se nos presenta a Rosalía como una mujer que domina a su marido y que ordena al cochero que se de prisa porque llegan tarde[7]. De la estación van al hotel donde se va a alojar Agustín ya que no quiere instalarse por mucho tiempo. Sólo cuando conozca a Amparo tras la primera visita a los de Bringas le comunicará a Rosalía que se ha comprado una casa y que ha contratado servicio entre ellos a Felipe Centeno. Precisamente el diálogo entre Ido y Felipe con el que se abre la novela se da cuando Felipe le encuentra porque se dirige a casa de las Sánchez Emperador a entregarles unas entradas de teatro que ha comprado Agustín y que los de Bringas no pueden usar porque tienen un niño enfermo. La película también simplifica en una escena concreta todo el asunto de las entradas y la enfermedad de uno de los niños, que en la película es Isabelita. Convierte dos salidas al teatro («Tres noches después, el primo repitió el obsequio de las butacas, pero Rosalía vaciló en aceptarlas porque al pequeñuelo le había dado una tos muy fuerte y tenía algo de fiebre», pág. 50) en una sola en la que Agustín lleva entradas para Amparo también y Rosalía le dice escandalizada: «¿Ésta? Por los clavos de Cristo, Agustín, si ella no va, ni quiere ni le gusta ni puede» (pág. 38) porque le recuerda que quiere meterse monja. Luego Agustín aprovecha que la niña está enferma para volver con la excusa de preguntar por ella y así poder hablar a solas con Amparo mientras los Bringas se han ido al teatro. Toda la primera parte de esta escena pertenece a la primera salida al teatro en la novela, mientras que la segunda pertenece a la segunda. Si me he detenido más en esta escena ha sido, además de para ver como se resumían acciones pertenecientes a dos momentos distintos en uno solo, para llegar al punto en el que Rosalía reflexiona en voz en *off* sobre la boda que Isabelita o ella misma podrían hacer con su primo. Me parece un momento perfecto de la adaptación que introduce cambios pero sin utilizar nada que no esté en el libro. En efecto a Rosalía se le ocurre un pensamiento que según el narrador «se había hecho consuetudinario y como elemental en ella» cuando ve a su primo con su hija, y el narrador nos advierte; «helo aquí»:

> «Si yo tuviera poder para quitarle al primo diez años y ponérselos a mi niña... ¡qué boda, santo Dios, que boda y que partido!...»

Y cuando entra Bringas le reprocha mentalmente que si se hubieran casado antes Isabelita habría nacido antes. E inmediatamente le acomete otro pensamiento que el narrador nos muestra «helo aquí sacado con la punta de un escalpelo...» y es el pensamiento de que si Bringas muriera ella misma se podría casar con Agustín y que su marido les bendeciría desde el cielo. Lo que me interesa es que este pensamiento no se produce en la película inmediatamente después del anterior sino un poco después mientras se está arreglando delante del espejo para ir al teatro y contempla además a Bringas que se está arreglando en otro espejo delante de ella y le vemos reflejado. Introduce un elemento en la reflexión que ella no usa en la novela y es el de que está aún muy de buen ver mientras se contempla se contempla satisfecha y que en cambio Bringas está para el arrastre, bien, este elemento no es nuevo sin embargo en la novela sólo que no son palabras suyas sino del narrador que había señalado

Existen también otros momentos de focalización desde los personajes que son los de reproducción de monólogos interiores mediante la voz en *off*. Se dan cuando Rosalía está pensando que boda haría su hija con su primo si tuvieran unos años más ella y unos menos él e incluso que la haría ella si Bringas muriera. Cuando Amparo sale de confesarse pensando que se lo va a decir a Agustín pero se encuentra con Marcelina y Rosalía y cuando estando en casa de Agustín piensa que debe decírselo pero no se atreve.

---

[7] Acerca del carácter dominante de Rosalía estudiado desde un punto de vista del lenguaje puede verse el artículo de Emma Martinell Grife. «Formas imperativas de la caracterización lingüística de Rosalía de Bringas en Tormento.» Contenido en el tomo I de las Actas referidas en la nota 6.

ALGUNOS ASPECTOS DE LA PRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES Y DEL TRATAMIENTO DEL TIEMPO EN LA NOVELA Y EN LA PELÍCULA

Analizo juntos estos dos aspectos porque la manera más corriente de presentar a los personajes en la novela decimonónica es mediante una pausa narrativa que congela el ritmo de la acción para ocuparse de los personajes y de sus antecedentes, incluso después de que hayan salido ya por primera vez. Así sucede en buena parte en *Tormento:* Dedica todo el capítulo dos a presentarnos a don Francisco de Bringas y en parte a Rosalía, el capítulo cuatro a presentarnos la relación de Amparo con la familia tras haberla visto trajinando con ellos en la limpieza tras la mudanza, el capítulo catorce a contarnos el pasado de Pedro Polo y su familia, las páginas 111 y 112 el caso del Padre Nones, y Agustín cuenta su pasado en numerosas conversaciones y buena parte del capítulo veintiuno se emplea en informarnos acerca de que le gustaba la vida ordenada. Nada de esto es factible en cine, no podemos pretender a cada momento según sale un personaje congelar su imagen y recurrir a un *flashback* de su pasado. En cine los personajes se presentan fundamentalmente con sus acciones y todo lo narrado se narra en presente aqunque corresponda a un momento anterior de la acción. No se deben inventar tampoco acciones que sirvan exclusivamente para presentar a ese personaje sino que a la vez tengan otras funciones. Y en general no se debe inventar nada que no esté en el texto, se puede usar alguna acción que en el texto no servía para presentar. Veámos un caso muy claro.

Sabemos por la novela que Francisco de Bringas es lo que hoy en día llamaríamos un experto en «bricolage»:

> «En su casa no perdía el tiempo, y sus habilidades mecánicas eran tantas que no nos será fácil contarlas todas. Naturaleza puso en él útiles y variados talentos para componer toda suerte de objetos rotos» (*Tormento,* ed. cit., pág. 16).

Y continuación enumera todas sus actividades: arreglaba sillas desvencijadas, piezas de porcelana hechas pedazos, relojes, juguetes mecánicos, abanicos, peinetas, útiles de cocina... etc.

También sabemos por el texto que Francisco de Bringas le da dinero semanalmente a Amparo y que luego le dice a Rosalía que le da menos de lo poco que le da: Generalmente «pesetas ya muy gastadas y los cuartos más borrosos» que sacaba del cestillo de lo sobrante de lo superfluo ya que Bringas es un buen administrador.

La presentación de estas dos escenas habituales que definen al personaje está solucionada en la novela mediante una escena cotidiana. Se abre con Isabelita tocando el piano, la cámara hace una panorámica y vemos a Alfonsito en un caballo de madera, finalmente vemos una puerta abierta y en el fondo de la sala está Bringas pegando una pieza de porcelana mientras Amparo espera a su lado, Bringas le dice que un momento, porque si no se le va a secar el pegamento y finalmente saca algunas monedas de un cajón y se las da diciéndole que no hay para más. Luego se ha concretado en lo que Genette llamaría una escena iterativa: lo que sucede un determinado número de veces se cuenta un a sola vez. A la vez nos sirve para ver que es aficionado a arreglar cosas. La tendencia cinematográfica es la de reflejar acciones habituales a través de acciones concretas.

Otro caso similar es el de la presentación de doña Marcelina Polo de la que en la novela sabemos que no se lleva bien con su hermano pero que a veces le ayuda económicamente. La aparición de este personaje está además muy bien justificada, no aparece de la nada, sino que está en una iglesia a la que acude Rosalía con sus hijos. Vemos como Celedonia, la criada de don Pedro Polo, se acerca a su banco, ella le pregunta por su hermano y que si se alimenta bien, le pregunta a Celedonia por su reúma, rasgo muy importante en este personaje, le da algún dinero y Celedonia se va, saluda a Rosalía cuando pasa por delante y finalmente aparece el Padre Nones oficiando la misa. Luego esta simple escena nos ha servido para transmitirnos varias informaciones acerca de los personajes sin necesidad de una digre-

sión. Acabamos sabiendo lo mismo que en la novela: que Marcelina Polo hace mucho tiempo que no ve a su hermano porque si no no le preguntaría a Celedonia que cómo está y si se alimenta bien, lo cual unido al detalle de que le da dinero implica que la situación económica de Pedro es mala. Sabemos también que no se lleva bien con él, porque si no no iría a verla a escondidas. El hecho de que Celedonia tenga reúma es fundamental porque precisamente porque Amparo es descubierta en casa de Pedro Polo por doña Marcelina precisamente cuando pasa a ver a la enferma. Nos damos cuenta de que conoce a Rosalía con lo cual no será de extrañar que luego las veamos juntas en la iglesia y, finalmente sabemos que va a misa del Padre Nones. Esto nos demuestra como una buena imagen cinematográfica antes que:

> «Era Rosalía, para decirlo de una vez, una de esas hermosuras gordas con su semblante animado y facciones menudas, labradas y graciosas, que prevalecen contra el tiempo y las penas de la vida. Su vigorosa salud defendiéndola de los años, dábale una frescura que le envidiarían otras que a los veinticinco años y con un solo parto parecía que habian sido madres de un regimiento.»

Y sobre lo mal que se conservaba Bringas no hay más que recordar aquello que decía el narrador en su presentación de que «Los que le tratamos entonces apenas le reconocemos hoy».

Mientras que Rosalía se está arreglando vemos además como se lava con una esponja «estilo gato» porque no debemos olvidar que al fin y al cabo ella piensa de Refugio la hermana de Amparo que «Tarda mucho en lavarse (...) y digan lo que digan la mujer honesta no necesita de tanta agua» atribuyéndosele así a ella una frase que en realidad en la novela dice un personaje muy secundario, doña Nicanora, la esposa de Ido del Sagrario, y que en la película no aparece más que de oídas cuando Refugio dice que le ha dado tres huevos y un poco de carne para cenar. Sin duda la frase es lo suficientemente interesante como para que aparezca pero no va a salir un personaje tan secundario sólo para decir eso, así que por eso la dice Rosalía ya que además también le cuadra muy bien a su carácter. Este ejemplo da una idea de como funciona la adaptación cinematográfica de los diálogos para que sean fieles, no usando nada que no esté en el libro aunque se cambie el personaje que lo diga y cuidando además de que sea apropiado que ese personaje lo diga.

En esta adaptación los diálogos están reproducidos con mucha fidelidad porque cuando se inventa algo que no está en el libro el persoanje puede cambiar y eso es lo que sucede en cierto aspecto con Amparo cuando le confiesa a Agustín que ella quería de verdad a Pedro Polo:

> —Amparo: «porque fue amor, si amor, era un hombre fuerte seguro y entonces me pareció como un dios, no pude, no supe negarme, no quise... si rompí con el fue porque era sacerdote, sólo por eso, si no al llegar tú ni me habrías conocido, estaría con él en nuestra casa pero rompí y me quedé sola, el convento parecía mi única salvación».

Este diálogo le da finalmente un aspecto más noble a Amparo del que carece en la novela ya que allí parece únicamente preocupada en deshacerse de una relación que vuelve desde su pasado a turbar su tranquilidad y que inició algo obligada. En cuanto a la intervención de Felipe Centeno es mucho menos importante ya que no cambia el veneno del frasco que Amparo le pide para suicidarse por algo más inofensivo, aquí Amparo no muere el médico interviene a tiempo y seguramente porque lo que había elegido para quitarse la vida no era lo suficientemente peligroso.

Es de destacar que en esta película al contrario que en las novelas realistas sucede con los capítulos que suelen comenzar con algunas generalidades descriptivas para luego centrarse en algo, las escenas sobre todo en interiores comienzan con planos detalles para luego abrirse el campo por medio de panorámicas. Por ejemplo: el momento en el que Rosalía está briendo el estuche del collar que le ha regalado su primo que justo al final de la escena anterior había aludido a los regalos; la escena en la que Rosalía y Amparo están en la modista que

empieza con un plano de la mano de la modista probando una tela en el maniquí o el momento en el que Amparo está en casa sola leyendo la Biblia antes de que llegue Agustín y que comienza con un plano de las manos de Amparo sosteniendo el libro.

Hay algunos cambios de escenario para dinamizar la acción, por ejemplo entre el Padre Nones y Pedro Nones cuando el primero está intentando convertirle en la novela se desarrolla sólo en casa de Pedro y aquí para agilizar acaba en la iglesia y antes les hemos visto paseando hasta llegar hasta allí.

Usa la elipsis para no repetir cosas que ya sabemos: Cuando Amparo sale abatida de casa de Rosalía que ya sabe de su relación con Polo el siguiente plano que vemos es el de Agustín diciendo «no puedo creerlo».

Creo que a través de estos ejemplos prácticos de una adaptación según mi juicio modélica, hemos podido comprobar como la fidelidad a la letra exige a veces cambios condicionados por el distinto lenguaje del medio al que va a ser adaptado y como en este aspecto podemos observar mejor que en ningún otro aquello de Lampedusa acerca de que todo cambie para que todo siga igual.

MARÍA DEL MAR MAÑAS MARTÍNEZ