

## De la palabra a la imagen: los personajes en la construcción de *Con el viento solano*, de I. Aldecoa

HIPÓLITO ESTEBAN SOLER  
(Universidad de Málaga)

*Con el viento solano*, de Ignacio Aldecoa (Vitoria, 1925-Madrid, 1969), apareció en febrero de 1956, formando parte de una trilogía, inconclusa, que el autor tituló *La España inmóvil*, en la que se proponía abordar el tratamiento de «una España que no ha variado», acogiendo «a los personajes de la “Fiesta”: los que la cuidan, que son la Guardia Civil; los que la hacen, los toreros, y quienes las aguan, los gitanos»; y que reflejaría, desde el ángulo de los protagonistas de cada novela, el mundo en que viven guardias civiles, gitanos y torerillos esperanzados, pero con una clara intención de profundizar en sus existencias salvando toda flaqueza de novelar tópicos.

La agrupación pondría de relieve que, dentro de *La España inmóvil*, «el problema de las tres [novelas] -explicó- es el mismo: la soledad», aunque en cada una se plantean situaciones diferentes:

en la primera [*El fulgor y la sangre*][...] el de la soledad en función del individuo; en la segunda [*Con el viento solano*], en función de la familia; en la tercera, en función de la multitud.

Y la actitud psicológica ante la soledad presentaría rostros diversos, que concibió adecuados a las tensiones que pueden embargar al ser humano:

Hay una novela de exasperación -precisaba en 1967-, que es *Con el viento solano*; una novela de espera, que podría ser *El fulgor y la sangre*, y una novela de desesperación, que será *Los ojos del toro* [que no llegó a escribir]<sup>1</sup>.

*Con el viento solano* es, en efecto, el relato de una huida exasperada y temerosa, de un individuo (Sebastián Vázquez) perteneciente a un grupo social marginal (la etnia gitana), como consecuencia de un acto fatal (la muerte de un guardia civil) que lo pone en una situación límite o momento cuspidal de su desorientada vida; en un itinerario que sufre (buscando refugio en distintos lugares y en varias personas) en soledad y rechazado por amigos y por su propia familia, con algunos momentos de solidaridad en otros seres igualmente desvalidos, aunque no fugitivos, hasta culminar su viacrucis personal en la claudicante y liberadora entrega (a la Guardia Civil). Combina, pues, en esencia, la historia personal con aspectos de índole social y vivencias y actitudes de tenor existencial.

---

<sup>1</sup> Vid. «La materia narrativa. Trilogías», en Esteban Soler (2009: 65-70).

La versión cinematográfica de *Con el viento solano* fue realizada en 1965, casi diez años después de su aparición como novela, por Mario Camus, a sus 30 años de edad, cuando solo contaba en su filmografía con cuatro largometrajes, entre ellos el excelente *Young Sánchez* (1963), inspirado en un relato breve homónimo de Aldecoa<sup>2</sup>.

## Estructuración literaria y estructuración fílmica

¿Cómo ha llevado a cabo nuestro cineasta esta transfiguración<sup>3</sup> de la novela o relato de palabras al relato de imágenes cinematográficas en el caso de los personajes, como pilares sustantivos de la construcción o estructura narrativa? Veamos.

1. De modo general, la *estructura interna* de la novela, además de las *secuencias* relativas a las peripecias o sucesos de la aventura fugitiva, alberga otras con numerosos remansos de la anécdota mediante turbadores recuerdos, reflexiones, sensaciones, percepciones, etc., del personaje principal, que, sin embargo, aparecerán en una sola ocasión del relato fílmico, en su momento climácico, aunque con una eficacia y fuerza semántica decisivas. La película, en cambio, presenta un relato de hechos (con la excepción señalada), una acción desarrollada en un *orden* temporal lineal, cuya *duración* (de 1 h 25 m), viene condicionada por los límites materiales de todo filme, muy inferior no ya a la representación de los hechos sino al mero y pragmático *tiempo de la lectura* de la novela.

2. Por su parte, la *segmentación*<sup>4</sup> del diseño editorial o estructura externa en que se distribuye el desarrollo interno de la novela y la correspondiente a su trasvase a la película son las siguientes<sup>5</sup>:

<i>Diseño editorial de la novela</i>	<i>Material literario</i>	<i>Material fílmico</i>
[cap. 1] «Lunes, Santa María Magdalena»	54 páginas/9 secuencias	16:04 minutos/7 secuencias
[cap. 2] «Martes, San Apolinar»	54 páginas/4 secuencias	11:51 minutos/6 secuencias
[cap. 3] «Miércoles, Santa Cristina»	54 páginas/4 secuencias	26:29 minutos/14 secuencias
[cap. 4] «Jueves, Santiago Apóstol»	54 páginas/5 secuencias	10:26 minutos/3 secuencias
[cap. 5] «Viernes, Santa Ana»	25 páginas/3 secuencias	6: 24 minutos/2 secuencias
[cap. 6] «Sábado...»	24 páginas/7 secuencias	11:23 minutos/6 secuencias

<sup>2</sup> Para el análisis de la película *Con el viento solano* remitimos a la excelente monografía de J. L. Sánchez Noriega sobre Mario Camus (1998: 83-95).

<sup>3</sup> Como traslado del texto literario al cinematográfico «no sólo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen», según explica Peña-Ardid (1992: 23).

<sup>4</sup> Término adoptado de A. Carmona en el análisis de *Young Sánchez* por González Herrán (2001: 77).

<sup>5</sup> Edición de I. Aldecoa (1970). En adelante, las páginas correspondientes a citas de la novela constarán entre paréntesis.

Pues bien, esos 6 capítulos de la novela, relativos a los días de la semana, de lunes a sábado, de 54 páginas los 4 primeros y casi las mismas páginas (49 = 25 + 24) entre los dos últimos, en la película se desarrollan en tres tramos o secciones internas de unos 28 minutos cada una. La primera sección fílmica corresponde al lunes y martes de la novela (108 páginas) y contiene un número igual de secuencias (13). La segunda sección se centra solo en el miércoles, de menor extensión (54 páginas), pero aumenta, paradójicamente, de modo más que significativo el número de secuencias (14, frente a las 4 literarias). La tercera sección, que abarca desde el jueves al sábado, es simétrica con la 1.<sup>a</sup> en su extensión (104 páginas) y disminuye algo el número de secuencias respecto al texto literario (11, frente a las 15 originales).

De una somera consideración de estos datos se podría deducir:

- a) La práctica correspondencia narrativa entre los textos literario y fílmico en la primera sección.
- b) El predominio narrativo del día miércoles en el filme, tanto en duración como en secuencias, que podría parecer debido a un mayor seguimiento del texto literario.
- c) La aproximada correspondencia entre ambos textos en la tercera sección.

Pareciendo estos datos, en principio, identificativos del modo de transfiguración o transposición<sup>6</sup> del relato literario al cinematográfico, dejan de serlo por 2 motivos:

- a) La dispar duración de las secuencias en la película: 23 secuencias de hasta 2 minutos de duración y 10 de entre 2 y 4 minutos; por tan solo 5 secuencias más largas (entre 4 y 6:18 min) que, además, no se corresponden con las extensiones correlativas en la novela y ni siquiera con los contenidos de las secuencias.
- b) En segundo lugar, y sobre todo, eso ocurre porque la escritura fílmica se basa en una aplicación al texto literario de los recursos<sup>7</sup> de reducción, ampliación, supresión o añadidos y otras técnicas de gran rendimiento en la construcción narrativa del filme, como la traslación de elementos dentro de las secuencias o la alternancia de secuencias añadidas y originarias (además de dos elementos de especial relieve en la cinematografía y merecedores de una particular atención: la música y el baile) que, en conjunto, confieren pertinencia al número y al tipo de secuencias, al número y a la entidad estructural de los personajes, y, en definitiva, otorgan su singularidad a la película.

De tal suerte es así que los recursos de intervención creadora en la construcción (como supresiones, añadidos, alternancia de secuencias, fusión de personajes, cambios en el diálogo, etc.) comienzan utilizándose progresivamente ya en la primera sección, persiguiendo el moderado dinamismo cinematográfico que, por un lado, suple los procedimientos literarios de un narrador omnisciente novelístico que se detenía en la interioridad del protagonista, y, por otro lado, integra personajes, acciones, diálogos, etc., a veces con mínimas traslaciones textuales, reducciones o compresiones, sin que de esta forma el relato pierda sustancia sino que, por el contrario, adquiere densidad narrativa y significativa.

---

<sup>6</sup> Adelantamos para el filme su realización como trasvase a medio camino entre la excesiva fidelidad a la obra literaria y la adaptación libre que da al término *trasposición* Faro Forteza (2006: 45).

<sup>7</sup> Adoptamos prioritariamente la terminología utilizada en los análisis de adaptaciones fílmicas de novelas por Sánchez Noriega (2004).

Esas intervenciones en la sección central se producen de manera drástica:

- a) Manteniendo un mínimo contenido del original literario con fuerte supresión de ambientes y personajes secundarios, traslaciones de ubicación discursiva y leves transformaciones.
- b) De modo principal, aportando abundante material centrado en cuatro personajes. Dos nuevos, añadidos, de carácter «negativo» en la senda física y moral del protagonista: el maestro de baile y don Baldomero. Y dos «positivos», ya existentes en el texto literario pero ahora bastante desarrollados con nuevas peripecias: el viejo Cabeda y Lupe, novia del protagonista.
- c) Precisamente, las secuencias relativas a Lupe con Sebastián son las más amplias de esta sección (de 3:20 y 4:20 min), y están situadas hacia su mitad (secuencias 8 y 9). A partir de la secuencia siguiente, la duración de cada una vuelve a disminuir.
- d) Además, la alternancia de las secuencias protagonizadas por los cuatro personajes resaltan la oposición de sus conductas y con ello la profundización en la tensión dramática y la temática de conjunto.

Y asimismo, en la tercera sección:

- a) Sobre la reducción del número de secuencias de los tres capítulos de la novela y diversas actuaciones menores, destaca el laborioso tratamiento, con añadidos o cambios, de las secuencias nucleares de cada capítulo, que vertebran el relato cinematográfico: la visita de Sebastián a su tío; el encuentro y el conmovedor diálogo con su madre; y la secuencia del bar y la plaza de Cogollado, evidencia postrera de su perniciosa conducta y resorte, desde el fondo de ella, para su propia anagnórisis.
- b) Acordes con la relevancia, los desarrollos de estas tres secuencias abarcan la mayor parte del tiempo de la transposición fílmica de aquellos capítulos, con las tres mayores duraciones de secuencias (6:09, 4:52 y 6:18 min).
- c) Y, por último, en el clímax del relato (que han ido forjando estas secuencias), hace su única aparición un elemento común a los relatos de palabras y de imágenes: el de la analepsis o *flash-back* que resume los momentos cruciales de su desventurado itinerario, justo antes del *cierre* narrativo.
- d) Añádanse al conjunto, la alternancia de escenas, que establecen un paralelismo contrapuntístico de gran eficacia narrativa y temática.

### **Configuración de los personajes: recursos de recreación cinematográfica**

Según queda dicho, estos recursos utilizados afectan primariamente a los personajes, columnas que cimientan la construcción narrativa como promotores de la acción y, por tanto, de la conformación de las secuencias. Respecto a ellos —al margen del protagonista, Sebastián Vázquez, presente en la práctica totalidad de las secuencias—, se descubren varias líneas fundamentales de intervención o autoría en el trasvase de la novela al cine:

1. De forma general, una reducción en el número, correspondiente con las numerosas supresiones totales o parciales en escenas y secuencias, sometidas también al límite temporal del texto fílmico. Las supresiones de personajes que formaban parte del elenco secundario o de inferior nivel estructural y cumplían un rol instrumental, ambiental, de similitud o de contraste respecto a la situación del protagonista, responden a la virtualidad constructiva señalada antes para las escenas: economía narrativa → dinamismo → tensión dramática. Sin embargo, las supresiones de algunos personajes que ocupaban un rango de señaladas importancia y extensión material en la novela, como hitos en la trayectoria y búsqueda de amparo del fugitivo (Hernández y su amigo tabernero, el faquir de la feria, Pepita y, a menor escala, Casimiro el bobo o el recuero), se explican y equilibran en las amplificaciones de otros dos relevantes en el certero designio creador de Mario Camus.

2. Estas dos figuras, capitales en el derrotero cinematográfico del protagonista son: el viejo Cabeda, amigo fraternal y reciente de la pensión de la Cava Baja donde aquél se hospeda la primera noche en Madrid y con quien se siente cobijado; y su novia, Lupe, que lo busca para ayudarlo, arriesgando su propia libertad. En ellos advertimos la integración de aspectos medulares de varios personajes suprimidos.

Así, un amigo de Cabeda, Hernández (y por afinidad, su amigo tabernero, antiguo compañero de andaduras revolucionarias), representa una actitud vital cercana en lo sustancial a Cabeda y más práctica, pero, al fin, es «hombre del camino» como él y rebelde ante las circunstancias vitales del perdedor o del desvalido. Situación paralela es la del faquir que conoce en la feria de Alcalá, también hombre del camino («Yo necesito andar. Conocer gente... andar por ahí, por el mundo», 216), austero, desnutrido, humilde, desheredado social, desprendido de lo material, soñador, libre, que comparte su comida y su experiencia, aconsejando, con un punto de laica religiosidad, de ascetismo y misticismo, amante de la paz interior, y que aborrece la crueldad del público: «aquel hombrecillo tenía algo que ninguna gente de la que había conocido, excepto el señor Cabeda, tenía; aquel hombrecillo era valiente, daba la cara al mundo, sobre todas las cosas» (221). Y en buena medida pueden asimismo estar representados en la figura fílmica del viejo Cabeda dos personajes literarios. Uno, el bobo Casimiro, cuyo sueño es ser artista y a quien Sebastián le ofrece dinero a cambio de que no baile para evitarle la burla de unos parroquianos de taberna, pero no acepta porque «la libertad del bobo Casimiro no se compra con un duro, aunque el bobo, el artista, Casimiro, no tenga un real que llevar a casa para que le den de comer», pues -lo medita Sebastián- «Casimiro el bobo no comercia con su vida» (199). El segundo es un recuero con quien Sebastián se encuentra en las afueras de Cogolludo cuando va a buscar a su madre, otro hombre del camino, que conoce los malos vientos y le aconseja con la sabiduría popular de la experiencia, con palabras referidas a la tormenta que están soportando pero inclinadas hacia una interpretación metafórica del sentido de la vida concerniente al momento; de su compañía solo quedará en el filme el rastro del albergue en que se guarecen de la lluvia (en la novela, un viejo molino abandonado; en la película, un escueto refugio de piedra).

Por otro lado está Pepita, la mujer con la que el protagonista corre una juerga nocturna en su primera noche madrileña. Oyéndola, «Sebastián acaricia un recuerdo de Lupe» (112), «Pepita no es más que un recuerdo del camino, como Lupe...» (113), «es Lupe la que ocupa el dintorno de la figura de la mujer que le acompaña» (114); y a partir de esta percepción comienzan los recuerdos de su vida con aquélla, su historia y sus temores.

Son, por tanto, personajes que por sus marcadas semejanzas -de relativa explicitud en el texto literario, según vemos- permiten la total supresión en el texto cinematográfico sin quebranto ni mengua esencial de la historia, al ser incorporados sus principales rasgos a los de Lupe y Cabeda, muy acertadamente desarrollados en la película, donde sus figuras alcanzan mayor densidad y protagonismo, coherentes con el espíritu de los personajes y del sentido de la obra. Y además potencian la intriga y aportan sustancia temática, en contraste con otros personajes.

Pues la figura fílmica de Cabeda, además de poder mostrar en momentos prolongados las virtudes que lo adornan (generosidad, fidelidad, valentía, templanza, paciencia, sentido de la vida y de la libertad y otras tantas de la «gente del camino», subsumidas en ellas las de Hernández, el faquir, el bobo Casimiro y el recuero), permite subrayar los padecimientos de Sebastián y la evolución de su personalidad y consiguiente catarsis durante el agónico recorrido en contacto con la «gente al borde del camino que vive tranquila» (112). Todo ello propiciado, claro está, por una expandida presencia de la figura de este amigo «filósofo» con añadidos como, de modo particular, las dos intensas secuencias que sustentan ese desarrollo: la entrevista en un restaurante donde se interesa por las gestiones de Sebastián, en la que se despiden; y la de la pensión, retenido por los guardias civiles que esperan al gitano homicida, cuando burlando la custodia de éstos y con temerario arrojo, avisa a Sebastián (que viene con Lupe) para que huya. En sus desarrollos, además, junto a la expresiva alternancia de secuencias (como las encadenadas de Sebastián con Cabeda y con Lupe) y la reducción de elementos narrativos menores, se producen breves pero relevantes añadidos dialogísticos en la caracterización moral del personaje y su consecuente actuación («Tú no eres un criminal [...] Sé distinguir entre un criminal y otro que no lo es»), pequeñas y pertinentes transformaciones o traslaciones (distribuyendo las oportunas apariciones) de elementos como el lugar y la manera de conocerse ambos a la llegada de Sebastián a la pensión de Madrid, el descubrimiento de la noticia de la muerte del cabo en el periódico o la confesión directa de su pasado de cárcel (sin las alusiones al orfanato o el ejército de la novela) por parte de Cabeda a Sebastián, el dinero ofrecido por el viejo amigo y la conmovedora despedida de ambos: «por favor, llámame compañero», le pide Cabeda; «hasta que nos veamos, compañero», responde Sebastián.

Respecto a Lupe, dilatar su figura en el relato cinematográfico (lo que hace ya innecesario el personaje de Pepita) proporciona una mayor carga emotiva y semántica a la historia, ya que permite afianzar a la joven como el principal y -a estas alturas de su situación- último referente de un posible anclaje en la desnortada vida de Sebastián. Como en el caso anterior, esta *amplificatio* se sustenta en los añadidos de nuevas secuencias cinematográficas protagonizadas por la joven, que revelan su valentía, autenticidad, entrega y sacrificio, como son: la visita de la Guardia Civil citándola en el cuartel, la subsiguiente entrevista en la que es advertida severamente, el viaje clandestino en un camión, su encuentro con el sorprendido Sebastián en Madrid, la vivencia pasional de la pareja, la huida ante la presencia de los guardias en la pensión, el requerimiento de los guardias en la estación obligándola a actuar de cebo de Sebastián, y su ulterior detención. Momentos señalados de su amor y osada abnegación que se acentúan en la conformación estructural de contrapunto con la persecución a Sebastián.

**3.** En relación de contraste con el desarrollo de estos dos personajes y como hitos cardinales en la estructura fílmica del apremiante caminar de Sebastián Vázquez, aparecen dos personajes añadidos al texto de la novela, con los que contacta en solicitud

de amparo: los mencionados maestro de baile flamenco y don Baldomero. El primero, un antiguo amigo de su padre, le conmina a salir de su presencia advirtiéndole del bastante favor que le hace al no denunciarlo. Don Baldomero, un señor de posibles, con aspecto de patriarca de asuntos turbios, en los límites de la legalidad pero cuidándose de no traspasarla, le da largas para al fin desaparecer ante la espera desazonada de Sebastián, quien vive ambas experiencias en simultaneidad y contrapunto con la compañía de Cabeda y Lupe.

Los episodios del maestro de baile y de don Baldomero jalonan estructuralmente la aventura de Sebastián en pos de ayuda, constituida por cinco momentos fundamentales, correspondientes a los encuentros con:

*su amigo Francisco Vázquez → el maestro de baile flamenco → don Baldomero  
→ su tío → su madre*

Es decir: dos amigos (el suyo y el de su padre) que le han fallado en el auxilio; en medio, un adinerado y oscuro personaje, ajeno a su círculo, que lo ha desairado; le quedan ya los dos y recursos decisivos, los de la sangre: su tío y su madre. Tampoco en ellos encontrará protección. Su inexorable destino se va cumpliendo.

#### 4. Por último, y en una jerarquía menor:

- a) Se añaden algunos personajes en el filme, con marcado perfil estructural, como la hermana de Sebastián, interrogada por la Guardia Civil en el inicio del acoso a Sebastián; y, con más relieve constructivo, la propia Guardia Civil, encarnada con intermitencias en varios personajes -que materializan el constante temor de Sebastián en la novela- de genérica presencia y, por ello, nulo desarrollo individual (los sucesivos perseguidores de Sebastián y Lupe: ante la casa de la hermana del gitano; en la visita a casa de la Carola para citar a Lupe y la alarmante entrevista a ésta en el cuartel; en el control al camión en el que viaja Lupe, haciendo visible el peligro del fugitivo por la vigilancia de carreteras; en la pensión de Madrid, reteniendo a Cabeda para sorprender y apresar a Sebastián, sin conseguirlo; en la retención de Lupe dentro de la estación, poniéndola como cebo para Sebastián y, al cabo, llevándosela detenida; y en la toma de declaración al protagonista en la secuencia final). Con el mismo designio y un punto más de atosigante amenaza respecto al aludido revisor de tren y en una situación similar, el policía que pide la documentación, obligando a un atemorizado Sebastián a encerrarse en el aseo del vagón para esquivarlo; así como los hermanos de Sebastián en la escena añadida (con elementos trasladados de su ubicación y más fieles al espíritu que a la literalidad) de la sorpresiva llegada a donde vive su madre, en momentos de máxima tribulación, subrayados por las reacciones de los menores que se refieren al impacto que esta presencia causará en su madre («Madre no se lo va a creer»), como de seguida ocurre.
- b) En sentido opuesto, se dan interesantes refundiciones, como la de compañera de burdel de Lupe, integrada en el personaje de Carola, la cual adquiere, con algunos añadidos, más presencia y densidad funcional, merced al agrandado personaje de Lupe, advirtiéndole a ésta -también desde una actitud laboral interesada- de su temeraria decisión de ir en busca de Sebastián, subrayada con las antedichas visitas de los guardias civiles a su casa para citar a la joven y de

ésta al cuartel para acudir al requerimiento; o la del primer contacto del protagonista con su primo Gabriel en la feria -no casual como en la novela sino prevista por un aviso enviado, en acertada elipsis narrativa, por Sebastián-, cuyas ajustadas reducciones y traslaciones dialogísticas preludian la tensión del patético encuentro con el tío Manuel. O, ya en una escala menor, el Marquesito asumiendo los actos del viajero, en el bar de la calle de San Marcos... En todos los casos, con muy productiva economía para la película, al condensar la acción y dotarla de impresionante vigor. Otros personajes, aun con leves reducciones y/o transformaciones, conservan su virtualidad, acrecentada ahora en el contexto de la reducción narrativa fílmica general, como sucede (en cuanto al número de personajes, a la amplitud de los diálogos y a la identidad de los contertulios) en las secuencias del bar de Cogolludo con Domingo, el dueño, buen consejero y templado mediador ante un Sebastián agónico y provocador con el grupo de mozos parroquianos del local y con los dos gitanos que ponen la cordura como contraste del propio congénere Sebastián, en una concentrada depuración de la fatídica escalada final. Asimismo, se mantienen en lo sustantivo algunos personajes menos relevantes de la novela, apenas elementos instrumentales en la ruta del protagonista: hombres y mujeres conmitones de juerga; Jacinto Larios, su desgraciado camarada en el incidente; el torero Antonio Jiménez; el Maño; el revisor del tren que en el cine genera más zozobra que en el texto literario al pedirle el billete, en un contexto donde han desaparecido las escenas de ambiente en la espera de la estación, sustituidas por un añadido en que Sebastián se oculta para subir al tren solo cuando se ha puesto en marcha; etc.

- c) Por último, bastantes personajes se suprimen en el filme, en su mayoría pertenecientes a las escenas o secuencias desaparecidas, como los de la taberna del Tripa en Talavera o la posada de Marciano Solís y la taberna del Burro en Alcalá; los del ambiente madrileño: socios de Francisco Vázquez, clientes de la barbería, bares y tabernas, camioneros; los del ambiente de la estación de tren y los viajeros dentro de éste; miembros diversos de las familias y sus conductas en la feria de Cogolludo; en la llegada al cuartel para entregarse; entre otros muchos.

## **Estructura actancial y jerarquía**

En virtud de lo considerado, las intervenciones de los personajes en la acción del relato cinematográfico conforman el siguiente esquema actancial y jerárquico:

- a) Un personaje, sujeto, actor principal o protagonista: Sebastián Vázquez, eje absoluto de la acción, cuyo objeto es la conseguir la protección necesaria en su huida.
- b) De modo sostenido, un implacable oponente o antagonista, la Guardia Civil como institución, desde el incidente inicial de funestas consecuencias a la postrera rendición del protagonista.
- c) Luego, unos personajes cuyas intervenciones inciden de manera determinante en el penoso deambular del protagonista, marcando sus vivencias y su rumbo



itinerante y moral: Lupe, el señor Cabeda y los copartícipes de los cinco encuentros del camino: Francisco Vázquez; el maestro de baile; don Baldomero; el tío y, por inclusión, su primo Gabriel; y la madre, con extensión en los hermanos menores del protagonista. De ellos tan solo aparecen como nítidos actores coadyuvantes del protagonista dos personajes: Lupe y el viejo Cabeda; y como oponentes, en el rechazo radical a su petición de ayuda, el maestro de baile y su tío.

En otros que en buena medida inciden en el derrotero del protagonista, se muestra una conducta que podríamos llamar neutralizada, mejor que neutra, dado que en principio ofrecen o pudieran ofrecer una actitud positiva de auxilio al amigo (Francisco Vázquez), al necesitado (don Baldomero), al familiar más entrañable (su propia madre), pero la gravedad del caso les hace retroceder, en crecientes reacciones de dolor: la causa es siempre el miedo a la represión, desde una posición de desvalimiento o de intereses materiales. De estas contraposiciones de sentimientos y consiguientes reacciones deriva también uno de los temas sustanciales de la obra: el aspecto social.

- d) En un tercer nivel se hallan los que colaboran con distinto tenor (activo, neutro o pasivo) y con bajo relieve en la génesis o el desarrollo de la acción: la hermana de Sebastián, interrogada por la Guardia Civil, cuyo alcance en la historia estriba en ofrecer el primer indicio del inquietante asedio al fugitivo cerca del entorno familiar; el Maño, víctima primera de la agresividad del protagonista; Jacinto Larios, copartícipe de la fatídica jornada de vino y desplantes; la Carola, admonitorio e interesado contrapunto de la actitud generosa y arrojada de Lupe; Domingo, el dueño del bar de Cogollado, conciliador entre el pendenciero Sebastián y el grupo de mozos con uno de los cuales aquél mantiene su último enfrentamiento bravucón; y los dos cautelosos gitanos cuya discreción tanto difiere de la insolencia del gitano Sebastián.
- e) Y así, a un nivel descendente gradual que puede calificarse de telescópico, se sitúan otros personajes que participan de forma liviana en el desarrollo de la historia y cuyas figuras desempeñan roles ambientales (la pandilla de hombres y mujeres conmitones de juerga, alguno destacado con su nombre, otros innominados; el del puesto de bebida en la feria de transición hacia el del Maño; el Marquesito en cuya conducta se ve reflejado Sebastián; la familia del tío de Sebastián, hombres y mujeres que componen un coro trágico, donde se destaca de modo puntual y significativo la mujer que ruega a Sebastián que deje tranquila a su madre; músicos, parejas, chiquillos, gentes de la feria de ganado o festiva...); incidentales (el torero Antonio Jiménez, Ricardo el dueño de un bar donde hace una pausa acogedora, el revisor y el inspector del tren que añaden un punto de suspense en la escapada) o instrumentales (el barbero y su cliente que dan referencia de Francisco Vázquez a Sebastián, la dueña de la pensión que va comentándole las circunstancias de su hospedaje, los camioneros que transportan a Sebastián o a Lupe).

## Conclusiones

En suma, con estas intervenciones, el texto fílmico alcanza un progresivo dinamismo, fruto de dos actuaciones simultáneas y complementarias en la configuración estructural de los personajes. Por una parte, los desarrollos, refundiciones y muy acertados añadidos que confieren una superior densidad a los actores que sustentan una prolongada acción. Por otra, la graduada depuración o «adelgazamiento» del elenco de personajes por reducción y o por supresión, obedeciendo a su carácter ambiental, incidental o instrumental. Este proceso de *recreación fílmica*<sup>8</sup>, patente en el esquema actancial resultante del filme (en común designio y, por ende, en lógica correlación con los recursos utilizados para la transposición de escenas y secuencias), dota al relato cinematográfico de una acción nada propensa a excursos narrativos o descriptivos, sino concentrada en la intensidad dramática de la intriga y en la significación de los personajes y, como resultado, del sentido de la obra.

Pues tal dinamismo deriva en el ritmo narrativo rápido, exigido a su vez por la limitación temporal propia de la película (a diferencia del *tempo* pausado de varios tramos del texto literario<sup>9</sup>); y produce un cambio revelador entre ambos textos: la «espera dinámica» que en los estudios literarios se ha atribuido a la novela<sup>10</sup>, se nos presenta en el filme como creciente «búsqueda angustiosa», «exasperada», según corresponde al trepidante «viaje» material y moral de un protagonista ansioso de refugio en una situación límite, calvario o viacrucis marcado por la soledad, la insolidaridad y la culpa, durante el que experimenta un proceso de anagnórisis de sí mismo que lo aboca a su tan aflictiva como redentora claudicación.

Con las aportaciones fílmicas, en fin, la transposición o adaptación activa del relato instituido por palabras al relato de imágenes, concebida y realizada desde la visión personal de Mario Camus y aquí observada a propósito de los personajes, no solo respeta los elementos formales sustantivos y la significación del texto literario, sino que, sin merma de la esencial fidelidad al origen<sup>11</sup>, recrea e integra felizmente su espíritu, como resultado del fructífero diálogo entre dos artistas con universos personales<sup>12</sup>, reconocido por el propio Aldecoa en la obra de Mario Camus<sup>13</sup>. De manera que, al cabo, la arquitectura de los personajes en la versión cinematográfica responde a la temática fundamental de la novela (apuntada en nuestra sinopsis inicial de ésta) en el orden social como en el existencial, a la poética del escritor y a la del arte neorrealista en que se incardina, según puede corroborar un subsiguiente estudio de interés que proyectamos para nueva ocasión por exceder aquí los límites posibles de este trabajo.

---

<sup>8</sup> Denominación ciertamente preferible a la de *adaptación*, «para resaltar la no dependencia y la autonomía del texto fílmico respecto al literario», como precisa L. M. Fernández (2001: 53), y también defiende Pérez Bowie (2004: *passim*).

<sup>9</sup> El mismo Ignacio subrayaba que «la literatura es más morosa» que el cine (VV. AA.: 1965: 6b).

<sup>10</sup> Vid. G. Sobejano (2005: 366).

<sup>11</sup> Fidelidad textual que, como afirma González Herrán (2002: 46), «no debe ser entendida de manera tan estricta que suponga una limitación».

<sup>12</sup> Lo que S. Wolf (2001: 116-117) concibe como «intersección de universos: el escritor y el director como autores», esto es, como «dos interlocutores que deben encontrar la voz justa para entenderse».

<sup>13</sup> En el encuentro propiciado por la revista *Griffith*, con presencia de Mario Camus, Aldecoa declaraba «que lo que se puede pedir, para no sentirse defraudado, es que el que vaya a hacer la versión cinematográfica entienda la obra original»; y apostillaba: «Yo, en mi caso, me siento muy satisfecho con que se me exprese, no se me traicione y sí se me interprete» (VV. AA.: 7a, 7b).

## Bibliografía

- ALDECOA, Ignacio. (1970) *Con el viento solano*. Barcelona. Planeta. 3.<sup>a</sup> edición.
- . (1965). *Con el viento solano*. Adaptación cinematográfica y dirección de Mario Camus. Pro Artis Ibérica.
- ESTEBAN SOLER, Hipólito. (2009). *La poética del creador. Con textos inéditos de Ignacio Aldecoa*. Málaga. Universidad de Málaga. Anexo LXXII de *Analecta Malacitana*.
- FARO FORTEZA, Agustín. (2006). *Películas de libros*. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- FERNÁNDEZ, Luis Miguel. (2001). «Una aproximación a la teoría de la recreación fílmica». *Lecturas: imágenes*. C. Becerra et al. (Edición). Vigo. Universidad de Vigo. 53-70.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. (2001). «De “Young Sánchez”, de Ignacio Aldecoa (1975) a *Young Sánchez*, de Mario Camus (1963)». *Lecturas: imágenes*. C. Becerra et al. (Edición). Vigo. Universidad de Vigo. 71-96.
- . (2002). «Finales de novela, finales de película: de *La Regenta* (Leopoldo Alas, 1884-1885) a *La Regenta* (Fernando Méndez-Leite, 1995)». *Literatura española y cine*. N. Mínguez Arranz (Ed.). Madrid. Editorial Complutense. 43-64.
- PEÑA-ARDID, Carmen. (1992). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid. Cátedra.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio. (2004). «La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes». *Signa*. 13. 1-22.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. (1998). *Mario Camus*. Madrid. Cátedra.
- . (2004). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Prólogo de Jorge Urrutia. Barcelona. Paidós.
- SOBEJANO, Gonzalo. (2005). *Novela española de nuestro tiempo (En busca del pueblo perdido)*. Madrid. Mareostrum. 3.<sup>a</sup> edición.
- VV. AA. (1965). I. Aldecoa, G. Suárez, A. Mañas, M. Camus, J. Cobos, F. Molero, M. Rubio, G. S. de Erice, C. Suárez. «La técnica, la imagen, la palabra». *Griffith*. 3. Diciembre 1965. 4-10.
- WOLF, Sergio. (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires. Paidós.