

**LA MIRADA EN EL ESPEJO.
GONZALO TORRENTE BALLESTER
Y LOS MEDIOS AUDIOVISUALES**

José María Paz Gago
Universidade da Coruña



Empieza muy pronto la vinculación de Gonzalo Torrente Ballester con el cine, a finales de los años cuarenta, cuando todavía no se había afianzado su obra narrativa. Su intensa experiencia cinematográfica de esos años va a dejar una honda huella en sus novelas, muy especialmente en aquellos relatos realistas en que se descubre inmediatamente un código visual que las sustenta y por ello serán llevadas al cine con un extraordinario éxito de crítica y público.

Tras sus primeras incursiones en la prosa narrativa, *Javier Mariño*. *Historia de una conversión* (1943) o *El golpe de estado de Guadalupe Limón* (1946), en la misma década de los cuarenta inicia el escritor ferrolano, desanimado por el escaso éxito de sus primeras novelas, su trabajo como adaptador y guionista, siempre junto al joven director José Antonio Nieves Conde, uno de los renovadores de la gran pantalla en la España del medio siglo. Esta colaboración se plasmará en cuatro películas: *La llegada de la noche* (1949), la importantísima *Surcos* (1951), un capítulo de la curiosa serie *El cerco del diablo* (1952) y la poco considerada *Rebeldía*

(1953)¹. También por su cuenta realizó un guión adaptado de *El maestrante*, de Palacio Valdés.

Esta experiencia de escritura fílmica juega un papel intertextual decisivo tanto en su obra crítica como en su creación novelística a partir de los años cincuenta. Así, por ejemplo, no es casual que en su *Panorama de la Literatura Española contemporánea*, de 1965, dedique a Vicente Blasco Ibáñez, el escritor europeo más traducido a otras lenguas y muy particularmente a la lengua del cine en el primer cuarto de siglo, junto a uno de sus juicios maximalistas según el cual su obra *huele a sudor y a sexo, con apetitosas vaharadas de paella valenciana*, una caracterización en clave visual: sólo se salvaría el paisajismo de la primera época pues del resto de su obra *sólo quedan argumentos bien trabados para el cine* (1965: 175). Juicio que parece muy pertinente a Roman Gubern pues Blasco, autor de guiones, basó su técnica novelística en descripciones literarias coloristas especialmente tentadoras para los cineastas.

Aparte de sus grandes novelas real-fantásticas, espléndidas creaciones verbales en las que crea un original mundo ficcional de gran trascendencia literaria, la narrativa realista e histórica de Torrente debe mucho a la percepción visual y a las técnicas del guión adaptado que el escritor practicó con brillantez a principios de los años cincuenta. Tanto *Los gozos y las sombras* como *Crónica del Rey pasmado* son dos novelas profundamente cinematográficas y ello no pasó desapercibido a realizadores de televisión como Rafael Moreno Alba o a directores de cine como Imanol Uribe.

1. Torrente como adaptador en los años cincuenta.

Será *La llegada de la noche* la primera de las películas en las que interviene Torrente como adaptador, junto a Carlos Blanco, de un argumento original de Hans Rothe sobre unos hechos realmente acaecidos en

¹ En conversaciones familiares y en las amenas tertulias a las que tan dado era, y en las que tuve ocasión de participar en varias ocasiones, don Gonzalo sólo recordaba haber hecho dos películas: *una muy buena (Surcos)* y *otra muy mala* - afirmaba - refiriéndose a *Rebeldía*, opinión subjetiva a la que no debe darse excesivo valor.

París, que el filme traslada, patriotismo nacional obliga, a la feria de Sevilla. El filme redundaba en el tipismo folclórico de la españolada o la andaluzada, género algo desprestigiado que habían consagrado directores como Benito Perojo o Florián Rey, pero en todo caso género totalmente ajeno a la sensibilidad del narrador gallego. Aunque no se conserva, parece que la cinta exhibía una cierta perfección técnica y estética, rara en el cine español de entonces, cuya renovación intentarán Nieves Conde y sus compañeros de generación.

La siguiente película en la que interviene Gonzalo Torrente Ballester, en funciones de adaptador del texto y de los diálogos, es uno de los filmes más importantes de la historia del cine español: *Surcos*, dirigida también en 1951 por José Antonio Nieves Conde quien vinculará a su obra cinematográfica durante esos años la labor del novelista ferrolano, en esta ocasión en colaboración con la escritora y guionista Natividad Zaro².

Sobre una supuesta idea original del también escritor gallego Eugenio Montes y con guión del propio Nieves Conde asistido por Torrente y Zaro, esposa de Montes³, este guión será calificado de *atrevido* por el historiador oficialista Méndez-Leite (1964: 89). En efecto, aunque todo el equipo responsable de la historia se halla perfectamente integrado en el ala falangista del régimen, *Surcos* sorprende por abordar con una

² Se trata de la séptima película de Nieves, quien en 1948 obtiene un notable éxito con *Angustia*, ya declarada entonces *de interés nacional*; tendrá otro sonado éxito en 1951 con *Balarrasa*, basada en un guión de Vicente Escrivá.

³ Natividad Zaro formaba una pareja inusual con Eugenio Montes, escritor adicto al régimen que pertenecía al grupo de intelectuales gallegos leales a Franco, formado en torno al falangista Jesús Suevos. Es por esta razón familiar por la que figura Montes en el primer crédito como autor de la idea original del filme. Su esposa aparece como guionista en numerosos filmes de directores como Ladislao Vajda (*Tres espejos*, 1948 o *Sin uniforme*, 1950) o Alberto de Martino (*Horror*, adaptación de un cuento de Edgar Allan Poe, o *Los invencibles*, ambas de 1964). Realizó la adaptación española de *Le coffre et le revenant* de Stendhal, coproducción hispanofrancesa dirigida por Henri Decoin bajo el título *El tirano de Toledo* en 1953. También escribió el argumento de *Dos novias para un torero* para Antonio Román en 1956. Es autora de los guiones de *Lusitania Expreso*, que iban a dirigir en 1950 Benito Perojo y Antonio Duarte, y *El diablo llegó a Sevilla*. Ninguno de los dos proyectos llegó a rodarse.

audacia inusitada en la época el problema de la inmigración rural a la capital, un Madrid de postguerra que muestra por vez primera al espectador su cara oculta, los barrios pobres y los suburbios miserables, y lo hace sin ambages, sorteando inexplicablemente la censura franquista y logrando incluso la declaración de *película de interés nacional*.

La carga de denuncia social a propósito de las duras circunstancias en que se ven envueltos los pueblerinos recién llegados a una gran urbe en la que serán explotados por mafiosos y chulos, empresarios de dudosa reputación y ladrones de guante blanco, chorizos y corruptos, se disfraza de lección moral, de parábola ejemplar para burlar así, inteligentemente, una censura férrea pero ciega. La temática social y su crudo tratamiento realista dan a *Surcos* toda su trascendencia histórica, pues se trata de la película que introduce en nuestro país, con consciencia y a conciencia, el neorrealismo (italiano), ofreciendo a los espectadores un duro documento social, *de una dureza que sobrecoge* en expresión algo escandalizada de Méndez-Leite, sobre las condiciones laborales de los emigrantes al Madrid de los años cincuenta.

Aunque, en opinión de la crítica (Miró 1988b: 79. Gubern 1994: 445), es la película de Edgar Neville *El último caballo*, de 1950, la primera que asimilaría algunos aspectos del neorrealismo, lo cierto es que el propio Neville sitúa su película *en la línea de los films de Chaplin y en el humor de Arniches*; un cine poético y cómico que poco tiene que ver con los duros documentos neorrealistas⁴.

El año 1950 supone un momento de indiscutible inflexión en la historia del cine español de postguerra, hasta entonces acartonado y mediocre; al año siguiente se realizan tres filmes esenciales de jóvenes realizadores: *Día tras día* de Antonio del Amo, *Esa pareja feliz* de Luis G. Berlanga y Juan Antonio Bardem y el que nos ocupa, *Surcos*, de Nieves Conde, que significan la gran renovación de nuestro cine, impulsada por un Edgar Neville original y heterodoxo. Son películas, en opinión de Pilar Miró, que cita precisamente *Surcos* en primer lugar, *vivas, inteligentes*,

⁴ Neville, E. *Cámara*, 191, 15.12.1950.

bien hechas; producciones que nada tienen que ver con el cine anterior, las tres consolidan definitivamente las corrientes neorrealistas ... (1988b: 79) que tan acertadamente aclimatarán a nuestro país directores como Bardem y Berlanga.

García Escudero acaba de llegar a la Dirección General de Cinematografía y es él quien propone la película para la calificación *de interés nacional*, calificación que se le da, circunstancia que acabará provocando la forzada dimisión del Director General. El propio García Escudero reflexionará sobre el significado de esta película en cuyo guión tuvo Torrente una intervención decisiva, reflexión que no me resisto a citar largamente: *Surcos representó nuestro neorrealismo: la primera película española cara a la realidad... era el suburbio, las casas del corredor, los interiores mezuquinos, el teatrillo de variedades, las chicas que se echan -o las echan- a la vida, los golfos, un mundo de negocios turbios que todos sabían que existía, pero que no gustaba ver... El impacto que entonces produjo ya no se puede ni siquiera comprender. No sus soluciones, que seguramente no lo eran, sino su apertura al mundo real, era lo importante de aquella película, cuya desgracia fue aparecer antes de tiempo* (1970: 149-150).

Con humor y sutileza intelectual, los diálogos elaborados por Torrente hacen referencia explícita a la estética cinematográfica inconfundible que *Surcos* inaugura en nuestro país. La incorporación de la corriente surgida en Italia contra el cine escapista y esteticista, basada en los presupuestos de la cámara frente a la realidad tal cual, para reflejar sin mediaciones esa realidad social dura y amarga, es voluntaria y consciente.

Cuando el Chamberlain, el mafioso que explota cruelmente a sus empleados, llega al apartamento de su amante, ésta se queja de abandono diurno y aburrimiento, por lo que le ruega con castiza chulería madrileña:

- *Llévame al cine. Dan una psicológica.*

Con prepotente ironía, el patrón contesta - *Ahora lo que está de moda son las neorrealistas.*

A la pregunta de la frívola acompañante responde el Chamberlain, ironías de la historia, que son películas que tratan temas sociales en las que aparece gente pobre, lo cual no deja de molestar a la señorita que, de regreso, no oculta su queja: *!Vaya tostón!*.

El tema de los aldeanos que llegan a Madrid en busca de un trabajo para mejorar sus condiciones de vida se expone con toda la dureza de las condiciones reales que encuentran y la degradación social y moral que sufren: explotación laboral, comercio sexual, prácticas mafiosas, miseria y frustración, robos y asesinatos... Por supuesto, la historia tuvo graves problemas con la censura, que exigió cambiar el final previsto por los guionistas: fue imprescindible eliminar la secuencia en la que la familia de Manuel, al abandonar Madrid rota por la frustración y la desgracia, se cruza en la estación con otra familia que llega a la gran ciudad.

El Madrid de Nieves Conde poco tiene que envidiar a la Roma de Vittorio de Sica con sus calles interminables por las que deambulan unos personajes desorientados en busca de un trabajo inexistente o de una bicicleta robada, con sus casas de vecinos atestadas de parientes y de niños, las *corralas* míseras e insalubres...⁵ Pero es otra obra maestra del neorrealismo italiano la que entra en una intensa relación intertextual con *Surcos*: desde los primeros planos que nos muestran la llegada de los pueblerinos a la estación ferroviaria de Milán, *Rocco y sus hermanos* (1960) de Luchino Visconti, establece una referencia fílmica indudable a aquel documento que diez años antes abordaba con crudeza los duros problemas de la emigración a la gran ciudad⁶.

En 1952, Torrente participa en el guión de un curioso filme en episodios hoy perdido, de historia tan accidentada como enigmática y confusa (Pérez Perucha 1982: 59), junto a José Antonio Pérez Torreblanca, Edgar Neville, Camilo José Cela y Gumersindo Montes Agudo. Se trata de *El cerco del diablo*, película producida por Mercurio Films en seis episodios, cada uno de los cuales fue asumido por un director diferente.

⁵ *Ladrón de bicicletas* (1948) es la obra clave del neorrealismo. Dirigida por Vittorio de Sica, su guión fue redactado por el gran maestro del neorrealismo italiano Cesare Zavattini, a quien se debe también la adaptación de *La terra trema* de Luigi Bartolini, película del mismo año de Visconti.

⁶ En la entrevista concedida a Antonio Castro por Nieves Conde, éste sugiere que ur productor italiano le habría confesado que Visconti había visto *Surcos* y se había inspirado directamente en ella (1996: 60-61). Debe tomarse este testimonio con todas las cautelas

Aunque cuando se inicia el proyecto, en marzo de 1949, el guión se encarga a Cela y a Torreblanca, lo cierto es que el que corresponde a José Antonio Nieves Conde, *el episodio del pescador*, será realizado a partir de un guión de don Gonzalo. Según propia confesión, Nieves Conde no apreció en absoluto el guión propuesto por Montes Agudo, razón por la cual decidió llamar a Torrente para que lo rehiciese enteramente (Castro 1996: 61).

No se conserva esta curiosa serie que reunía a buena parte de la llamada *generación de los renovadores*, las nuevas promesas del cine español que rodean al singular Edgar Neville: Nieves Conde, Enrique Gómez, Antonio del Amo, Arturo Ruiz Castillo y José María Elorrieta, al parecer responsable de la idea (Pérez Perucha 1982: 59-60).

Son muy confusas las noticias sobre este serial y sobre cada uno de sus capítulos, al parecer concebidos por funcionarios del régimen sin una idea clara ni del proyecto ni de la práctica cinematográfica. Dentro del género de cine de tesis, la película presenta a un hombre (José Bódalo) cercado por los espíritus del bien y del mal, el ángel (Virgilio Teixeira) y el diablo (Guillermo Marín) mostrando en cada uno de los episodios ambas opciones morales encarnadas en gánsteres y atracadores, tahúres y vampiresas, brujas y granujas de todo tipo, junto a apacibles campesinos, marineros y gentes sencillas. De todos modos, el enigma rodea a este filme para el que se llegan a citar tres productoras distintas, más de diez directores y otros tantos guionistas; son también confusas las descripciones argumentales existentes y lo que parece seguro es que, como puede desprenderse del marco argumental tan alegórico, la película no obtuvo el apoyo ni de la crítica ni del público, ni de los organismos oficiales que al parecer la patrocinaron⁷.

Torrente es responsable de *Cinedrama y diálogos* en la coproducción hispanoalemana *Rebeldía (Duel der Herzen)*, asimismo dirigida por Nieves Conde que habría ideado el guión a partir del texto teatral de José María Peman *La luz de la víspera*. Poco queda en el filme de la pieza de

⁷ Edgar Neville volverá a colaborar con Nieves Conde en 1961, en la película *Prohibido enamorarse* dirigida por éste con guión del primero basado en la comedia de Alfonso Paso *Cosas de papá y mamá* (Pérez Perucha 1982: 81).

Pemán, que así se lo hizo saber al director el día del estreno. En realidad, no se trata en modo alguno de una adaptación del texto teatral pemanianno, sino que el título de la pieza no es más que un subterfugio utilizado por Nieves Conde para engañar a los productores, empeñados en hacer una especie de segunda parte de *Balarrasa*, su gran éxito anterior.

Se trata de una curiosa película de tesis, con un planteamiento religioso enfocado casi teológicamente dentro de una ortodoxia católica estricta, no en vano los créditos citan al Padre Félix García como asesor religioso. De todos modos, el filme tiene cierto interés y plantea el tema moral de la libertad y de la salvación con fuerza, sin una ñoñería habitual en la época que sólo alcanza al desenlace, lo que lleva al oficialista Fernando Méndez- Leite a dar un juicio crítico poco favorable: *Tema duro y de desagradable contenido, se nos antoja, por lo demás, retrasado* (1964: 155).

Mientras en España la crítica lo ataca ferozmente por su escasa calidad literaria, un novelista mediocre (Volker von Collande) alcanza un cierto éxito internacional al ser prohibidas sus novelas por el Vaticano. Para vengarse de la Iglesia, que sin embargo le ha proporcionado una celebridad inmerecida, el novelista decide seducir y arrastrar a la perdición a una bella joven, Margarita (Delia Garcés), que cree con fervor y se dedica a las obras de caridad en cuerpo y alma.

Aunque resulte poco cinematográfico, el escritor expone en un par de ocasiones su tesis en tres puntos concretos: el amor puede corromper lo que parece una perfección cristiana, la fe es una pura ilusión de la imaginación y la caridad no es más que una idealización del instinto sexual.

A pesar de los consejos bienintencionados y llenos de sensatez de su colaborador, un Fernando Fernán Gómez conciliador y vibrante defensor de los valores morales, el malvado antagonista, por supuesto encarnado por el actor alemán Volker von Collande, lleva a cabo un complejo plan para demostrar sus tesis.

Tras un inverosímil intento de asesinato por parte de Margarita: engañada (un púdico y bien apreciable corte nos priva de saber en qué consistió la seducción, *autocensura* obliga) y humillada, el escritor resulta malherido y con una bala alojada en su cerebro. Aunque podrá hacer

vida normal, en cualquier momento puede perder la vida si no es operado. En virtud de una anagnórisis muy cervantina, la intriga nos lleva a una situación bastante ejemplar un año más tarde: en el sanatorio en el que va a ser operado, el novelista será atendido por Margarita, hermana enfermera que se dispone a profesar como religiosa. El capellán del sanatorio, un jovencísimo y piadoso Fernando Rey, hace reflexionar al antagonista y todo acaba con su arrepentimiento, conversión y matrimonio con Margarita, que se casa con él no por amor, sino por sacrificio, para lograr su salvación.

Rebeldía no deja de tener el interés que en general la crítica no le reconoció: una intriga compleja y bien llevada, con momentos de suspense aunque en general es mediocre en su factura, con algunos defectos de montaje y planos demasiado estáticos como aquel en el que la cámara se queda paralizada sobre una puerta por la que acaba de salir Margarita tras disparar sobre el escritor; mientras Fernando Fernán Gómez, en voz en off, habla con la policía. Si se ha buscado un efecto de suspense sobre el espectador, no se ha conseguido por demasiado evidente el procedimiento. Cosa curiosa, son los aspectos formales los que aplaude Méndez-Leite (1964: 155) con juicios poco solventes sobre la tarea de Nieves Conde y expresiones realmente exageradas como *Concienzudo primor o esmerada plasmación*.

Dos secuencias, sin embargo, son muy interesantes desde el punto de vista formal, visual y simbólico. En los filmes adaptados por Torrente Ballester en los años cincuenta, *Rebeldía* contiene, en efecto, un par de secuencias interesantísimas, en las que aparece un motivo metavisual característico de la obra narrativa y cinematográfica del escritor, el espejo. Imagen dentro de la imagen, captación de la mirada del espectador intradieético, Torrente integra la estrategia especular desde esta *Rebeldía* dirigida por Nieves Conde hasta *Los Gozos y las sombras*, llevada al cine por Rafael Moreno Alba, y muy particularmente en la *Crónica del Rey pasmado*, transpuesta al arte cinematográfico por la mirada incisiva de Imanol Uribe.

Cuando Margarita se prepara para ir a casa del escritor, está arreglándose ante el espejo. La cámara se sitúa detrás de ella y enfoca su ros-

tro en el espejo, en el que se refleja también el rostro de la criada que, mirando desde la puerta de la habitación, dirige sus advertencias a la señorita. El plano muestra los rostros de ambas dentro del encuadre, representadas en el espejo, en cuya superficie se cruzan sus miradas y sus palabras. El recurso recuerda alguno de los mejores planos de *En el espejo* (1947), una de las mejores muestras de cine negro que debemos a Robert Siodmak, aunque el director alemán investiga en estas secuencias especulares la doble personalidad de dos hermanas gemelas, una de las cuales ha cometido un crimen.

Después de haberse tirado al mar para librarse del acoso del péfido novelista, Margarita está secándose en su habitación. De nuevo, el procedimiento especular es usado con eficacia, pues vemos a la protagonista no directamente a través de la cámara, sino indirectamente, en la amplia luna del armario. La actriz se seca los cabellos públicamente vestida con sus ropas, por lo que el recurso no se usa para mostrar indirectamente lo que podría haber sido un plano atrevido para entonces, un desnudo atenuado de la joven cambiando su ropa mojada y secándose, que la férrea censura franquista nunca hubiera permitido. Aunque se adivina el simbolismo erótico de la imagen femenina reflejada en el espejo, la imagen del deseo, lo cierto es que la metáfora ha sido vaciada de su valor connotativo, y la pública disposición de Celia Garcés anula incluso la sugerencia del desnudo, que años más tarde sabrá explotar audazmente el autor de *La saga/fuga de JB*.

2. *Los gozos y las sombras* (1982).

Volveremos a encontrar esa misma estrategia en *Los gozos y las sombras*, cuya primera parte será publicada en 1957. La dimensión audiovisual que encierra este texto narrativo realista implica toda una serie de procedimientos cinematográficos, deuda, sin duda, de la escritura fílmica que había practicado con tanta intensidad en aquellos mismos años: encañamiento de episodios según la técnica de cortes bruscos propia del montaje, descripciones eminentemente visuales muchas veces de acuerdo con el código de la planificación, alusiones léxicas continuas a la mirada y a la iluminación.

Utiliza Torrente en esta trilogía un estilo objetivista y neutro, entrecortado y sintético, propio del estilo guionístico: *Pasó. Un pasillito y una gran habitación iluminada. Al cabo del pasillo, contra la luz, había un hombre con un mandil de cocina atado a la cintura y recogido por una punta. No preguntó nada. Miró y dijo...*

... *Carlos entró en la habitación iluminada. No tan grande como parecía desde el pasillo, pero grande, con dos ventanas sobre la niebla de París* (1971, I: 28).

Estos párrafos constituyen páginas de un auténtico guión técnico en el que se sugiere un travelling, se dan datos precisos sobre la iluminación (normal y contraluz) y sobre la situación de la cámara, en este caso identificada con la mirada del personaje, en una ocularización interna primaria.

Idénticos recursos de la narrativa cinematográfica encontramos en la descripción que hace Carlos de sus sensaciones visuales al entrar en la torre que había permanecido tapiada en su infancia: *La luz entraba por las rendijas de una ventana frontera. Corrió a ella, buscó a tientas la falleba, franqueó las maderas y la vidriera, y respiró el aire húmedo. Se veían, desde la ventana, la ciudad y la playa, envueltas en lluvia; los montes, los pinares, la ría de aguas oscuras y revueltas, casi negras, con espuma de un blanco sucio. Se acodó en el repecho y esperó que la habitación se ventilase o a que le viniesen ganas de volverse a ver qué había* (1971,I:111).

Como no podía ser de otra manera, la trilogía *Los gozos y las sombras* será adaptada por Jesús Navascués para Televisión Española; dirigida por el realizador Rafael Moreno Alba, Don Gonzalo figura como Supervisor General de la obra, que tendrá una gran audiencia y le convertirá en un escritor popular a partir de 1982.

Tras su primer desarrollo y rapidísima difusión, a partir de los años sesenta, era moda entre los intelectuales que se preciaban de criticar con dureza la televisión, el medio de comunicación más difundido después de la radio, y por ello el más denostado como prototipo de los llamados medios de masas, populares y de bajo nivel. Serán intelectuales de fuerte personalidad, desde Umberto Eco hasta Juan Cueto Alas, quienes reivindicarán los valores estéticos y de servicio público del medio televisivo. En

el terreno literario, al igual que un escritor con tantas coincidencias creativas con él como Gabriel García Márquez, Torrente dará a la televisión el valor que le corresponde y aceptará ceder los derechos de la trilogía *Los gozos y las sombras* para ser emitida por la pequeña pantalla.

Aunque ya en la segunda mitad de los setenta Televisión Española había realizado grandes series literarias a partir del más cinematográfico de nuestros escritores, Vicente Blasco Ibáñez, produciendo *Cañas y barro* en 6 capítulos en 1977 y los 7 de *La barraca* en 1979, ambas con guión del vigués Manuel Mur Oti, lo cierto es que la única Televisión existente entonces en el país pone en marcha un programa de colaboración con la industria del cine destinando mil trescientos millones de pesetas a películas que serían emitidas por televisión tras dos años de exhibición en salas comerciales. El proyecto no se consolidará definitivamente hasta poco más tarde, con la llegada a la Dirección General de Cinematografía de la realizadora Pilar Miró, profesional del medio que reestablece para ese tipo de filmes la declaración de *interés especial*.

En palabras de la propia impulsora de esta programación: *Se da lugar así a la realización de excelentes series de televisión que logran una gran audiencia, con una calidad aceptable y cuyo punto en común es estar basadas en obras literarias de prestigiosos escritores españoles* (Miró 1988a: 31). Sobresalen entre ellas en 1980 *Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós, con dirección de Mario Camus, y dos años más tarde *Los gozos y las sombras* de Gonzalo Torrente Ballester, ambiciosos seriales de televisión que exhiben una cierta calidad formal, dentro de las posibilidades de la estética televisiva de aquellos años, alcanzando una notable audiencia.

La imagen dentro de la imagen, el guiño metavisual plasmado en el espejo o en el cuadro, es una constante en los textos guionísticos y novelescos de Torrente Ballester que es explotada en esta muy cinematográfica novela, también redactada en los años cincuenta.

Cuando Carlos Deza regresa a Pueblanueva y va a vivir a casa de Doña Mariana, el narrador describe en esta sugerente clave de la *mise en abyme* especular la entrada en el caserón: *Carlos se vio ante un enorme espejo colgado en el vestíbulo. Se vio modesto y escueto, con sus panta-*

lones arrugados y su chaqueta de pana deslucida, al lado de doña Mariana, elegante y anticuada, y se sintió inferior. Todo cuanto le rodeaba era rico y sólido. Ni siquiera lo que recordaba de su casa podía compararse. En el espejo, su figura y la de doña Mariana contrastaban, y, sin embargo, había entre las dos algo de común, además de la facha. Ella también miraba al espejo.

... mientras ella le sonreía, con verdadero afecto, desde el espejo (1971: 46-47).

Como en los planos de *Rebeldía*, los dos personajes cruzan sus miradas, una tímida y disminuída, la otra orgullosa y sonriente, en el interior del gran espejo que preside el vestíbulo. Las extrañas circunstancias en las que Carlos se ve obligado a convivir con Doña Mariana por el interés de ésta, no dejan de evocar la imagen del deseo, la imagen duplicada del objeto del deseo, evocación a la vez reiterada y atenuada por ese matiz final: la protagonista de un incierto pasado amoroso le sonríe con verdadero afecto desde el espejo.

Más tarde, Doña Mariana le lleva al salón: *...era un salón grande y oscuro. Doña Mariana lo atravesó y abrió las maderas: apenas entraba la luz del atardecer. Sin embargo, Carlos pudo entrever unos cuantos cuadros colgados en las paredes, diez o doce. Doña Mariana fue derechamente a la chimenea, y mostró a Carlos el que presidía. Era de una mujer.*

... Carlos encendió una cerilla y la levantó sobre su cabeza, alumbrando el cuadro. Miró durante unos momentos el rostro delgado, decidido, despectivo de Mariana Quiroga.

... Fue hacia el extremo opuesto del salón, y mostró a Carlos un cuadro colgado sobre la consola.

- Así era yo a los treinta años.

Carlos encendió una cerilla.

- ¿Le importa que use uno de estos candeleros? Usted lo merece.

Ella se lo alargó. A su luz, Carlos examinó el cuadro.

- Es un Sorolla - dijo ella.

A la luz del candelero se descubrían, si no los matices, al menos la figura: una Mariana joven, cuyo rostro se adelantaba, vigoroso, dominante, seguro de sí mismo. Decir que era bonita ponía límites demasiado estrechos a la realidad representada en el cuadro.

... *Carlos se volvió, y alumbró el rostro de Doña Mariana.*

... *Carlos había dejado el candelabro sobre la consola. Doña Mariana encendió en sus velas las del candelabro parejo.*

... *Carlos permanecía apoyado en la consola. Miraba alternativamente a doña Mariana y a su retrato (1971, I:67-70).*

Movimientos, posiciones y ángulos de cámara así como todo tipo de informaciones sobre la iluminación, ocularizaciones y tipos de plano, desde el plano general que abre la secuencia hasta los primeros planos de los cuadros, todos los códigos del lenguaje cinematográfico están previstos en este relato verbal con decidida vocación cinematográfica. De todos modos, el director Moreno Alba decide no aprovechar estas instrucciones contenidas en el texto narrativo, omitiendo tales descripciones y pasando bruscamente de la calle y el coche en el que llega Carlos a su conversación con Doña Mariana, ya en el salón de la casa.

Sí que explota adecuadamente la estrategia especular en otro momento, cuando la señora de la casa habla a Carlos de sus gustos musicales y pone un disco en el gramófono. Sólo cuando se produce un notorio alejamiento mediante zoom y travelling nos damos cuenta de que la escena está tomada de la amplia luna que preside la sala de estar de la casa. La imagen duplicada de la pareja en una sugerente conversación sobre música aproxima al joven y a la vieja dama que acaban dando unos pasos de baile.

3. *El Rey pasmado (1991)*

Es curiosa la temprana y decidida atracción que la obra narrativa de Torrente Ballester ejerce en el director vasco Imanol Uribe, convencido del radical carácter cinematográfico de algunas novelas del escritor ferrolano⁸. Precisamente, recién titulado en la Escuela Oficial de Cinematografía (1974), Uribe decide por su cuenta ponerse a trabajar en

⁸ La primera experiencia literaria que tendrá el joven cineasta vasco es de 1973, cuando realiza como práctica de la Escuela Oficial de Cine el cortometraje *Emma Zunz*, basado en un cuento de Borges perteneciente a la colección *El Aleph*. Por este corto, Uribe fue suspendido por el director y profesor Jorge Grau.

una adaptación de *Los gozos y las sombras*, fantástica novela-río que acababa de leer y que le había fascinado (Angulo 1994: 98). Después de largos meses de trabajo, el joven realizador decidió dirigirse al novelista, quien le informará de que los derechos de la trilogía habían sido ya adquiridos por Moreno Alba.

Será en la década de los noventa cuando Imanol Uribe lleve al cine la novela *Crónica del rey pasmado*, haciendo de ella uno de los grandes éxitos del cine español de los últimos años, merecedora en 1991 de ocho Goyas de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas (Mejor Guión adaptado, Música, Dirección Artística, Dirección de Producción, Vestuario, Interpretación masculina de reparto para Juan Diego, Maquillaje y Peluquería y Sonido).

Tras unos años de cine comprometido, en la frontera entre el documental y la ficción (*El proceso de Burgos* en 1979 o *La muerte de Mikel* en 1983), los fracasos comerciales de sus incursiones en el cine negro *Fuego eterno* (1985), *Adiós, pequeña* (1986) o *Luna negra* (1989) y un nuevo trabajo para Televisión, *El crimen del expreso de Andalucía* (1991) dentro de la serie *La huella del crimen* dirigida por su maestra y amiga Pilar Miró, Uribe entra con éxito en el cine comercial de calidad con *El Rey pasmado*, al que Carlos Losilla se referirá como *cine histórico-literario de pedigrí a la sombra de Olea y Camus (y, claro está, del decreto Miró)* (Angulo 1994: 70).

Una serie de circunstancias industriales y financieras llevaron a la Productora de Uribe, Aiete Films, a buscar con urgencia un guión que debía realizarse por imperativos empresariales y para evitar que caducase una subvención obtenida para *La muerte de Mikel*. Con el fin de completar el presupuesto, se solicitó una nueva subvención del Fondo *Euroimages* del Consejo de Europa, por lo que el proyecto se convirtió en una coproducción de tres países europeos con la participación de la productora francesa Arion, la portuguesa Infor Films y las españolas Aiete Films y Ariane Films, además de Televisión Española.

Será el encuentro casual con un relato de Torrente el detonante de una nueva película de Imanol Uribe, película que se le revela inmediatamente en la novela: *al leerla, me di cuenta de que era una película para*

hacerla tal cual. Me pareció una novela que tenía un valor simbólico, que podía estar bien y funcionar. Hasta tal punto es seducido por el estilo, casi cinematográfico, de la narración que decide trabajar por primera vez con un guión de encargo, no realizado por él mismo, sino confiado a Juan Potau, con la supervisión de Gonzalo Torrente Malvido, ya que el guión estaba ya en la novela, casi preparado para ser trasladado al cine. Joan no modificó prácticamente nada (Angulo 1994: 142 y 158).

Es además una de las raras películas de época asumida por Uribe, atraído especialmente por tratarse de una época intencionalmente inconcreta, sin fijar ni años ni nombres reales, y en la que la historia se afronta desde la óptica de la comedia, con el humor y la ironía característicos de la narrativa torrentiana. El texto ofrece, en efecto, una visión ligera y desenfadada del imperio hispánico de los Austrias, de la figura de Felipe IV e incluso de la misma Inquisición.

La inconcreción, la indefinición del espacio y del tiempo, es precisamente uno de los rasgos característicos del cine no realista de Imanol Uribe que, tanto en *La luna negra* como en *El Rey pasmado*, trata de crear *fantasías radicalmente abstractas, plasmaciones eminentemente simbólicas* de las constantes menos evidentes de sus filmes anteriores, anclados siempre en la realidad cotidiana contemporánea (Losilla 1994: 78). El carácter mítico y fantástico de la película vendría señalado por el componente mágico (señales en el cielo, aparición de diablos...) presente en la compleja secuencia de apertura, pero lo cierto es que el discurso fílmico acabará desplazándose hacia planteamientos más realistas y cotidianos, ofreciendo una versión cuasiespéptica de una curiosa página de la historia hispana.

A pesar de las convenciones realistas del género histórico, que determinan vestuario y escenografía, el *pseudocostumbrismo* y el humorismo del discurso (la sexualidad entre jóvenes, aunque sean el Rey y la Reina, y las trabas sociopolíticas que lo obstaculizan; las ridículas relaciones sostenidas en el ámbito sagrado...) adquirirían el tono arquetípico de toda la obra de Uribe, llegando a identificarse con el mito fundacional de todas las películas de Uribe, su constante mítico-temática: la búsqueda de la liberación individual, el enfrentamiento con el padre (Estado

Iglesia) en palabras de Losilla (1994: 80). *El Rey pasmado* vendría así a culminar toda una serie de indagaciones formales y estratégicas iniciadas por Uribe a partir de *La muerte de Mikel* y plenamente ratificadas por primera vez en *Adiós, pequeña*: la búsqueda de un difícil equilibrio entre la sujeción a la armazón genérica y la representación de un determinado discurso en clave mítica y simbólica.

En efecto, Uribe utiliza una película histórica reformulando eficazmente el género, el cine de época ambientado en el siglo XVII, para expresar sus intereses, pero esa libertad e irreverencia con respecto a las reglas del género está ya presente en la novela *pseudohistórica* de Torrente.

Alumno en la Escuela de Cine de la directora Pilar Miró, hacia la que siente predilección, Imanol Uribe se asocia a la fiebre de adaptaciones literarias que ella impulsa en sus años al frente de Dirección General. Paralelamente al rodaje de *El Rey pasmado*, Pilar Miró lleva al cine la novela de Muñoz Molina *Beltenebros* y el propio Uribe opta para su siguiente película, después de renunciar a la novela *Volver a casa* de Juan José Millás a la que había dedicado un prolongado trabajo de guionización, por el relato de Juan Madrid *Días contados* (1994), su película más personal y otro de sus grandes éxitos.

El director vasco descubre inmediatamente el filme que hay en la novela de Torrente y trata de ser fiel a ella: *yo lo que quería era hacer su novela. No quería ponerle ni quitarle nada, porque creo que, como punto de vista sobre la época y como apuesta, es un divertimento que está bien.* Ciertamente, además de la visualidad inscrita en el texto verbal, lo cierto es que esta novela está estructurada en breves subcapítulos muy semejantes a las secuencias cinematográficas, buena parte de las cuales se trasladan así a la película. La conclusión de Uribe se resume en la convicción de que *es una de las adaptaciones más fieles que se han hecho de una novela* (Angulo 1994: 142), especificando además el difícil concepto de fidelidad, el respeto hacia la óptica cómica del novelista, algo poco habitual en una historia de época: *Me gustaba el punto de vista de Torrente con respecto a la época y lo he trasladado a la película. Cuando digo que se trata de una adaptación fiel, me refiero al punto de vista desde el que se ve la historia* (Angulo 144).

El escritor se mostrará satisfecho con el resultado final, su única preocupación, hecho poco común en casos semejantes (pensemos en Delibes), era mantener el nivel de erotismo presente en el texto, que Uribe sabe ofrecer y dosificar para agradar y no cansar al espectador medio. Con un reparto excepcional, el fondo de la historia se basa en el enfrentamiento de dos actitudes muy diferentes ante la vida: la intransigencia representada por Villaescusa (Juan Diego) y la liberalidad encarnada por Almeida (Joaquim de Almeida). Sobresalen en el conjunto el protagonista Gabino Diego (Rey) y Fernando Fernán Gómez (Gran Inquisidor) que ya había intervenido en los filmes de Torrente de los años cincuenta (*Rebeldía*).

La película encierra, entre otras, dos o tres secuencias imprescindibles, en las que Uribe da muestras de una sensibilidad torrentiana poco común, pues también recurre a la estrategia visual del espejo, una vez más directamente importada del hipotexto novelesco y en diálogo creativo con sus versiones plásticas, muy especialmente *La Venus del espejo* de Velázquez, con extraordinaria eficacia estética y cinematográfica. A este propósito confesaba el director que esa referencia pictórica era una idea intencional y premeditada, concebida conjuntamente por el director de arte Félix Murcia, el director de fotografía Hans Burmann y él mismo: *buscábamos una estética para la película y estuvimos de acuerdo en ella* (1994: 143-144).

Los procedimientos especulares presentes en el trabajo narrativo y fílmico de Torrente Ballester que hemos señalado, están aquí fundidos con extraordinario acierto, no en vano Imanol Uribe es un lector cómplice y asiduo de la novelística torrentiana. Si en la novela, el Rey queda deslumbrado y atontado, pasmado, ante la visión de Marfisa desnuda, Uribe tiene el acierto de mostrarnos en esas secuencias de apertura al Rey contemplando el cuerpo de la hermosa prostituta reflejado en un gran espejo, al igual que se mira en un espejito de tocador su ocasional celestino, el Conde de la Peña Andrada: *El conde de la Peña Andrada daba los últimos toques a su peinado delante de un espejito que le había traído Lucrecia. Ella le miraba por detrás, les miraba a él y a su imagen del espejo* (1989. I.3:9). Es explícito el novelista al desarrollar esta metáfora

visualizante del espejo como ámbito en el que son encerrados los personajes reflejados, al insistir en esa fusión de las miradas reduplicadas hasta el infinito.

La intriga de *El Rey pasmado* es desencadenada por la mirada, la mirada sorprendida del objeto del deseo que deja a este Monarca paródico en un perenne estado de estupefacción: *El cuerpo de Marfisa había quedado medio al descubierto: mostraba la cabellera, la espalda, la delgada cintura, el arranque de las nalgas. El Rey la miró: con sorpresa, con estupefacción* (1989.I.3:10).

La sorpresa y la admiración ante esta visión tan humana dejan al Rey, que nunca antes había visto una mujer desnuda, sumido en un extraño ensimismamiento: ... *La carroza corría por la calle, llena de baches, como por la superficie de un espejo. El Rey miraba hacia delante, como si le envolviese el infinito. Tenía cierta cara de pasmado*. Es el deseo, amoroso y también erótico, el que obsesiona al joven monarca educado en la represión moralizante de Villaescusa, por eso el protagonista de esta historia paródica no puede dejar de mirar *El cuerpo de Marfisa. No puedo ver otra cosa* (1989.I.3:12).

Los motivos de los desnudos al óleo que este trasunto ficcional y paródico del Rey Felipe IV contempla extasiado en la cámara secreta, estancia de Palacio rigurosamente prohibida, y la famosa *Venus del espejo* en el que una dama desnuda muestra su cuerpo esbelto reflejado en un espejo llevan la estrategia ilusionista a su paroxismo. Este complejo entramado intertextual apela a una pluralidad de códigos artísticos y simbólicos que facilitan al espectador competente todas las claves de su lectura: el cuerpo femenino como objeto del deseo erótico que trata de satisfacerse a través de la mirada deseante, mirada que es capturada en el ámbito especular y allí se cruza perennemente con la mirada del otro.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO, J. HEREDERO, C. F. Y REBORDINOS, J. L., eds. (1994): *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*, Irún: Filmoteca Vasca.
- BÉNOLIEL, B.(1992): “Le roi ébahi”, *Revue du cinéma*, 483.
- CASTRO, A. (1996): “Un profesional con inquietudes sociales. José Antonio Nieves Conde” (Entrevista), *Dirigido*, 246: 56-67.
- GARCÍA ESCUDERO, J. M.: (1970). *Vamos a hablar de cine*, Madrid: Salvat y Alianza.
- GIL DE MURO, E.T. (1992), *Cine para leer 1991*, Bilbao: Mensajero.
- LOSILLA, C. (1994): “Del documento histórico a la historia indocumentada: Realismo, género y mito”, Angulo, J. Heredero, C. F. y Rebordinos, J. L., eds.. *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*, Irún: Filmoteca Vasca, pp. 69-82.
- MÉNDEZ-LEITE, F. (1965): *Historia del cine español*, vol. 2. Madrid: Rialp.
- MIRÓ, P. (1988a): “Diez años de cine español”, *La cultura española en el postfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*, Madrid: Playor, pp. 27-32.
- (1988b): “Breve historia del cine español desde sus comienzos hasta la muerte de Franco”, *España Contemporánea* (Ohio), I/1: 73-93.
- PÉREZ PERUCHA, J. (1982): *El cinema de Edgar Neville*, Valladolid: Festival de Cine de Valladolid.

Torrente Ballester, G. (1957). *El señor llega. Los gozos y las sombras. I.* Barcelona: Destino.

(1989): *Crónica del Rey pasmado*, Barcelona: Planeta. Barcelona: RBA, 1992.

ZUNZUNEGUI, S. (1994): “El largo viaje hacia la ficción”, Angulo, J. Heredero, C. F. y Rebordinos, J. L. eds.. *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*, Irún: Filmoteca Vasca, pp. 53-68.