

LITERATURA Y FILMICIDAD: *EL VOCABULARIO DE LOS BALCONES* (ALMUDENA GRANDES, 1998) EN *AUNQUE TÚ NO LO SEPAS* (JUAN VICENTE CÓRDOBA, 2000)

RAFAEL BONILLA CEREZO
Universidad de Córdoba

Negras cavernas donde mis dragones piden asilo. Los ojos agitados por lunas fantásticas. Viena¹. Muerto Lime, el espectador goza la noche de Alida Valli. Susurra Poppy: «¿Quizá pueda explicarme por qué han desaparecido nuestros amigos?»². «Porque estamos solos usted y yo desde que nos miramos». Entre los que lloran se duele Odiseo. Hace ya treinta años capturó a Almudena Grandes: «Sus heroínas salen de un *film* con cabello oscuro». ¿Gene Tierney? Lulú, tal vez Malena. ¿Observan la realidad desde una ventana? «Como el cine». Lucía, protagonista de *El vocabulario de los balcones*, les dirá que los claustros del arte son vidriados³. Basta que Van Eyck abra el postigo para Mrs. Dalloway.

«Memorias de una niña gitana», prólogo de la colección, traza su infancia. Grandes, hoy «atlética» de pro, diseña «el cuento» durante un partido: «escribo para vivir, y la pasión sigue llevándome de la mano —con frecuencia hasta más de lo que yo quisiera—, pero apenas he acabado una

¹ *The Third Man* (*El tercer hombre*, 1949). Producción: David O'Selznick para British Lion / London Filmes (Reino Unido). Dirección: Carol Reed. Guión: Graham Greene. Fotografía: Robert Krasker, Música Anton Karas. Intérpretes: Joseph Cotten (Holly Martins), Trevor Howard (Mayor Calloway), Alida Valli (Anna Schmidt), Orson Welles (Harry Lime).

² *The Shanghai Gesture* (*El embrujo de Shanghai*, 1941). Producción: Arnold Pressburger. Dirección: Joseph Von Sternberg. Guión: Joseph Von Sternberg, Gera Herczeg, Karl Volmöeller y Jules Furthman. Fotografía: Paul Ivano. Música: Richard Hageman. Montaje: San Winston. Intérpretes: Ona Munson (Mother Gin Sling), Walter Huston (Sir Guy Charteris), Gene Tierney (Poppy), Philys Brooks (Dixie Pomeroy), María Ouspenskaya (Ama), Victor Mature (Omar).

³ Almudena GRANDES, *El vocabulario de los balcones*, incluido en *Modelos de mujer*, Barcelona Tusquets, 1998, pp. 135-160. Cito siempre por esta edición.

docena en estos años»⁴. Ese universo textual vendrá a iluminar —así lo declara la novelista— un mundo pequeño, casi adolescente. Un tapiz donde se refleja la historia. Porque narrar es divertirse; recordar es mentir:

«Tanto en “Los ojos rotos” (1989) como en “El vocabulario de los balcones” (1994), y hasta, de alguna manera, en “Modelos de mujer” (1995) y “Malena, una vida hervida” (1990), la mirada del amante modifica y determina la imagen que el ser amado obtiene de sí mismo. [...] Esta Malena primeriza aprende una verdad esencial de labios de su abuelo, en el que presiente a todos los hombres que habitarán su propia vida. “El vocabulario de los balcones”, en cambio, comparte mi barrio, y su espíritu, con *Te llamaré Viernes*»⁵.

Pasará mucho tiempo antes de que publique otro libro de cuentos, si bien todas sus obras bordean el precipicio que la madurez trae consigo⁶. Según Ana Isabel Martín, «la crisis de la edad sitúa a sus personajes frente a una honda reflexión sobre sí mismos de la que extrae su verdad más pura, libre de las inseguridades de un reino del que se sienten excluidos»⁷. Tras *Las edades de Lulú* (1989), adaptada por Bigas Luna⁸, gira hacia una prosa más íntima. Aunque pertenezca a la generación de mujeres post-feministas que plantean el tema sexual con sinceridad, ya en *Te llamaré Viernes* (1991) y *Malena es un nombre de tango* (1994) optará por un retrato generacional que logra su identidad en la memoria⁹. La antigua y la reciente, la que se queda en la epidermis de los momentos y la que duerme devorando el pasado. Pero su literatura no admite un marbete genérico. Se nutre con virtudes, poco atendidas, que deben mucho a la pantalla.

Acudiré a la «teoría cinematográfica» para analizar un rodaje: *Aunque tú no lo sepas* (2000), *opera prima* de Juan Vicente Córdoba¹⁰:

⁴ Almudena GRANDES, «Memorias de una niña gitana», *Modelos de mujer*, *op. cit.*, pp. 9-17. Tomo la cita de la p. 13.

⁵ Almudena GRANDES, «Memorias de una niña gitana», *ibidem*, pp. 14-15.

⁶ Almudena GRANDES, «La novela de sofá no ha muerto», *El País*, 7-2-2002, p. 32.

⁷ Ana Isabel MARTÍN MORENO, «Un acercamiento a la narrativa de Almudena Grandes», comunicación presentada en la IV Reunión Científica Internacional *Claves y parámetros de la narrativa en la España posmoderna (1975-2000)*, celebrada en Córdoba los días 4, 5 y 6 de noviembre de 2002. Organiza el Grupo de Investigación «Sociología de la Literatura Andaluza de los Siglos XIX y XX y sus relaciones con Hispanoamérica (SOLARHA)». En prensa. Agradezco a la autora las facilidades para consultar su trabajo.

⁸ *Las edades de Lulú* (1990). Productoras: Iberoamericana Films y Apricot. Dirección: Bigas Luna. Guión: Bigas Luna y Almudena Grandes. Fotografía: Fernando Arribas. Música: Carlos Segarra. Intérpretes: Francesca Neri, Óscar Ladoire, Javier Bardem, María Barranco y Fernando Guillén Cuervo.

⁹ *Malena es un nombre de tango* (1995). Productores: Gerardo Herrero y Javier López Blanco. Director: Gerardo Herrero. Guión: Almudena Grandes y Senel Paz. Fotografía: Alfredo F. Mayo. Música: Antoine Duhamel. Intérpretes: Ariadna Gil, Marta Belaustegui, Carlos López, Luis Fernando Alvés e Isabel Otero.

¹⁰ *Aunque tú no lo sepas* (2000). Producción: Enrique Cerezo P.C y Samarkanda Films. Dirección: Juan Vicente Córdoba. Guión: Juan Vicente Córdoba, Antonio Conesa, María

«También me gusta el cine; tengo una relación con él muy distinta a la que tengo con la literatura, que se concreta mucho en mi nivel de exigencia. Le doy a los libros un crédito determinado, me quedan muchos por leer, se escriben muchos para perder el tiempo, y soy una lectora exigente. En cambio, en el cine soy una espectadora nada exigente. [...] El otro día, Maruja Torres me afilió a una liga de enemigas de Juliette Binoche y de Emma Thompson. Es que, entre otras cosas, no fui a ver la última versión de *Cumbres borrascosas* porque no me da la gana ver a la Binoche haciendo de Cathy. Ya tengo mi versión, no quiero que me la contaminen»¹¹.

Defiende la creatividad que se «aniquila» en una película¹². El lujo de saborear los párrafos. Cuando presencié el estreno de *Malena*, asistía con intención de ver «su» texto en imágenes. Lógicamente no salió del todo satisfecha. El principal criterio de un director es la cámara. Ésta se convierte en pluma. Incluso si la maneja un gran artista, pocos quieren leer lo que escribe. Las sombras, al revés que el libro —cuya lectura habitual facilita la comprensión—, agradan en el momento. «La leyenda sobre la pantalla no se retrasa»¹³:

«En esta ocasión no me he fijado en la película sino que he visto la novela en la película, he ajustado la película que tenía yo en la novela. Pero sí he sentido sintonía. Una película es una lectura de una novela y creo que todas las lecturas de una novela son justas. El filme de Gerardo Herrero es tan irreprochable como la lectura que puede hacer cualquier lector. [...] Creo que el cine es un sarampión para el escritor; lo pasas una vez y te inmunizas frente a determinadas tentaciones. Cuando adaptan tu primera novela tienes una tendencia incontrolable a sentirte indispensable. ¡Y te llevas unos chascos! De lo que se trata es de que el filme se sostenga por sí solo»¹⁴.

Juan Vicente Córdoba no aspira a «rodar el cuento». Parte de un eje básico para cualquier debut: interioriza la ficción de Grandes —muy vi-

Reyes Arias, José Manuel Benayas, Rafael Ruso. Fotografía: Aitor Mantxola. Música: Ángel Illarramendi. Intérpretes: Silvia Munt (Lucía), Gary Piquer (Juan), Andrés Gertrudix (Juan joven), Cristina Brondo (Lucía joven), Daniel Guzmán (Santi joven).

¹¹ Sol ALAMEDA, «Almudena Grandes: la literatura y la vida», *El País Semanal*, n.º 1018. Domingo 31-3-1996, pp. 28-33. Tomo la cita de la p. 30.

¹² Jorge URRUTIA, «Introducción» a Christian METZ, *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1973, pp. 7-26, emplea *filme* para designar un discurso cinematográfico significativo, mientras que *película* designa un producto comercial o una tira de celuloide (p. 25). Yo las utilizo indistintamente. También Yuri LOTMAN, *Semiotics of cinema*, Michigan Slavic Studies 5, Ann Arbor, University of Michigan, 1991, precisó que la estructura fílmica es todavía más compleja y va más allá de los sistemas semiológicos básicos, combinando varias capas semióticas (p. 94).

¹³ Según José MARTÍNEZ RUIZ (AZORÍN), «Caducidad», *El cine y el momento*, prólogo de Rafael Utrera, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pp. 35-36, «No dirá nada una película exhumada en una filmoteca al cabo de setenta, cien años. [...] La película ha captado el momento, con lo sutil, etéreo de la vida, y es víctima también, aun con grandes actores, de ese momento».

¹⁴ Rocío GARCÍA, «Flechazo por Malena: Gerardo Herrero dirige la adaptación de la novela de Almudena Grandes», *El País*, 11-4-1996, p. 39.

sual— y transforma en imágenes su propia niñez¹⁵. De ahí el favor de la crítica. Es decir, respeta las claves de la literatura, «sintonizando» la obra narrativa, y prolonga las obsesiones temáticas que apuntaba *Entrevías* (1995)¹⁶. Por eso, a raíz de participar en la Sección Zabaltegui del Festival de San Sebastián (2000), obtuvo publicidad y una buena taquilla.

Según Sánchez Noriega, en el ámbito peninsular se valora la novela como superior a la toda narración fílmica: el creador *ex nihilo* impera sobre quien realiza «comentarios». Sin embargo, un cuento es «más adaptable»; no exige lagunas de personajes o sucesos. Puede servir como esquema argumental para que el cineasta «elabore un guión con mayor libertad y adecuación a los requisitos del discurso fílmico»¹⁷. Algunos ejemplos cercanos: *El Sur* (Víctor Erice, 1982), *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999) y *El Portero* (Gonzalo Suárez, 2000). Pero existe un problema; ¿confiamos la película a una historia, como Erice, o agrupamos varios relatos hasta cubrir la superficie de dos horas: «la opción Azcona»? La primera postura es más arriesgada, pues ese texto se define por la concisión. El director tendrá que subsanar los vacíos con elementos que no están incluidos en su origen. Propiedad que refuta el mismo espíritu del cuento. Juan Vicente Córdoba añade —con éxito— una segunda trama, ya insinuada por Grandes: las anécdotas junto al tren, el barrio de Santi. Hablo de «transposición», a lo sumo de «interpretación»¹⁸, obviando así el marbete que muchos teóricos —poco reflexivos— otorgan a cualquier película que nace de la literatura. Mi juicio debe basarse, como intuyó Gimferrer, «no en el terreno de las equivalencias de lenguaje, sino en las equivalencias en cuanto al resultado obtenido»¹⁹. Luego una buena «transposición»

¹⁵ Cfr. «Opera prima. Juan Vicente Córdoba, *Aunque tú no lo sepas*», *Cinemanía*, n.º 66, marzo 2001, p. 51.

¹⁶ Juan Vicente Córdoba llega al cine desde el guión. Escribe su cortometraje *Entrevías* y escribe, en colaboración con la directora Chus Gutiérrez, *Alma gitana* (1996). *Entrevías* fue candidato a los Premios Goya y narra la historia de unos chicos que pasan la mayor parte de su tiempo en las vías de un tren, *leiv-motiv* de *Aunque tú no lo sepas*. Forma parte del grupo de jóvenes promesas del cine español. Tuvo la valentía de fundar con Antonio Conesa, director de los cortometrajes *Huntza* y *Campeones*, la productora *Samarkanda*.

¹⁷ José Luis SÁNCHEZ NORIEGA, «Indagación desmitificadora del primado estético de la literatura frente al cine», *Literatura española y cine*, coordinado por Norberto Mínguez Arranz, Madrid, Editorial Complutense, 2002, pp. 97-112. Tomo la cita de las pp. 100-101.

¹⁸ Apunta José Luis SÁNCHEZ NORIEGA, «Tipología de las adaptaciones novelísticas», *De la literatura al cine*, Barcelona, Paidós, 2000, pp. 63-67, que existen cuatro actitudes a la hora de «versionar» una obra libresco: a) adaptación como ilustración; b) adaptación como transposición, a medio camino entre la adaptación fiel y la interpretación; c) adaptación como interpretación; y d) adaptación libre. Para el cotejo empleo —con flexibilidad— el corpus de rasgos y la metodología de su ensayo.

¹⁹ Pere GIMFERRER, *Cine y Literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1985, pp. 59-61. Según Francisco AYALA, «Novela y cine en cotejo», *El escritor y el cine*, Madrid, Cáte-

producirá en el público un efecto análogo al que la palabra suscita sobre el lector.

Aunque tú no lo sepas huye del cine caligráfico para crear algo nuevo. Tan censurables son los *remakes* —*Psicosis*, *Charada*, *El planeta de los simios*— como aquellos filmes que siguen lealmente lo que un escritor dejó impreso. Además, la versión nunca podrá tiznar el libro, que resiste inamovible en su propia naturaleza, anterior a cualquier deturpación. Y eso que hay grandes «magos» en las huestes de Hollywood. Cuando surgen las carencias, o los aciertos, es en la práctica que de él se haya realizado²⁰. La adición y «reescritura» de Córdoba no sólo es plausible sino, a mi modo de ver, crucial²¹. Frente a los que piensan que el cine —¿también Buñuel y Welles?— traiciona la novela, opongo que, en nombre de la propia literatura, la «herida» resulta yerma. Opina Bazin: «por muy aproximadas y lejanas que sean las obras, no dañarán el original en la veneración de la minoría»²². Los «espectadores vírgenes» o bien se contentan con el filme, o lo repudian. Quizá gusten de acceder al modelo y fortalezcan el grupo lector.

La relación que establezco entre *El vocabulario de los balcones* y su «espejo» se limita al marco de un diálogo intercultural: la infancia burguesa de Grandes viaja en el «tren macarra» de Córdoba. *Aunque tú no lo sepas* bebe su filmografía previa y, en su núcleo argumental, sublima un pretexto dúplice. Si las vivencias son bisonas, hasta los mejores cineastas —John Ford (*La diligencia*), Hitchcock (*Rebeca*)— auxilian ideas forasteras. Las hibridan en un sensato crisol que Antonio Lara califica como «entrenamiento para desembocar en algo inédito. No implica abdicar del cielo propio, sino enriquecerlo, si es factible, con el trabajo ajeno»²³.

dra, Signo e Imagen, 1996, pp. 87-91, «cuando se anuncia una película como adaptación de una novela o drama, resulta difícil negarse a establecer un juicio comparativo entre ambas producciones. [...] Sin embargo, la novela-base es (o quiere ser) una obra de arte, y la película sacada de ella será otra obra de arte bien distinta» (p. 89). Finalmente, Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO, *Literatura y cine*, Madrid, UNED, 1993, escribe: «cuando se adapta una obra literaria al cine se elabora también una nueva estrategia comunicativa y se modifican las circunstancias pragmáticas» (p. 57).

²⁰ El mejor resumen sobre las diversas clasificaciones se halla en Norberto MÍNGUEZ ARRANZ, *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*, Madrid, Ediciones La Mirada, 1998, pp. 37-39.

²¹ De estas operaciones habla Jeanne-Marie CLERC en su monografía *Ecrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots. Adaptations et ciné-romans*, París, Université de Metz, Presses Universitaires de Metz, 1985.

²² André BAZIN, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966, p. 177.

²³ Antonio LARA, «Del libro al celuloide; algunas reflexiones sobre el fenómeno de la adaptación», *Literatura española y cine, op. cit.*, pp. 1-12. Tomo la cita de la p. 10. Carmen PEÑA-ARDID, *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, Signo e Imagen, 1999, matiza: «cuantos defienden las «infidelidades» insistirán, a su vez, en la importancia de captar el «espíritu» de los textos llevados a la pantalla, aunque pocas veces se muestren unánimes a la hora de decidir si un film concreto lo ha logrado o no» (p. 27).

1. A IMAGEN DE LA LETRA

El vocabulario de los balcones posee un atrio metapoético. Lo firma Luis García Montero: «Si alguna vez la vida te maltrata, / acuérdate de mí, / que no puede cansarse de esperar / aquel que no se cansa de mirarte»²⁴. «Dedicatoria» evade la función de *cornice* y explora el romanticismo. Juan Vicente Córdoba muda ese paratexto por un título, *Aunque tú no lo sepas*, que asume otro zaguán para el autor granadino. Bien leídos, sus metros cifran la película: «te inventaba conmigo, / hicimos mil proyectos, paseamos / por todas las ciudades que te gustan, / recordamos canciones, elegimos renunciadas, / aprendiendo los dos a convivir / entre la realidad y el pensamiento»²⁵. Se diría que una bobina acaricia los «planos». A la zaga de Cernuda, no existe mejor definición: «entre la realidad y el pensamiento». Porque la mujer que podrías haber tenido y rechazaste, la vida que no has podido vivir, aunque la hubieras deseado, urde un hilo que cose el ayer.

Grandes divide el mosaico: catorce secuencias con nexos que favorecen la imagen. Como en *Atlas de Geografía Humana*, se trata de una joven que rememora, al tiempo que afronta «su transición amorosa», todavía pendiente²⁶: «No hay escalera sin barandilla ni hortera sin zapatos de rejilla, solíamos decir en aquella época» (p. 135)²⁷.

Desde aquí fija los zapatos del Macarrón, incluyendo su taconeo:

²⁴ Luis GARCÍA MONTERO, «Dedicatoria», *Habitaciones separadas*, Madrid, Visor, 1995, p. 41.

²⁵ Luis GARCÍA MONTERO, «Aunque tú no lo sepas», *ibidem*, pp. 50-51. En la película, «Dedicatoria» forma parte de la diégesis narrativa y «Aunque tú no lo sepas» reaparece en la secuencia 67: JUAN: «Aunque tú no lo sepas aquella noche me partiste el corazón». [Le coge la mano]. «Tú has sido lo más bonito que me ha pasado en la vida».

²⁶ Miguel GARCÍA POSADA, «Mujeres enamoradas», *El País. Babelia*, 17-X-1998, p. 9. Cfr. también Antón CASTRO, «Vidas cruzadas (Almudena Grandes. *Atlas de Geografía Humana*)», *ABC Cultural*, 22-X-1998, p. 10.

²⁷ El cuento de Grandes se desarrolla en un largo *flashback* circular, desde 1992 a 1977, que desemboca en el presente. La transición política y la llegada de la democracia es el telón de fondo para su historia de amor. Algo parecido sucede en *Malena*. Almudena del OLMO ITURRIARTE, «Malena es un nombre de tango, de Almudena Grandes», *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*, coordinado por Marina VILLALBA ÁLVAREZ, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2000, pp. 281-284, expone con brillantez «el viaje que la protagonista emprende a los treinta y tres años por la memoria cuyo rumbo apunta hacia la necesidad de explicarse a sí misma las razones que han determinado su trayectoria vital hasta el momento presente (p. 282). Aunque se le atribuye un cierto complejo de «musa roja», reducto conmovedor e inmovible de los sueños del socialismo al poder, Grandes admite que «su posición tiene mucho más que ver con la ideología y su conciencia moral que con sus ventajas o desventajas». Cfr. Almudena GRANDES, «Rosas rojas en Madrid» (entrevista con Juan Ramón IBORRA), *Dominical. El Periódico*, 21-22 de junio del 2003, pp. 20-28. Tomo la cita de la p. 28.

«—tap tap tap tap—, acechaba todas las mañanas y todas las tardes, de casa al instituto, del instituto a casa, y vuelta a empezar» (Secuencia 1, p. 137). Un aforismo coloquial, paralelo al anterior, da pie a la segunda escena. Fundido negro: «No hay parto sin dolor, ya se sabe, ni hortera sin transistor». Juan en la esquina de San Bernardo. Mientras, suenan Los Módulos, rock sinfónico «a lo Pink Floyd»: «*eso da igual, ya nada importa, todo tiene su fi-i-i-in*». El encadenado se apoya sobre el estribillo final. Muestra la hermandad de ambas secuencias con isotopías: el «tap tap» y la epanadiplosis de la «cámara»: «San Bernardo abajo, San Bernardo arriba» ↔ «de casa al instituto, del instituto a casa». Pero el vaticinio de la canción, omitida por Córdoba, se invertirá en la escena 14 (Sec. 2, pp. 137-138).

El diálogo con su prima agiliza un cambio. La localización es Malasaña:

«—Es que lo que le faltaba ya, al tío, que le gusten *Los Módulos*. Yo asentía en silencio y, a veces, sin darme cuenta del todo, tarareaba aquella infamia sin mover los labios, *siento que ya llegó la hora, que dentro de un momento...*» (p. 138).

Su rivalidad aflora en el gusto melódico. Ella nace en Chamberí y disfruta la imagen arabesca, vedada por Angelines, cuyo «linaje» parodia: «en casa, mal que le pesara, seguía siendo Angelita, y por muchos años» (p. 138). Este plan biográfico y la sátira del nuevo rico concluyen: «El Macarrón era un pedazo de hortera. Punto final» (Sec. 3, pp. 138-39). Precisa la longitud de cada secuencia con la tipografía y signos de «montaje». También fragua un nombre para «plasmarse» el rostro de Juanito: «Ni siquiera sabía como se llamaba —Abencio, seguro, o Aquilino, aventuraba mi prima, todo lo más Dionisio. No era del barrio. Vivía en Valdeaceras, una estación de metro que estaba muy lejos» (p. 139). Los apelativos rurales, clasistas, salen de la pupila de una «chica bien»²⁸ —«Esa mirada

²⁸ Quizá sea ésta una de las razones por la que las lectoras compran narrativa escrita por mujeres. A pesar del rechazo de Grandes a muchas de estas tesis, no parece que el factor de género (*gender*) pueda ser indiferente en esta elección. Más aún cuando los filólogos —Ciplijauskaite, Riera, Zatlín— nos advierten del interés de la mujer actual por una definición nueva y personal de su identidad, más allá de los roles tradicionalmente asignados y de las expectativas vitales que tuvieron las mujeres del pasado. Un espléndido artículo de Pilar NIEVA DE LA PAZ, «Modelos femeninos e indeterminación de la identidad: *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), de Lucía Etxebarria, y *Atlas de geografía humana* (1998), de Almudena Grandes, *Hispanística XX*, 17, 1999, pp. 199-212, desbroza el panorama evolutivo: «Las autoras se hacen eco de la percepción cada vez más generalizada que las mujeres actuales tienen de esta recién adquirida apertura vital, al tiempo que reflexionan críticamente sobre las claves que permiten a sus contemporáneas definir su identidad personal. Destaca en este sentido la reciente proliferación de antologías de relatos (*Modelos de mujer*, 1996, de Almudena Grandes; *Madres e hijas*, 1996, de Laura Freixas; *Vidas de mujer*, 1998, de Mercedes Montmany), cuyos títulos se ofrecen como reclamo que remite a una pluralidad de modelos vitales y de relaciones posibles para las mujeres de hoy» (p. 202).

sólida, compacta como un espejo animado, turbio y caliente» (Sec. 4, pp. 139)— que «funde» el par de secuencias volviendo al estilo directo. Su madre «rueda» un *travelling* por la Glorieta de Bilbao. Fijémonos en el doble imperativo: «Mira, mira»:

«—Eso que se ve allí es la cúpula de la Unión y el Fénix. ¡Pero si vivimos en la Gran Vía! Lo que yo te diga...

Ella podía hartarse de decir lo que quisiera pero, por supuesto, no vivíamos en la Gran Vía, sino en un barrio antiguo y pequeño, una parcela del centro de Madrid —Noviciado para algunos, Malasaña para otros, San Bernardo, Conde Duque o hasta Argüelles» (p. 139).

Muy pronto, la voz encuadra una galería: «El pasillo, dividido en varios segmentos equitativamente absurdos, seguía siendo eterno y angosto, y mi dormitorio, que conservaba el airoso nombre de gabinete, era en realidad un minúsculo cuarto ciego» (p. 140). Su «*steady cam*» cuida la simetría de la escena inmediata. El triunfo —retrospectivo— de la abuela en un concurso de *misses* y la familia del Macarrón, nieto de una anciana «brusca y peor hablada», dilatan el valor de aquellos ojos, «que tal vez me concedieran el privilegio de existir», y, sobre todo, la hazaña de Angelita —convertida definitivamente en Angelines—, «un auténtico misterio» (Sec. 5, pp. 139-142). Afirma el *suspense* bajo la mirada de Juan y traza un leve *flashforward* que el lector no descubre hasta la secuencia 6. Con todo, esta «alteración» es símbolo de su madurez: salen, por vez primera, a la discoteca. Grandes deja al «público» en vilo y acentúa el *cut*. Casi oímos el chasquido de la claqueta.

El *pub* Topaz es un plano-secuencia descrito con rigor milimétrico: «espejos con marcos dorados en los pasillos, sofás profundos como camas de matrimonio, ambientes muy iluminados y, fundamentalmente, camareeros con esmoquin» (p. 142). Intuimos su primer vínculo hacia el Macarrón; se sienten desplazadas:

«Buscaba un sitio que me correspondiera, un lugar donde mi aspecto no desentonara entre tanta chica rubia con culo respingón embutido en vaqueros de importación y miles de sortijas de plata, y tanto tío gigantesco de pelo engominado enfundado en *blazer* azul marino. La moda náutica. Pero yo no distinguía un nudo marinero del lazo de un zapato, y eso era una tragedia sólo comparable al miserable aspecto de los *Lois* que mi madre insistía en comprarme por aquel entonces. Había uno rubio que llevaba siempre camisetas de algodón de colores muy vivos, con el cuello blanco y un número impreso en la espalda. Se llamaba Nacho. Cuando empezamos a salir me enseñó que Topaz era una horterada de sitio» (pp. 142-143).

El duelo *Levis / Lois* y la fiebre del sábado noche revelan su poder adquisitivo. Habituada a los bares del distrito centro, todo le parecía «la pera limonera». Aunque se burla de Nacho, «mucho más tonto», no tarda en rendirse ante el Ford Fiesta. Elide su juego amoroso y, desde Topaz,

superpone el primer roce con Juanito (Secuencia 6, pp. 142-44). Ya en el bar Pichurri, «como los antros más vulgares de mi barrio» (p. 144), el Macarra la mira tímidamente. Surge un triángulo digno del cine de los cincuenta:

«esa figura solitaria y huidiza a la que nunca fui capaz de despistar, aquel cuerpo encogido que buscaba amparo en el filo de todas las esquinas, los brazos colgando, los hombros hundidos, la cabeza gacha, una impecable máscara de fragilidad para unos ojos que no cambiaban nunca, ojos duros como rocas, hondos como pozos, relucientes y tenaces como dos cuchillos» (pp. 144-145).

Añora el icono del frágil James Dean. Su pose, siempre rebelde, ocupa muchas portadas. En *Giant* (1956) sedujo a Elizabeth Taylor; con el rifle crucificando su cuello²⁹. Dueño de cierta feminidad, clausuraba un estereotipo «duro»: John Wayne, Bogart, Robert Mitchum. La faz sombría por el petróleo, triste perdedor cuyo destino, infantil y poético, quema en la retina (Sec. 7, pp. 144-145)³⁰:

«Cuando volví, mi novio seguía gritando, chillando furioso como un cerdo en un matadero, mientras el Macarrón, con una ceja abierta, manando sangre por la nariz, echaba a correr por los sótanos de Azca, sin querer todavía perderse del todo, porque aún se detuvo un momento, afrontó el riesgo de un golpe aplazado, se dio la vuelta, y me miró, y yo alcancé a recoger su última mirada y me entraron unas ganas tremendas de llorar. [...] Aquella noche no hubo despedida, porque me sentía incapaz de besar a Nacho. Le dejé al día siguiente» (p. 145).

Buscará alivio para su libertad sexual: Borja, Charlie, Jacobo... (Sec. 8, pp. 146-148). Esta serie —y la propia escena— actúa como efímero intervalo. No obstante, y aunque el director la elimine —o resuma— en el perfil de Nacho, también es cinematográfica. Grandes censura la *jet* más banal, los veraneos junto al Cantábrico. Crea un «ligue» para Angelita: «había terminado por echarse un novio estupendo en Alcalá la Real» (p. 147). La

²⁹ *Giant* (*Gigante*, 1956). Productor: Henry Ginsberg. Director: George Stevens. Guión: Edna Ferber y Fred Guiol. Fotografía: William C. Mellor. Música: Dimitri Tiomkin. Intérpretes: Rock Hudson (Benedict), Elizabeth Taylor (Leslie), James Dean (Jett Rink).

³⁰ Es un modelo de actuación surgido del *Actor's Studio*, con la dirección y el beneplácito de Strasberg: el primer Brando (*Hombres, La ley del silencio*), Paul Newman (*Marcado por el odio, El largo y cálido verano*), Montgomery Clift (*De aquí a la eternidad, Yo confieso*) y el mismo James Dean (*Rebelde sin causa, Al este del Edén*), son hitos en la encarnación de jóvenes atormentados y tremendamente atractivos. Almudena GRANDES, «Me he ganado el derecho a que la gente deje de dudar que soy escritora», *El País*, 3-4-1994, p. 36, también admite que de su amor por la novela del siglo XIX viene un gusto muy marcado por la gente no muy normal: «Te digo: ni los personajes extraordinarios, los superhéroes, ni los hombres grises vestidos de gris y pintados de gris. En los márgenes se dan esos personajes que son normales como todos, pero que tienen su pequeña diferencia. A lo mejor es esa diferencia la que les coloca del lado de allá».

urbanización de Aravaca, propiedad de Miguel, hostiliza su pueblo, aquellas tardes en el casino:

«Eso era verdad y casi todo lo demás también. Miguel se negaba a vivir en la ciudad porque llamaba campo a una intolerable amalgama de urbanizaciones de medio pelo con pretensiones, y a mí no me daba vergüenza no tener ninguna casa con jardín y paredes de hiedra, ningún pueblecito marinero y, a cambio, como única raíz sólo un balcón donde tomar el fresco con mi abuela» (pp. 147-148).

Todos los caminos llevan al Macarrón. De hecho, la chica anda con los hombros demasiado ligeros: «Sentía como si mis pies no tuvieran peso, como si ningún cuerpo fuera capaz de asentarlos en el suelo» (p. 148). Tras renunciar a Miguel (Sec. 9, pp. 148-150), pisa la acera. El monótono espectáculo de Capitán Haya, las torres acristaladas, jardines y palmeras no son para ella. Esta gradación, con veloces pausas, indica un racimo de planos que Córdoba ha suprimido. El relato adquiere un tono frecuentativo —«más lejos, y más, y ahora despacio, y todas las calles, todas las fachadas, todas las esquinas parecían iguales»— sobre anáforas y *couplings* visuales. La película lo singulariza en su ruptura con Nacho —que fagocita a Borja y Miguel—. Cerca del metro, «con un nombre familiar y doloroso», la muchacha toma la decisión. El imán por los ojos hipnóticos precipita ese vacío: «Tú no me miras, Miguel. Porque no sabes mirarme».

La elipsis —una página en blanco— reanuda el presente. En un centro comercial, ya adulta, hace cola frente al probador. El pelo moreno de otra mujer, recogido en una trenza, «como la que llevaba yo cuando era niña» (p. 151), activó su memoria³¹. Se nutre de un «paralenguaje» fílmico; la voz es subsidiaria del gesto. Han pasado quince años: Juan conserva el peculiar desaliño, esa pizca de elegancia triunfante³². Excitada por la curiosidad, lo sigue —plano secuencia—: Preciados, Callao, Gran Vía, ¡San Bernardo! El antropólogo no cruza la calle. Sólo la mira, lanzando su desafío: «Se dio la vuelta muy despacio, levantó lentamente los ojos y supe que nunca había dejado de reconocermé» (Sec. 10, pp. 151-153). Sanciona

³¹ Grandes explica a Carlos OTERO, «Almudena Grandes asegura que su última novela no le gusta a las feministas», *Diario Córdoba. Cuadernos del Sur*, 16-6-1994, p. IV/32: «Tengo la sensación de que estaré escribiendo durante mucho tiempo la misma novela porque *Malena es un nombre de tango* trata sobre la infancia y el deseo, lo mismo que ocurría con *Las edades de Lulú* y *Te llamaré Viernes*».

³² También en *Los aires difíciles* se sirve de dos principios, de dos seres y tiempos diferentes que, según Rafael CONTE, «Playas borrascosas» (reseña a *Los aires difíciles* de Almudena Grandes), *El País. Babelia*, 9-3-2002, p. 9, «se unen en un tiempo y espacio determinados. Al empezar, la escritora así lo declara, pues habla de dos principios —en nuestro cuento serán la infancia y el encuentro de los grandes almacenes—, de la misma manera que al terminar lo hace de «un final» como si allí se cerrara todo; lo cierto es que no es así». Los guiones son míos.

el valor casual, cómo cambia el curso de nuestra vida el hecho —fortuito— de mirar a la derecha o a la izquierda. En fin, una variante sobre las pequeñas causas y los grandes efectos³³.

Saluda a Conchita, vieja amiga. Y cuando la protagonista anuncia su vuelta, le responde: «ya nunca vienes a vernos, como somos pobres...». Consciente de su inferioridad —económica y social—, la panadera elogia a Juan. Es una mujer hecha a sí misma que adora el barrio. La pobreza léxica y los diminutivos la unen al Macarrón:

«A —¡no sé qué hija...!, ahora sois todos unas cosas tan raras—, y lo primero que se me ocurrió fue arquitectura —¡no, mujer, quita ya...! Tan importante no es— [...] —El Macarrón es antropólogo? —volví a preguntar, como si con una sola afirmación no hubiera tenido bastante.
—Sí —me contestó ella, para insistir luego en un tono ligeramente ofendido—, y ya te he dicho que se llama Juanito. —Él tampoco se ha casado —dijo, sin levantar la vista de su mano izquierda. (Sec. 11, pp. 153-156).

Otro espacio aclara el salto locativo: La mujer, en su trinchera, quiere el balcón de Juan. Su tiempo pasa muy deprisa y muy despacio a la vez³⁴. El amor adolescente y la fantasía madura se dan la mano, ya cristalizados, con su carga de hechizo. Una joven solitaria práctica el ejercicio lacerante y lúcido de la introspección, triste y melancólica a veces, dispuesta a tomar el tren:

«Recorrí en penumbra las habitaciones que daban a la calle —un gabinete, el salón, otro gabinete, el dormitorio, otro dormitorio...— y di una señal sin darme a echar más que un vistazo a la cocina y el baño. Obligué a los mozos de la mudanza a trabajar con la luz eléctrica, el piso cerrado a cal y canto. El día que decidí que me sentía segura, compré un ramo de flores, y sólo entonces abrí muy despacio las contraventanas del balcón del salón. Me miraba, y casi sonrió conmigo» (Sec. 12, pp. 156-157).

³³ En una entrevista concedida a Rosa MORA, «Almudena Grandes relata el reto de vivir», *El País. Babelia*, 3-10-1998, pp. 4-5, asume que «hay un momento en cada generación en el que uno se da cuenta que la memoria que ha construido es aproximadamente la misma que le queda por construir. [...] Me pasó algo muy extraordinario, muy extravagante: me enamoré a la edad que no tocaba. Yo tenía 33 años y, según el código de comportamiento de la gente de mi generación, parecía como que me tocaba un poco el amor otoñal, las parejas sucesivas, una vida más tranquila, más serena y de repente me pasaron unas cosas que no me habían pasado de adolescente».

³⁴ Las sucesivas miradas facilitan el recuerdo, cumpliendo así todas las propiedades que María Isabel de CASTRO y Lucía MONTEJO, *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*, Madrid, 1990, atribuyen al relato: «El relato autobiográfico lleva aparejado en muchos casos el rechazo al procedimiento ordenado en el narrar; se prefiere la encadenación libre y aparentemente ilógica; se desdeña la sucesión temporal a favor de los saltos cronológicos. [...] Forman el subconsciente los sueños y los recuerdos. [...] Indagan en el pasado personal en un intento de dar sentido al presente» (pp. 32-35).

Entorna aquel minúsculo pañuelo de baldosas, los recuerdos junto a su abuela, el olor a cocido en las mañanas de invierno. Toda su biografía se abriga bajo la ventana. Tras el marco, que tiene poco de «indiscreto», un hombre calla. Y no es un centauro ni hay más desierto que el afectivo. Ella recorre el cuarto, simétrico a la secuencia 5. Sonríe. Abre de par en par los quicios y tribulaciones del corazón, territorio que, según Pozuelo, Grandes domina como nadie³⁵. Ensayo con morbidez sus hábitos; cada mirada es otro triunfo. Las celosías suben y bajan a la espera de alguna señal, cuestionando el «eterno femenino». Se resigna a desear, a no cohibir el deseo:

«Era muy desordenado, comía poco, dormía menos, y salía casi todas las noches. A veces se acercaba al balcón con un libro en la mano o hablaba por teléfono durante mucho tiempo sin apartar los ojos del cristal, como cuando éramos niños. Yo mantenía siempre enrolladas las persianas verdes y empezaba a cansarme, y dudaba que él tuviera bastante con la pobre victoria de mi imagen» (Sec. 13, pp. 157-158).

El Macarra ejerce su mando y la cazadora torna en presa. Por eso demora el roce que tanto ansía. Los planos y contraplanos se suceden, febriles, casi eróticos: «me quedé mucho tiempo quieta, aferrando la barandilla con las manos. Le miraba y casi sonreí con él» (p. 158)³⁶. Sus cuerpos arden bajo la ropa y ella, en un gesto espontáneo, el primero que acomete desde hace años, acaricia la botonadura de la blusa. Viola, apenas con un suspiro, esa piel protectora. Culmina su *striptease* emocional. Cae lentamente la falda, barnizando aquellas piernas que sólo para el placer nacieron. Juan continúa apostado frente al balcón «como un muñeco, como una estatua, como un cadáver»³⁷. La belleza de sus senos, niveos de caricias, excita el recuerdo³⁸. Y una lágrima, que certifica el último fracaso, surca el rostro de la mujer. O quizá no.

³⁵ José María POZUELO YVANCOS, «Naufragios sentimentales» (reseña a *Los aires difíciles* de Almudena Grandes), *ABC Cultural*, 23-2-2002, p. 11, escribe: «Es propio de Almudena Grandes narrar los vericuetos sentimentales como si nacieran de ella, como si estuviera la autora metida en el fondo de cada personaje, por lo que en realidad da igual que narre en primera o tercera persona. Los lectores verán que no ha variado lo que es fundamental de su estilo».

³⁶ Grandes habla de cómo la mirada del otro cambia la conducta de uno, de lo fundamental que es el peso de los ojos ajenos y también de los propios, pues en casi todas las esquinas de sus historias hay un espejo que te mira y una mujer.

³⁷ La propia novelista admitía que en su vida ha habido muchos hombres, «pero no un hombre que me hubiera marcado, del que pudiera decir que antes de él mi vida era de una manera y después de él de otra. [...] Suponía que este tipo de pasiones eran pasiones que afectaban sólo a un porcentaje de personas y suponía que la vida me habría compensado con otro tipo de cosas». Cfr. Sol ALAMEDA, *op. cit.*, p. 33.

³⁸ Juan Vicente Córdoba interpreta la escena de Grandes desde otra concepción. Omite el impudor. Silvia Munt termina la película en camión para subrayar la desnudez anímica.

El sentimiento de pérdida que afligía a los personajes y la fuerza del amor, que los redime, cobran originalidad. Es ella quien ajusta cuentas con la vida; se enfrenta a una segunda relación y aprovecha esa circunstancia para torcer el destino a su favor. Procura dejar atrás un pasado hostil para buscar «no ya un futuro, sino algo más modesto: el presente»³⁹:

«Quise no volver a ver a nadie, ninguna cosa, nada, nunca más, pero contemplé un balcón vacío abandonado, y mi corazón estuvo a punto de asomarse al mundo desde la enloquecida frontera de mi boca.
Luego, fui yo quien bajo la cabeza. Él cruzaba la calle con la suya más alta, los hombros por fin erguidos» (Sec. 14, pp. 159-160).

2. SEGMENTACIÓN DE *AUNQUE TÚ NO LO SEPAS*

(Secuencia 1) Lucía, traductora de la FNAC. (Sec. 2) Encuentro con Juan. Escalera mecánica. Miradas. (Sec. 3) Lo sigue hasta una cervecería. Noviciado. Primer plano del balcón. (*Fundido negro*). Título de la película. (Sec. 4) Sala de masaje. Lucía y Angelita. (Sec. 5) Visita su antigua casa. Entreabre los postigos. Música extradiagética. Recuerdos. Encadenado: los pintores. (*Fundido negro*). (Sec. 6) Lucía y Conchita en la tienda: «He vuelto al barrio». Los últimos quince años del biólogo. (Sec. 7) Salón de Juan. Plano de los informativos: explica su labor con los primates. Eva Marey, veterinaria y compañera sentimental. Ojos de Lucía. ¿Triángulo amoroso? Sonrisa. (Sec. 8) Piso de Lucía. Presentación del diplomático. Su pareja. Encadenado. Han pasado tres años desde el divorcio. Rehúsa la vida en común. (*Encadenado*). (Sec. 9) Lucía y el político acostados. Juan haciendo el amor. Imagen ralentizada. (Sec. 10) Piso de Lucía. Miradas de balcón a balcón. Música sugerente, clima de misterio. Se quita las gafas y saluda. (Sec. 11) Juan dirige la vista hacia el cristal. (Sec. 12) *Flashback*. El lugar de Silvia Munt lo ocupa Cristina Brondo (Lucía adolescente). Punto de vista de Juan. Lluvia. Vuelta al presente: primer plano de Juan (Gary Piquer). (Sec. 13) Saca un cuaderno y escribe: «Septiembre». Encadena el *flashback*: Juanito (Andrés Gertrudix). Al fondo, Félix Rodríguez de la

Por citar un ejemplo bien conocido, en *Tristana* (1970) Buñuel frustraba las expectativas *voyeurísticas* del espectador masculino. Los ojos de Catherine Deneuve, quien está frente a la audiencia, se dirigen un poco hacia abajo, donde se encuentra Saturno. Ella sonrío maliciosamente al muchacho, pero en verdad se burla de nosotros. Nuestro deseo de ver, que se transfiera a Saturno, no queda satisfecho. Si el *voyeur* se conforma con ver para no extinguir su deseo y que éste continúe vivo, estas imágenes no contemporizan con ese anhelo. Cfr. Aitor BIKANDI-MEJÍAS, *Galaxia textual: cine y literatura. Tristana (Galdós y Buñuel)*, Madrid, Editorial Pliegos, 1997, pp. 157-58. En *Aunque tú no lo sepas*, nos conformamos con ver pero no echamos de menos —tampoco los mayores erotómanos— la exhibición carnal de la protagonista.

³⁹ Felipe BENÍTEZ REYES, «El dios pagano», *El País*, 12-6-2002, p. 7.

Fuente: *El hombre y la tierra*. Tiene dos hermanos: una chica y José, algo mayor. (Sec. 14) Dormitorio marital. Juanito ayuda a su padre con el traje de luces. Diálogo sobre los estudios (Medicina). (Sec. 15) Calle. El puntillero marcha a las Ventas. Escuchamos desde un taxi: «Yo te lo digo cantando» (diegética). (Sec. 16) Juanito recoge al subalterno en el matadero. Caminan. Aunque no quiera, el chico irá al Cardenal Cisneros. (Sec. 17) Almuerzo familiar. El NODO: Fraga Iribarne ha sufrido un atentado. Ideas liberales. Enfado: su vocación es la Biología. (Sec. 18) Limpieza de los capotes. La madre le lleva la cena. Tocabiscos: «Tiene que llover» (diegética). (Sec. 19) Metro de Noviciado. Música: «Tiene que llover» (extradiegética). Nuevo instituto. Comentarios sobre su pelo. (Sec. 20) Patio del Cardenal Cisneros. Música: «Tiene que llover» (extradiegética). El abuelo cruza entre un grupo de chavales. Clasismo. Pelea. Victoria de Juanito. (Sec. 21) Casa de los abuelos. El bedel le regaña. Balcón. Lluve. Plano de Lucía (idéntico a la Sec. 12). Viste un *Lacoste* rojo. (Sec. 22) Metro. Plano nocturno de Madrid. (Sec. 23) Casa de Juan. Propone estudiar en el piso de sus abuelos. (Sec. 24) Casa de los abuelos. Prismáticos. La chica se desnuda. Dormitorio paterno. Regresa. Pone el tocadiscos: *Lucía*, de Joan Manuel Serrat. Fuma asomada al balcón. (Sec. 25) Biblioteca. Juanito se acerca por detrás. Lucía busca *Demian* pero está agotado. (Sec. 26) Entrevías. Los macarras. Plano de un graffiti: «Viva el rollo». Se oye «Quiero volar libremente» (extradiegética). Baján por el descampado. Suben a los trenes. Pelea entre bandas. Presentación de Santi, el líder. Los gitanillos roban una oveja y quieren matarla. Juanito se niega. Joven muy atrevida. Elisión del coito. (Sec. 27) Taller mecánico. Debaten sobre la belleza femenina. Critican su amor por un ideal. Entra Santi. Prohíbe acariciar a «Chino». (Sec. 28) Atraviesa la calle. Se sienta frente al balcón. Lucía habla por teléfono. Su padre le da un sobre: *Demian*. Al fondo, un póster de David Cassidy. Lee la dedicatoria. Planos y contraplanos de los muchachos. (Sec. 29) Billares de las afueras. Un motero busca a Juanito. Entrevías. Han rajado a «Chino». Procurará coserlo. (Sec. 30) Vuelve a casa. Plano de la calle: «Amnistía y libertad». (Sec. 31) Casa de los abuelos. Prismáticos. Lucía se arregla en tonos beige. Plano-contraplano. Los labios, el colorete. Música soñadora (extradiegética). Se asoma al balcón. Sonríe mirando la calle. Picado. Lucía y Nacho se besan. (Sec. 32) Juanito en el metro. Plano nocturno de Madrid (idéntico al de la Sec. 22). (Sec. 33) Dormitorio. Diálogo entre hermanos. José es un sindicalista. Clase obrera: póster del Atlético de Madrid. (Sec. 34) Billares. Pelea entre navajeros; Juanito roza a uno con el taco. Santi lo protege. Catálisis: logró coser a «Chino». (Sec. 35) Rostro de Juan adulto. Presente narrativo. Inicia otro *flashback*. (*Encadenado*). (Sec. 36) Casa de los abuelos. Prismáticos. Lucía llora. Fin del noviazgo. (*Encadenado*). (Sec. 37) Juan, desolado, vuelve a su domicilio. (Sec. 38) Entrevías. Suena «Soy un perro callejero».

Carrera de galgos. Ganan. (Sec. 39) Verbena. Número de la cabra. Música: «Anabalina» (diegética). Atracciones. Santi explica a su «preferido» el sentido del amor. Natalia mira a Juanito y contonea el trasero. «Esa piba no es mi tipo». Santi describe una felación: «Eres un *plantónico*». (*Encadenado*). (Sec. 40) Habitación. Primer plano de Juanito. (*Encadenado*). (Sec. 41) Calle. Sigue a Lucía, acompañada por unas amigas. Se detienen frente al escaparate. Primer diálogo de los jóvenes. Enfado de Lucía. «Ayer te vi llorar». Confiesa que la observa todas las noches. «¡Eres un guarro!» Primer plano de Lucía. (Sec. 42) Han detenido a José. Un policía murió durante la manifestación. No hay dinero para fianzas. Buscará trabajo. (Sec. 43) Habitación. Al fondo, el libro de Zootecnia y una bandeja con magdalenas. Reflexiona. Sueños de futuro inconclusos. (Sec. 44) Salón de Juan. Presente narrativo. Primer plano. (Sec. 45) Lucía en el supermercado. Dialoga con la hija de Conchita. Ésta lee un cuento escrito por Juan. Encuentro. Plano-contraplano. El biólogo: «Los animales son impredecibles». Lucía: «Y las personas también». Calle. «¿Tomamos café?» (Sec. 46) Cafetería. *Flashforward* oral de Lucía: Aquella noche, tras romper con Nacho, iba a salir con Juan. Pero se reconciliaron. Nunca volvió a ver al Macarrón. Juan (plano): «Cuanto más se busca menos se encuentra». Lucía (contraplano): «Quería pedirte perdón. Tú te portaste muy bien. Como todo un caballero. Y yo como una gilipollas». Despedida. Lucía gira el rostro. (Catálisis en las Secs. 49, 58, 59 y 61). (Sec. 47) *Flashback* (punto de vista de Lucía). Habitación de la chica. *Voice over*: poema de Luis García Montero (*amplificatio* de la Sec. 28). Primer plano del libro. Mira entre los visillos. (*Encadenado*). (Sec. 48) El Macarrón camina por la calle. Encuentro con Lucía. Portal de Juanito. Se declara. Plano-contraplano. Lucía: «Tengo novio». Juanito: «Ya lo sé. Lucía, yo te quiero». Lucía: «¿Cómo puedes decir eso si no me conoces? Juanito: «Me lo dice el corazón» (Le roza la mano). Ella se aleja y el chaval queda encuadrado. Dintel. Lucía vuelve el rostro. (Sec. 49). Habitación de la chica. Una luz se refleja sobre el póster de Serrat. Pared rosa, dibujo de Castelao. Juanito la guía con un espejo desde su balcón. Música sugerente (extradiegética). Ilumina el teléfono: «Es una carta de amor que se lleva el viento pintado en mi voz, a ninguna parte a ningún buzón...» (diegética). Juanito: «¿Quieres venir conmigo al concierto de Serrat?». (Sec. 50) Cafetería. Presente narrativo. Primer plano. Recuerda aquella hermosa noche. Fin de *Lucía* (diégesis subjetiva). (Sec. 51) Casa de Juan. Eva Marey lo cura. Hacen el amor. (Sec. 52) Habitación de Lucía. Lee el cuento que tenía la niña: «Tomasín y Brunilda». *Voice over* de Juan. Punto de vista de Lucía. (Sec. 53) Calle. Juan y su novia. Plano ralentizado. Mira el balcón. Continúa la *voice over*: «una niña con encajes y un chico de barrio...». (Sec. 54) Habitación de Lucía. Se asoma. Termina la *voice over*: «Sólo me importa que te fíes de mí y que seas mi amigo». (Sec. 55) Habitación de Juan.

Llamada telefónica. Su madre tiene problemas con José. Contraplano: balcón de Lucía. La mujer abrazada por el diplomático. Plano de Juan. Contrapicado. Lucía se marcha en un coche rojo. Plano de Juan. (Sec. 56). Raquel, taquillera. (*Encadenado*). (Sec. 57) Piso de Lucía. Plano-contraplano de los balcones. Telefonea. Deja el mensaje en su contestador: «Me gustaría invitarte el sábado a un concierto de Serrat». Plano de Juan. (Sec. 58) *Flashback*. Juanito descarga camiones. Otro envío lo retiene. El jefe amenaza. Primer plano del chico. Plano subjetivo, a cámara lenta: Lucía en la puerta del teatro. Primer plano de Juanito. Repetición. Se quita el mono y corre. (Sec. 59) Taxi. Manifestación: «Amnistía y libertad». Disparos al aire. Cubre a Lucía con su cuerpo. Los «grises» le patean el estómago. Juanito, malherido. Lucía y Nacho en un portal: «¿Quién es éste?». «Uno del barrio que no deja de darme la lata». «Como no dejes a esta chica te voy a meter yo otra hostia». Miradas. (Sec. 60) Habitación de Juan. Presente narrativo. Ojos en primer plano. (Sec. 61) *Flashback*. Juanito, muy triste, vaga por la calle. Tira las entradas. Primer plano de sus localidades. (Sec. 62) Habitación de Juan. Presente narrativo. Primer plano. (Sec. 63) Piso de Lucía. Ella y el político se visten. Córdoba elide la escena de sexo. (Sec. 64) Juan conduce hasta las afueras. Come con Santi, traficante endeudado. Los matones. Presta dinero al viejo amigo. (Sec. 65) Plano nocturno de Madrid. (*Fundido negro*). (Sec. 66) Juan en la cafetería. Fuera, Lucía se moja. (Sec. 67) Cafetería. Pide excusas por no asistir al concierto. Se le hubiera removido su pasado: «Aunque tú no lo sepas aquella noche me partiste el corazón». Lucía le coge la mano: «Tú has sido lo más bonito que me ha pasado en la vida». (Sec. 68) Piso de Lucía. Saca sus muebles al pasillo. (Sec. 69) Un coche frente a las vías del tren. Juan camina por los raíles. Evoca el ayer. ¿Sueña el futuro? ¿Subirá? (Sec. 70) Habitación de Lucía. Penumbra. El atardecer baña su rostro⁴⁰. (Sec. 71) Calle. Alborada. (Sec. 72) Lucía duerme. Juan mira por el balcón. Plano-contraplano. Lo abre. Apoyada junto a la baranda, se sienta en cuclillas. Música romántica (extradiegetica). Baja la vista. Juan, con los hombros muy erguidos —a cámara lenta—, cruza la calle. Plano final de los balcones. (*Fundido negro*).

⁴⁰ Las secuencias 69 y 70 se repiten, alternando su orden, en dos ocasiones. Media un encadenado.

3. SECUENCIACIÓN COMPARADA

Texto literario

1. El Macarrón: «De vez en cuando, mientras cambiaba de acera en cada semáforo, me preguntaba por qué se empeñaría él en llevar todos los días a clase aquellos zapatos de domingo, siempre impecables, tan lustrosos y brillantes, aunque sus costuras ya hubieran empezado a reventar» (p. 137).

NARRADORA: La mujer madura —unos treinta y cinco años— (autodiegética): «solíamos decir en aquella época».

TIEMPO: *Analepsis* desde el presente narrativo (1992→1977).

2. El Macarrón junto a la esquina. Camino de regreso: «Él solía llevar un transistor pegado a la oreja, el volumen a tope mientras me esperaba, emboscado. Algunas tardes, sonaba el eco melancólico, antiguo, de aquella canción que le gustaba tanto» (pp. 137-138).

NARRADORA: La mujer madura.

TIEMPO: Progresión dentro de la *analepsis*.

Texto fílmico

Secuencia 4: Angelita evoca las pisadas de Juan.

Secuencia 41: Juanito en un banco. Camina tras la chica. Lucía se detiene frente al escaparate. Algo molesta, se marcha. «Ayer te vi llorar» —dice el muchacho—. Plano sugerente de Lucía.

COMPRESIÓN 1: El itinerario hasta el Cardenal Cisneros —y viceversa—, todos los días, se reduce a una secuencia (41).

COMPRESIÓN 2: La ruptura amorosa «Lucía-Nacho» del episodio 7 se anuncia en la frase de Juan: «Ayer te vi llorar».

TRANSFORMACIÓN 1: Punto de vista de Juan adulto⁴¹. Progresión temporal en el *flashback* de la escena 35.

Secuencia 48: Lucía y Juan se cruzan. Portal de Juan. Diálogo.

TRANSFORMACIÓN 1: Juanito no camina con una radio al hombro. Desaparecen las rumbas.

TRANSFORMACIÓN 2: Progresión en el *flashback* de la secuencia 47. Punto de vista: Lucía madura.

TRANSFORMACIÓN 3: Sustituye los recuerdos en primera persona por un diálogo.

TRANSFORMACIÓN 4: Juan no luce un chandal. Viste vaqueros. Para Córdoba es «menos macarra».

⁴¹ Cada vez que use el término «narrador» aplicado al filme debe entenderse como «punto de vista». Es evidente que, como apuntó Carmen PEÑA-ARDID, *op. cit.*, pp. 146-47, en un sentido estricto, «el relato en primera persona del cine sólo lo es en la banda de sonido, dado que las marcas de dicha enunciación —los deícticos— existen en la lengua, pero no en las imágenes». Según Seymour CHATMAN, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, versión castellana de María Jesús Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1990, pp. 170-73, si se quiere destacar el punto de vista de un personaje, el director tiene dos opciones: «el actor puede estar colocado de tal manera en la imagen que intensifique nuestra relación con él y cuando mira hacia el fondo —o hacia el pasado— nosotros miramos con él». La mejor síntesis y redefinición la ofrece Norberto MÍNGUEZ ARRANZ, «Point of view», *Spanish film and the postwar novel. Reading and watching narrative texts*, London, Praeger, 2002, pp. 65-74.

3. La joven habla con Angelita: «Y sin embargo tenía razón, por muy de pueblo que fuera. El Macarrón —como solían llamarle mis hermanos, no tanto por sus características físicas como por la solidez de sus perversiones estéticas— es un pedazo de hortera. Punto final». Aires de grandeza: «Ángeles, Angelines, Angelita» (pp. 138-139).

NARRADORAS: Estilo directo.

ESPACIO: Casa de Noviciado-San Bernardo.

TIEMPO: Progresión dentro de la *analepsis*.

4. La joven sola. Monólogo interior: la mirada del Macarrón, «frente al que me vi cumplir trece, y luego catorce, y luego quince, y dieciséis años». Su *voyeur* vive en Valdeaceras, «una estación de metro cuya reputación era lo bastante conocida como para que mi madre se sintiera satisfecha de no haberse movido en toda su vida de la insignificante calle de San Dimas» (p. 139).

NARRADORA: Adolescente (autodiegética).

ESPACIO: Casa de Noviciado-San Bernardo.

TIEMPO: Progresión dentro de la *analepsis*.

5. La madre: «¡Pero si vivimos en Gran Vía!». En realidad, pertenece a un barrio de clase media: «Noviciado para algunos, Malasaña para otros, San Ber-

Secuencia 4: Lucía y ¿Angelita? en el masajista.

TRANSFORMACIÓN 1: La escena tiene lugar en el presente. Perspectiva de las mujeres maduras.

TRANSFORMACIÓN 2: Es Angelita quien recuerda al «hortera del Macarrón»: «¿te acuerdas del ruido que hacía con las botas? Tap, tap».

TRANSFORMACIÓN 3: El relato fílmico preserva el diálogo y fractura la autodiegesis de la primera secuencia narrativa. Aquella en la que la mujer explica «el grosero repiqueo de esos tacones, que acechaban mis pasos».

TRANSFORMACIÓN 4: Cambia el espacio: *jacuzzi*.

TRANSFORMACIÓN 5: Lucía es hija única.

AÑADIDO 1: Está divorciada.

AÑADIDO 2: Su padre murió.

La mirada del *voyeur* se sintetiza en las escenas añadidas:

Secuencia 24: Primer plano de los prismáticos. Juan contempla a Lucía mientras se desviste. Casa de los abuelos. Progresión en el *flashback* de la 13.

Secuencia 25: Biblioteca. Progresión en el *flashback* de la 13.

Secuencia 31: Lucía se pinta los labios. Juan mira. Casa de los abuelos. Progresión en el *flashback* de la 13.

Secuencia 36: Lucía llora. Juan en la ventana. Observa con los prismáticos. Progresión en el *flashback* de la 35.

Secuencia 49: Juan dirige el resplandor de un espejo a la habitación de Lucía. La conduce hacia el tocadiscos. Progresión en el *flashback* de la 47.

TRANSFORMACIÓN 1: Almudena Grandes no hace dialogar a los amantes. Ni cuando son jóvenes ni en la madurez. Sólo se miran.

TRANSFORMACIÓN 2: Punto de vista de Juan adulto, excepto en la secuencia 49: perspectiva de Lucía.

Secuencia 20: Instituto Cardenal Cisneros.

TRANSFORMACIÓN: El abuelo de Juan camina por un patio. Es cojo. Los alumnos se burlan: «¡Correcaminos!»

- nardo, Conde Duque o hasta Argüelles».
- Descripción: pasillo, dormitorio, gabinete: «Allí se había criado mi padre y allí se conocieron, y se miraron y se hicieron novios».
 - La abuela Camila critica Valdeaceras. En 1932 fue elegida Miss Chamberí y su padre le dio una bofetada.
 - Orígenes del Macarrón: era nieto de la señora Fidela, «una anciana que vivía en Monserrat, esquina con Acuerdo, a dos pasos de mi casa».
 - Su marido, bedel en el Cardenal Cisneros, consigue una plaza para el muchacho.
 - Angelita hizo «un descubrimiento que la convertiría definitivamente en Angelines» (pp. 140-142).
- NARRADORA 1: La madre en estilo directo (p. 139).
- NARRADORA 2: La adolescente (pp. 139-140).
- NARRADORA 3: La señora Camila en estilo directo (p. 140).
- NARRADORA 4: La adolescente (pp. 140-142).
- ESPACIO: Casa de Noviciado-San Bernardo.
- TIEMPO: Progresión dentro de la *analepsis*.
Con matices: intercala un *flashback* —el noviazgo de sus padres— y superpone el «reinado» de su abuela —doble nivel retrospectivo—, antes de proseguir su historia. Adelanta (*flash-forward*) rasgos de la próxima secuencia: el hallazgo de Angelita, ya concluso, forma parte de la continuidad analéptica principal.
- AÑADIDO 1: Clasicismo del alumnado.
- AÑADIDO 2: Pelea con un pijo. Vence Juan.
- Secuencia 21: Casa de los abuelos.
El bedel insiste en que se arregle mejor.
- TRANSFORMACIÓN 1: Describe con un breve plano la personalidad de la abuela. No es mal hablada.
- TRANSFORMACIÓN 2: Las dos escenas se narran desde el punto de vista de Juan.
- TRANSFORMACIÓN 3: Progresión dentro de la *analepsis* de Juan. Comenzó en la secuencia 13: El biólogo escribe «septiembre» y viajamos hasta el fin del franquismo.
- TRANSFORMACIÓN 4: Se conocen y se reencuentran el mismo mes. Datación ausente del cuento.
- SUPRESIÓN 1: Elide las dos *analepsis* internas. No sabemos que la abuela fue modelo. Tampoco es preciso que sus padres se hubieran criado en ese barrio.
- SUPRESIÓN 2: Elide las ínfulas de la madre de Lucía.
- SUPRESIÓN 3: El «descubrimiento de Angelita».
- AMPLIACIÓN 1: Aunque Córdoba elimine la crítica social —«¿Valde qué? Eso no es Madrid»—, construye su trama secundaria: Las afueras. El reino de entrevistas, macarras y pandilleros. Punto de vista de Juan adulto.
- Secuencia 26: Rumbas, vías del tren, presentación de Santi, robo de la oveja, prostituta. Progresión en el *flashback* de la 13. En esta primera secuencia el punto de vista es la cámara de Córdoba. Filma por una oquedad y abre el campo.
 - Secuencia 27: Taller mecánico. Discusión entre Santi y Juanito por acariciar a «Chino». Adelanto del futuro biólogo.
 - Secuencia 29: Billares. Un motero busca a Juanito. Han rajado a Chino. Curación fuera de campo (elidida).
 - Secuencia 34: Billares. Juanito roza a un borracho con el taco. Santi lo defiende.
 - Secuencia 38: Santi llega a las vías. Suena *Soy un perro callejero*. Carrera

- de galgos. Progresión en el *flashback* de la 35.
- Secuencia 39: Verbena. Suena *Anabalina*. Juanito confiesa que está enamorado.
- AMPLIACIÓN 2: El reino de entrevías narrado de modo extradiegético: Juan Vicente Córdoba.
- Secuencia 64: Chabolas. Han pasado veinticinco años. Santi aún vive en las afueras. Debe dos millones de pesetas a la mafia. Presente fílmico.
 - Secuencia 69: Juan camina entre vías. Progresión en el presente fílmico.
6. La joven y Angelita en la discoteca Topaz, «lujosísima, camareros, con esmoquin».
- Describe a todos «los pijos de Chamartín de la Rosa»: moda náutica, *blazer*, Ford Fiesta y *gin-tonics*. Liga con Nacho: «otro tío que estaba muy bueno, uno rubio que siempre llevaba camisetas de algodón de colores muy vivos, con el cuello blanco y un número impreso en la espalda» (pp. 142-144).
- NARRADORA: La adolescente.
- NARRADOR 2: El novio en estilo directo: «No está mal para ir a vacilar y eso, hay muchas tías, pero, o sea, el ambiente es más de campo que las amapolas...» (p. 144).
- TIEMPO: Progresión dentro de la *analepsis*.
7. Primeras salidas. Frecuentan un bar de los bajos de Orense. El Macarrón los observa desde fuera, «los brazos colgando, los hombros hundidos, la cabeza gacha».
- Nacho, celoso, le pega un puñetazo.
 - Huida del Macarrón: «Cuando volví, mi novio seguía chillando, furioso como un cerdo en un matadero, mientras él, con una ceja abierta, echaba a correr por los sótanos de Azca; afrontó el riesgo de un golpe aplazado, se dio la vuelta y me miró. Me entraron unas ganas tremendas de llorar».
 - La chica rompe con Nacho (pp. 144-145).
- NARRADORA: La adolescente.
- Elidida.
- COMPRESIÓN: Secuencia 31.
- TRANSFORMACIÓN 1: Lucía se pinta los labios. Vestido en tonos beige. Juan la mira desde la ventana y sonrío. Plano-contraplano.
- TRANSFORMACIÓN 2: Contrapicado. Llega Nacho, peinado con raya y botas. Besa a Lucía.
- TRANSFORMACIÓN 3: Calzan botas de montar. Sin embargo, la noción de «pijo de Chamartín» sobrevuela la secuencia. Logra el mismo efecto que el relato original.
- TRANSFORMACIÓN 4: Punto de vista de Juan. No hay diálogo.
- TRANSFORMACIÓN 5: Progresión en el *flashback* de la secuencia 13.
- Secuencia 59: Teatro. Manifestación contra los grises. El Macarrón y Nacho.
- AÑADIDO 1: La secuencia comienza en el teatro: Serrat da un concierto. Juanito llega tarde.
- AÑADIDO 2: Incorpora la revuelta contra la policía.
- TRANSFORMACIÓN 1: El escenario del choque entre los muchachos no es el bar Pichurri. Parece, más bien, el portal donde vive Nacho.
- TRANSFORMACIÓN 2: Nacho amenaza a Juanito pero no lo golpea.
- TRANSFORMACIÓN 3: Punto de vista de Juan adulto. Progresión temporal en el *flashback* de las secuencias 57-58 (plano del rostro de Juan → adolescencia).

- NARRADOR 2: El novio en estilo directo: «¿Qué miras tú, eh, gilipollas?»
 ESPACIO: El bar Pichurri.
 TIEMPO: Progresión dentro de la *analepsis*.
8. Sucesión de novios adinerados: Borja, Charlie, Jacobo, y, finalmente, Miguel, «con quien estuve a punto de casarme, creo que lo habría hecho si no hubiera tardado tanto en llevarme a casa de sus padres, diplomático de carrera con señora».
- Estudios de Química de la protagonista, ya adulta.
 - Diálogo con Angelita que, por cierto, tenía «un novio estupendo en Alcalá la Real».
 - Enfrentamiento femenino sobre la pareja: el pueblo / urbanización de Aravaca (*squash*, gimnasio...).
 - A Miguel no le gustaba el barrio, «aquel minúsculo balcón para tomar el fresco con mi abuela», donde admiraba «toda la ciudad abierta, maquillada de espumas y de luces, disfrazada repentinamente de jardín, como una inabarcable, inmensa terraza» (pp. 146-148). El paraíso donde aquella inseguridad y ligereza provisional terminarán por hallar su raíz.
- NARRADORA: La mujer ya adulta. Ha pasado alrededor de un año y medio (cuatro novios). Tendrá casi veinte años.
- NARRADORA 2: Angelita en estilo directo: «¡Pues anda que tú! En esa urbanización, todo el santo día barbacoa va y barbacoa viene...» (p. 147).
- ESPACIO: Casa de San Bernardo-Noviciado.
 TIEMPO: — Progresión dentro de la *analepsis*.
- Pasan dos meses desde que rompe con Nacho a la primera cita con Borja.
 - Entre el segundo novio y Miguel median Charlie y Jacobo (seis meses al menos).
 - A partir de aquí la *analepsis* —y la voz narrativa— evoluciona.
9. «Miguel conducía hacia la casa de sus padres, que por fin me habían invitado a cenar». La protagonista observa «todas las calles, todas las fachadas, todas
- SUPRESIÓN: La ruptura sentimental no se muestra en pantalla. Se condensa en el llanto de Lucía (secuencia 36).
- Elidida.
 TRANSFORMACIÓN: Lucía es traductora.
- Elidida.

las esquinas iguales», pero, de repente, en el último giro, «un barrio distinto, viejo, con aire de pueblo viejo, edificios de un par de pisos, rumba por los balcones».

Y sobre todo, la boca de metro de Valdeaceras. Siente cuál es su lugar. Ahora sí; vuelve a casa en metro y termina su relación: «Tú no me miras, Miguel. Porque no sabes mirarme». Ha descubierto «el secreto de la ciudad —y el amor— de las dos caras» (pp. 148-150).

NARRADORA: La mujer adulta. Breve diálogo con Miguel cuando se baja del coche.

ESPACIO: Camino de Aravaca.

TIEMPO: Progresión dentro de la *analepsis*.

10. Reencuentro con el Macarrón en unos grandes almacenes: «Habían pasado más de quince años, y al mirarle, nadie podría adivinar el infamante apodo que arrastró durante la adolescencia. Le iban bien las cosas. Le encontré comprando calcetines, granates, grises, negros, todos lisos».

— Lo sigue en su itinerario: Preciados, Callao, Gran Vía, San Bernardo, Esquina San Vicente Ferrer (pp. 151-53).

NARRADORA: La mujer madura.

ESPACIO: Centro comercial. Posiblemente El Corte Inglés: «Pagó con una tarjeta de crédito y regresó a las escaleras, y yo fui tras él, y tras él salí a la calle *Preciados...*» (p. 152).

TIEMPO: Vuelta al presente: 1992. Unos días antes del comienzo del relato. El casual cruce de miradas origina su historia: «solíamos decir en aquella época...». La voz narrativa se sitúa en un tiempo indefinido. Si la relación perdura hoy día, deben pasar, al menos, cinco años (1997). Desde aquí inicia la primera *analepsis*, hasta 1992, «Nunca se me han dado bien las rebajas», que dará lugar a las nueve escenas anteriores (1977 → 1992).

11. En la panadería de Conchita. Diálogo sobre su vuelta al barrio. Informe sobre el trabajo y estado civil de Juan.

Secuencia 2: El Corte Inglés.

TRANSFORMACIÓN: Juan no compra calcetines. Escucha música. Mantiene la idea de ascenso social: ¿grupos *underground*?

Secuencia 3: Preciados, Callao, Gran Vía, San Bernardo, Esquina San Vicente Ferrer.

SUPRESIÓN: Elimina «el par de músicos callejeros, la cabra bailarina y el tenderete de un trillero».

TRANSFORMACIÓN 1: El «circo de la cabra» aparece en la secuencia 39 (añadido al relato): verbena de barrio.

NARRADOR: Extradiegético (Juan Vicente Córdoba).

TIEMPO: 1999. Modifica la cronología: 1974-1999. El *filme* omite el primer *flashback* porque no está contado en primera persona. Su narrador así lo determina. Sólo nos presenta el recuerdo hacia 1974.

Secuencia 6.

TRANSFORMACIÓN 1: La panadería es una tienda de ultramarinos.

- Clasismo muy marcado, distancia social entre las amigas:
«Ya nunca vienes a vernos, claro, como somos pobres...»
Obtuvo una versión exagerada de mi vida, que consistió sobre todo en un resumen abiertamente dramático de las infra-humanas dimensiones del apartamento de Martín de los Heros cuyo alquiler me suponía —mentí— más de la mitad del sueldo.
— Estoy pensando en volver al barrio, ¿sabes?
— Juanito da clases en la Universidad, o algo por el estilo. Tú tienes que saber lo que es. Hasta salen en la tele de vez en cuando hablando de los salvajes y eso...
— ¿An-tro-pó-lo-go?
— ¡Justo! Él tampoco se ha casado —dijo, sin levantar la vista de su mano izquierda» (pp. 153-56).
- NARRADORAS: Diálogo entre la mujer madura y Conchita.
ESPACIO: Panadería.
TIEMPO: Seis días después (diciembre de 1991).
12. El piso. Recorre en penumbra las habitaciones que dan a la calle —gabinete, salón, dormitorio—.
— Los mozos llenan los cuartos sin abrir las ventanas. Sólo lo hará ella: «Al otro lado de la calle, en un balcón del tercer piso del edificio contiguo al que se elevaba enfrente de mi casa, estaba él. Me miraba, y casi sonrió conmigo» (pp. 156-57).
- NARRADORA: La mujer madura.
ESPACIO: Casa de Noviciado-San Bernardo.
TIEMPO: Tres meses después (febrero-marzo de 1992).
13. Se observan durante varios días. Hábitos de Juan desde la ventana de la mujer: «era desordenado, comía poco, dormía menos, y salía casi todas las noches».
- TRANSFORMACIÓN 2: Lucía sí estuvo casada. Alude a su separación matrimonial.
TRANSFORMACIÓN 3: Juan es biólogo. Ejerce en el zoo de la Casa de Campo.
TRANSFORMACIÓN 4: Conchita no duda en afirmar la profesión de Juan. De este modo, Córdoba aproxima a las dos mujeres. No obstante, la «tendera» ironiza con la «señorita» sobre el dinero.
AÑADIDO 1: Lucía confiesa que no iba desde la muerte de su padre.
SUPRESIÓN: Lucía no alude al piso de Martín de los Heros. Elipsis lógica. Fácilmente deducible.
- NARRADOR: Córdoba respeta el diálogo.
TIEMPO: Progresión temporal (1999). Han pasado algunos días desde que se mudó a su viejo hogar. Invierte las secuencias 11 y 12 del cuento.
- Secuencia 5: San Bernardo-Noviciado. Superpone un plano donde se difumina la mirada de Lucía y la llegada de pintores y albañiles.
NARRADOR: Extradiegético (Juan Vicente Córdoba).
TRANSFORMACIÓN 1: Los mozos trabajan con luz natural porque Lucía entreabre los postigos.
TRANSFORMACIÓN 2: Las escenas 11 y 12 del cuento se han convertido, respectivamente, en las 6 y 5 del filme.
COMPRESIÓN: Lucía mira por la ventana ya en esta secuencia. Córdoba evita repeticiones.
SUPRESIÓN: Juan no está en su balcón. Dilata el primer encuentro frontal.
- Secuencia 68: Lucía saca los muebles al pasillo.
AÑADIDO: Sobre la mesa está la novela *Atlas de geografía humana*. Homenaje del director a Almudena Grandes.

— Ella saca todos los muebles al pasillo, trae una banqueta de la cocina y se sienta junto al balcón. Miradas. Suena de fondo la música de *Los Módulos*: «Siento que ya llegó la hora, que dentro de un momento te alejarás de mí...» (pp. 157-158).

NARRADORA: La mujer madura.

ESPACIO: Balcones de ambos pisos.

TIEMPO: Progresión temporal con claves repetitivas: «Yo mantenía siempre enrolladas las persianas verdes y empezaba a cansarme».

14. Suena la música de *Los Módulos*. Ella sale al balcón. Se quita la blusa. «Y él la miraba». La mujer comienza a llorar. Al abrir los ojos, el balcón está vacío. Juan cruza la calle «con la cabeza alta, los hombros por fin erguidos» (pp. 157-160).

NARRADORA: La mujer madura.

ESPACIO: Balcones de ambos pisos.

TIEMPO: Progresión temporal: junio de 1992: «Aquella noche de junio, el aire pesaba como si lo hubiesen hilado con plomo» (p. 159).

Secuencia 72: Miradas desde los balcones. Se asoman.

TRANSFORMACIÓN 1: En el cuento los hechos se concatenan. Córdoba, por su parte, rueda dos escenas (68 y 72). La distancia temporal es una noche.

TRANSFORMACIÓN 2: Lucía está dormida. Se despierta.

TRANSFORMACIÓN 3: Córdoba omite la clave repetitiva.

AÑADIDOS: Lapsos intermedios —unas diez horas (noche)—. Rueda dos escenas de transición:

1. Secuencia 70: Habitación de Lucía en penumbra. El atardecer ilumina su rostro.

2. Secuencia 71: Plano de la calle al amanecer.

NARRADOR: Extradiegético (Juan Vicente Córdoba).

Secuencia 72: Lucía apoyada contra la ventana mira a la calle. Juan, con seguridad —la imagen ralentizada—, cruza la calle.

NARRADOR: Extradiegético (Juan Vicente Córdoba).

TRANSFORMACIÓN 1: Lucía no se desnuda. Está en ropa interior.

TRANSFORMACIÓN 2: La música de *Los Módulos* se sustituye por el tema central de la banda sonora.

4. COMO LA LUZ DEL SUEÑO

Opina Silvia Munt que ser actriz es sinónimo de seducir. Forma parte del oficio tan esquizofrénico del intérprete⁴². Los guionistas, en cambio, vigilan los mimbres que sostienen la película. Son tan *voyeurs* como Juan y Lucía. Córdoba no refleja su crónica de los últimos veinticinco años —se permite deslices como afirmar que Manuel Fraga era ministro en 1974 (Sec. 17)—; ha levantado un telón que embruja el tardo-franquismo: Serrat,

⁴² Entrevista con Marisa PERALES, «Silvia Munt: actriz. Dalí era un voyeur y Gala buscaba sexo con jóvenes», *Tiempo*, 21-6-2003, p. 102.

Rodríguez de la Fuente, pantalones de pata de elefante. Un país con tics autoritarios, solidaridad y ganas de aprender⁴³. Según Mirito Torreiro, «orquesta las acciones de sus personajes, sus silencios; el sempiterno embarazo de quien sabe que peligra para acceder a su capricho». Y no tarda en añadir: «Hacia la mitad del metraje la película se resiente, parece morosa. Pero no le resta para ser un aseado filme de exordio»⁴⁴. Esa «morosidad» resulta polémica. Aclaremos algunas escenas añadidas y su valía real. Porque el director no se queda en la mera pincelada; tiene el coraje de estirar los tiempos y depurar el gesto.

Así, el *leit-motiv* del relato, Los Módulos, deja sitio a *Lucía*. Almudena Grandes ofrece una mujer con veleidades horteras. Sufre apuros en la reunión de rubias, fracasan todas las historias. Incluso desprecia a Nacho. Córdoba elige una «canción emblema» que prefigura su buena familia y un mayor desnivel —respecto a Juan—, si bien éste se reduce con la música (Sec. 24), ya sea *Mediterráneo* o la canción protesta⁴⁵. Lo mismo ocurre en la escena 49, feliz homenaje a los cineastas. Un rayo de luna espejada sobre el teléfono: «No hay nada más bello que lo que nunca he tenido, nada más amado que lo que perdí»⁴⁶. Juan la invita al concierto *Canción infantil* (1974) (Secs. 58-59). Sorprende la fallida revuelta contra los gri-

⁴³ Desde *Lucía* a *Demian*, dos iconos de referencia para el ayer de los que ya no cumplen treinta y cinco, descubrimos que sus balcones daban a la misma calle, pero cada uno siguió el destino que les había marcado el barrio. Explica Juan Vicente CORDOBA que «una parte de esta película nace de aspectos muy dolorosos de mi vida experimentados en mi adolescencia y relacionados con la sensación de marginación, el nacimiento del amor y el dolor por la pérdida, pero también es un reflejo de la injusticia social que hay en la lucha de clases». Cfr. «Preestrenos: *Aunque tú no lo sepas*», *Fotogramas*, LIV, n.º 1887, 2001, p. 150.

⁴⁴ Mirito TORREIRO, «Amores de barrio», *El País. El Espectador*, 7-1-2001, p. 3.

⁴⁵ En las secuencias 18, 19 y 20 suena el estribillo de «A cántaros» (Pablo Guerrero) para subrayar la rebeldía de Juan y la transición democrática. Juan y Lucía tienen discos idénticos.

⁴⁶ La escena es aún más lograda si observamos los fondos y decorados. A lo largo del filme, Córdoba disemina una serie de «insertos» significativos. Así, en la secuencia 49, destaca un póster de David Cassidy —*I'm a clown*— sobre una pared rosa «muy pop». Asimismo, hay un boceto de Alfonso Rodríguez Castelao, parlamentario exiliado, magnífico pintor y dramaturgo. Casi ignoto fuera Galicia, el cuadro corresponde a Pimpinela, una de las tres protagonistas de su única pieza teatral: *Os vello non deben de namorarse* (1941), símbolo de rebeldía y compromiso. Cfr. Alfonso RODRÍGUEZ CASTELAO, *Os vello non deben de namorarse*, edición de Manuel F. Vieites, Vigo, Editorial Galaxia, 2000. En la secuencia 33 los orígenes de barrio se explicitan con un póster del Atlético de Madrid. Observen la gratitud hacia Almudena Grandes en la secuencia 68 y el libro de Zootecnia (Sec. 43). La Sec. 18, paralela a la 49, tiene un póster del Che Guevara y otro de Las Grecas. Configuran un tapiz —sonidos, ropa, canción— similar al de *El vocabulario de los balcones*: la moda náutica, el cuello de la camisa blanco con el número impreso en la espalda (p. 143), las tiendas baratas, música de rumba y una señora en bata comprando pan (p. 149).

ses —cinco o seis manifestantes y ¡dos guardias!—. Quizá los disparos, fuera de campo, mejorasen esta huelga forzada, falsa. Problemas de presupuesto. ¿Es necesario el primer plano de las entradas, barridas por el viento (Sec. 61)? Y Nacho, ¿cómo ha llegado?

Volviendo a Serrat, brinda otro recital transcurridos veinticinco años (Sec. 57). La España de los años noventa es muy distinta. O, dicho en términos afinados, Córdoba rasguea una película desde *Mediterráneo* (1971) a *Sombras de la China* (1998)⁴⁷. Los balcones «hombre-mujer» caen tras la democracia. Al final del cuento suenan Los Módulos pero el filme prefiere la partitura de Ángel Illarramendi. Córdoba suplirá este creciente lirismo con rumbas y *rock and roll*: *Yo te lo digo cantando* (El Luis), *Territorio latino* (Kid Crayola), *Este Madrid* (Rosendo Mercado), *Anabalina* (Las Grecas), *Recuerdos de una noche* (Triana), *Vivo a mi manera* (Zíngaro), *Hey Nena* (Burming), *Wild Safari* (José Fernando Arbex) y *Soy un perro callejero* (Los Chunguitos). Destaca su talento —y mayor nostalgia— para convertir la frase —«vivía en Valdeaceras, una estación de metro que estaba muy lejos»— en cinco escenas: 26, 29, 34, 38, 39 y 64. Todas ellas magníficas, suburbiales⁴⁸. Cada rumba libra una función cenésica, piedad en movimiento que amplía la carga semántica⁴⁹. Zarpazo naturalista, heredera de *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977)⁵⁰ y *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980), *Aunque tú no lo sepas* intuye el crudo universo de *Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1998), *El Bola* (Achéro Mañas, 2000) o los yonquis de *Báilame el agua* (Josetxo San Mateo, 1999). Córdoba filma

⁴⁷ Joan Manuel SERRAT extrajo su canción «Señor de la noche» del libro *Habitaciones separadas*, musicando el poema «Canción de brujería». Juan Vicente Córdoba toma el ritmo contenido y el tempo, marcado por los silencios de la llamada «poesía de la experiencia», y los traslada a imágenes en su obra, basada en Almudena Grandes que, a su vez, se inspiró en el poemario de García Montero. Cuando Lucía compra las entradas se ve al fondo el cartel de *Sombras de la China*.

⁴⁸ Cfr. Ricardo ALDARONDO, «Aunque tú no lo sepas», *Fotogramas*, LIV, n.º 1887, 2001, p. 20.

⁴⁹ Así, cuando en la 26 se deslizan por el descampado y suben al tren, escuchamos: *Quiero volar libremente*. La llegada de Santi, previa a la carrera de galgos (Sec. 38), se acompaña de *Soy un perro callejero*. En la verbena (Sec. 39), Natalia mueve lascivamente su trasero ante Juanito. De ahí la elección de *Anabalina*.

⁵⁰ *Perros callejeros* (1977). Director: José Antonio de la Loma. Guión: José Antonio de la Loma. Fotografía: Francisco Sánchez. Música: CAM. Intérpretes: Ángel Fernández Franco, Miguel Hugal, Víctor Petit, Frank Braña. La trilogía continúa con *Perros callejeros 2: busca y captura* (1979) y *Los últimos golpes del torete* (1980). Incluso se atrevió con una versión femenina *Perras callejeras* (1985), *buddy movie* cañí protagonizada por Sonia Martínez. Interesado por figuras como El Torete o El Vaquilla, José Antonio de la Loma es el precursor de lo que se llamó «cine quinquí». Pienso que en la escena donde Santi explica la felación hay mucho de aquel Torete. En la segunda parte de la saga, exclama: «¿Chicas? Las que quiero. Me esperan en la puerta con las bragas en la mano».

su película de «indios» en clave romántica, su tribu iracunda, pre-pos-moderna. Encampanada y prieta, vista en el último estertor⁵¹.

Con todo, respeta los paralelismos del cuento y crea ventanales. Santi enseña a Juanito la importancia del amor: «Eres un *plantónico* porque te dejan *plantaos*. En la vida hay que arriesgar y con esa chica también» (Sec. 39). Años más tarde, porfía mendigando ayuda: «No te enteras; la vida es una aventura y hay que arriesgarse» (Sec. 64). Este agónico consejo y la metáfora del tren (Sec. 69) regalan a Juan su segunda oportunidad. El simbolismo del picado, por dos veces, marca la tristeza: Lucía se va con Nacho (Sec. 31) y, ya en la madurez, viaja en el Mercedes de un político (Sec. 55). O el tacto clandestino (Sec. 48), además que copia en la 67. Incluso el rótulo «Amnistía y libertad» (Sec. 30) reaparece en la postrera huelga sindical (Sec. 59).

Otro ejemplo es la deuda con Rodríguez de la Fuente (Sec. 13) en la 26 —oveja acosada— y 29 —doberman sangriento—. Son escenas muy personales, a flor de piel. Sólo hallan correlato en un trazo de Grandes que ha ignorado: «Cuando volví mi novio seguía gritando, chillando, furioso como un cerdo en un matadero, mientras el Macarrón, con una ceja abierta, manando sangre por la nariz, echaba a correr por los sótanos del Azca» (p. 145). Le interesa el violencia animal, no la humana, ampliada por el realismo —casi científico— de una carrera de galgos (Sec. 38). Muy valiosa resulta la *amplificatio* —15, 16 y 18— del puntillero, imagen de esa clase brutal que capotea la dictadura: «Madrid seguía estando restringido a los estrictos límites de la ciudad donde transcurría su juventud, indultando a lo sumo Ventas, y por la plaza de toros, que si no, para ella era lo mismo que Segovia» (pp. 140-141).

Aunque tú no lo sepas es una película muy literaria, incluso «literal». Si Grandes calla el nombre de la mujer, el filme lo oculta hasta la secuencia 48⁵². En el cuento, la comunicación visual se mantiene siempre. Dicha técnica, casi inviable, la equilibrará con diálogos breves (Sec. 40 y ss.). Pero *El vocabulario de los balcones* anula la voz de Juan. Su personalidad la construyen Conchita, Angelines y una doble *analepsis*. Córdoba alterna la focalización con sutileza espaciotemporal: los «monólogos interiores» se suceden en contrapunto narrativo, gobernados por el Macarra⁵³. Es la historia de un hombre a lo largo de cuatro *flashbacks* —a) Secs. 1-11, puramente referencial con tres incisos, b) Secs. 44-46, c) Secs. 50-51, d) 55-57— y

⁵¹ Oti RODRÍGUEZ MARCHANTE, «*Aunque tú no lo sepas*: el tiempo que no lo cura todo», *Cinemanía*, n.º 64, 2001, p. 64.

⁵² Inicia el último tercio de su metraje.

⁵³ Tomás YERRO VILLANUEVA, *Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual*, Navarra, Universidad de Navarra, 1977, pp. 131 y ss., emplea este concepto para definir la alternancia de puntos de vista que da variedad a lo narrado —o filmado—.

un epílogo circular: 62-72⁵⁴. El primero allana el *flashforward* de Lucía, venciendo la óptica del director omnisciente; el segundo es un recuerdo (Sec. 50) y se dilata en una toma de transición que copia el quiasmo del tramo final (Secs. 55-57)⁵⁵. La simetría domina el lapso narratológico de esa «tercera persona» —o «cámara»—. Se adueña de veintinueve planos, pues 13, 35 y 60 —nexos— sólo aclaran el punto de vista.

Juan «monta» cinco *flashbacks* paralelos: a) Secuencia 12; b) 13-34 y c) 36-43, forman un núcleo de treinta escenas. El segundo ratifica la fértil bastardía literaria: anota sobre su cuaderno «Septiembre» y declara su amor con un libro: *Demian*; d) 58-59 y e) 61. Obertura y cierre se limitan a una escena, igual que el segundo *flashback* repite el primero (Sec. 21). Lucía «rueda» un breve episodio (Secs. 52-54) que ha observado Córdoba: el cuento de Juan, hipotexto del horizonte macrotextual. *Tomasín y Brunilda* es luz metadiscursiva de su propia trayectoria. Silvia Munt narra la invitación al concierto que demora la escena 49. No obstante, obsequia al público con la dedicatoria vedada en la 28 (Juan, *voice over*).

PRESENTE J. V. CÓRDOBA	FLASHBACK JUAN	FLASHBACK LUCÍA	PRESENTE CÓRDOBA / LUCÍA
1-11. 13: Juan ⁵⁶ . 35: Juan. 44-46: <i>Flashforward</i> oral de Lucía (46). – Catálisis en las 49, 58, 59 y 61. 50-51. 55-57 (Juan). 60: Juan. 62 (Juan)-72.	12: Lluvia sobre Lucía 13-34: <i>Flashback</i> simétrico. La secuencia 21 re- cupera la 12. 36-43. 58-59. 61.	47-49: «Dedicatoria» (49). – Punto de vista de Lucía. – <i>Voice over</i> de Juan. – Simetría con la Sec. 28: <i>Amplificatio</i> .	52-54: – <i>Voice over</i> de Juan (Cuento). Punto de vista 1: Lucía. Punto de vista 2: Córdoba.

Por último, señalaré tres planos coordinantes que jalonan su discurso: el metro de Madrid y la noche sobre la capital (Secs. 22, 32 y 65). Los fundidos negros son puntos y aparte, índice cronológico y viaje iniciático. Liquidan tres etapas: a) Lucía abre el balcón, b) la joven tiene novio; y c)

⁵⁴ La secuencia 62 es un primer plano de Juan.

⁵⁵ La secuencia 50 es un primer plano de Lucía; la 57, un primer plano de Juan.

⁵⁶ «Juan» indica primer plano. Si lo escribo entre paréntesis, la posición sugiere el encuadre de sus ojos.

diálogo con Santi, fin de entrevistas y segunda mirada. Todo en la película es aventura de baúl y melancolía. Los registros, muy a lo Kieslowski⁵⁷, «azules» —Piquer y Munt— o «blanquirrojos» —Gertrúdix y Brondo—⁵⁸. Jean Louis Trintignant mira desde la sala, entre comprensivo y dichoso. Valentine —¿o es Lucía?— ha sobrevivido al naufragio⁵⁹. ¿Fueron felices hasta la muerte? Mientan conmigo: «...escribieron cine para leer y a él ni siquiera se le ocurrió engañarla. Porque a pesar del tiempo y los problemas se seguían besando cada noche».

⁵⁷ Córdoba le tributa el filme «por su presencia inspiradora» desde *No amarás* (1988).

⁵⁸ Oti RODRÍGUEZ MARCHANTE, *op. cit.*, p. 64.

⁵⁹ *Trois couleurs: Rouge* (*Tres colores: Rojo*, 1994). Productor: Marin Karmitz. Director: Krzysztof Kieslowski. Guión: Krzysztof Kieslowski y Krzysztof Piesiewicz. Fotografía: Piotr Sobocinski. Música: Zbigniew Preisner. Intérpretes: Irene Jacob, Jean-Luis Trintignant, Frédérique Feder y Jean-Pierre Lorit. Todo el cine de Kieslowski es, en el fondo, «una constante reflexión moral sobre la mirada». Cfr. Salvador MONTALT, *Krzysztof Kieslowski. Tres colores: Rojo, Trois couleurs: Rouge*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 17. Describo el penúltimo plano.

RESUMEN

Literatura y filmicidad: El vocabulario de los balcones (Almudena Grandes, 1998) en Aunque tú no lo sepas (Juan Vicente Córdoba, 2000), por Rafael Bonilla Cerezo.

En los cuentos y colecciones narrativas de nuestro país prolifera el diálogo entre los diversos géneros, escuelas y medios expresivos. Este artículo pone de manifiesto la causalidad y el proceso de reescritura —o adaptación— fílmica de un relato breve de Almudena Grandes, *El vocabulario de los balcones* (1998), en una película de Juan Vicente Córdoba: *Aunque tú no lo sepas* (2000). Porque la historia de la autora madrileña posee, en el fondo, un lenguaje puramente fílmico: *flashbacks*, *cuts*, *flashforwards* e incluso un moderado uso de la *steady cam*. Estudio, pues, su desarrollo e influencias en esta *opera prima* donde Córdoba expone el efecto de *su luz* sobre las palabras.

Palabras clave: Literatura, Cine, Cuento, Almudena Grandes, Juan Vicente Córdoba, Adaptación cinematográfica.

ABSTRACT

In the tales and narrative collections of the Spanish writers, different arts and genres can be encountered. This article focuses upon the study of one dialogue between *El vocabulario de los balcones*, published by Almudena Grandes in 1998, and *Aunque tú no lo sepas* (2000), the debut of Juan Vicente Córdoba as director. Because the Grandes' tale has a very filmic language: *flashbacks*, *cuts*, *flashforwards* and almost the *steady cam*. Here, I study the development and influences in this *opera prima* where Córdoba shows the effects of his light over the words.

Key Words: Literature, Film, Tale, Almudena Grandes, Juan Vicente Córdoba, Adaptation (Remake).