

CINETROMPA Y ESPIRILETRA EN LA LENGUA DE LAS MARIPOSAS

RAFAEL BONILLA CEREZO
Universidad de Córdoba

“Como el caballero Livesey, el Dr. Azcona y el resto de estos señores me han pedido que escriba todos los detalles de la Isla, del principio al fin, sin ocultar nada excepto la localización precisa, tomo la pluma el año del Señor de 2001”¹ y vuelvo a la época en que un maestro republicano compró la posada del Almirante Benbow.

Todavía me sigue aterrando la idea de aquel hombre de mar al que le faltaba una pierna. Incluso oigo sus gritos. Pero no debo engañarles: ni soy Stevenson ni conozco a Long John Silver. Escribo sobre *La lengua de las mariposas* porque quedan muchos cofres ocultos en los textos de Manuel Rivas.² Ausentes Fairbanks y Errol Flynn por motivos de salario, seré yo quien suba a la *Hispaniola* para descubrirlos.

Tal vez quieran enrollarse en mi carabela de imágenes. El pirata se llama José Luis Cuerda y necesita bucaneros muy cinéfilos. Créanme, les invito. Conservo fría la botella de celuloide que robé al diablo mientras cantaba: “¡Piezas de a ocho! ¡Piezas de a ocho!”.

Hombre grueso, de barba espumada, Cuerda navega entre cielos amarillentos; sin oleajes. Zarpó con pulso firme hacia “Galera de Vencedores”, el

1. Este párrafo de *La isla del tesoro* -ligeramente modificado- inspira el enfoque de mi artículo. Se trata de un libro que marcará la infancia de Moncho, el niño protagonista de la historia, y la de Manuel Rivas, autor de la misma (ROBERT LOUIS STEVENSON, *La isla del tesoro*, Madrid, Alborada, 1987, p. 9). El propio Rivas ha declarado que en sus libros la República aparece como un tiempo ideal porque “cada uno elige su isla del tesoro. Con la destrucción de la República española, y tal como dice Albert Camus en “¿Por qué España”, se escenificó ante el mundo la derrota de los mejores ideales” (NATALIA GAMERO, “Manuel Rivas: La literatura o tiene alma anarquista o se convierte en karaoke”, *El Cultural*, 13-12-1998, p. 28). ANTÓN CASTRO (“El paisaje, el enigma y la lluvia”, *ABC Cultural*, 6 de noviembre de 1999) opina que “Álvaro Cunqueiro, Rafael Dieste, Miguel Torga, Antonio Tabucchi, Albert Camus, Conrad y Stevenson conforman el campo de afinidades elementales de Rivas” (p. 17).

2. El escritor gallego Manuel Rivas es uno de los más significativos autores de la novelística española de los años noventa. Dedicado tanto al periodismo como a la creación literaria, inicia su carrera con el libro de ensayos *Galicia, bonsái atlántico*. En su vertiente periodística ha trabajado en numerosos medios de comunicación (*El Ideal Gallego*, *El Globo*, *La Voz de Galicia*, *El País*), donde escribe como columnista. Ha escrito tanto novela como ensayo y poesía destacando en este último género sus poemarios *Libro de Entroido*, *Balada nas praias do oeste*, *Mohicanja* y *Ningún cisne*. Su primera novela difundida en castellano, *Un millón de vacas*, logró el Premio de la Crítica en 1989 y fue finalista del Premio Nacional de Narrativa. Atraído por la mezcla de elementos fabulosos y realistas, Rivas avanzó en esta línea creativa en *Todo ben* y *Los comedores de patatas*, para profundizar definitivamente en ella con *En salvaje compañía*, publicada en 1994 (cfr. *Diario Córdoba*, 12 de noviembre de 1996, p. 55). Logró en 1996 el Premio Nacional de Narrativa por *¿Qué me quieres, amor?*, objeto del presente estudio. Entre sus últimas obras destaca *El lápiz del carpintero*, llevada al cine por Antón Reixa.

arrecife del fusil, la morada de aquéllos que invadieron su pantalla – o infancia – durante la dictadura. Toda la tripulación ha recibido una parte del tesoro y la gastará sabiamente, según su naturaleza.

Rafael Azcona, mágico timonel, elaboró este guión de orfebrería³ sobre tres cuentos de *¿Qué me quieres, amor?*: *La lengua de las mariposas*, *Un saxo en la niebla* y *Carmiña*. Entretanto, el gran Fernán-Gómez dibuja una de esas interpretaciones a las que nos tiene acostumbrados. Sentida y sin aspavientos, cercana al milagro, su honda recreación de Don Gregorio.⁵

Pero claro, el bajel demandaba savia nueva y Fernando buscó a “Jim Hawkins” (Moncho). “Iban de un lado a otro, del bosquecillo a la pradera. Sentían que el duermeyela dejaba paso al despertar y no había nada en el cazamariposas”.⁶ La quimera les aguarda junto al camarote de Cuerda porque, como dice Rivas, “las mariposas no tienen dueños ni vuelan cuando uno espera”.⁷

Acabo de presentar al grumete de la expedición: el niño Manuel Lozano, quien aprenderá durante un curso lo que es el amor, la camaradería, la libertad, humillar y ser humillado, la cobardía, la dignidad y la traición.⁸ Su mira-

3. RAFAEL AZCONA, *La lengua de las mariposas* (guión cinematográfico), Madrid, Ocho y Medio, Libros de Cine, Sogetel y Las Producciones del Escorpión, 1999. Para referirme a textos del guión señalaré únicamente el número de la escena. Remito al número de página cuando cito la obra de Manuel Rivas.

4. MANUEL RIVAS, *¿Qué me quieres, amor?*, Madrid, Alfaguara, 1999. El título procede del primero de los relatos que integran el libro y está inspirado en un poema de Fernando Esquio (s. XIII-XIV): “Amor, a ti vengo ahora a quejarme / de mi señora, que te envía / donde yo duermo siempre a despertarme / y me hace sufridor de tan gran pena. / Ya que ella no me quiere ver ni hablar / ¿qué me quieres, Amor?”. El niño recuerda que uno de los métodos pedagógicos de Don Gregorio era “escribir cancioneros de amor en la Provenza y el mar de Vigo” (p. 33), lo que remite al título y a la lírica galaico-portuguesa. Sin embargo, el verso cuenta con un precedente más inmediato, aún no señalado por la crítica. Nos referimos a la intervención de Diana en el acto II de *El perro del hortelano*: “¿Qué me quieres, amor? ¿Ya no tenía / olvidado a Teodoro? ¿Qué me quieres? / Pero responderás que tú no eres / sino tu sombra, que detrás venía” (vv. 2119-2122). Se puede observar que el Fénix ha recogido toda la esencia de la “cantiga de amor”. No parece descabellado intuir la presencia de este segundo palimpsesto literario a la hora de titular los cuentos (FÉLIX LOPE DE VEGA, *El perro del hortelano*, edición de Mauro Armiño, Madrid, Cátedra, 1996).

5. JUAN MANUEL DE PRADA opina (“Una fecunda vejez”, *El cine de Fernando Fernán-Gómez*, *Nickel Odeon*, invierno de 1997, n. 9, pp. 194-196) que “su presencia física, lejos de debilitarse con los años, ha adquirido esa rugosidad inamovible y milenaria que sólo poseen las estatuas; su voz ha ganado en acentos jeremíacos, pero también en capacidad de matización y en posibilidades de registro”.

6. FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ señala que el origen de este antisueño – la palabra es de Manuel Pilares – está en la película de José Luis Cuerda. Cfr. el capítulo XLVII de sus memorias, “El conde de Albrit, Pepe Guindo, Ramón y Cajal y Cicerón”, en FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ, *El tiempo amarillo (1921-1997)*, Madrid, Debate, 1998, p. 699.

7. MANUEL RIVAS, “El efecto de la luz sobre la materia orgánica”, *Cinemania*, octubre de 1999, n. 49, p. 104.

8. JOSÉ LUIS CUERDA, “La ciencia de la vida”, en RAFAEL AZCONA, *op. cit.*, pp. 109-110.

da, siempre curiosa ante la cátedra del Maestro, teje una relación profunda, tierna, como hace tiempo que no recordábamos en nuestro buque.⁹

La adaptación de estos relatos arranca de un axioma fordiano asumido por la crítica: ampliar un cuento siempre será más fácil que condensar una novela, pues, en todo caso, las dimensiones de ésta resultan inabordables para un largometraje de duración convencional.¹⁰ En consecuencia, el riesgo de esta aparcería recae sobre la posibilidad de una hibridación que se aleje del modelo sin aportar nada nuevo.¹¹

Siguiendo a Watson, la película de Cuerda pertenece al grupo de las “transposiciones”, es decir, una adaptación a mitad de camino entre la fidelidad y la interpretación. Converge con la primera en la voluntad de servir al autor literario reconociendo los valores de su obra y con la segunda en poner en pie un texto filmico que tenga entidad por sí mismo.¹²

Sin embargo, no confiemos en taxonomías antes de preguntar a los autores implicados. Manuel Rivas considera que escribir es reflejar la complejidad que llevamos dentro: “soy uno u otro dependiendo del día. Escribiendo

9. José Luis Cuerda ha declarado que “desde el Pablito Calvo de *Marcelino, pan y vino*, no ha habido un niño actor en España como el de mi película” (“La lengua de las mariposas”, *Fotogramas*, septiembre de 1999, n. 1871, p. 119).

10. GIANFRANCO BETTETINI (*La conversación audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1986) mantiene que “la longitud convencional del texto filmico está más adaptada a la transposición fiel del cuento, del relato o, como mucho, de la llamada novela corta” (p. 90).

11. Pío Baldelli propone cuatro posibles relaciones entre una adaptación cinematográfica y el texto literario que sirvió de base: el saqueo del texto, el servicio de la imagen hacia el texto con un afán divulgativo, la aparcería entre ambos con el riesgo de dinamizar lo literario a través de acrobacias de cámara y multiplicación de espacios y, por último, la plena autonomía entre ambos (PÍO BALDELLI, *El cine y la obra literaria*, La Habana, ICAIC, 1966). En palabras de Gimferrer, “el juicio de una adaptación debe basarse no en el terreno de las equivalencias del lenguaje empleado, sino en las equivalencias en cuanto al resultado estético obtenido” (PERE GIMFERRER, *Cine y Literatura*, Barcelona, Planeta, 1985, pp. 59-61). Una buena adaptación sería aquella que a través de la imagen produzca en el espectador un efecto análogo al que a través de la palabra provoca la novela al lector. Según Francisco Ayala, “cuando se anuncia una película como adaptación de una novela o drama, resulta difícil negarse a establecer un juicio comparativo entre ambas producciones. [...] La novela presta, sencillamente, materia a la película, y lo único que la distinguiría de cualquier otro argumento, su calidad artística, eso no puede trasuntarlo a la versión cinematográfica. Pues la novela-base es (o quiere ser) una obra de arte, y la película sacada de ella será otra obra de arte bien distinta” (FRANCISCO AYALA, “Novela y cine en cotejo”, en su libro *El escritor y el cine*, Madrid, Cátedra, Signo e Imagen, 1996, p. 89).

12. NORBERTO MÍNGUEZ ARRANZ ha realizado un completísimo estudio de síntesis sobre las tipologías de la adaptación. Las principales aportaciones a este campo pueden encontrarse en el epígrafe 2, “Perspectiva histórica”, de su obra *La novela y el cine. Análisis comparativo de dos discursos narrativos*, Valencia, Ediciones de La Mirada, Contraluz / Libros de Cine, 1998. Posteriormente, Sánchez Noriega establece cuatro clases de adaptación: ilustración (fiel y pasiva), transposición, interpretación (se aleja notoriamente del relato literario) y libre (JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000, pp. 64-66).

los mezclo a todos ellos, me libero, es como estar en una reunión del Actor's Studio".¹³

Esta respuesta tan filmica casa bien con el modo de contar historias elegido por Cuerda: "ser narrador en el siglo xx equivale, según deducía yo, a ser narrador cinematográfico. Habían pasado los tiempos del narrador literario".¹⁴ Ambos encarnan al *homme de lettres* que, por convicciones diversas, escoge el florete o la espada para enseñar la fábula. Cuerda rueda a imagen de la letra, Rivas se alimenta de fotogramas.

El parentesco entre los textos habrá que indagarlo – más que en un manual – en Platón y la "teoría metaceleste". *La lengua de las mariposas* consigue, en opinión de su creador, "una transmigración del alma de su relato, una función clorofílica de la luz sobre las palabras".¹⁵ Ahora bien, la fotosíntesis sólo adquiere sentido cuando la acompañamos del adjetivo "integradora". El filme de Cuerda es "un cuento con varios cuentos"¹⁶ imbricados.¹⁷ Y, lógicamente, Azcona huirá de la cornice medieval para construir una trama en la que *Un saxo en la niebla*¹⁸ y *Carmina* taracean el aprendizaje vital de Moncho.

Su emotivo tapiz sitúa al autor de *Amanece, que no es poco* en el Olimpo¹⁹ de

13. Manuel Rivas: "Me sorprende la reacción tan brusca del poder con algunos libros", entrevista concedida a PURA ZATO, *Tiempo de hoy*, 18 de marzo de 2002, p. 64.

14. Entrevista incluida en el libro de ALBERTO ÚBEDA PORTUGUÉS, *José Luis Cuerda, ética de un corredor de fondo*, Madrid, SGAE, 2001, pp. 38-39.

15. "¿Qué sientes al verla en el cine? Supongo que esperan que me exprese en términos de traición o fidelidad del filme en relación con el texto. Pero creo que cuando viajas de la literatura al cine es un error confundir la fidelidad con la literalidad. Lo que tiene que producirse es una transmigración" (MANUEL RIVAS, "El efecto...", *loc. cit.*, p. 104).

16. ROSA ANA MARTÍN VEGAS ha escrito un sugerente artículo sobre el tema desde una perspectiva lingüística (el concepto de "cohesión" al que remitiré para establecer el conjunto de analogías y divergencias entre los textos) ("Análisis textual de un cuento con varios cuentos: *La lengua de las mariposas*", en JOSÉ ROMERA CASTILLO y FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO, eds., *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor Libros, 2001, pp. 439-450).

17. En otra entrevista con Alberto Úbeda, "Lo que Cuerda piensa", el director declara que "hay que ser fiel a la obra y fiel al argumento, porque, si no, no sé para qué acude uno a ellos. Me da igual que la procedencia de la historia sea algo que te cuenta un primo tuyo o que la haya escrito Dante Alighieri (ALBERTO ÚBEDA PORTUGUÉS, *op. cit.*, p. 249).

18. La historia de *Un saxo en la niebla* es ligeramente más extensa que *La lengua de las mariposas*. Por esta razón, Azcona subraya el camino de Andrés hacia la adolescencia de modo simultáneo al sendero iniciático que emprende Moncho. Ambos se completan con habilidad, pues el espectador -que no conoce el proceso de reducción- tiene la sensación de que poseen una importancia semejante. Gabriel García Márquez ha declarado que *Un saxo en la niebla* es uno de los cuentos más hermosos que ha leído nunca ("Cuerda y Fernán-Gómez enseñan *La lengua de las mariposas*", *Fotogramas*, octubre de 1998, n. 1860, p. 156).

19. Cuerda disfruta por igual "viendo una película de Ophuls que oyendo a Juan Sebastián Bach". En varias ocasiones ha confesado los directores que analiza y le conmueven: Hitchcock, Dreyer, Welles, Mankiewicz, Murnau, Lang... Entre los que le conmueven sin análisis estarían Rossellini, Renoir, Ozu, Vidor, Alcoriza, Rohmer, Truffaut, el Bertolucci de *Prima della rivoluzione* y *Ultimo tango a Parigi*, Malle, Ford, McCarey, Mackendrick, Ophuls, Wilder, Vigo...

Max Ophuls,²⁰ Kenji Mizoguchi y Eric Rohmer. Disculpen, olvidé mencionar que también contratamos a los viejos cuentistas. No exagero. Toma de Ophuls la organización tríptica de *Le plaisir* (1951), su estructura flamenca a lo Van Eyck: una tabla central flanqueada por otras dos más pequeñas. Pero – como hizo Mizoguchi en *Cuentos de la luna pálida* (1953)²¹ – difuminará los marcos para ponerlas en contacto.

Más tarde, une el sentido poético²² – tan caro en estos días – del cine oriental

(ALBERTO ÚBEDA PORTUGUÉS, *op. cit.*, pp. 254-255). Muchos de ellos desfilarán por nuestro artículo ya que algunas de las escenas que no aparecen en el libro de Rivas poseen semejanzas con momentos inolvidables de la filmografía de estos maestros.

20. Max Ophuls dirige en 1951 *Le plaisir*, basada en varios cuentos de Maupassant. Es una película muy fiel a su origen literario aunque sitúa los relatos en un marco narrativo que altera sustancialmente su significado. Recurre a Maupassant como voz narradora que nos ofrece tres historias (*La Máscara*, *Maison Telliers* y *La Modelo*) yuxtapuestas, hecho éste que la diferencia del guión de Azcona sobre los relatos de Rivas. Cfr. Juan Cobos, "Ophuls, Viena 1900 y otras miradas al pasado", en VVAA, *Max Ophuls*, Madrid, Ediciones JC, col. Directores de Cine, 1987, n. 28, pp. 17-36. La estructura del filme, hecha de historias independientes y sin relación estricta entre sí, es bastante frecuente en Ophuls, que la emplea en ciertos momentos de *Lola Montes*, *La Ronde* e incluso *Carta de una desconocida* (JOSÉ MARÍA GUAJARDO, "Historia de una escalera. Carta de una desconocida (Letter from an unknown woman), 1948", en *ibidem*, pp. 51-58).

21. Mizoguchi parte de tres símbolos con los que define a cada una de las mujeres protagonistas: "Miyagi ha de tener el perfume del incienso que impregna el interior de un templo sombrío y húmedo; Ohama el bastoncillo empalagoso de un perfume de mala calidad, que arde normalmente en los cementerios, y Wakasa sería representada por el fuerte olor del incienso que inunda los lavabos de las casas de citas". Con las tres se encontrarán el alfarero Genjuro y su cuñado Tobei en su peregrinación-sueño para salir de la pobreza. La película también tiene una procedencia literaria: *Ugetsu monogatari*, obra fantástica de la literatura japonesa. Su autor, Akinari Ueda, acudió a fuentes tradicionales chinas. La edición de sus *Cuentos* la componen nueve relatos de los que Yoda y Mizoguchi aprovechan dos, si bien es posible encontrar préstamos de un tercero: *La cabaña entre las cañas esparcidas*. *La ingenua pasión de una serpiente* y *El caldero de Kibitsu*. La adaptación es muy libre y se resume en la historia de Genjuro, su esposa Miyagi y la dama fantasma, revestida en manos de Mizoguchi de una naturaleza mucho más poética que la de su bífida precursora. Para complicar más todavía el trabajo de su abnegado Yoda, le encomienda que inserte otro cuento más, esta vez de procedencia europea: *Decoré!*, curiosamente también de Maupassant. (ANTONIO SANTOS, *Kenji Mizoguchi*, Madrid, Cátedra, Signo e Imagen, Cineastas, 1993, pp. 281-285).

22. En una entrevista concedida a Elvira Lindo a propósito del estreno de *La lengua de las mariposas* ("Fernando Fernán-Gómez: el gran arte de fingir", *Cinemania*, octubre de 1999, n. 49, pp. 82-83), el actor opina: "lo que yo echo de menos en casi todas las películas que se ven últimamente es que les falta poesía. Para mí, el valor más estimable que hay en una película, reconozco que estoy equivocado, es el literario". En este sentido, Sklovski distinguía entre un "cine de poesía" y un "cine de prosa", diferenciados no sólo por el ritmo sino por la preponderancia de los momentos técnico-formales en el cine poético – los analizaremos en la película de Cuerda – frente a los semánticos, privilegiados en el cine de prosa ("El discurso literario y el discurso filmico", en FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO, *Literatura y cine*, Madrid, UNED, 1993, pp. 7-39). Recogemos esta distinción en las páginas 13-14.

con la "nouvelle moralité" de Rohmer.²³ Y de este ensalmo nace su poesía más intrahistórica, casi lugareña. Una lírica deliberadamente sencilla, ligada a la tierra,²⁴ el pueblo y la memoria.²⁵

En ella se dan cita patrones literarios y secuenciales. Por esta razón, he seguido un enfoque narratológico²⁶ que privilegia la retroalimentación o *feed back*²⁷ cinéfilo. Tiene razón Cuerda cuando cita como fuentes de inspiración *Germania, anno zero* (Roberto Rossellini, 1947)²⁸ y *Lacombe Lucien* (Louis Malle, 1974);²⁹ y es que, superando las relaciones librecas, su película hereda el es-

23. Tras el fracaso de *Le Signe du Lion* Eric Rohmer afronta el proyecto de filmar los "cuentos morales", seis relatos que darían lugar, entre 1962 y 1972, a un ciclo compuesto por dos medimétrajes y cuatro largos. *Mi noche con Maud* y *La rodilla de Clara* fueron los primeros en ser inventados, seguidos, respectivamente, por *La Carrière de Suzanne*, *La coleccionista*, *La Boulangère de Monceau* y, mucho más tarde, *El amor después del mediodía*. (CARLOS F. HEREDERO y ANTONIO SANTAMARÍA, *Eric Rohmer*, Madrid, Cátedra, Signo e Imagen, Cineastas, 1991, pp. 121-174).

24. A juicio del propio Cuerda, "Rivas sabe captar pequeñísimas verdades y grandezas que están en el fondo de la gente. Tiene una visión de la Historia, con mayúsculas, muy humana, pegada a ras de tierra y una especial sensibilidad para las historias, de una grandeza de espíritu de cosas mínimas que yo no veo en los autores actuales". José Luis Cuerda, en entrevista concedida a SILVIA CASTILLO: "Cuerda asegura que rodar *La lengua de las mariposas* le ha reconciliado con el género humano" (*ABC*, 24 de septiembre de 1999, p. 83).

25. La literatura gallega es una "poética de la memoria". Así lo entiende XESÚS GONZÁLEZ GÓMEZ en su prólogo "Oito razons e unha coda para ler a poesía de Manolo Rivas" al libro de MANUEL RIVAS, *O pobo da noite. Antoloxía poética*, Vigo, Edicións Xerais, 1996: "la memoria individual y familiar que deviene, como es natural, un recuerdo colectivo. Memoria de la emigración, del tiempo, de las alegrías y tristezas cotidianas. Detrás de esa memoria, o quizá dentro, están los hombres y las mujeres sencillos, los hechos de cada día" (pp. 5-7).

26. El análisis sigue, con cierta libertad, el esquema propuesto por JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA (*op.cit.*, pp. 138-140) ya que es la plasmación más clara y reciente sobre el cotejo de estas dos artes.

27. Darío Villanueva señala que "tras el salto cualitativo de Griffith y Eisenstein se produjo, sin duda, lo que un teórico de la información denominaría *feed-back*: los nuevos novelistas, concedores de la tradición literaria de su género pero también espectadores cinematográficos, reciben el influjo de técnicas narrativas comunes a través de su concretización fílmica" (DARÍO VILLANUEVA, "Novela y cine, signos de narración", en *Encuentros de cine y literatura*, CARMEN PEÑA-ARDID, coord., Zaragoza, Instituto de Estudios Turoleses y Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1999, p. 190). Pues bien, nada nos impide teorizar que, en la misma medida, un director de cine es espectador de la obra de sus semejantes y, lógicamente, aprende en ellos muchos aspectos formales y narrativos.

28. *Germania, anno zero* (1947). Productores: Salvo D'Angelo y Roberto Rossellini. Dirección: Roberto ROSELLINI. Guión: Roberto Rossellini, Carlo Lizzani y Max Copley. Actores: Edmund Moeschke (Edmund Koeler), Ingetraud Hinze (Eva Koeler), Franz-Otto Krüger (Karl Heiz Koeler). Cuerda recoge el espíritu del protagonista aunque evita la sordidez que rodea el mundo bélico cuando rueda la historia de Moncho. Coinciden en el final desesperado y la trágica visión de la vida. Sin embargo, la vida de Edmund Koeler es mucho más dura. Con un padre inválido, su hermano se convierte en desertor del ejército mientras la hermana es una de las prostitutas más solicitadas por las tropas aliadas. Sólo encontrará la comprensión de un viejo maestro de escuela que le enseñará a comprender la vida y sus dificultades.

29. FERNANDO MÉNDEZ-LEITE, "La lengua de las mariposas", *Fotogramas*, octubre de 1999, n. 1872, p. 16. En mi opinión la influencia de Rossellini es bastante mayor que la de Malle.

pesor sémico³⁰ de los pioneros. Sin Ford, Renoir o Erice, *La lengua de las mariposas* perdería muchos lingotes de oro. ¡Soltemos amarras!

1. TEXTO LITERARIO Y CINEMATOGRAFICO

Texto literario: Manuel Rivas, *¿Qué me quieres, amor?*, 1995 (Madrid, Alfaguara, edición de 1999).

Texto fílmico: *La lengua de las mariposas* (1999).

Producción: Sogetel, Las Producciones del Escorpión, Grupo Voz. *Dirección*: José Luis CUERDA. *Guión*: Rafael Azcona. *Fotografía*: Javier Salmenes. *Música*: Alejandro Amenábar. *Dirección de Arte*: Josep Rosell. *Montaje*: Nacho Ruiz Capillas. *Duración*: 95 minutos. *Intérpretes*: Fernando Fernán-Gómez (Don Gregorio), Manuel Lozano (Moncho), Uxía Blanco (Rosa), Gonzalo Martín Uriarte (Ramón), Alexis de los Santos (Andrés), Guillermo Toledo (O'Lis).

Sinopsis argumental: Finales del invierno de 1936. En un pequeño pueblo gallego, Moncho, un niño asmático de ocho años, se va a incorporar a la escuela. Tiene miedo de ir, pero Don Gregorio es un maestro que "no pega".³¹ Que le enseña muchas cosas; incluso que las mariposas tienen lengua. Alrededor de estos dos personajes, giran otros con anhelos quizá más tangibles o más crueles. Andrés, su hermano, que inicia su carrera musical con la Orquesta Azul y descubre el amor en los ojos de una chica oriental raptada por los lobos. Y el borrachín O'Lis, fogoso amante de Carmiña, siempre acosado por un perro que vigila sus furtivos encuentros. Quedan la primavera y el principio del verano para vivir instantes hermosos..., hasta que el 18 de julio se quiebra la armonía y todos sufren las consecuencias.

Lacombe, Lucien (1974). *Director de producción*: Paul Malignet. *Dirección*: Louis MALLE. *Guión*: Sylvette Baudrot. *Actores*: Pierre Blaise (Lucien), Aurore Clement (France), Holger Lowenadler (Albert Horn), Therese Giehse (La Grand-mère).

30. JUAN MIGUEL COMPANY, *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*, Madrid, Cátedra, Signo e Imagen, 1987, p. 23.

31. Es posible que este maestro posea algunos de los rasgos que caracterizaban a los profesores de primaria que tuvo Manuel Rivas: "E en Elviña, a infancia. Lagartixas e croios, fútbol e canicas, azorriscatela, brilé, latadas... Na escola, dous mestres dos de agárrate: o 'Cavalo Branco', de pelo canoso e couces de besta brava, e don Antonio, un daqueles vellos mestres nacionais mais serios ca un carabullo ou unha campá, aínda que - iso sí - preocupados por ergue-lo nivel intelectual da Mohicana local" (Prólogo de XAVIER SGOANE al libro de MANUEL RIVAS, *Todo ben*, Vigo, Xerais, 1985, pp. 7-11). La obsesión por el maltrato físico en la escuela es un recuerdo muy vivo en los escritores que tuvieron ocasión de vivir aquella época. Así, FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ en *El tiempo amarillo* (*op. cit.*, p. 129), relata: "Fue el tal accidente que un hermano marista, cuando estaba yo enfrascado en agradable conversación con mi compañero de pupitre se acercó hacia mí con alevosía y sigilo y al grito de '¡he dicho que en clase no se habla!' me descargó una hostia tremenda en la oreja derecha. Me puse a llorar al tiempo que de mi oreja caían gotitas de sangre que, por consejo del feroz marista, me enjuagué con mi mocosos pañuelo. Cuando la criada me recogió a la salida se quedó horrorizada. Fuimos corriendo hasta casa. Allí mi abuela, al ver el estado de mi oreja, al tiempo que exclamaba '¡Bendito sea Dios!' se cagaba en sus ministros".

2. CONTEXTO DE PRODUCCIÓN

Tras el tremendo éxito de sus producciones para Alejandro Amenábar (*Tesis*, 1996, *Abre los ojos*, 1997), José Luis Cuerda volvió al cine con una película que se presumía importante desde que sólo era un proyecto. Alberto Úbeda ha señalado que buscaba: “el espíritu de *El bosque animado* o *La marrana* pero las implicaciones que conllevaba el tratamiento de los personajes y algunos marcos referenciales creados por Rivas, dejaban claro un insoslayable posicionamiento político lejos de su adaptación de Fernández Flórez”.³²

En principio, no existían muchos inconvenientes. Había sido capaz de plasmar los duros trances de la posguerra en *La viuda del capitán Estrada* (1991) y ahora no resultaba mucho más difícil, aunque los sentimientos siempre podían jugar una mala pasada, mostrar, desde los modestos alcances de un pueblo gallego sin importancia, los convulsos años republicanos que precedieron a la Guerra Civil.³³ Quizá por esta razón decidió eludir la plasmación directa de la represión falangista.³⁴ Se recrea en la pareja Moncho-Don Gregorio para dilatar un clímax que culmina en el impactante final congelado.

El filme surgió de forma rocambolesca. Cuerda tenía firmado un acuerdo para coproducir tres películas con Sogecine. Dos las dirigiría Amenábar (*Abre los ojos* y *Los otros*), la tercera era una incógnita. En una comida con Fernando Bovaira se planteó el nombre de Rivas y su adaptación cinematográfica, aunque esta posibilidad no la compartía ninguno de los colaboradores del productor. Sin embargo, Cuerda, que había leído los cuentos al poco de publicarse, manifestó un vivo entusiasmo.³⁵

Desde el comienzo sólo hubo un guionista (Azcona) y un actor para interpretar al maestro: Fernando Fernán-Gómez. El niño fue seleccionado entre dos mil muchachos que acudieron a un *casting* convocado en Santiago de Compostela. Pensaron en Carmen Maura para el papel de la madre de Moncho, pero diferencias contractuales impidieron su participación.

Por último, era importante que el mayor número posible de actores fue-

32. *Op. cit.*, pp. 229-246.

33. *Ibidem*, p. 230.

34. Fernando Fernán-Gómez estima que “en otros países, en Estados Unidos o en Francia, llevan años hablando de la Segunda Guerra Mundial o de la Resistencia. Además creo que son temas que se prestan a la acción y el interés general, pero en España hay una mala conciencia en el ciudadano medio que trasciende a los que se dedican a fabricar películas, como un reconocimiento de que nuestra propia historia es inconfesable” (“Fernando Fernán-Gómez: el gran...”, *loc. cit.*, p. 82).

35. “Fue Azcona quien me recomendó el libro, así que cuando le propuse que hiciera un guión sabía que no se podía negar. También vi que los tres cuentos podían tener una historia común, que unos personajes podían ser vecinos de otros. Ahora, el mérito de entrelazarlos así de bien es de él; ha hecho todo un cosido humano” (José Luis Cuerda, “He hecho una película sobre la libertad”, entrevista concedida a JESÚS RUIZ MATILLA, *El País*, 24 de septiembre de 1999, p. 51).



Manuel Lozano (*Moncho*).

ran gallegos y poco conocidos, porque, sin los derechos de antena de TVE, negados por López Amor, el apoyo de las instituciones regionales se antojaba fundamental.³⁶ No obstante, algunos proceden de Madrid, con la intención de conseguir un reparto “como el de esas películas inglesas en las que en vez de cómicos parece que estás viendo a los personajes”.³⁷

El estreno (24 de septiembre de 1999) obtuvo un gran éxito de crítica (Méndez-Leite, Paula Ponga, Javier Ríoyo, Juan Cobos, Ángel Fernández-

36. ALBERTO ÚBEDA PORTUGUÉS, *op. cit.*, p. 243.

37. *Ibidem*.

38. Méndez-Leite subraya que “como toda buena película, habla de muchas cosas y se distrae en diversas líneas argumentales. El director mantiene tensas las cuerdas de los sentimientos dando a esa historia verdadero significado” (FERNANDO MÉNDEZ-LEITE, *op. cit.*, p. 16). PAULA PONGA (*op. cit.*, p. 156) incide en el guión del relato “donde se aumentó la edad del maestro y se hizo un personaje a la medida de Fernán-Gómez” y en la calidad de la fotografía monocromática de Javier Salmones. JAVIER RÍOYO tampoco escatima elogios: “algunas veces en el cine, como en la vida, estamos al borde de la lágrima. La emoción de lo visto en alguna película, alguna vez, no muchas, se parece a algunas emociones de lo vivido, de lo sentido, de lo añorado o lo perdido” (“El aprendizaje de la vida”, *Cinemania*, octubre de 1999, n. 49, pp. 102-104). Juan Cobos, amigo personal de Azcona, canta las bondades de su guión: “el espléndido sentido de la construcción, el oído fino para el diálogo, y un estilo antirretórico se adueñan de la edición que Ocho y Medio ha hecho de *La lengua de las mariposas*” (JUAN COBOS, “*La lengua de las mariposas*: guión de Rafael Azcona”, *Edgar Neville: 100, Nickel Odeon*, invierno de 1999, n. 17, pp. 237-238). E. RODRÍGUEZ-MARCHANTE señala que “Cuerda se esmera en enfocar a ese maestro, magníficamente interpretado por Fernán-Gómez (que agotó hace ya tiempo los adjetivos y uno se niega aquí a usar con él adjetivos agotados) en un alarde de dignidad humana y docente” (“*La lengua de las mariposas* y el verbo de Fernán-Gómez”, *ABC*, 24 de septiembre de 1999, p. 82). Por último, Ángel Fernández-Santos elogia cálidamente el retrato del viejo maestro y lo hace desde el conocimiento directo pues su padre perteneció a la ILE:

Santos, Oti Rodríguez Marchante)³⁸ y público. Fue exhibida fuera de concurso en el Festival de San Sebastián de 1999 recogiendo una calurosa ovación. A mi juicio, establece relaciones de hermandad con *Ça commence aujourd'hui* (Bertrand Tavernier, 1999)³⁹ (*Hoy empieza todo*) – que recibió el Premio del Público en el mismo certamen – y será referencia ineludible para futuros proyectos, como la esperada *El viaje de Carol* (Imanol Uribe, 2002).⁴⁰ El Goya al Mejor Guión de 1999 puso el broche de oro a su notable carrera comercial.

3. ANÁLISIS COMPARATIVO

Este análisis se propone clarificar la vinculación que existe entre cada uno de

“ No es la primera vez que Fernando Fernán-Gómez representa a una víctima del genocidio franquista y ocupa el otro lado, el del paredón o el del exilio interior. Conoce la derrota y sabe por ello convertirla en victoria. Es inigualable en la representación de caracteres y mundos en derrumbe.[...] Hizo más que una representación maravillosa, como todas las suyas, hizo la metáfora de un milagro” (ÁNGEL FERNÁNDEZ-SANTOS, “¡FFG!”, *El País*, 24 de septiembre de 1999, p. 50).

39. ALEJANDRO AMENÁBAR en una entrevista recogida en el libro de ALBERTO ÚBEDA (*op. cit.*, pp. 263-269) afirma que coincide con Cuerva en su admiración por esta película de Tavernier: *Hoy empieza todo* (1998). Dirección: Bertrand TAVERNIER. Guión: Dominique Sampiero, Tiffany Tavernier, Bertrand Tavernier. Actores: Philippe Torreton (Daniel Lefebvre), María Pitarresi (Valeria), Nadia Kaci (Samia Damouni). Es curioso que se estrenasen en el mismo año dos películas tan audaces sobre el tema de la educación dejando definitivamente atrás los tiempos -algo edulcorados- de Peter Weir y su *Dead poet's society* (1989) (*El Club de los poetas muertos*) (Guión: Tom Schulman. Actores: Robin Williams, Robert Sean Leonard, Ethan Hawke). Casi coetánea es también la hermosa *Wo de fu qin mu quin* (1999) (*El camino a casa*). Producción: Zhang Weiping. Dirección: Zhang YIMOU. Guión: Bao Shi. Actores: Zhang Ziyi, Sun Honglei, Zheng Hao) en la que Yimou toca de manera secundaria el tema de una docencia progresista donde las excursiones al campo y la creencia en el progreso son moneda común. Tres piezas maestras sobre la educación en un lapso inferior a dos años. Y sin conocerse entre ellos. Fijense en la crítica de JAVIER OCAÑA a *Hoy empieza todo* y apreciarán de inmediato las coincidencias: “es una película que te hace reflexionar sin caer en el menor atisbo de carácter discursivo, que te destroza los hígados sin golpe de efecto alguno, que te hace llorar sin tener que caer en el sentimentalismo. La vida es así de puta y Tavernier nos lo escupe a la cara. Su protagonista, un natural y creíble Philippe Torreton, hace el papel de un director de guardería de cualquier barrio obrero en cualquier lugar de Francia, o de Europa. Sus inquilinos son críos que cada día juegan y rien, pero que también pueden ser golpeados por progenitores emparentados con los animales, que pueden malvivir sin luz en casa porque sus padres no pueden pagar el recibo” (*Cinemanía*, octubre de 1999, n. 49, p. 28).

40. En el momento en que escribo estas líneas la película se encuentra en fase de preestreno. Pero el argumento sugiere desde su origen ciertas relaciones con *La lengua de las mariposas*. “Una película sobre el descubrimiento del amor y la amistad, pero también de la maldad y del dolor, de la necesidad del afecto y de la angustia de la ausencia” (FERNANDO MÉNDEZ-LEITE, “El viaje de Carol”, *Fotogramas*, septiembre de 2002, n. 1907, p. 14). En la primavera de 1938, una niña de 11 años, Carol (Clara Lago), llega desde Estados Unidos al pueblo natal de su madre Aurora (María Barranco). Separada de su padre americano (Ben Temple), piloto de las Brigadas Internacionales, inicia su particular viaje de adaptación de la mano de su abuelo Amalio (Álvaro de Luna), de una maestra, Maruja y, sobre todo, de un pillo del pueblo: Tomiche (Juanjo Ballesta).

los relatos y su paralelo cinematográfico, así como el problema de la enunciación, trasvase temporal, añadidos y supresiones. El carácter original de “cine” que posee *La lengua de las mariposas* es apreciable en la propia ordenación del cuento. Rivas ha escrito un texto breve (18 páginas) que, unido a *Un saxo en la niebla* y *Carmiña* (22 y 6 respectivamente), denota una fuerte presencia de la imagen en su narrativa. Los recuerdos de Moncho se hilvanan a modo de escenas, bien diferenciados entre sí, fragmentarios y breves. Como los almacenó en su memoria.

Por este motivo, intentaré deslindar las modificaciones en un esquema sistemático,⁴¹ procurando incidir en los hechos más relevantes del palimpsesto filmico. El estudio de los relatos subsidiarios se limita – casi exclusivamente – a este aspecto ya que siguen con fidelidad la sucesión propuesta por el autor.⁴²

3.1. Secuenciación comparada de La lengua de las mariposas

Texto literario	Texto filmico
1.- El maestro explica al protagonista una lección sobre la lengua de las mariposas mientras sueña con la llegada del microscopio: “¿Qué hay, pardal?” (p. 23). NARRADOR: El “Gorrión” (autodiegético). TIEMPO: Presente- <i>prolepsis</i> .	Escena 25: “La Naturaleza”. Escena 35: “Cacería de bichos”. NARRADOR: Narrador extradiegético. TIEMPO: Presente.
2.- ¡Ya verás cuando vayas a la escuela! Emigración a América de los tíos (p. 24). TIEMPO: <i>Analepsis externa</i> .	Escena 02: “Miedo de Moncho a la escuela”. TIEMPO: Progresión cronológica convencional.
3.- Correteo por la Alameda. Cordeiro lo bautiza con el nombre de Pardal (pp. 24-25). TIEMPO: Progresión cronológica dentro de la <i>analepsis</i> .	Escena 04: “Humillación de Moncho”. TIEMPO: Progresión cronológica. SUPRESIÓN: - Desaparece la Alameda. - Desaparece Cordeiro. TRANSFORMACIÓN: El nombre se lo pone un compañero.
4.- La Jeada. Moncho no duerme la noche de antes (p. 25). TIEMPO: Progresión cronológica dentro de <i>analepsis</i> .	Escena 02: “Miedo de Moncho a la escuela”. TIEMPO: Progresión cronológica. SUPRESIÓN: La Jeada.

41. El modelo de análisis propuesto por José Luis Sánchez Noriega lo pongo de manifiesto en el cuadro. De ahí que me detenga casi exclusivamente en el estudio de los añadidos a la historia de Rivas. En este sentido puede consultarse el artículo de ROSA ANA MARTÍN VEGAS (*loc. cit.*), donde se recogen los añadidos y supresiones de personajes y escenas.

42. Como indiqué, *Un saxo en la niebla* y *Carmiña* taracean la historia de Moncho pero siguen con gran fidelidad la propuesta narrativa del autor gallego en cuanto a orden secuencial, argumento y personajes. Por esta razón puede consultarse el guión de Azcona para seguir el hilo de estos relatos en *La lengua de las mariposas*. Por razones de espacio, he decidido señalar de forma más simplificada las concomitancias y diferencias que la adaptación presenta respecto de los originales. Otra cuestión será el desarrollo de la herencia cinéfila de alguna de las secuencias, especialmente las musicales.

5.- Moncho entra con mucho miedo y se orina en el aula (pp. 25-26). ⁴³	Escena 04: "Humillación de Moncho".
TIEMPO: Progresión cronológica dentro de la <i>analepsis</i> .	TIEMPO: Progresión cronológica.
6.- Huida de Moncho con la "intención" de ir a Buenos Aires (pp. 26-27). TIEMPO: Progresión cronológica dentro de la <i>analepsis</i> .	
7.- Moncho reflexiona en la cima del Sinaí hasta que lo encuentra Cordeiro (pp. 27-28). TIEMPO: Progresión cronológica dentro de la <i>analepsis</i> .	Escena 07: "Huida de Moncho". Escena 08: "Andrés encuentra a Moncho". TIEMPO: Progresión cronológica. SUPRESIÓN: En la película llega al monte tras hablar con una lavandera, pero no lo vemos reflexionar. TRANSFORMACIÓN: Moncho es rescatado por Andrés. El hermano es un personaje que no aparece en la novela. Este recurso de Azcona permite incluir el relato de <i>Un saxo en la niebla</i> . Andrés será el protagonista de la segunda historia.
8.- Moncho duerme en casa (p. 28). TIEMPO: Progresión cronológica dentro de la <i>analepsis</i> .	Comprimido-Suprimido.
9.- La madre acompaña a Moncho a la escuela se fija en el aspecto del maestro por vez primera (p. 28). TIEMPO: Progresión cronológica dentro de la <i>analepsis</i> .	Escena 03: "Rosa y el maestro; la enfermedad asmática de Moncho". TIEMPO: Progresión cronológica. AÑADIDO: La figura de José María, el muchacho más rico del pueblo, que hace ostentación de una bicicleta. TRANSFORMACIÓN: -El aspecto de Don Gregorio está condicionado por el físico de Fernando Gómez. Se aleja un tanto del batracio descrito por Rivas. - Moncho es asmático.

43. La llegada de Moncho a la escuela sigue el relato de Rivas con exactitud, pero recuerda asimismo a Huw en *How green was my valley* (John Ford, 1941). De hecho, la escena está rodada de un modo muy similar, con idéntica colocación de la cámara. Fijémonos en la entrada del muchacho: "¿Quién no recuerda el primer día en un colegio nuevo?" [Se abre la puerta]:

- ¿Eres el nuevo?
- Sí señor.

- Llegas tarde. Vaya pordiosero estás hecho. ¿De dónde vienes?

- De Cwm Rhonda.

- Un genio de las minas y esperan que lo convierta en un estudiante. Bueno, pasa. ¿Te han criado en un establo? ¡Cierra la puerta!. (*How green was my valley* (¿Qué verde era mi valle!) (1941). Productor: Darryl F. Zanuck. Producción: Fox. Dirección: John Ford. Guión: Philip Dunne (basado en la exitosa novela de Richard Llewellyn). Fotografía: Arthur C. Miller. Música: Alfred Newman. Montaje: James B. Clark. Ficha artística: Walter Pidgeon (Gruffydd), Maureen O'Hara (Angharad), Donald Crisp (Sr. Morgan), Roddy McDowall (Huw).

10.- El maestro lo presenta con un aplauso y Romualdo recita "Recuerdo infantil" (pp. 28-30). TIEMPO: Progresión cronológica dentro de la <i>analepsis</i> .	Escena 10: "El maestro conquista a Moncho. Amistad con Roque". TIEMPO: Progresión cronológica. AÑADIDO: - Se incorpora el tema del caciquismo representado en el padre de José María. - Amistad Moncho-Roque (Dombodán en el relato de Rivas), que en el libro surge de modo distinto. El padre de Roque posee una taberna, espacio en el que Azcona integra el cuento sobre <i>Carmiña</i> . En el libro narran un tabernero y O'Lis, que serán convertidos, respectivamente, en narrador extradiegético (común a las tres historias) y O'Lis.
11.- ¿Rezaste? El maestro es ateo, ¿y papá? ¿Existe Dios y el demonio? El maestro me ha explicado que las mariposas tienen lengua y "no pega" (pp. 30-32). TIEMPO: Progresión cronológica dentro de la <i>analepsis</i> .	Escena 11: "La patata. ¿Rezaste?, pregunta Rosa". TIEMPO: Progresión cronológica. AÑADIDO: - Incorpora un episodio de <i>Un saxo en la niebla</i> : Andrés ensaya el pasodoble <i>En el mundo</i> . - La elección de este pasodoble no figura en el libro y se debe al director que le otorga, como veremos, un significado muy particular. - Diálogo con la madre sobre el descubrimiento de América, la patata, el maíz... que en el relato aparece más tarde.
12.- El maestro separa a "los carneros". El niño y Donbodán se sientan en el mismo pupitre. El protagonista tiene deseos de pegar a Eladio. Don Gregorio cuando se enfada siempre guarda silencio (p. 32). TIEMPO: Progresión cronológica dentro de la <i>analepsis</i> .	Escena 21: "El maestro enseña a estar callados". Escena 10: Don Gregorio sienta a Moncho con Roque. Escena 25: "A ver los carneros". TIEMPO: Progresión cronológica. TRANSFORMACIONES: - Dombodán es sustituido por Roque. - El chico del relato contemplaba la pelea de dos compañeros. Moncho será protagonista de la misma junto a José María, que tal vez sea un correlato del Eladio libresco. SUPRESIÓN: Desaparece Eladio.
13.- Las patatas vinieron de América (pp. 33-34). TIEMPO: Progresión cronológica dentro de la <i>analepsis</i> .	Escena 11: "La patata. ¿Rezaste?, pregunta Rosa". TIEMPO: Progresión cronológica.
14.- Clases de Don Gregorio sobre el tilonorrinco, las hormigas y las arañas de agua (p. 34). TIEMPO: No existe ninguna marca lingüística que impida situar este recuerdo antes o después de las clases sobre la patata y América. Prefiero incluirlo en la progresión cronológica que domina la <i>analepsis</i> . Así lo hace Cuerta.	Escena 25: "La Naturaleza". Escena 26: "Andrés y Moncho. El tilonorrinco. Macías contrata a Andrés". TIEMPO: Progresión cronológica. AÑADIDO: Episodio de <i>Un saxo en la niebla</i> . Macías contrata a Andrés, el hermano de Moncho, como miembro de la Orquesta Azul. Más tarde también se incorporará el pequeño "Gorrión". Ésta es la técnica escogida por Azcona para relacionar los relatos: <i>Un saxo en la niebla</i> interacciona en la vida de Moncho a través de su hermano mientras que <i>Carmiña</i> se vincula al ámbito de Roque.

15.- Excursiones de Moncho con Don Gregorio (pp. 34-35). TIEMPO: Progresión cronológica dentro de la <i>analepsis</i> .	<i>Escena 35</i> : "Cacería de bichos". TIEMPO: Progresión cronológica. AÑADIDO: La noción de "espiritrompa".
16.- El niño recuerda cómo su madre preparaba la merienda de las excursiones. / Discusión sobre Azaña y los republicanos entre el matrimonio: "Tú vas a rezar pero los curas no" (pp. 35-36). TIEMPO: Progresión cronológica dentro de la <i>analepsis</i> .	<i>Escena 31</i> : "Rosa, Ramón, República, polvo matrimonial". TIEMPO: Progresión cronológica. AÑADIDO: Polvo matrimonial esbozado.
17.- Los padres del niño ofrecen un traje al maestro (p. 36). TIEMPO: Progresión cronológica dentro de la <i>analepsis</i> .	<i>Escena 30</i> : "El maestro trae a Moncho en brazos". TIEMPO: Progresión cronológica. AÑADIDOS: - La escena se origina en otra previa, ausente del texto literario: un ataque asmático de Moncho durante la excursión por el campo. Don Gregorio lo sumerge en el río para que pueda respirar. - Padre y maestro dialogan sobre sus afines ideas políticas: La República.
18.- Don Gregorio se pone el traje (julio 1936) (p. 36). TIEMPO: La escena arranca de la <i>prolepsis</i> que da inicio al cuento: "¿Qué hay pardal?". El niño-narrador regresa por un instante al presente vital de la juventud. No olvidemos que la voz narradora es la del muchacho adulto. A partir de este momento retomará sus recuerdos a modo de <i>flashback</i> , en progresión cronológica.	<i>Escena 33</i> : "Moncho lleva el traje al maestro". <i>Escena 34</i> : "Don Gregorio estrena el traje. Presta libro". TIEMPO: Progresión cronológica. AÑADIDOS: - La escena 33 en su totalidad. - Don Gregorio dirige una mirada hacia <i>La conquista del capital</i> de Kropotkin y entrega a Moncho un ejemplar de <i>La isla del tesoro</i> de Robert Louis Stevenson. - La viudez del maestro reflejada en la fotografía de su mujer y el poema. - Regalo de un cazamariposas.
19.- Clima de represión. Miedo de Cordeiro. "¡Arriba España!" (pp. 36-37). TIEMPO: Progresión cronológica dentro de la "segunda" <i>analepsis</i> .	Comprimida en la <i>Escena 52</i> : "Llegan los falangistas". Las <i>escenas 48 y 49</i> anticipan la llegada: noticias de la radio y arcadas de Don Gregorio. En ambos casos se trata de añadidos - <i>anticipatios</i> - de Cuerda. TIEMPO: Progresión cronológica. AÑADIDO: El informante es Andrés, que estaba ensayando con la Orquesta Azul. SUPRESIÓN: El personaje de Cordeiro no aparece en la película.
20.- Las madres llaman a los chicos para refugiarlos en casa. Aparición de los falangistas (p. 37). TIEMPO: Progresión cronológica dentro de la "segunda" <i>analepsis</i> .	<i>Escena 52</i> : "Llegan los falangistas". TIEMPO: Progresión cronológica.

21.- El padre no puede salir de su hogar. Ocupación falangista. Comienza la "autotraición" de la familia (p. 38). TIEMPO: Progresión cronológica dentro de la "segunda" <i>analepsis</i> .	<i>Escena 53</i> : "Rosa a Moncho: no le regalaron el traje al maestro". TIEMPO: Progresión cronológica. COMPRESIÓN: Los episodios 21 y 22 del texto literario se comprimen en una sola escena. El pequeño lapso temporal que media entre ellos ha sido sustituido por un cambio de espacio: Taller-Cocina.
22.- "Moncho, tu padre no le regaló un traje al maestro" (p. 38). La marca lingüística "Una mañana mi madre hizo que mi padre se arreglara bien y lo llevó con ella a misa" demuestra que este hecho acontece unos días después del inicio de la "autotraición". TIEMPO: Progresión cronológica dentro de la "segunda" <i>analepsis</i> .	Comprimida en la <i>Escena 53</i> .
23.- Lapidación de Don Gregorio a causa de sus ideas republicanas. El niño lanza piedras mientras grita "¡rojo!" pero también, en tributo a su maestro, "¡Iris!, ¡Tilonorrinco!" (pp. 39-41). TIEMPO: Progresión cronológica dentro de la "segunda" <i>analepsis</i> .	<i>Escena 57</i> . TIEMPO: Progresión cronológica.

3.2. Enunciación y organización del relato

El texto de Rivas es un cuento autodiegético narrado por un adulto que rememora – desde una *prolepsis*⁴⁴ – su aprendizaje junto a Don Gregorio. Cuerda, por su parte, y suponiendo que realmente exista el "narrador cinematográfico",⁴⁵ ha escogido una voz extradiegética, no marcada. Tal vez porque sabe que, en un sentido estricto, "el relato en primera persona del cine sólo lo

44. La simetría que dota al relato de proximidad cronológica, "¿Qué hay, Pardal?", se ha transformado en la relación que existe entre los títulos de crédito y la clausura. Así, las primeras imágenes exponen en color sepia la vida cotidiana de los españoles en los años que precedieron a la Guerra civil y las primeras consecuencias de ésta. La última fotografía es la del taller de sastre que posee el padre de Moncho. Pues bien, la cámara abre el campo mientras vemos el borde de un marco y, finalmente, la habitación del muchacho. Los nombres del reparto están escritos en blanco y verde, símbolos de pureza y esperanza en los ideales educativos de la República. El filme se cierra con la imagen congelada de Moncho. Poco a poco el color se transforma en blanco y negro (sepia) – con el elenco sólo en blanco – como metáfora de los sueños cercenados a toda una generación. De este modo, Cuerda logra transmitir la misma sensación de paralelismo que Rivas con la reiteración de la frase y la posterior *analepsis*: los años republicanos sólo fueron una Isla del Tesoro en medio de un páramo de represión.

45. David Bordwell considera que presuponer en toda película un narrador o autor implícito es entregarse a una ficción antropomórfica. La narración se entiende así como un conjunto de datos para la construcción de una historia y esto presupone un receptor del mensaje, pero no un emisor. A su juicio lo mejor es "to give the narrational process the power to signal under certain circumstances that the spectator should construct a narrator" (NORBERTO MÍNQUEZ ARRANZ, *op. cit.*, p. 86).

Fernando Fernán-Gómez (*Don Gregorio*).

es en la banda de sonido, dado que las marcas de dicha enunciación – los déicticos – existen en la lengua, pero no en las imágenes”.⁴⁶

Como han demostrado distintos estudiosos, el personaje-narrador que dice “yo” en un filme se transforma en “él” desde el momento en que su relato verbal es sustituido por las imágenes que lo muestran actuando. Si a ello añadimos que la infancia de Moncho se cuenta desde la perspectiva adulta, la sustitución del “yo” por el narrador extradiegético afianza la “focalización inocente” del director. Porque es indudable que el sacrificio de la primera persona se resume en la mirada de Manuel Lozano. Todo lo contemplamos a través de los ojos del niño.

3.3. Tiempo del autor y tiempo de la obra

	RELATO FÍLMICO	Tiempo de la filmación
Tiempo de la historia		
Invierno-verano de 1936	1993 (aprox.)-1995	1998
	Tiempo de la escritura	

RELATO LITERARIO

3.4. La duración: historia, texto literario y texto filmico

Duración de la historia	Duración del relato literario	Duración del relato filmico
Relatos de Rivas	Relatos de Rivas	<i>La lengua de las mariposas</i>
Siete meses	1 hora y 15' (46 páginas)	95 minutos

46. CARMEN PEÑA-ARDID, *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, Signo e Imagen, 1999, pp. 146-147.

3.5. Añadidos a La lengua de las mariposas (*escenas completamente nuevas*)

Escena 09: Don Gregorio visita a los padres de Moncho para lograr su vuelta a la escuela. El sincero arrepentimiento del profesor remite a la novela de James Hilton *Goodbye, Mr. Chips*, más tarde convertida en película por Sam Wood:⁴⁷ el novato latinista regaña a sus alumnos sin darse cuenta de que el respeto de los chicos es el bien máspreciado de la educación:

DIRECTOR: Nuestra profesión no es fácil. Requiere algo más que un título universitario. Nuestra tarea es formar hombres. Hace falta carácter y valor. Ante todo requiere la habilidad de saber ejercer autoridad.

CHIPS: Deme ocasión de demostrárselo.

DIRECTOR: Tendrá que enfrentarse de nuevo a esos chicos y eso requerirá valor moral. [...]

ALUMNO: Tal vez no le importa que no lo queramos, que lo odiamos.

CHIPS: Mi decisión fue precipitada. Si he perdido vuestra amistad confieso que he perdido lo que más aprecio.

Escena 12: En la plaza de la Iglesia los corros de fieles endomingados discuten sobre la República / Falange. El debate sirve de pórtico a un tema ya apuntado por Rivas y que Cuerda se encarga de desarrollar: la oposición entre el dogma “eclesial” y la Institución Libre de Enseñanza:

DON GREGORIO: Compréndalo; el chico se ha pasado estos años encerrado, y ahora, al asomarse a la vida, es lógico que se interese por todo.

CURA: ¡Ya, ya veo! ¡Nidos tepentes absiliunt aves! ¡Saltan las aves del calor de los nidos!

DON GREGORIO: *Libertas virorum fortium pectora acuit...* La libertad estimula el espíritu de los hombres fuertes.

Y es que el 27 de abril de 1931 apareció una orden del Ministerio de Instrucción Pública mandando que se explicara a los niños de la escuela pública el significado de la “Fiesta del Trabajo”. Los maestros debían exponer a sus discípulos el proceso de liberación que habían experimentado las clases trabajadoras a lo largo del tiempo. En la *Revista de Pedagogía* otro artículo declaraba que los maestros tenían el deber de llevar a la docencia las ideas de libertad, autonomía, solidaridad y civilidad que inspiraban la República.⁴⁸

A juicio de Luis Palacios, el punto de partida de esta reforma podemos situarlo en lo que significaron Julián Sanz del Río y el Krausismo español que, entre otras cosas, se planteará la transformación moral de España:

47. *Goodbye, Mr. Chips* (1939). Producción: Victor Saville. Dirección: Sam Wood. Guión: R. C. Sheriff, Claudine West y Eric Maschwitz. Actores: Greer Garson, Robert Donat, Terry Kilburn, John Mills y Paul Von Herrried.

48. Cfr. ANTONIO JIMÉNEZ LANDI, *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*. IV. *Período de expansión influyente*, Madrid, Editorial Complutense, 1996. Tomamos estos datos del interesante capítulo “La educación y la Segunda República” (pp. 254-270).

su visión de España difiere notablemente y les enfrenta cada vez más. Estas diferencias, que se tomarán en rivalidades, son especialmente notables en su concepción de la educación. Aspiran a una España laica abierta a Europa y defienden un tipo de enseñanza no confesional, tolerante, en sintonía con lo que se hace en Europa. En resumen, es lo religioso, es la actitud ante o frente a la Iglesia, el elemento delimitador de estas dos actitudes que pronto entrarán en conflicto.⁴⁹

Escena 16: Moncho y Roque siguen a O'Lis hasta la loma donde se encontrará con Carmiña. Una respuesta de Roque, algo mayor que él, provoca el asombro del protagonista:

MONCHO: ¿Qué es eso de que la va a montar?

ROQUE: ¿No has visto los perros?

MONCHO: ¿Cuándo?

ROQUE: Cuando el perro se sube a la perra y luego se quedan pegados.

MONCHO: Ah.

ROQUE: Pues las personas es lo mismo. Sólo que los hombres montan a las mujeres cuando están enamorados. O sea, cuando se quieren mucho.

Los chavales atraviesan juntos el puente de piedra, preludio de este diálogo y símbolo de la iniciación. La metáfora, tan antigua como el *Lazarillo*, ya había sido recogida por Montxo Armendáriz en dos escenas de *Secretos del corazón*.⁵⁰ Me refiero al instante en que Javi (Andoni Erburu) consigue cruzar los tocones del arroyo para reunirse con su tía María (Charo López); y, sobre todo, a la escena en que sorprende a “Perla” copulando con un perro pastor:

JAVI: ¿Qué es chingar?

JUAN: Lo que hacen un hombre y una mujer cuando se gustan.

Carmiña irrumpe en la historia y da pie a las escenas 36 y 37, igualmente añadidas: la muchacha es hija ilegítima del sastre, quien no tendrá más remedio que costear los funerales de su antigua amante. Una vez descrito el escenario

49. El institucionismo no es sino ese krausismo enriquecido por el talante, la personalidad y la obra de Giner de los Ríos. Se concreta en una peculiar forma de enfocar la enseñanza. Son algunas de estas notas distintivas la educación armónica e integral, la búsqueda del rigor y la educación activa e intuitiva. LUIS PALACIOS BAÑUELOS, “El 98 de la educación: la Institución Libre de Enseñanza”, en *Actas del Congreso Internacional “Otros 98: Literatura y cine”*, MARÍA JOSÉ PORRO HERRERA, ed., Córdoba, Publicaciones Cajasur, 2000, pp. 27-44); la cita se encuentra en la p. 28.

50. *Secretos del corazón* (1997). Producción: Andrés Santana. Dirección: Montxo Armendáriz. Guión: Montxo Armendáriz. Actores: Andoni Erburu, Carmelo Gómez, Silvia Munt, Vicky Peña, Charo López. Al abordar el aprendizaje de la vida de un niño y en un ambiente rural las comparaciones entre ambas películas fueron inevitables. En mi opinión, la semejanza obedece más a ciertos recursos técnicos – ciertamente parecidos – que a coincidencias temáticas o interpretativas. El propio Cuerda ha zanjado el debate: “Eso es como si Montxo Armendáriz hubiera tenido miedo de que comparasen su trabajo con *Marcelino pan y vino*. La lengua es una historia iniciática, pero no en el ámbito privado. La película de Armendáriz recrea un secreto en el corazón, en ésta se trata de un secreto a voces de la Historia española” (José Luis Cuerda en entrevista concedida a SILVIA CASTILLO, loc. cit., p. 83).

de la taberna, surgía el problema de comunicar los relatos. Azcona acude a un sencillo procedimiento que revierte beneficios inmediatos: modifica el parentesco entre la difunta y Carmiña. El guión transforma a la misteriosa tía del cuento en “una madre aún más misteriosa que nunca está presente en los hechos”.⁵¹

Escena 24: Pelea de Moncho y José María:

DON GREGORIO: Quietos... Quietos he dicho... ¿Qué ha pasado?

JOSÉ MARÍA: Me ha dado un balonazo.

MONCHO: El ha pillado a Roque con la bici.

DON GREGORIO: Parecen ustedes carneros.

Cuerda rueda este plano de forma similar a Sam Wood en *Goodbye, Mr. Chips*:

CHIPS: ¡Qué espectáculo tan degradante! ¿No sabes usar los puños, Colley? Venga, daros la mano. Si os habéis incrustado mutuamente un poco de sentido común, no habréis perdido la tarde.

Escena 29: Como la 25 y 35 insiste en la educación de la ILE y su apuesta por la pedagogía en espacios naturales. Toda la excursión está envuelta en una luz muy especial que favorece la pureza sobre el color. El tratamiento de estas secuencias exalta los relieves del daguerrotipo, su simplicidad cromática, a la vez que homenajea a *La merienda campestre* de Manet. Se crea así una atmósfera mágica que, sin embargo, escapa de lo idílico. El plano contrasta a su vez con el tono de *Un saxo en la niebla*, rodeado por la sombra y la focalización tenebrista – Caravaggio, Ribera – y se aleja claramente de *Carmiña*, presidido por el olor a terruño húmedo.

La explicación de Don Gregorio inserta la clase de entomología en un halo milagroso que se interrumpe con el ataque asmático de Moncho:

DON GREGORIO: ¿Saben que las hormigas tienen rebaños de ganado que les proporcionan leche y azúcar? ¿Saben que hay arañas que inventaron el submarino hace millones de años? ¿Saben que las mariposas tienen lengua? (*Escena 25*).

DON GREGORIO: El néctar es un jugo azucarado que segregan las flores para atraer a los insectos... Y los insectos, a cambio de ese manjar, se encargan de sembrar las semillas de las flores. [...] Cuando lleváis el dedo humedecido a un tarro de azúcar, ¿a que sentís ya el dulce en la boca como si la yema fuese la punta de la lengua? Pues así es la lengua de las mariposas: al olor del néctar, la mariposa desenrolla su lengua y así puede alcanzar el fondo del cáliz. (*Escena 29*).

MONCHO: ¿Qué es un microscopio?

DON GREGORIO: Un aparato que permite ver lo infinitamente pequeño... Tengo pedido uno a los de Instrucción Pública, pero ya se sabe que en Madrid las cosas van despacio. Cuando lo manden, si lo mandan, podremos verle la lengua (*Escena 35*).

51. ROSA ANA MARTÍN VEGAS, op. cit., p. 442.



Fernando Fernán-Gómez (*Don Gregorio*) y Manuel Lozano (*Moncho*).

Y del milagro nace el hechizo. Los chicos se admiran de que exista un instrumento semejante. Estudian a los lepidópteros con veneración, como si nunca hubiesen visto un grillo o un hormiguero. Con ojos nuevos, maravillados por el fabuloso mundo del maestro.

Este momento alude a otra de las imágenes más conocidas de *Secretos del corazón*: aquella en la que Javi mira absorto la tela de una araña.⁵² Pero sobre todo recupera la lección de geología impartida por Hans (José Sacristán) en la extraordinaria *Un lugar en el mundo*⁵³ (Adolfo Aristarain, 1990):

HANS: Seguro que vosotros os aburrís y como no estáis aquí para eso vamos a caminar sobre una bola de fuego. ¿Apasionante a que sí? Y si os digo que ya lo hacéis todos los días, sobre una alfombra muy gorda; pero en realidad pisáis fuego líquido y es que, aunque parezca un cuento chino, nada se está quieto. Ni nada es lo que parece. Se dice que cuando uno le habla a las piedras es porque está loco y es cierto

52. En la película esta escena se emplea a modo de frecuencia singulativa para afianzar cada uno de los descubrimientos del muchacho acerca de los secretos de su familia. Cuando se entera de que su padre se suicidó por el adulterio de su mujer con su propio hermano, Javi destruye la telaraña. Es el símbolo del paso al mundo de los adultos. En el caso de *La lengua de las mariposas*, el mundo de los insectos sólo actúa como una etapa iniciática de formación, pero también es el refugio en el paraíso de la Naturaleza ante la inminente Guerra civil.

53. *Un lugar en el mundo* (1990). Dirección: Adolfo ARISTARAIN. Guión: Adolfo Aristarain. Actores: Cecilia Roth, Federico Luppi, José Sacristán. Igual que Don Gregorio, Hans lleva a los chicos a una planicie para impartir allí una segunda clase de historia natural: "La montaña se queja cuando el hielo se solidifica entre sus grietas. No es el aire cargado de electricidad como se dice. A mí me gusta creer que es ella lamentándose. Recordadlo: cuanto más se sabe, más cerca se está de la magia. La luz ultravioleta – idéntica función simbólica a la del microscopio – sirve para paralizar a los monstruos y ver el alma de las piedras. Sólo sirve para mirar las piedras. No la miréis, hace daño a los ojos. Para la gente aún no se ha inventado nada".

en parte porque no es uno el que tiene que hablarles; tiene que dejar que hablen ellas aunque, para eso, primero tiene que conocer su idioma. A mí me cuentan historias de millones de años, de tormentas y lluvias. Nada es tonto, nada es insignificante.

Escena 30: Moncho y Don Gregorio se hallan en casa del primero mientras Rosa señala que el "mojado pardal" sufrió otro ataque el día de su primera comunión. Esta charla, aparentemente trivial, presenta las ideas políticas de padre y maestro. La afinidad entre ambos se pone de manifiesto en la escena 39:

RAMÓN: Bueno, el agua del río no está bendecida y ha hecho el mismo efecto...

ROSA: Ahora le traigo una tacita de caldo. Verá como le entona.

RAMÓN: Es muy mística.

DON GREGORIO: Y usted republicano.

RAMÓN: De Don Manuel Azaña, sí señor.⁵⁴

Roque padre, el sastre, EL ALCALDE y, naturalmente, don Gregorio están en los postes del banquete que los ha reunido para conmemorar el quinto aniversario de la proclamación de la República. [...] Alguien empieza a cantar y luego lo siguen todos:

CORO: "El rey no tiene corona
que la tiene de papel
que la tenía de oro
se la quitó Berenguer"⁵⁵ (*Escena 39*).

Escena 34: Don Gregorio se arregla el traje nuevo frente al armario de luna. Satisfecho, camina hacia las cortinas que separan el dormitorio del salón. Allí tiene lugar el nostálgico recuerdo de su mujer, fallecida a los veintidós años. Hojea un ejemplar de *La conquista del pan* de Kropotkin y lo devuelve a la estantería. Es entonces cuando presta a Moncho *La isla del tesoro*, el primer libro de su vida:

DON GREGORIO: Mi pobre mujer. Se fue. Con veintidós años. (*Sigue, ahora más para él que para el niño*) Y, como dijo el poeta, dejó "...desierta cama, y turbio espejo y corazón vacío".

54. A juicio de Fernán-Gómez la imagen que por aquel entonces se tenía de Azaña era bien diferente a la expresada por el sastre: "Ya hace días que, tras el fracaso de una contraofensiva para rechazar a los facciosos, el presidente de la República, Manuel Azaña, huyó de Madrid. El paso del tiempo ha modificado mucho, y a su favor, la imagen de este político. Pero en aquel otoño del 36 era un hombre que, admirado por el pueblo poco tiempo atrás, ya no le caía bien a nadie. Era un burgués traidor a la burguesía, un izquierdista enemigo de la revolución, un escritor impotente y resentido" (FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ, *El tiempo amari- llo*, cit., pp. 169-170).

55. Era frecuente cantar a voz en cuello el Himno de Riego, incluso con una letra popular alejada de la auténtica: "Si las monjas y frailes supieran / la paliza que les van a dar / subirían al coro cantando: / ¡Libertad, libertad, libertad!" (*ibidem*, p. 13). En la película se escuchan, atenuados por un diálogo, los últimos versos de esa segunda versión. Este dato no aparece en el guión de Rafael Azcona.

DON GREGORIO: "...desierta cama, y turbio espejo y corazón vacío..." Quiere decir que me quedé más solo que la una. ¿Le gusta leer?

MONCHO: Los tebeos.

DON GREGORIO: Tiene que empezar a leer libros... Los libros son como un hogar... En los libros podemos refugiar nuestros sueños para que no se mueran de frío...

No es difícil percibir la huella de John Ford en los mimbres de esta escena. El poema machadiano a la esposa, presente en la memoria a través de la fotografía, el diálogo con aquéllos que ya no están, emparentan a Don Gregorio con los camposantos del viejo centauro, con el Will Rogers de *The Judge Priest* (*El juez Priest*, 1934), el Wyatt Earp (Henry Fonda) de *My darling Clementine* (*Pasión de los fuertes*, 1946), Nathan Briltles (John Wayne) en *She wore a yellow ribbon* (*La legión invencible*, 1949) o Skeffington (Spencer Tracy) en *The last hurrah* (*El último hurra*, 1958).⁵⁶

Pero más allá de los soliloquios fordianos con tumbas y retratos, destaca la herencia de Gruyffin (Walter Pidgeon) y *How green was my valley* (*¡Qué verde era mi valle!*, 1941). Esta película inagotable nos presenta, en sucesión constante, los rituales tradicionales de la vida familiar asociados a las costumbres tribales más primitivas. Todos son observados por un niño en el que dejan un sello imborrable,⁵⁷ sobre todo cuando Huw (Roddy McDowall) supera una congelación en las piernas que le obliga a permanecer en cama.⁵⁸

GRUFFYDD: ¿Quieres volver a andar? Pues entonces has de tener fe.

HUW: Pero ha dicho que la Naturaleza debe seguir su curso.

GRUFFYDD: La naturaleza es la criada del Señor. [...] ¿Me crees Huw?

HUW: Sí señor.

GRUFFYDD: Casi me gustaría estar en tu lugar para poder leer de nuevo este libro por primera vez: *La isla del tesoro*.

HUW (narrando): Todos los buenos libros desde entonces han vivido en mí (plano de *El Club Pickwick*, *Ivanhoe* y algunos otros) y siempre he conservado la fe.

Escena 38: Aturdido por el revuelo que rodea al entierro, Moncho consulta al maestro:

MONCHO: Cuando uno se muere, ¿se muere o no se muere?

56. Para el estudio de estas películas recomiendo el libro de FRANCISCO JAVIER URQUIJO, *John Ford*, Madrid, Cátedra, Signo e Imagen, 1996 y, sobre todo, el ya clásico de JOSEPH MCBRIDE y MICHAEL WILMINGTON, *John Ford*, Madrid, Ediciones JC, Colección Clásicos, n. 1, 1996.

57. FRANCISCO JAVIER URQUIJO, *op. cit.*, pp. 255-256.

58. Esta escena corresponde parcialmente a un episodio autobiográfico del propio Ford. La descarada buena salud de su juventud sólo se vio interrumpida una vez, cuando tenía doce años y cogió la difteria. Tuvo que estar acostado durante meses mientras le frotaban la garganta con alcohol y comía hielo. Su hermana Maime le leía *La isla del tesoro*, *Tom Sawyer*, *Huckleberry Finn*, *Un yankee en la corte del rey Arturo*... También coincide con *La lengua de las mariposas* en un aspecto fundamental: a petición de Zanuck, "había que ver la historia a través de los ojos de Huw" (SCOTT EYMAN, *Print the Legend, La vida y época de John Ford*, Madrid, TB Editores, 2001, pp. 32 y 229).

DON GREGORIO: En su casa, ¿qué dicen?

MONCHO: Mi madre dice que los buenos van al cielo y los malos al infierno.

DON GREGORIO: ¿Y su padre?

MONCHO: Mi padre dice que de haber Juicio Final los ricos irían con sus abogados, pero a mi madre no le hace gracia

DON GREGORIO: Y usted, ¿qué piensa?

MONCHO: Yo tengo miedo.

DON GREGORIO: ¿Es capaz de guardar un secreto? (Moncho asiente). Pues, en secreto, ese infierno del más allá no existe... El odio, la crueldad, eso es el infierno... A veces el infierno somos nosotros mismos.



Fernando Fernán-Gómez (*Don Gregorio*) y Manuel Lozano (*Moncho*).

El niño se convierte ahora en receptor de la sabiduría heredada, en un *puer aeternus* del mito de Aquiles y Quirón, según el clásico *topoi* de la cultura occidental. Cuerda rueda la escena de manera precisa y antirretórica. Sitúa a los personajes en un prado mientras la cámara se concentra únicamente en la transmisión del conocimiento. Algo parecido a la entrañable relación padre-hija de *To kill a Mockingbird*⁵⁹ (*Matar un ruiseñor*) (Robert Mulligan, 1962): tras una pelea con Walter Cuningham a causa del estatus social – recuerden a Moncho y José María – Scout, la hija de Atticus Finch (Gregory Peck), habla con el admirado jurista quien, sentado frente a ella – igual que Don Gregorio –, le enseñará la importancia de "transigir".⁶⁰

59. *To kill a mockingbird* (1962) (*Matar un ruiseñor*), basada en la novela homónima de Harper Lee, galardonada con el Premio Pulitzer en 1960. Dirección: Robert MULLIGAN. Actores: Gregory Peck, Mary Badham, Brock Peters y Philip Alford.

60. ATTICUS: Anda, escúchame. Si consigues aprender una sola cosa te llevarás mucho mejor con todos tus semejantes. Nunca llegarás a comprender a una persona hasta que no veas las cosas desde su punto de vista.

La obsesión por el pecado y el más allá es expresada en términos análogos por Javi (Andoni Erburu) en *Secretos del corazón*:

JAVI: Mamá, ¿tú crees que el abuelo irá al Infierno? La tía Rosa dice que es ateo y no va a la iglesia.

MADRE: A la tía Rosa no le hagas ni caso. Es una exagerada. Tu abuelo no se lleva bien con los curas. Nada más.

JAVI: Tío, si la vela se apaga vas al Infierno, ya no tienes salvación.

TÍO: ¿Quién te ha dicho eso?

JAVI: Juan.

TÍO: Demonio de crío.

Escena 45: Durante la jubilación de Don Gregorio, sentimos la rabia de Fernán-Gómez. Es en ese discurso de despedida, bajo la piel del maestro represaliado, cuando el genio del actor brilla en plenitud. Mientras se le quiebra la voz, desprende verdad y dolor contenido. Él fue uno de los escolares que sufrieron las consecuencias de la dictadura:

DON GREGORIO: ...En la primavera, el ánade salvaje vuelve a su tierra para las nupcias. Nada ni nadie lo podrá detener. Si le cortan las alas, irá a nado. Si le cortan las patas, se impulsará con el pico, como un remo en la corriente. Ese viaje es su razón de ser...En el otoño de mi vida, yo debería ser escéptico. Y en cierto modo lo soy. El lobo nunca dormirá con el cordero. Pero de algo estoy seguro: si conseguimos que una generación, una sola generación, crezca libre en España... ya nadie les podrá arrancar nunca la libertad... ¡Nadie les podrá robar ese tesoro!

Azcona expone por boca de su actor la teoría educativa de la República. Un cierre, en definitiva, sólo comparable al del Dr. Akagi en *Kanzo Sensei* (*Dr. Akagi*)⁶¹ (Shohei Imamura, 1998), otro individuo glorioso, crepuscular, que reclama la honradez de la profesión médica entre duras epidemias y aplausos hipócritas.

SCOUT: ¿Cómo?

ATTICUS: Hasta que no logres meterte en su piel y sentirte cómodamente.

SCOUT: Pero si continuo yendo a la escuela no podremos leer juntos.

ATTICUS: Scout, ¿sabes lo que significa transigir?

SCOUT: No hacer caso de la ley.

ATTICUS: No. Es un acuerdo al que se llega por consentimiento mutuo. Ahora te explicaré en qué consiste. Tú consientes en ir a la escuela porque es necesario y yo consiento en que cada noche sigamos leyendo juntos como hemos venido haciendo. ¿Trato hecho?

SCOUT (es la voz autodiegética de toda la película): "No había nadie capaz de explicar las cosas con tanta claridad como Atticus. En eso había que reconocer que era un maestro.

61. *Kanzo Sensei* (1998) (*Dr. Akagi*). Basada en el libro homónimo de Ango Sakaguchi. *Dirección:* Shohei IMAMURA. *Guión:* Shohei Imamura y Daisuke Tengan. *Actores:* Akira Emoto (*Dr. Akagi*), Kumiko Aso (*Sonoko*), Juro Kara (*Umamoto*), Masanori Sera (*Toriumi*). El Dr. Akagi, en un discurso previo al acto en el que se le concederá una mención por su labor en la lucha contra las epidemias, declara: "Un médico en Japón si lo llama un enfermo y debe atender a otro corre, si le faltan las fuerzas para acudir, corre, si la vida del ser humano lo reclama, corre, si le faltan las piernas para correr, corre".

Aunque, bien mirado, quizá el propio Fernán-Gómez sea capaz de mejorarlo. Así, en su discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua, "Aventura de la palabra en el siglo xx" (30 de enero de 2000), proclama el siguiente alegato: "Creo hallarme hoy entre personas antes dispuestas a defender su libertad o más modestamente sus libertades y con modestia aún más acenuada algunas de sus libertades, no con la violencia y la sangre, suya o ajena, sino con el pensamiento y la palabra".⁶²

El espíritu del nuevo académico, como el de Cuerda, entronca con la ideología cinematográfica de Renoir: "Al hombre le interesa el hombre y sabe percibir cuando un director le muestra material humano no mistificado". En este punto, convendría revisar el dúo educativo Sorel-Lory elaborado para *This land is mine* (1943)⁶³ (*Esta tierra es mía*): el valiente Sorel y el dubitativo Lory (Charles Laughton) son los emblemas de una generación obligada a arrancar las páginas del libro de su Historia:⁶⁴

62. Recomiendo la lectura del discurso y el visionado de un reportaje programado el 31 de enero de 2002 por La 2 de Televisión Española con el título de "Fernán-Gómez, palabra de libertario". Se emitió con motivo del monográfico que se dedicó al gran patriarca de nuestro cine el día en que le fue entregada la Medalla de Oro de las Artes y las Ciencias Cinematográficas en un acto presentado por Concha Velasco. Aludo a este pasaje porque el actor y ahora académico afirmó tajantemente durante la concesión del Premio Donostia (a un actor español por vez primera) que no tenía nada que ver con la figura del maestro. Quizá lo dijera para evitar una de esas entrevistas-interrogatorios que tanto le repelen. Lo que parece evidente es que ambos poseen una forma similar de pensamiento o, dicho de otro modo – si queremos creer las palabras de Fernán-Gómez –, habrá que convenir que algo de Don Gregorio quedaba en su espíritu cuando pronunció el discurso: "Cuando ayer le preguntaron si el viejo maestro republicano tiene algo suyo, el actor respondió tajante: "Absolutamente nada". Y añadió: "Mi personaje es un maestro de escuela con cierta amargura porque su mujer ha muerto y porque le preocupa la situación política: él es un republicano. Y yo lo que soy es un cómico, un hijo de cómicos y un nieto de cómicos. Tampoco se me ha muerto ninguna mujer y no sé nada ni de maestros ni mucho menos de niños. Además no veo ningún peligro de sublevación militar ni tengo especiales deseos de que vuelva la República" (ELSA FERNÁNDEZ-SANTOS, "La voz ronca del cine español", *El País*, 24 de septiembre de 1999, p. 50).

63. *This land is mine* (1943). *Productora:* RKO. *Dirección:* Jean RENOIR. *Guión:* Dudley Nichols. *Actores:* Charles Laughton, Maureen O'Hara, George Sanders, Una O'Connor. Esta película no se plantea como el reflejo de una realidad agobiante sino como un simple intento de comprenderla a través de una re-representación de sus clichés más exagerados: el significado de la tiranía y la necesidad del heroísmo. Es un alegato contra el nazismo, una defensa exacerbada de los valores de la democracia y una afirmación de lealtad a la Declaración de los Derechos Humanos, valores todos ellos extrapolables a *La lengua de las mariposas*. La toma de conciencia individual como vía para poder desterrar el miedo no está demasiado lejos de *La madre* (*Mat*, 1926) de Poudovkin, inspirada en la obra de Gorki. Cfr. ÁNGEL QUINTANA, *Jean Renoir*, Madrid, Cátedra, Signo e Imagen, Cineastas, Madrid, 1998, pp. 198-204.

64. Mientras Lory arranca las páginas que incomodaban al régimen nazi, Louise (Maureen O'Hara) dice a los alumnos: "ahora, según vayáis saliendo, debéis entregarle las páginas que hemos arrancado de los libros y que algún día volveremos a pegar otra vez".

MILITAR: Voltaire, Platón, La República. Oh amigo mío, piense que esa sola palabra podría traernos dificultades.

SOREL: Si quiere presento mi renuncia.

MILITAR: Oh, no, no, no. Mi querido Sorel, usted hace falta aquí. Todos sienten cariño y respeto por usted. Lo único que pretendo, por su bien, es que se dé cuenta de cuáles son nuestros problemas.

Obsérvense los paralelismos con el hermoso testamento de Sorel poco antes de la ejecución:

Ser maestro es algo maravilloso, el mejor trabajo que existe. Se sacrifica uno pero consigue grandes cosas. Y ahora nuestro cometido es mucho más importante. Hemos de sacrificarnos más que nunca. Hay que quemar estos libros y los quemaremos. No podemos luchar físicamente. Pero moralmente sí podemos hacerlo. Hemos leído esos libros que nos enseñaron la verdad y no se podrá destruir la verdad sin destruirnos antes a nosotros. Imbuiremos en los niños la verdad si confían en nosotros y ven nuestro ejemplo. A nosotros nos creen débiles y a nuestros héroes los llaman criminales y los fusilan. Ellos tienen armas y uniformes, exaltan las violencias, el egoísmo en las mentes aún no formadas y presentan a sus criminales como héroes. Es una desventaja enorme para nosotros. El amor a la libertad no impresiona a los niños. Tampoco el respeto a los seres humanos. Pero hay algo que no podrán quitarnos jamás y es nuestra dignidad. Será una lucha muy dura y muy difícil pero si los niños nos admiran nos seguirán. Venceremos Lory. O tal vez nos fusilarán. Pero cada uno de nosotros que maten ganará una batalla porque morirá un héroe y el heroísmo sí atrae a los niños.

Las escenas de Cuerda y Renoir concluyen, como era de esperar, en el patíbulo. En el caso del francés, muchos intelectuales son sacados del sótano y conducidos hasta un camión. Más tarde, Sorel muere fusilado y Lory recibe una acusación de asesinato. La diferencia estriba en la escalofriante escena 57. Entre un silencio grave, de Semana Santa,⁶⁵ Fernando Fernán-Gómez, incrédulo y fatigado, “como un Jesucristo anciano a punto de ser crucificado”,⁶⁶ recorre los metros que le separan de la muerte. La familia y el niño gritan: “¡jateo!, ¡rojo!”. A continuación, sin respiro, aparece la salvaje reacción de Moncho, que no comprende muy bien todo aquello y

65. El final de la película se quedará mucho tiempo en nuestra memoria. Un final que, en palabras de JAVIER RIOYO (*op. cit.*, p. 103), “nos deja silenciosos con esa derrota de unos pocos que es la derrota de todos. Un final que sólo tiene esa capacidad de conmovernos por todo lo anterior”. Esta Semana Santa es interpretada por Úbeda Portugués como la Pasión de un mártir de la República, pero no debemos olvidar que desde el otro bando el mártir se convierte en Judas. Señalo esta idea porque es una costumbre extendida en los pueblos del norte de España la lapidación de un muñeco que representa a Judas durante la celebración de la Muerte y Resurrección de Cristo. Pues bien, esta escena ha sido magníficamente rodada por Armendáriz en *Secretos del corazón*. La cara de Andoni Erburu refleja tanta rabia como la de Manuel Lozano, los gestos son idénticos. Ni uno ni otro muchacho saben la auténtica repercusión de lo que están haciendo.

66. ALBERTO ÚBEDA PORTUGUÉS, *op. cit.*, p. 231.

exclama “¡espiritrompa, tilonorrinco!” mientras la imagen se congela en sepia.⁶⁷

Renoir opta por eliminar a Sorel pero salva a Lory de forma un tanto idealista.⁶⁸ Esta concesión ensombrece la soberbia interpretación de Laughton y lastra el resultado final. La película sólo remonta el vuelo gracias al cierre de Maureen O’Hara. Cuerda escoge una vía alejada del maniqueísmo. Su magnífica clausura es como un puñetazo en el estómago, un verdugo de conciencias adormecidas. Y la mano ejecutora, esto es lo más terrible, será la de un muchacho de ocho años en el que se mezclan la admiración y el odio de una sociedad cobarde.

Escena 47: A orillas del río el maestro y Moncho persiguen una mariposa. De pronto, risas y chillidos infantiles llaman la atención del “Gorrión”. En el agua, cubiertas únicamente por las braguitas, unas niñas saltan y chapotean. Entre ellas se encuentra Aurora,⁶⁹ la hermana de Roque. Moncho, que ha despertado al amor y la belleza del otro sexo, no dudará en aplicar las enseñanzas de Don Gregorio. Como el seductor tilonorrinco, regala una flor a su chica. ¿La recompensa? Un tierno beso en la mejilla. La inocencia de la escena, hermosamente fotografiada, está muy próxima a los niveos cuerpos de *Las bañistas* (Pierre-Auguste Renoir, 1887) y al paisaje que rodea *La danza de las ninfas* – nínfulas en este caso – de Camille Corot (1796-1875).

67. Esta última escena ilustra muy bien las palabras de Rivas cuando el escritor declara: “Es un escenario límite la guerra civil española. Fue la primera guerra del fascismo contra la democracia. Yo no la viví directamente pero tengo la sensación de haber estado allí. Puedo sentir lo que llaman los médicos el *dolor fantasma de la amputación*. La guerra nos amputó un poco la cabeza a todos” (MANUEL RIVAS, “Escribir es escuchar una voz inmensa, la de la vida”, entrevista concedida a PILAR RICO, *París Match*, 29 de octubre de 1998, pp. 6-7). En la película de Cuerda, la lapidación, la Dictadura, “amputa” en color y nos condena a cuarenta años de “blanco y negro”.

68. “He oído decir muchas veces que con la excesiva libertad vienen el caos y el desorden. Pero esta mañana he podido ver cómo es ese maravilloso mundo que nos pintan. Hoy han caído diez hombres porque querían ser libres y he visto morir al profesor Sorel. Me mostró el camino de la muerte con dignidad y no sentí ningún temor. El ejemplo de los héroes es contagioso. Da más fuerza a la Resistencia”.

69. Aurora es un personaje nuevo creado en el guión. La niña llevará a Moncho hasta el bar de su padre en busca del hermano (*escena 12*). Allí será donde escuchan a O’Lis. Y es también la protagonista del tierno baile con Moncho durante la verbena carnavalesca (*escena 28*). Según ROSA ANA MARTÍN VEGAS (*op. cit.*, p. 442), es un personaje dependiente de Roque. Aurora existe en el pensamiento de Moncho por ser la hermana de su amigo.

3.6. Un saxo en la niebla y Carmiña. *Secuenciación y análisis*

3.6.1. Un saxo en la niebla

Texto literario	Texto filmico
1.- Origen del saxo. Un carpintero, miembro del sindicato, vende el instrumento al padre del narrador (yo autodiegético). Después embarca para América (p. 45). TIEMPO: Narración <i>ad ovo</i> por medio de la <i>analepsis</i> . A partir de este momento la <i>analepsis</i> progresa hacia delante sin ningún salto temporal.	<i>Escena 11</i> : Vemos el primer ensayo de Andrés con el saxo: el pasodoble <i>En er mundo</i> . TIEMPO: Simultáneo a la historia de Moncho y en progresión cronológica. TRANSFORMACIONES: El pasodoble del relato literario era <i>Francisco alegre, corazón mío</i> . AÑADIDO: El protagonista es Andrés.
2.- El muchacho trabaja de albañil en el puerto de Coruña e iba a llenar el botijo a la Fábrica de Chocolate Express (p. 46).	<i>Escena 22</i> : Moncho le habla a Andrés de la clase de dibujo. TRANSFORMACIONES: Andrés trabaja como recadero de una farmacia.
3.- Clases de música con don Luis Braxe: "El saxofón es como una chica" (pp. 46-47).	<i>Escena 23</i> : Andrés en clase de saxo. AÑADIDO: Moncho acompaña a su hermano durante la lección.
4.- Encuentro con Macías e incorporación a Orquesta Azul" (pp. 47-48).	<i>Escena 26</i> : El encuentro con Macías se produce en la calle. Éste les conducirá hasta la fábrica de chocolate donde ensaya "La Orquesta Azul". AÑADIDO: <i>Escena 27</i> : Andrés y Moncho piden permiso a sus padres para tocar. TRANSFORMACIÓN: Rivas señala que su protagonista tiene varios hermanos pequeños y una hermana. En la película son sustituidos por Moncho.
5.- Origen de "La Orquesta Azul" y presentación: "Hablamos en castellano porque olvidamos el gallego en nuestra última gira por Hispanoamérica...": <i>El manisero</i> . Miembros destacados. Ramiro toca <i>Aurora de Rosa</i> (pp. 49-52).	<i>Escena 28</i> : Baile de carnaval. AÑADIDO: - La escena se muestra como la primera interpretación de Andrés con sus compañeros. - El baile entre Moncho y Aurora. - La satisfacción de los padres ante la "melodía" de Andrés. SUPRESIÓN: Se elimina la presentación de algunos músicos de la orquesta y las historias de Juan María y Couto. TRANSFORMACIÓN: La historia de Ramiro, el acordeonista y la canción <i>Aurora de rosa en amanecer</i> se traslada a la <i>Escena 40</i> .
6.- Viaje a Santa Marta de Lombás. Recibimiento entusiasta de los niños. Mientras caminan, Juan María lanza una piedra a un lagarto. Alojamiento en casa de Boal (pp. 53-55).	<i>Escena 40</i> : Moncho consigue que lo lleven a Santa Marta de Lombás. <i>Escena 41</i> : Plaza de Santa Marta. Aplausos de los niños. SUPRESIONES: - Boal no acude a recibirlos. Lo veremos ya en el establo de su casa (<i>escena 42</i>). - José María no aparece.
7.- Descripción de los establos de Boal. Presentación de la muchacha china. La chica acom-	<i>Escena 42</i> : Casa de Boal. TRANSFORMACIONES: - Azcona adelanta el

pañá al protagonista a su habitación. Parece la niña china de la <i>Enciclopedia Escolar</i> con la que siempre soñó (pp. 56-58).	episodio en que Boal narra que unos lobos le robaron a la muchacha. Enseña la mordedura en la espalda y explica que es su mujer. - El tema de la pasión por las chinas se adelanta en la <i>Escena 20</i> , parcialmente añadida por Azcona.
8.- Baile de presentación de la Orquesta. El muchacho no toca y se limita a soplar (pp. 58-59).	Se corresponde con la <i>Escena 28</i> : El baile de carnaval.
9.- Cena con Boal e historia del rapto de los lobos (p. 62-63).	<i>Escena 42</i> : Casa de Boal. COMPRESIÓN: La descripción del establo y la historia de la muchacha se fusionan en una sola escena.
10.- Verbena. La Orquesta toca mientras la china no deja de mirarlo. Mientras, Boal lanza una mirada de advertencia, de navaja y aguardiente. El muchacho interpreta con maestría sin pensar más que en la chica. Sueña (con una enorme sensación de realidad) que huye con ella. Boal aúlla con el chal de ella entre las pezuñas (pp. 64-66).	<i>Escena 43</i> : Andrés toca como un negro. TRANSFORMACIONES: - Andrés interpreta el solo de <i>En er mundo</i> . ⁷⁰ AÑADIDO-TRANSFORMACIÓN: - El sueño de Andrés se convierte en diálogo con su hermano en el altozano de un autobús (<i>Escena 44</i>). - Boal desaparece en la niebla llevando a la muchacha consigo. La película atenúa notablemente la licantropía que rodea a este personaje.

3.6.2. Carmiña

Texto literario	Texto filmico
1.- Un tabernero cuenta la historia de O'Lis de Sésamo. Iba los domingos por la mañana a tomar jerez. En aquella casa vivía Carmiña (p. 107). O'Lis toma las riendas del relato: <i>analepsis</i> .	<i>Escena 13</i> : Relato de O'Lis de Sésamo. COMPRESIÓN: En esta escena Azcona expone el tema fundamental del relato: las relaciones sexuales entre Carmiña y O'Lis. La chica sólo se excita cuando su perro está al lado.

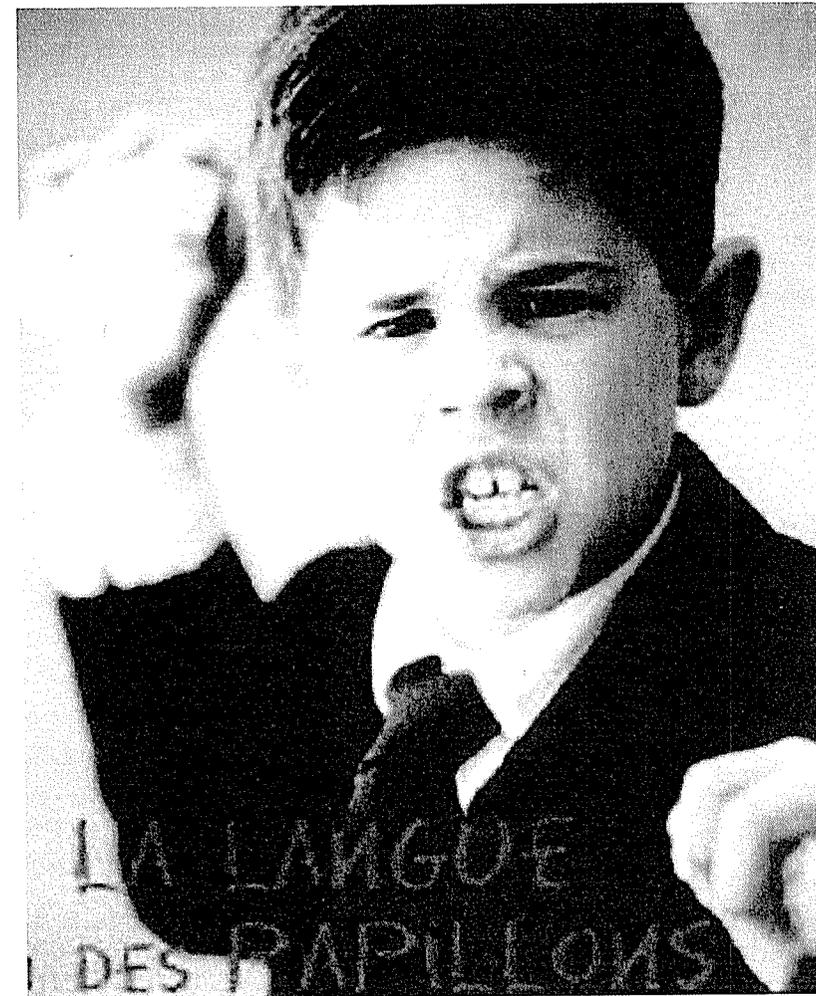
70. Ya indiqué que lo más destacado del segundo relato es la sustitución de *Francisco alegre* por *En er mundo*. La música extradiegética del filme corre a cargo de Alejandro Amenábar. Se trata de bloques muy cortos en los que el cineasta y compositor "tenía la dificultad de incorporarlos narrativamente": "te esfuerzas por no caer en lo obvio, al tiempo que te ajustas a la sincronía. En la película de Cuerda juegas más con el componente sentimental que con el narrativo" (Entrevista con Alejandro Amenábar, *loc. cit.*, p. 268). En este sentido, considero que, atendiendo a la categorización de Jesús GARCÍA JIMÉNEZ (*Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 258-260), posee una función parafrástica y esencialmente dramática. Mayor interés posee la música diegética, sobre todo el pasodoble. Se trata de una pieza que cuenta con un magnífico precedente en nuestro cine: las escenas de la Primera Comunión y la despedida de *El Sur* (VÍCTOR ERICE, 1982). *Director de producción*: Primitivo Álvaro. *Guión*: Víctor ERICE. *Actores*: Omero Antoniutti (Agustín), Sonsoles Aranguren (Estrella, 8 años), Iciar Bollain (Estrella, 15 años). Si en la película de Erice acompaña el sentimiento de unión y cariño que une a padre e hija y posteriormente, de forma disfórica, la separación que media entre ambos (CARMEN AROCENA, *Victor Erice*, Madrid, Cátedra, Signo e Imagen, Cineastas, 1996, pp. 234-238 y 258-263), Cuerda lo emplea como la banda sonora que acompaña el desarrollo vital de Andrés. A medida que mejora en su interpretación descubre los misterios del amor y las relaciones humanas. Todo ello se culmina cuando sale al ruedo de la vida, como un toricantano en busca de gloria, a dedicar una faena de naturales y medias corcheas a la china de sus sueños.

	<p>TRANSFORMACIONES: - El narrador es O'Lis. - El tabernero ha sido sustituido por el padre de Roque. - Carmiña no vive con su tía sino con su madre. - El guión de Azcona sintetiza todos los momentos de este relato por comprensión. Va siempre una escena más rápido que el libro. Pero sólo una. - La historia se narra en progresión.</p>
2.- Descripción de Carmiña. Relaciones sexuales en presencia del perro (pp. 108-110).	<p>Comprimido en la escena 13. <i>Escenas 18 y 19:</i> Relación sexual en casa de Carmiña. Cuando llegan al cobertizo O'Lis no puede soportar que Tarzán le olfatee los genitales y lo expulsa. Carmiña pierde instantáneamente la libido. AÑADIDOS: - <i>Escena 14:</i> Contemplamos el coito a través de los ojos de Roque y Moncho. - <i>Escenas 16 y 17:</i> Los niños siguen a O'Lis hasta las afueras del pueblo.</p>
3.- Tras interrumpir la narración pide una copa. Prosigue su relato: cópula con presencia de Tarzán. El perro le olisquea las partes. Carmiña se enfada (pp. 110-111).	Adelantado en la <i>Escena 19</i> .
4.- O'Lis mata a Tarzán con una vara de aguijón. Concluye su historia y se marcha (p. 112).	<i>Escena 51.</i> Precedida por dos escenas necesarias para conservar el punto de vista. En la número 50 los niños van a la taberna donde O'Lis y el maestro escuchan la radio. El maestro vomita. O'Lis se marcha. En la escena 51 Roque y Moncho siguen al borrachín por una alameda.

Salvo el capitán y Fernán-Gómez, que yace en un colchón a popa, somos ya pocos los que arriamos las velas. El actor tiene la vista perdida en el océano como si se preguntara cuántas vidas había costado reunir aquel tesoro, cuánta sangre y cuántos sufrimientos, cuántos bravos barcos hundidos en las profundidades, cuántos cañonazos, cuánta vergüenza y cuántas mentiras y crueldades. Quizá no lo pueda decir nadie vivo. Ni siquiera Don Gregorio.

Sabe que la vejez no es placentera ni agradable, no produce ningún gozo por sí misma. Pero los profesores, los cómicos, perduran, no envejecen jamás en un mundo que es eternamente joven. Por eso me ha encargado que, mientras escapo con Silver, les entregue otro libro. Lo escribieron grandes hombres hace ciento cincuenta años. Hombres de diferente condición, prósperos y muy pobres. Y no entraron en polémica cuando acordaron que la voluntad del pueblo es la misma para todos y los faculta para ejercer cargos públicos sin otra distinción que la de su virtud y su talento.⁷¹

71. Maureen O'Hara da fin a *Esta tierra es mía* con un discurso semejante. Mientras lee la Declaración de los Derechos Humanos, el profesor Lory es apresado. Será ella quien, valientemente, continuará la misión del maestro.



Cartel francés de *La lengua de las mariposas*.