

***EL PALOMO COJO, DE EDUARDO MENDICUTTI
Y LA ADAPTACIÓN CINEMATográfica DE JAIME
DE ARMIÑÁN***

***EL PALOMO COJO BY EDUARDO MENDICUTTI
AND THE FILM ADAPTATION BY JAIME DE ARMIÑÁN***

José JURADO MORALES

Universidad de Cádiz
jose.jurado@uca.es

Resumen: Se presenta un análisis comparativo de la novela *El palomo cojo* de Eduardo Mendicutti y la versión cinematográfica de Jaime de Armiñán a partir de los temas tratados, la estructura de la historia, la configuración de los personajes, el tratamiento del tiempo y del espacio.

Palabras clave: *El palomo cojo*. Eduardo Mendicutti. Jaime de Armiñán. Adaptación cinematográfica. Narrativa española actual.

Abstract: The aim of this paper is to analyse the novel *El palomo cojo* by Eduardo Mendicutti compared to the film by Jaime de Armiñán. We take into account some parameters such as the main ideas, the structure, the characters, the time and the space.

Key Words: *El palomo cojo*. Eduardo Mendicutti. Jaime de Armiñán. Film adaptation. Spanish Contemporary Narrative.

1. MENDICUTTI Y ARMIÑÁN ANTE LAS ADAPTACIONES

El palomo cojo, de Eduardo Mendicutti, se publica en 1991 y a la altura de 1994, año en que Jaime de Armiñán escribe un guión para adaptarla al cine¹, ya ha cosechado cierto éxito², lo que podría explicar que el productor Luis Méndez se animara a afrontar el proyecto del director. El resultado consiste en una cinta, rodada a principios de 1995 y estrenada el 6 de octubre de 1995, con dirección artística de Carlos Dorremocha, fotografía de Fernando Arribas, música de Jesús Yanes y montaje de José Luis Matesanz, que se proyecta en la Sección Oficial del 43.º Festival de San Sebastián y que forma parte de la tríada nominada a la X Edición de los Premios Goya en la categoría de mejor guión adaptado³. Escritor y director se enfrentaban de este modo a la conflictiva relación de la literatura y el cine.

Mendicutti ha referido una y otra vez la autonomía con que debe proceder un director que adapta un texto literario y la actitud de distanciamiento que tiene que tomar el escritor adaptado y ha insistido en que no hay que buscar comparaciones. Así, ha afirmado que «en el caso de mis novelas, decido no intervenir en absoluto, ni en el guión ni en ninguno de los pasos previos al rodaje de la película», «Tampoco exijo una fidelidad de la película a la novela» o «Yo por eso procuro distanciarme mucho del proyecto cinematográfico, lo más posible» (Mendicutti, 2003: 179, 188, 189).

Por su parte, Jaime de Armiñán, como director y guionista de larga trayectoria, defiende que se abusa de la adaptación, en ocasiones por falta de lucidez en los guionistas y en otras por interés comercial del productor, y reivindica la entidad propia del guión original. Sostiene, por ejemplo, que «siempre he defendido la teoría de que el cine debe nutrirse de su propia sa-

¹ En la Biblioteca Nacional de Madrid hay depositados dos guiones: uno fechado en 1994 y compuesto por 132 páginas y otro de 1995, que alcanza las 157 páginas y en el que se incluyen seis fotografías.

² La novela de Eduardo Mendicutti aparece en mayo de 1991 en la colección *Andanzas* de la editorial barcelonesa Tusquets y obtiene una buena acogida como demuestra el hecho de que en julio y en noviembre de ese mismo año ven la luz una segunda y tercera ediciones. Luego vienen una cuarta en mayo de 1994 y una quinta en setiembre de 1995. Por su parte, Círculo de Lectores la incluye en la colección *Nueva Narrativa Española* en 1993 con una introducción de seis páginas firmada por José Antonio Ugalde y fechada en marzo de 1992. Ya en 2001 Tusquets la recupera ahora para la colección *Fábula*. Dos países se han hecho con los derechos de traducción. En 1995 Denise Laroutis la traduce al francés para la editorial parisina C. Bourgeois y en 1998 Carlos Nougué hace lo propio al portugués para Record de Río de Janeiro.

³ Las otras dos fueron *El porqué de las cosas* de Ventura Pons, basada en los relatos de Quim Monzó, e *Historias del Kronen* de Montxo Armendáriz, que adaptó la novela de José Ángel Mañas y que finalmente obtendría el premio.

bia y nunca he querido hacer historias basadas en novelas» (Rivera, 2001: 42). Y en una conferencia sobre «Cine y Literatura» apunta que «las adaptaciones encierran trampas y vienen a demostrar que a ciertos guionistas les falta ingenio y que tratan de buscar el camino más fácil; y que muchos productores prefieren cobijarse a la sombra de un éxito literario y no inventar nada a veces, porque nada se les ocurre» (Armiñán, 2003).

En sentido estricto el caso de *El palomo cojo* ha sido la única experiencia de Armiñán en la que ha dirigido a partir de un texto literario del que él mismo ha elaborado un guión⁴. También supuso la primera experiencia al respecto para Eduardo Mendicutti, aunque en su caso volvió a repetir años después con su novela *Los novios búlgaros* (2002), llevada a la pantalla por Eloy de la Iglesia. En coherencia con las ideas expuestas más arriba, tanto en *El palomo cojo* como en *Los novios búlgaros* el escritor se ha mantenido al margen y no ha querido intervenir en el trabajo del guionista y director. En el estreno de *El palomo cojo* en el Festival de San Sebastián declaró que «el novelista debe saber aceptar la libertad creativa del cineasta. Tratar de influir en los actores o en el director es una falta de respeto hacia el cine» y también reconoció que «en la película hay continuas infidelidades, que son totalmente aceptadas, pues de lo contrario mejor hubiera hecho no vendiendo los derechos del libro a una productora cinematográfica» (Alonso, 1995)⁵.

⁴ El cineasta ha explicado cómo se decidió a trabajar sobre esta novela a pesar de sus reticencias a adaptar: «Me ofrecieron la novela *El palomo cojo* y no quería hacerla de ninguna manera, no me interesaba. Pero Luis Méndez, el productor, insistió en que la leyera. Y me gustó mucho, está muy bien, es muy bonita y pensé que de ahí se podía hacer una película, pero tenía primero que conocer a Eduardo Mendicutti. Y autor vivo = peligro. Porque luego los autores, cuando se hacen sus novelas, protestan mucho y dicen que les ha traicionado el guión, que la novela ha sido absolutamente tergiversada, que aquello no es lo que ellos han escrito... Pero bueno, lo primero que han hecho es cobrar, ¿no? Vendes tu novela para hacer una película, pues chico, te tienes que aguantar. Hay muchos que primero cobran y luego a protestar, incluso organizan unos escándalos sonoros. Entonces yo quise hablar con Mendicutti, además no le conocía y a la primera se lo dije. Me pareció un ser encantador, sensible y un gran escritor. Además era una historia suya, de su niñez, de su casa y su pueblo. Le dije: «Yo hago la película siempre y cuando me dejes traicionarla, dicho con todo el amor del mundo». Y me contestó: «Haz lo que quieras, que yo ni voy a leer el guión». Entonces dije «Muy bien, entonces hago la película». Y no le traicioné casi nada. Ha dicho cuarenta veces que le ha encantado la película, no ha sido eso de enfadarnos sino de echarnos piropos. Para mí fue una experiencia encantadora, sobre todo por el rodaje, que fue absolutamente maravilloso, en el que intervino Luis Méndez y su productora» (Rivera, 2001: 42).

⁵ Algo más explícito sobre el rodaje de *El palomo cojo* se muestra Mendicutti en esta declaración: «Con Jaime de Armiñán me reuní cuando él ya tenía el guión, y me lo pasó. Yo detesto leer los guiones, no sé leerlos, creo que eso no es la película ni, por supuesto, la novela: es otra cosa que necesita la cabeza del guionista y la cabeza del director, que no están dentro de mi cabeza. Pero Jaime había utilizado no sé si un truco o un recurso habilidoso: la parte descriptiva estaba formada por fragmentos literales de la novela, con lo cual la atmósfera de la novela estaba ahí. Así que me pidió mi opinión. Y yo le dije: «No, Jaime, lo que tú quieras. A mí todo lo que a ti se te ocurra me parece bien, porque lo único que voy a juzgar es el resultado de lo que tú hayas decidido». Hasta que, al final, me atreví a dar alguna

Se aprecia la actitud abierta de Mendicutti que entiende muy bien que novela y película son dos manifestaciones artísticas diferentes y, en consecuencia, hay que eludir cualquier presión sobre el director y cualquier exigencia de fidelidad. En resumen y según lo expuesto por el novelista, Armiñán ha obrado con absoluta libertad.

2. UNA HISTORIA SOBRE LA IDENTIDAD: TEMAS Y LÍNEAS ARGUMENTALES

El palomo cojo, de Eduardo Mendicutti, cuenta la historia de un niño de diez años que, aquejado de una enfermedad, se muda del piso paterno a la casa de sus abuelos en busca de descanso y tranquilidad durante los meses de junio, julio y agosto de 1958. Lo que se presentaba como un verano aburrido para el chico termina siendo un auténtico viaje iniciático en el que descubre los recodos de los adultos, las extravagancias de sus familiares y su propia identidad homosexual⁶.

Un acierto del escritor consiste en contar su relato en primera persona desde la perspectiva del niño Felipe Jesús Guillermo que vivió lo contado cuando tenía diez años. Es decir, se decanta por un narrador autodiegético, protagonista de lo que cuenta, en una tendencia habitual en los relatos que reconstruyen la vida de los personajes. Esta apuesta hace que se multiplique su propósito de construir una novela de aprendizaje mediante la que contar la maduración de un personaje y consigue que el lector asista, de modo casi paralelo que el niño, al descubrimiento de ese universo de los adultos y la familia que tanto le fascina y al hallazgo de su propia identidad sexual. Su mirada ingenua y curiosa le lleva a corretear las habitaciones de la casa y el patio, escuchar las conversaciones de los demás, vigilar y espiar los comportamientos de los otros. En suma, el narrador-niño viene a constituirse en una suerte de cámara que traslada al lector ese mundo que emerge ante sus ojos cándidos.

El director madrileño cuenta lo que sucede en la casa a través del niño mediante una técnica cinematográfica básica que consiste en una focalización

opinión y él repuso: «Es que eso no funciona en el cine». Nada de lo que se me ocurría funcionaba en el cine. Así que decidí que lo mejor era no decir nada. En cuanto a la opinión sobre los actores, era lo mismo: «¿Qué te parece aquel actor para tal...?». Pues estupendo. Yo no podía decirle que era espantoso. No era justo. Si él veía ese personaje en el rostro, el cuerpo, el gesto y la voz de ese actor, pues era su decisión» (Mendicutti, 2003: 190-191).

⁶ En todas las citas a la novela en este artículo sigo la cuarta edición, publicada en Barcelona: Tusquets (1994).

interna o subjetiva, es decir, que la cámara sigue los pasos del niño hasta llegar a un lugar determinado y allí hay un cambio de perspectiva para mostrar lo que los ojos del chico verían. Como se trata de presentar un mundo misterioso a sus ojos, Armiñán antes muestra al chico sigiloso y escondido tras puertas entreabiertas, ventanas, visillos y muebles, y después ubica su cámara en ese punto. Lo mismo hace con tío Ricardo, que, al ser un raro en la familia, no se inmiscuye en la vida cotidiana de los demás y observa a lo lejos, desde las ventanas o a través de las celosías que separan los balcones y terrazas. Armiñán primero presenta su ubicación y después coloca la cámara en ese punto. Ahora bien, el director entiende que no puede sostener toda una película rodada desde el punto de vista del niño, pues, como ya afirmaba Lotman (1975), al cabo de un tiempo el espectador perdería la sensación de la subjetividad que se quiere transmitir. Por ello, resulta más eficaz su planteamiento: la alternancia de planos subjetivos con otros tomados desde ubicaciones y perspectivas diferentes a fin de subrayar la mirada y la perspectiva que el personaje tiene del mundo que le rodea.

Si bien los recursos técnicos y de enunciación adoptados por Armiñán parecen convincentes para trasladar la perspectiva subjetiva del protagonista, sin embargo hay cierta distancia entre el cometido final de la novela y el de la película. ¿Hasta qué punto puede defenderse incluso que la película desvirtúa la novela, tal y como afirma Pedro Miguel Lamet⁷? Para contestar a esta pregunta parece razonable atender a los pilares temáticos sobre los que se asienta la novela. En mi opinión y aparte de otros intereses complementarios o periféricos, el escritor ha querido desarrollar una historia sobre la identidad personal a partir de cuatro grandes temas: la memoria, la familia, la infancia y la soledad. Veamos cómo los dispone Mendicutti y cómo ha operado Armiñán en su adaptación.

La cita preliminar de Yorgos Seferis, «Allí donde toques la memoria duele», pone en guardia al lector de que se halla ante una historia que indaga en el pasado, algo que ratifica al comprobar que todo está relatado en primera persona por el protagonista con verbos en pasado desde una posición de ulterioridad con respecto a lo contado. Aunque no se explicita qué distancia temporal hay entre el yo de la experiencia (el chico de diez años) y el yo de la narración (el joven o adulto que ahora evoca), parece que cualquiera que

⁷ Lo escrito por Pedro Miguel Lamet (1996: 422) puede reflejar la sensación general que produce la propuesta de Armiñán con respecto al texto de Mendicutti: «Pues bien, la película de Jaime de Armiñán, pese a haberse servido de todos estos componentes y, sobre todo, del entorno y los personajes de la novela, no sólo no roza el tronco original del relato, sino que se va por las ramas del mismo. Armiñán ha desvirtuado completamente la novela».

sea esa distancia se revela suficiente para que los lectores comprendan que ha asimilado lo que vivió, ha conseguido cierta perspectiva a la hora de desempolvar aquellos sucesos tragicómicos y ha agudizado la vena irónica que ya apuntaba cuando niño.

Este efecto de reconstrucción memorialística no queda claro en la película. Si bien el espectador aprecia que está ante otra época, no obstante no hay ningún recurso técnico (algo así como una voz en *off*, un *flash-back* o un intertítulo al comienzo de la película) para subrayar que se trata de una rememoración del protagonista, sino que se encuentra directamente con la historia. Es decir, en buena medida la relevancia dada a la memoria en la novela queda mermada en la película.

La segunda de las citas preliminares, «Todas las familias dichosas se parecen, y las desgraciadas lo son cada una a su manera», tomada de *Anna Karenina* de León Tolstoi, sintetiza un segundo gran foco temático. La complejidad de las familias, con las diferencias entre los miembros que la componen y con un devenir regresivo desde el punto de vista socioeconómico, ha interesado mucho a Mendicutti como prueban las novelas *Última conversación* (escrita ya en 1982, pero no editada hasta 1991), sobre la decadencia de una familia acomodada que va perdiendo su bienestar social, y *El beso del cosaco* (2002), sobre los avatares de una asentada familia bodeguera gaditana a lo largo de cien años. Tía Victoria ejemplifica bien ese arruinamiento progresivo: «las joyas de tía Victoria eran cada vez más escasas y más chicas» (96), «tía Victoria había tenido que venderlo todo [...]. A mí me daba rabia pensar que tía Victoria estuviese tan pobre» (128), «la Mary me había dicho una vez que el abuelo no pensaba darle más dinero [a tía Vitoria], que ya no le quedaba ni una acción en la bodega, porque todas las había vendido para pagarse sus viajes y sus secretarios» (230).

Según declaró Armiñán al presentar la película en el Festival de San Sebastián, esa mirada a los recovecos familiares, donde todos parecen estar locos, fue uno de los atractivos de la novela que le llevó a plantearse la adaptación (Alonso, 1995). Aunque para José M.^a González-Serna Sánchez «la reflexión sobre el peso del hecho de pertenecer a una buena familia» desaparece en la cinta, sin embargo no creo que Armiñán prescindiera de este filón temático en su totalidad, pues muestra bien su *modus vivendi* —la servidumbre de los criados, las tertulias de la abuela, la autoridad del abuelo, los negocios bodegueros, etc.— así como la fascinación del niño por sus parientes y esa suerte de represión que le lleva a actuar a escondidas con el conocimiento y la complicidad de los «bichos raros» —así se titula el capítulo

cuarto de la tercera parte— que encarnan la Mary, tío Ramón, tía Victoria y tío Ricardo.

Ese cometido memorialístico queda imbricado con un tercer tema: la infancia y el paso de la niñez a la adolescencia como momento vital en que se accede al mundo de los adultos y se comienza a definir una identidad propia. Es un asunto que interesa a Mendicutti desde siempre, como se observa en su primera novela corta *Cenizas* (1974), donde se fija en la etapa que va de los siete a los diez años, en *Fuego de marzo* (1995), recopilación de cuentos con el denominador común de la memoria de la infancia, o en *El ángel descuidado* (2002), novela donde atiende a los primeros amores de los adolescentes Rafael y Nicolás, por poner tres ejemplos separados en su trayectoria.

Para el escritor la niñez no tiene nada de paradisiaco, como ha manifestado en reiteradas ocasiones⁸, y, en efecto, en *El palomo cojo*, como en otras novelas suyas, esa infancia está unida a un proceso doloroso porque el chico asiste perplejo al descubrimiento de su identidad sexual, verdadero eje central de la novela que explica todo: desde el título —el palomo cojo asociado popularmente a la homosexualidad— a situaciones humorísticas y equívocas que anuncian la homosexualidad del chico —los cuatro novios de la Mary, los bandoleros de la bisabuela, el desplante del «mariconazo» Luiyi, la bisexualidad del tío Ramón y su desnudo, los amoríos aristocráticos de tía Victoria, el golpe en el dedo del pie que podría dejarlo cojo, el sueño vestido como Sissi, el baile llevando el paso como las mujeres, el llanto como una niña, la cara que se le pone como la de Cigala el manicura, la maldición de la Mary augurando su futura cojera, la conversación con tío Ramón sobre el sabor de los hombres y las mujeres, etc.

Armiñán reduce todo este entramado muchísimo quedándose con algunos motivos e indicios de esa perentoria toma de conciencia de su homosexualidad: el chico se sorprende con las fotos de hombres desnudos incluidos en la revista *Adonis* que lee Luiyi; la Mary le dice que a él también le gusta Luiyi y el chico contesta que él no es mariquita; la Mary insulta al chico llamándolo maricón y Rita Hayworth; el chico le pregunta a tío Ricardo si lo considera rarito, éste le responde que no y le aconseja que le meta mano a la

⁸ Así lo confiesa en una entrevista: «Jamás reconoceré en la infancia un refugio. Mi infancia, al menos, no me consuela de nada. Si yo alguna vez en mi vida he sufrido ha sido en la infancia y no en la adolescencia como dicen muchos, quizá porque soy un caso de precocidad. El caso es que todo el dolor se concentró en mi infancia, sin que pueda culpar a nadie de mi familia, que era una familia estupenda. De adolescente, yo ya tenía todo sufrido. Era una cuestión de piel, de captar mucho a cada instante» (Huelbes, 1991: 2).

Mary; la Mary y el niño ven fotos de tío Ramón; tío Ramón le comenta al descubrirlo en su propia habitación que lo único raro que allí hay es el chico; la Mary se burla del chico tildándolo de celoso porque tío Ramón le ha metido mano a ella; tío Ramón regala al chico la postal que su amigo Federico le escribiera con un perro y un palomo que se miran enamorados; el niño lee el libro *Mujercitas* y tío Ramón reconoce haberlo leído de pequeño porque le gustaba más que las obras de Salgari y Verne; el chico le dice a tío Ramón que tiene unos ojos preciosos; y, en fin, hay algunas referencias al palomo rengo. Por tanto, Armiñán, que ya se había fijado en la identidad sexual en su drama *Mi querida señorita* (1971), poda las ramas de este tronco temático, algo que le reprochó la crítica y de lo que también Mendicutti se apercibió. En una entrevista, publicada el 25 de setiembre de 2002, aprovecha una pregunta de Adolfo Coria (2002) sobre el rodaje de *Los novios búlgaros* para responder que «Es cierto que anteriormente, en *El palomo cojo*, a Jaime de Armiñán o a alguien se le escapó o tuvo miedo de alguna forma al tema del descubrimiento y la intuición de la homosexualidad por parte del niño. En la película queda casi ininteligible».

Esa poda de los indicios que pronostican su homosexualidad influye en la consideración del cuarto de los temas nucleares que yo veo en la novela: la aceptación de la diferencia personal y el estado de soledad que conlleva. Mendicutti escribe sobre la rareza, la singularidad, la extravagancia. En la novela casi no hay dos personajes iguales, todos tienen un distintivo: baste recordar a la tata Caridad con su pérdida de perfil como resumen de tantas anomalías. También el chico es un bicho raro más en la familia: «yo era tirando a raro» (128), supone que la Mary pensaría de él, y «te está saliendo raro» (143), le dice Eligio a su padre. Esa rareza comporta un estado de soledad: solos se sienten tío Ricardo, a quien nadie hace caso; tío Ramón, que viaja de lado a lado; tía Victoria, que tras el recital se encierra en su cuarto; la Mary tras el robo; el palomo en la azotea; la tata Caridad con su pérdida de perfil a la que nadie entiende; la bisabuela en su proximidad a la muerte, etc. Todo se dispone para que el final de la novela tenga sentido en un capítulo titulado «El mundo está lleno de gente solitaria» y que Armiñán transforma en un nuevo final, del que en breve hablaré y que difumina definitivamente el propósito de Mendicutti, que él mismo sintetiza así:

Es la historia de un niño que descubre que es distinto, pero no posee verbalización suficiente para saber por qué lo es ni en qué consiste su distinción. A la postre, no llega a resolver que pueda tratarse de su homosexualidad, latente todavía, y esa ambigüedad, en contraste con las convenciones cerradas del mundo adulto, es lo que me ha interesado como material literario (Puente, 1991).

3. LA DISPOSICIÓN ESTRUCTURAL: DOS FINALES DISTINTOS PARA DOS LECTURAS

Mendicutti ha pretendido la construcción equilibrada de su relato mediante la división externa de tres partes iguales que llevan por título un mes del verano —Junio, Julio, Agosto— y que están conformadas por seis capítulos cada una. Los títulos del capítulo primero, «La destemplanza», y del último, «El mundo está lleno de gente solitaria», manifiestan el desarrollo progresivo de la trama, desde los síntomas de la enfermedad del chico (con problemas de fiebre, respiración, anemia y deshidratación) que le conducen a la casa de los abuelos hasta la verificación de la soledad humana.

Como ha quedado apuntado, estamos ante una novela de aprendizaje y maduración de un personaje mediante el descubrimiento del mundo familiar y adulto. La historia contada se fundamenta en unos hitos argumentales y estructurales que tienen que ver con el movimiento de los personajes y con el juego de presencias y ausencias. Todo comienza con el viaje iniciático del chico a la misteriosa casa de los abuelos, donde se instala para ser testigo de las llegadas de tía Victoria y tío Ramón —los miembros díscolos y cosmopolitas de la familia que le traen aires extravagantes e impúdicos—, la muerte de la bisabuela —y, con ello, la salida del féretro de la casa a la iglesia y de aquí al cementerio y el viaje simbólico de este mundo terrenal al otro celestial—, y la expulsión de la Mary —por robar la sortija de tía Victoria—, con lo que el chico, que es quien denuncia el hurto, pierde su referente clave. La novela se cierra con el inminente regreso del chico a la casa paterna.

Estos episodios-movimientos coinciden en la novela con lugares destacados en la estructura externa, es decir, hay un perfecto acople entre el desarrollo argumental y la disposición de los capítulos: la llegada del chico a la casa acaece en el capítulo primero de la primera parte y su anunciada partida en el último de la tercera parte; la visita de tía Victoria se anuncia por medio de telegrama en el capítulo último de la primera parte y se produce en el primero de la segunda parte; la muerte de la bisabuela tiene lugar en el capítulo último de la segunda parte; la llegada de tío Ramón se produce en el capítulo segundo de la tercera parte; el robo de la sortija acontece en el capítulo primero de la tercera parte y la expulsión de la Mary en el quinto de esta parte. Es decir, Mendicutti ha pretendido que cada una de las tres partes comience y termine con episodios trascendentes en la historia, con lo que consigue una novela en la que dosifica bien los picos de interés argumental desde el punto de vista estructural para atrapar la atención del lector. Obviamente esta estructura paratextual e intratextual tan marcada en la novela se

desvanece en la película. Los hitos contados son más o menos los mismos, pero la proyección de la cinta, que a ojos del espectador es un hecho con continuidad visual y temporal —no como la lectura de los capítulos de la novela—, atenúa la inserción de los episodios. Todo fluye de forma más amortiguada.

En cuanto a la estructura se refiere, el cambio más radical viene dado por el final. Parece como si Jaime de Armiñán haya pretendido en todo momento ofrecer un *happy end*, aunque con ello haya tenido que efectuar una doble permuta. Por un lado, transforma el desenlace de la relación entre la Mary y el chico, y, por otro, aporta un viaje en barco, inexistente en la novela, del chico, tío Ricardo y tía Victoria. Veamos esas permutas.

En el capítulo quinto de la tercera parte, «La maldición», el chico denuncia que la Mary ha robado la sortija de tía Victoria, con lo que el abuelo la expulsa de la casa y ésta maldice al chico. Se rompe así el vínculo más especial que el chico tiene. No en vano, de ella llega a decir que «allí nadie me quería como me quería la Mary» (159). Esta ruptura conlleva una carga simbólica, pues puede interpretarse como que, una vez que el chico ha descubierto el mundo de los adultos, su mentora desaparece para que a partir de entonces sea él a solas quien se enfrente a la realidad. Debe continuar su viaje sin guía, como reconoce el chico en las últimas palabras del capítulo cinco de la tercera parte: «sabiendo [ella] que me dejaba solo y asustado, y que por culpa de aquella maldición yo me puse a pensar que estaba averiado para siempre» (227). Este empuje a los abismos de la soledad queda mitigado en la película, ya que Armiñán propone un desenlace distinto al inventar un encuentro entre el chico y la Mary en la habitación de ésta, donde se ha recluido para recoger sus pertenencias tras el episodio en el escritorio del abuelo. El niño le pide que termine la maldición y ella lo hace en un tono dulce, muy distinto al de la rabieta en el despacho del abuelo, entre sollozos, miradas cómplices y caricias, es decir, hay una reconciliación entre los dos.

Como se ha podido atisbar en la alusión que he hecho al desenlace de la relación entre la Mary y el crío, uno de los objetivos de Mendicutti apunta hacia la constatación del sentimiento de soledad que arraiga en el ser humano con el paso de los años, especialmente en aquellos seres raros que escapan a los estrechos márgenes impuestos por los convencionalismos de la sociedad. El capítulo final de la novela es definitorio en este sentido, pues, según palabras del chico, «En casa de los abuelos ya no estaban ni la Mary ni tío Ramón, y tía Victoria llevaba tres días sin salir de su cuarto» (230). El capítulo lleva por título «El mundo está lleno de gente solitaria» y narra una con-

versación posterior al despido de la Mary entre el chico y tío Ramón, que es precisamente quien le dice la frase que rotula el capítulo. Días después de este encuentro, el chico se topa en la azotea con el palomo Visconti, ese palomo cojo con el que comparte la anomalía de tener una pierna más corta que la otra. Es el final de la novela y dice así: «Entonces me di cuenta de verdad de lo solo que me había quedado, y de que seguramente me tocaba ser una de esas personas que andan solitarias por el mundo. [...] yo sabía que ya nunca iba a ser lo mismo» (240).

Y no puede ser lo mismo porque el niño es ya un adolescente que sabe de las rarezas del ser humano, la incertidumbre del destino, la muerte, la sexualidad, los parentescos y la frustración, es decir, sabe o al menos comienza a intuir que su incierta condición sexual le conducirá a la soledad. En suma, ese viaje homérico ha comenzado a dar sus frutos en su formación personal.

Este lacónico y elegíaco final que enlaza con la cita inicial de Yorgos Seferis, «Allí donde toques la memoria duele», cambia en la película. Armiñán presenta un *happy end* con un episodio inventado y un encuentro entre tío Ricardo, tía Victoria y el chico que no existe en la novela. De hecho, en los últimos capítulos de la novela tío Ricardo apenas aparece. Armiñán pone el punto final con una navegación de tíos y sobrino probablemente para pescar atún —pues en una secuencia anterior el tío le dice que al día siguiente se abre la temporada—, a pesar de no ser un tipo de barco adecuado para ello. El cambio tiene sentido en el seno de la película. De entrada, supone un broche que enlaza con el principio de la misma. Al comienzo, el chico viaja con Manolo, el chófer, por la costa hacia casa de los abuelos con imágenes y planos del mar. Hay, por tanto, un cierre anular y una ratificación de que estamos en el escenario de un pueblo costero. Armiñán une a tres solitarios en un desenlace que se añade a la reconciliación de la Mary y el chico como mensaje optimista que rompe con la lectura melancólica y escéptica de Mendicutti. Asimismo, estas imágenes navegando traen a la mente del espectador los deseos de tío Ricardo de encontrar un tesoro en el fondo del mar. De este modo, podría interpretarse que la incertidumbre existencialista del final de la novela se trueca por la incertidumbre simbólica del hallazgo de un posible tesoro, que, más allá de tener un referente real, podría suponer la pretensión de un futuro sorpresivo, alentador. Armiñán busca así un final con un grado de lirismo dado por el contenido —el mensaje optimista y la relación afectuosa y cómplice de tíos y sobrino—, el encuadre —con un primer plano de perfil de tío Ricardo iluminado por el sol y con el paisaje de la desembocadura del Guadalquivir al caer la tarde— y la banda sonora —suenan un quejío flamenco.

A pesar de la transformación del final, que no gustó demasiado a la crítica⁹, Mendicutti no se lo tomó a mal y en los días del rodaje comentó, en clara alusión al conflicto entre Antonio Gala y Vicente Aranda por la adaptación de *La pasión turca* (1994), que «no tengo intención alguna de acudir a un programa de televisión para discutir la película con el director y eso que también «me» ha cambiado el final» (Sartori, 1995).

4. BICHOS RAROS PARA EL RETRATO SOCIOLÓGICO DE UNA ÉPOCA

Con *El palomo cojo* Eduardo Mendicutti ha querido rememorar la sociedad de los años cincuenta desde el ángulo concreto de una familia acomodada representativa de cierta burguesía andaluza venida a menos en los años de posguerra. El escritor ha querido fijarse en los valores, los gustos, las costumbres y las relaciones personales de una clase diferenciada por la bonanza económica del pasado que comienza a dar muestras de decaimiento, la rigidez moral de unos hábitos que choca con la conducta insolente de algunos miembros familiares y la preocupación hipócrita por la imagen externa que pueda proyectar de cara a la sociedad.

De igual modo y en consonancia con lo repetido en otras ocasiones a lo largo de su trayectoria, se ha decantado por un mundo tomado de la realidad —de la realidad de aquellos años que guarda en su memoria— pero cuyo realismo queda dislocado por la presencia de unos personajes que lindan con lo irreal, lo onírico y lo fantástico por lo que encarnan de maniáticos, extravagantes, enajenados e incomprensidos. Una vez más, Mendicutti apuesta por un mundo de ficción en el que valora la diferencia, la singularidad, la excentricidad y la rareza en una sociedad que castiga estos principios con la marginalidad y el descrédito y enaltece el acatamiento de las convenciones con la reputación y el respeto.

El núcleo de los personajes queda constituido por el árbol familiar, cuyos miembros se identifican a partir del parentesco que guardan con el chico. En la copa se presenta la nonagenaria bisabuela Carmen Lebert, a la que siguen sus hijos, en buena medida espina dorsal de la novela: el abuelo Guillermo,

⁹ Pedro Miguel Lamet (1996: 422) escribió que: «[La búsqueda del tesoro] deforma el final en un absurdo *happy end*, cuando lo coherente con la historia del personaje es el descubrimiento de su propia soledad y tras el primer paso de aceptación de sus tendencias sexuales, sin redención de su crueldad con la perspicaz doncella, que dejaba la novela abierta».

tío Antonio, tía Victoria —una divertida y bulliciosa rapsoda—, tía Blanca —una mujer conservadora y profranquista que está casada con el constructor Paco Galván— y tío Ricardo —el menor de edad y algo desquiciado que se dedica a criar palomas—. El abuelo Guillermo Calderón se casó con Magdalena Ríos y tuvieron a tío Esteban —el mayor de los hermanos y padre de Rocío, prima del chico y de su misma edad—, Mercedes —madre del chico— y tío Ramón —el menor de los tres, soltero, calavera y balarrasa, juerquista y mujeriego—. Su madre Mercedes Calderón Ríos se casó con Felipe Bonasera Hidalgo —profesor de química en un instituto y hermano de tía Emilia, la solterona pendiente de la apariencia social— y del matrimonio nacieron Manolín, Diego y el protagonista Felipe Jesús Guillermo.

Este núcleo se ensancha con la participación continuada en la vida familiar de sirvientes como Antonia —la niñera en el hogar paterno—, la Mary —la muchacha del cuerpo de casa—, la tata Caridad —que había criado a los distintos hijos de la bisabuela y que ahora, tuerta y con cataratas, se ocupa de tío Ricardo—, Adoración —la estricta cuidadora de la bisabuela—, Luisa y Loli —las enfermeras de noche y día respectivamente de la bisabuela— o Manolo —el chófer del Hispano del abuelo que parece un marqués—, y con la aparición más o menos fugaz o la mención de otros como José Joaquín García Vela —el médico que está enamorado de tía Victoria—, el hijo de Sudor Medinilla —médico que sustituye a García Vela en los cuidados a la familia—, Reglita Martínez —antigua novia de tío Ricardo—, Luiyi —el musculoso secretario de tía Victoria—, Don Sixto —del Ateneo—, el Padre Vicente —capuchino—, el hermano Gerardo —muy evocado por el protagonista, en la escuela ejemplariza con ejercicios y prácticas para que los chicos sientan lo mismo que los personajes aludidos por él—, don Anselmo —el párroco de la Merced—, el Cigala —el manicura mariquita—, Segundo Mestre —comandante de Marina—, Gurrea y Gordillo —dos compañeros de clase del chico—, las hermanas Caballero —las tres solteras con las que la madre juega a la canasta—, Federico —el amigo de tío Ramón—, Angelita Eguiguren —prima hermana de la abuela—, tía Virginia Serrador —que no era tía carnal, sino viuda del viudo de una prima segunda del padre del chico y que hace las veces de institutriz de éste y sus hermanos—, tía Loreto —esposa de tío Esteban y madre de la prima Rocío—, Paca —la cocinera—, Melitón —almacenero del Barrio Alto—, Eligio Nieto —amigo del padre con quien va a cazar tórtolas y pescar—, y algunas visitas del pueblo, hombres y mujeres que acuden a las tertulias que tienen lugar en la casa, además de Visconti —nombre con que tía Victoria bautiza al palomo cojo que revolotea por la casa— y Garibaldí —nombre del perrillo de tía Victoria—.

Este repertorio se completa con la mención a otros varios personajes, que no viene al caso citar ahora aquí, pero que demuestra la intención de Mendicutti de crear un mundo vital y atareado constituido por un entramado de relaciones personales y sociales que supone un ajustado retrato sociológico de la época: señores, sirvientes, marinos, ateneístas, religiosos, bodegueros, marineros, almaceñeros, médicos, aguadores, etc. se cruzan en estas páginas de forma pintoresca. La aparición o mención fugaz de estos personajes secundarios y periféricos queda sublimada por la magnífica capacidad de escritor intuitivo e ingenioso con la que Mendicutti los presenta y perfila en un solo trazo aclaratorio y definitivo.

Ante tal número de personajes Armiñán opera por reducción. Se trata de un procedimiento conveniente para el cine, pues hubiese resultado una película deslavazada de haber pretendido dar cabida a tanto secundario mencionado en la novela, pero además en cierta forma este proceso de contracción está mediatizado por la presencia de actores ilustres. La entidad de algunos personajes literarios se desdibuja en la película y el protagonismo más compartido de la novela según el relato en primera persona del chico deriva hacia la focalización en tres actores célebres. Paco Rabal como tío Ricardo, María Barranco como la Mary y Carmen Maura como tía Victoria oscurecen con su fama y popularidad a personajes significativos en el desarrollo argumental de Mendicutti como tío Ramón, bien interpretado por Joaquín Kremel, y a personajes singulares como la tata Caridad, bien interpretada por Asunción Balaguer. Asimismo, otros grandes actores pasan inadvertidos por el fuste de los mencionados y por el espacio irrelevante que ocupan en el guión. Son los casos de Amparó Baró, que hace de Reglita Martínez, Valeriano Andrés, de abuelo, y María Galiana, de abuela. E incluso personajes con importancia en la educación religiosa del chico como el padre Gerardo no tienen cabida en la película o secundarios que enriquecen los matices de los principales, como el médico José Joaquín García Vela respecto a la tía Victoria, apenas participan en una secuencia.

Parece como si Armiñán hubiese realizado su adaptación teniendo en mente al actor elegido, a esa tríada estelar de Paco Rabal, Carmen Maura y María Barranco. No de otra forma cabe interpretar algunos trueques. Tío Ricardo en la novela figura como hijo menor de la bisabuela y mucho más joven que el abuelo, tío Antonio y tía Victoria, y en la película el actor Paco Rabal representa a un hombre de más edad que el abuelo y tía Victoria. Además, la elección de Rabal lleva al director a conceder gran protagonismo a tío Ricardo, que en la novela tiene poco más que intervenciones esporádicas con sus manías, su dedicación a criar palomas y sus desajustes temporales en las comidas, y que en la película disfruta de una presencia constante en muchas secuencias e incluso la cierra navegando con el chico. La misma idea puede aplicarse a Carmen Mau-

ra, cuya edad lleva al director a hacerla pasar por hija de los abuelos en vez de hermana del abuelo como en la novela, y a María Barranco, que en absoluto se ciñe a la descripción que Mendicutti hace de la Mary: «Tenía ya veinte años y era rubia, bajita y ni gorda ni delgada» (34). De igual modo, en la novela no se da un encuentro directo entre tío Ricardo y tía Victoria, algo que sí hace Armiñán con el objetivo artístico y comercial claro de presentar secuencias y planos con Rabal y Maura frente a frente, extremando la situación hasta el punto de que se besan en la boca y él le pregunta si quiere ser su amante.

Estos cambios son irrelevantes y tienen fácil explicación dentro de cualquier proceso de adaptación, sin embargo hay otros que afectan a la esencia de los personajes. Pondré algunos ejemplos.

Tía Victoria es una rapsoda que se pasa buena parte del libro ensayando poemas de Federico García Lorca, entre ellos el «Romance de la pena negra», para una actuación que prepara para ese verano. En la película no es rapsoda sino cantante de ópera, aunque también recita unos poemas eróticos y políticos que escandalizan a las mujeres de la casa. El cambio resulta sorprendente por dos motivos: primero, porque la referencia a García Lorca y a la representación pública de sus poemas cobra relevancia en ese contexto franquista de 1958, y, segundo, porque la alusión a García Lorca se erige en símbolo en el seno de las múltiples manifestaciones e insinuaciones de la homosexualidad en la novela, tanto más cuando el amigo íntimo y presunto amante de tío Ramón, aquel que le remite una postal fechada en mayo de 1936 —es decir, cuando Lorca aún vive— con un palomo sobre una rama y un perro en el suelo que lo mira como enamorado, se llama Federico. Al margen de estos cambios, la participación de Carmen Maura no gustó mucho a los críticos.

Con todo, a mi parecer el cambio más radical y menos acertado procede de la elección del actor infantil. Miguel Ángel Muñoz, elegido entre un centenar de niños y con la única experiencia previa ante las cámaras haciendo de italiano en un anuncio publicitario de Telefónica, no encarna para nada el espíritu del chico imaginado por el novelista. Comparto la opinión de la crítica, que no dudó en subrayar su mala interpretación¹⁰, porque su hie-

¹⁰ Para Pedro Miguel Lamet (1996: 422), «El niño, mal elegido —un pequeño actor frío, impasible y torpe como un mueble—, no es en la adaptación de la película el protagonista», y, para Carlos Boyero (1995): «El nada adecuado niño es hierático, inexpresivo, no transmite ni frío ni calor, algo muy grave al tratarse del supuesto protagonista de la historia. No tengo nada claro si al atildado angelito le ponen igual de nervioso las exhibicionistas tetas de la deliciosa calentapollas de la criada o las protuberancias genitales y la aterciopelada mirada que posee su descreído, cínico y bisexual tío. No sé casi nada de él y, lo que es peor: me da igual su presente y su futuro».

ratismo e impasibilidad desvirtúan las señas principales que Mendicutti le otorga: la reacción maravillada y la mirada irónica y humorística de un crío avisado que se muestra sorprendido ante la realidad que va descubriendo.

Tampoco resulta convincente el español estándar y con dicción madrileña del actor, pues repercute en esa impasibilidad que se le ha achacado y, sobre todo, obvia el gracejo y la peculiaridad que le concede el uso de un vocabulario plagado de coloquialismos, gitanismos y voces usadas en Andalucía. Por ejemplo, palabras como farruca, zascandilear, tarumba, chaveta, paripé, chuchurrío, duquelas, tiberio, canguelo, badulaque, zarandalí, gorigori, chufleo, remanguilleo, jeta, longui, churri, carabreca, tenguerengue o jamacuco son habituales en el relato del chico como forma genuina de hablar y, en última instancia, como recurso habitual en la narrativa de Mendicutti. Esto prácticamente desaparece en la película a favor de un castellano mucho más aséptico. En la misma línea podría analizarse el andaluz postizo de algunos actores.

Todo lo contrario ocurre con la adaptación del personaje de la Mary, cuyos rasgos vienen definidos por el desparpajo y la insolencia y por un uso lingüístico coloquial, fresco y muy vivo. Justamente el respeto del cineasta al personaje literario y el buen trabajo de María Barranco hacen que la crítica valore la suya como la mejor interpretación de la película¹¹.

Quiero decir con estas consideraciones sobre la adaptación del habla de los personajes que Armiñán no se ha arriesgado a hacer una película que pudiera ser tildada de «andaluzada» y resultar menos comercial con actores andaluces más desconocidos, aunque fueran más creíbles. Con toda la precaución y el distanciamiento artístico e interpretativo que se quiera, no puede olvidarse que el personaje de la Mary viene a sumarse a una larga lista en el cine español de sirvientes andaluces que hacen las veces de folclóricos y graciosos.

¹¹ Según Pedro Miguel Lamet (1996: 422), «La Mary es el mejor personaje de Armiñán. Se convierte en la protagonista del film y aporta al espectador los mejores momentos de realismo y entretenimiento de la película». Y en opinión de Carlos Boyero (1995): «*El palomo cojo* gana mucho para mí cuando aparece María Barranco. No sé si la culpa es suya, o de su personaje, o de Armiñán, o de los tres. Al principio su presencia es una más dentro del tono coral. Poco a poco se lo va comiendo todo, incluyendo el interés, el cariño y la admiración del espectador. Es imposible salirte de la historia cuando están en ebullición la comicidad, el desgarro, la simpatía y el patetismo de esa entrañable criada a la que interpreta. Dispone de los mejores diálogos, coloristas, graciosos, castizos, disparatados. Los borda, se hace querer, transmite vida. Hace que nos reencontremos con aquel torrente expresivo y la atípica gestualidad que nos descubrió en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. María Barranco no debería derrochar su talento en guiones que frecuentemente no la merecen, que le exigen la repetición y los tics de un personaje que puede llegar a saturar».

Por último, entiendo que Mendicutti ha querido dejar claro en su novela que las referencias de la casa son mujeres: desde la bisabuela, sus hijas y las amigas de ésta hasta la Mary, Adoración y otras sirvientas. No es casual: a la altura de 1958 la casa era un dominio femenino, frente a los espacios laborales, públicos y callejeros reservados al hombre, así la bodega del abuelo, el ateneo o los bares. Armiñán, que ha explorado el universo de la mujer una y otra vez en su trayectoria, ha sabido trasladar bien la idea de que ese microcosmos familiar al que el chico arriba tiene un signo femenino fundamentalmente. El principio de la película cuando siete mujeres reciben con alborozo al niño en el patio central de la casa supone una buena prueba de ello. Este dominio femenino queda exaltado desde el momento en que el director se rodea de actrices de gran talla y popularidad —María Barranco, Carmen Maura, Ana Torrent, Asunción Balaguer, Amparo Baró, María Galiana—, algo que llega a ensombrecer a los actores secundarios elegidos.

5. MEMORIA DEL VERANO DE 1958

De entrada hay que tener en cuenta que la novela data de 1991 y la película de 1995, lo que significa que hay una proximidad temporal y, por inclusión, cultural y sociológica en las propuestas de Mendicutti y Armiñán. Uno y otro parten de presupuestos sociales cercanos y de un mismo contexto histórico a la hora de enfrentarse al tiempo básico de la historia —la posguerra— y a uno de los temas centrales —la homosexualidad del chico—. Si escritor y cineasta perteneciesen a épocas distintas y existiese una distancia considerable entre novela y película, entonces probablemente sus miradas sobre lo contado diferirían mucho más, entre otras razones porque, además de sus propias convicciones personales, tendrían en mente que se estarían dirigiendo a un receptor diferente y distante en el tiempo.

Según ha quedado anotado, la novela de Mendicutti se presenta como un ejercicio de memoria llevado a cabo por el personaje Felipe Jesús, que se retrotrae al modo proustiano al verano de 1958 en busca de algunas claves personales y familiares que descifren su infancia y su personalidad adulta. No es una fecha fortuita, pues el protagonista tiene diez años, los mismos que a la altura de 1958 tenía Eduardo Mendicutti, que nació en 1948. A partir de esta base que supone la memoración podemos explicar algunas diferencias en el proceso de adaptación relativas al contexto histórico, la ubicación en el verano y la linealidad cronológica.

En primer lugar, hay que considerar el marco histórico. El escritor no ha querido construir la historia de ese chico de forma exenta e independiente,

sino que ha preferido insertar su relato en el parámetro histórico de los años cincuenta, con lo que la novela se enriquece, pues ese contexto explica bien el comportamiento y las relaciones de los personajes. En este sentido, la novela resulta una auténtica reconstrucción de la educación sentimental de aquellos que como Mendicutti vivieron el franquismo a partir del medio siglo. Hay una mirada sarcástica sobre la época, como claramente ejemplifica la configuración de tía Blanca —una mujer profranquista que ve comunistas por todas partes y que admira tanto el Valle de los Caídos y El Pardo como al Papa Pío XII— o las barrabasadas y aventuras con gachises de un menesterozo Marqués de Villaverde. No obstante, la novela no indaga en una dimensión política, sino que traza con sutileza la situación sociocultural de la época. Hay menciones a personajes históricos, como los citados y otros como el mismo Franco, Carmen Polo, la Duquesa de Medina Sidonia, la infanta Beatriz, Pilar Primo de Rivera, el cardenal Bueno Monreal, el actor francés Charles Boyer, el gimnasta Joaquín Blume, etc.; actores y cantantes que formaban el *star system* español, como Amparito Rivelles, Joselito, Sarita Montiel, Los Panchos, Alfredo Mayo, etc.; periódicos como *El Caso* y *La Voz del Sur*; revistas como la alemana *Karussell*, *Adonis*, *Gran Mundo*, etc.; tebeos, como los protagonizados por Roberto Alcázar y Pedrín; libros, como *Mujercitas*; seriales de radio, como *La perla de Madagascar* en Radio Sevilla y *El derecho de nacer*; locutores como Boby Deglané y actrices radiofónicas como Matilde Conesa, etc. Entre todas estas referencias sobresale la del Jarabo, aquel vividor y dispendioso mujeriego que comete varios crímenes, el sábado 19 de julio de 1958, algo que impacta tanto al niño que termina soñando con él. Asimismo, hay múltiples referencias a la vida cotidiana, como las tortas de aceite, el jabón Lagarto, los bizcochos de los hornos de los conventos, los almacenes, los bares de alterne para los americanos de la Base estadounidense de Rota, el servicio militar en San Fernando, y un largo etcétera.

Todas estas referencias traban muy bien la narración de Mendicutti y hacen muy creíble la rememoración del chico. Obviamente, esto es difícil trasladarlo a la pantalla, por lo que Armiñán apuesta por otros recursos, como el decorado, el vestuario, los vehículos (un SEAT 600), los peinados, el empedrado de las calles, los burros con serones, etc., para ubicar su historia en esa mitad del siglo. Además, puntualmente hay otras indicaciones también sutiles como en la novela: hay una pintada en la pared de la plaza de abastos con el nombre de Franco; un militar acompaña en la compra a una señora, que se supone es la esposa de un superior; el niño pregunta a tía Victoria si conoce a Franco; se menciona a José María Pemán; el abuelo lleva el típico

bigote fino de la posguerra; la Mary menciona a Queipo de Llano, que fusiló a su padre; se aprecia en un quiosco revistas de la época con una portada de Marilyn Monroe; en las noticias de la radio que suenan como fondo se habla del Frente de Juventudes y se escucha el nombre de Luis Carrero Blanco, subsecretario de la Presidencia del Gobierno; tío Ricardo dice que la policía franquista lo busca y menciona El Ferrol de El Caudillo; la postal de Federico a tío Ramón data de mayo de 1936; y también hay algunas referencias a la pasada guerra civil, como la toma de Teruel.

En segundo lugar, conviene tener en cuenta la elección del verano como época en que transcurre la acción. Mendicutti se sirve de los meses de junio, julio y agosto para marcar la estructura general de su relato y para emplazar el descubrimiento progresivo del mundo por parte del chico. Parece acertado desde un punto de vista simbólico, pues las altas temperaturas del verano tienen relación con las fiebres del chico y, por extensión, con la destemplanza sexual del chico, y también tienen relación con la maduración de algunos frutos, entre ellos la uva —no en vano, la acción transcurre en Sanlúcar, origen de la manzanilla, y el abuelo se dedica al mundo del vino y las bodegas—, y, por extensión, con el aprendizaje vital del chico. En suma, el verano es un marco temporal idóneo y explicativo de lo que va sucediendo en la novela.

Armiñán también sitúa su película en verano, pero sigue un proceso de comprensión temporal. Esos tres meses quedan reducidos por elipsis a unos cuantos días distribuidos alrededor de los hitos argumentales de la historia: la llegada del niño a la casa y sus primeros descubrimientos ocupan tres días y dos noches —pues no se relata nada de la segunda noche—, la llegada de tía Victoria y la alteración en la vida familiar que provoca se extienden a lo largo de cuatro días y tres noches, la visita de tío Ramón tiene lugar durante tres días y dos noches, y la navegación final ocurre al atardecer según la puesta de sol en la desembocadura del Guadalquivir —aunque tal vez Armiñán haya querido representar un amanecer. El efecto del verano se nota en la importancia concedida a lo que sucede en azoteas y terrazas. Buena parte de la película se desarrolla en estos espacios abiertos. De igual manera, Armiñán escoge algunas secuencias que sugieren que el calor influye en el componente erótico que presenta, así se aprecia cuando Luiyi está dormido desnudo en la azotea o cuando la Mary danza desnuda —escena esta que no figura en la novela—.

No obstante, el cineasta no está tan interesado en la ubicación veraniega como en la nocturnidad. El director explota bien el interés del escritor por mostrar los misterios de la casa al caer la noche. Como escribe el narrador,

«Y es que de noche, en casa de mis abuelos, seguían pasando cosas como si nada, como si fuera peligroso el que todo se quedara quietecito y en silencio» (24), y como dice la Mary al chico, «Picha, no te rías que esto es la mar de serio. Aquí, si por la noche no haces algo, por la mañana no te dan de desayunar. Así que ya puedes ir ensayando lo que sea» (34). Armiñán alterna los días y las noches para dejar constancia de una doble vida: la diurna o convencional y la nocturna o misteriosa y furtiva. Durante el día se producen las reuniones públicas de los seres «normales» —las meriendas de la abuela y sus amigas, los encuentros del abuelo en su escritorio, etc.— y las tareas domésticas ordinarias —la Mary planchando, Adoración cuidando de la bisabuela, la Mary y Paca preparando el gazpacho, etc.—. Durante la noche los «bichos raros» y «anormales» a ojos de los demás se dejan ver —el niño recorre la casa, la bisabuela grita y repite la historia de los bandoleros, tío Ricardo sigue con sus palomas y su proyecto de encontrar el tesoro, la tata Caridad deambula con la pérdida de sus miembros, tía Victoria canta, toca el piano y habla a los cuadros de los antepasados, tío Ricardo y tía Victoria se besan— y se dan encuentros amorosos clandestinos —los de la Mary con el cartero y el pescadero— y escenas eróticas —Luiyi desnudo en la terraza, la Mary desnuda bailando con la sortija puesta—.

En tercer lugar, se aprecia un tratamiento distinto de la linealidad cronológica. La reconstrucción que el narrador hace en la novela concierne fundamentalmente a los tres meses de aquel verano, sin embargo hay continuos saltos temporales al pasado en forma de analepsis subjetivas formadas por recuerdos del chico. En el tiempo básico de la narración se insertan recuerdos de su primera comunión, representaciones de obras de teatro a las que asiste en veranos anteriores, los días en que iba de caza con su padre, la estancia de la prima Rocío en su casa el último verano, la enfermedad de la abuela poco tiempo antes, los cuidados de tía Virginia, las aventuras de tío Ramón, los consejos del hermano Gerardo, etc. También hay algunas prolepsis mediante las que el narrador anticipa o insinúa algo que sucederá con posterioridad. A este respecto, cabe destacar el capítulo primero de la segunda parte en que cuenta la llegada y estancia de tía Victoria sin linealidad alguna, con un cierto caos cronológico.

Armiñán podría haber recurrido al *flash-back* para esas retrospectivas o a algún artificio técnico para incorporar los sueños del chico con el Jarabo o con el baile de un vals, pero no lo hace. Prefiere un relato lineal y progresivo, con lo que se pierde en matices y en historias secundarias, pero se gana en claridad expositiva y delimita mejor la línea argumental. Las distintas secuencias que componen cada intervalo temporal (los sucesivos días y noches)

suelen tener continuidad temporal, de modo que esa linealidad cronológica viene acompañada de una técnica simultaneísta mediante la que el cineasta va disponiendo lo que les sucede a un tiempo a los distintos habitantes de la casa.

6. LA CASA DE LOS ABUELOS O LOS ESCENARIOS DE LA INFANCIA

El ejercicio de memoria al que recurre Mendicutti viene acompañado de una recreación de los espacios de su infancia¹². En la promoción de su novela en mayo de 1991 reconoce que «ha sido algo así como un homenaje a esa casa donde transcurrió una parte importante de mi infancia y mi intención ha sido la de reivindicar ese espacio de la memoria, que va de padres a hijos y que en la actualidad, desgraciadamente, se está perdiendo» (Elizondo, 1991). Es decir, la historia contada se ubica en su pueblo natal, la Sanlúcar de Barrameda de finales de los años cincuenta.

Más allá del valor autobiográfico que tiene en la reconstrucción de un espacio físico y sentimental en la vida del autor —no en vano, la casa descrita está inspirada en la casa de sus abuelos—, esta ubicación interesa sobre todo por tratarse de la recreación de un pueblo costero y bodeguero del sur andaluz¹³. Esto es fundamental para entender la novela, pues explica la idiosincrasia de los personajes y determina lo mismo algunos aspectos generales, como las relaciones personales y sociales entre ellos o su peculiar lenguaje resultante de una cosmovisión determinada, que aspectos particulares, como la mirada irónica y humorística del chico, la actitud hedonista de tío Ramón o el sentido vitalista de la Mary. En este sentido, es evidente que el valor au-

¹² En una entrevista el escritor asegura que «por ejemplo, la casa de mis abuelos, en la que nunca viví aunque sí visité a menudo, me fascinaba. En realidad, lo que le pasa a este niño en la casa de sus abuelos es lo que yo sospechaba que ocurría en la de los míos. Ha sido magnífico poder escribirlo, al cabo de los años. Yo soy incapaz de fantasear los escenarios, lo demás me lo puedo inventar todo. Por eso el escenario de mi novela es real. Necesito que el escenario sea real, y además nombrarlo por su nombre auténtico, para poder apoyar en él mis historias. Por eso aparecen toponimias de Cádiz como el Barrio Alto, los paseos, etc.» (Huelbes, 1991: 1).

¹³ Ya desde el comienzo mismo de la novela el narrador deja claro cuál es el escenario: «La casa de mis abuelos era grandísima y de mucho postín. Estaba en el Barrio Alto, al final de la Cuesta Belén, y desde la última azotea se veía el pueblo entero, los campanarios de todas las iglesias, los tejados de todas las bodegas, con los nombres de las buenas familias pintados en letras grandísimas; si tu apellido no aparecía en ninguna tapia ni en ningún tejado de alguna bodega, entonces tú no eras de familia bien, eso seguro. También se veía el Castillo de Santiago y, al fondo, entre las casas del Barrio Bajo, la desembocadura del Guadalquivir y el mar como un bizcocho azul que se esponjaba o se afilaba según iban y venían las mareas» (19).

tobiográfico del espacio en la novela no dice nada a Armiñán y, en consecuencia, hace una película en la que los lugares son neutros e identificables con cualquier pueblo.

Estos lugares sólo aparecen mencionados y evocados en la novela, pues toda la acción —salvo las páginas iniciales, que relatan la salida del piso paterno— transcurre en la casa de los abuelos. A la vez que el perplejo chico el lector va descubriendo los recovecos de esta casa con patio, sala de recibir, azoteas, mirador, gabinete, escritorio, oratorio, cuatro cuartos de baño, comedores, salones (entre ellos el de los espejos) y bastantes habitaciones. Tantas dependencias vienen a ratificar el abolengo familiar, pero sobre todo sirve para que el lector entienda que el chico percibe la casa como un laberinto lleno de espacios que encierra misterios y sorpresas. Esa atmósfera arcana se multiplica gracias a la delicada atención que Mendicutti pone en la descripción de los olores y de la luz —léanse, por ejemplo, las páginas 23 y 24—.

En conclusión, el escenario elegido, esa casa de los abuelos, se erige en uno de los pilares del relato, en principio y fin de lo que acontece al chico, pues, como apuntó Joaquín Marco (1991: 65) en la reseña de la novela en *ABC*, «En realidad, el verdadero eje narrativo es *la casa*». Por consiguiente, en la adaptación Armiñán debía hilar fino. En un principio la película iba a rodarse en Madrid, pero finalmente se localizó en Sanlúcar. A diferencia de en la novela, en la película hay dos alusiones explícitas a Sanlúcar: la Mary la menciona cuando está ojeando *Adonis* con el chico y una mujer vocifera en la plaza de abastos «pescaito fresco de Sanlúcar». Según el mismo director ha reconocido, quedó cautivado por esa casa real en la que Mendicutti se inspiró y que se conservaba perfectamente —hoy día es un hotel llamado Posada de Palacio (Pérez del Prado, 2007)—, y esto lo motivó a trasladar el rodaje a Sanlúcar (Sartori, 1995)¹⁴.

En mi opinión, acertó con este interior natural. La excelente conservación de la mansión, la cuidada escenografía con un atrezzo bien seleccionado y con el mobiliario de la época —en buena medida responsabilidad de los anticuarios Fernando Abad y José Ángel Quirós, que curiosamente hace en la película de Paco Galván, el constructor que está casado con tía Blanca—, la recreación del patio andaluz con sus plantas, los lentos movimientos de cá-

¹⁴ Al respecto Armiñán ha comentado que «rodamos todo en Sanlúcar de Barrameda, en un hotel que estaba cerrado aquella temporada; hicimos un decorado muy bonito, movilizamos a todos anticuarios de la provincia de Cádiz y trajimos muebles realmente espléndidos. Yo ahí sí estaba contento, me creo que esa casa sea así, que ese mueble esté aquí y allá tengamos un tríptico del siglo XVII» (Rivera, 2001: 42-43).

mara para recorrer las distintas estancias y la lograda fotografía con los juegos de luces dotan a la película de una muy conseguida ambientación.

En definitiva, Armiñán ha resuelto bien la ambientación de la novela. También ha logrado conservar la unidad espacial del relato, pues ha desestimado prácticamente todos los lugares mencionados o evocados por el narrador y, como Mendicutti, se ha centrado en la casa. Esto no es fácil, porque, como sostiene el crítico Carlos Boyero (1995), «La cámara de Armiñán raramente abandona el claustrofóbico escenario de esa casa. Comprendo que supone un complicado ejercicio de estilo narrativo seguir las paralelas vivencias de tanto personaje entre cuatro paredes».

Ahora bien, la elección de un único escenario en cine corre el peligro de desembocar en una película con una excesiva apariencia teatral, por lo que el director mezcla secuencias de exteriores. De un lado, suele servirse de planos de exteriores para enlazar dos secuencias: unas olas rompiendo en las rocas de un acantilado, una puesta de sol entre nubes sobre el mar, una mujer que barre el portal de la casa o el paso de automóviles, coches de caballos y gentes por la calle real donde se ubica la casa, la denominada calle Caballeros de Sanlúcar. De otro lado y aparte de estos planos de transición, hay secuencias más extensas en lugares diferentes a la casa, por lo común exteriores: el cartero entregando un telegrama a la Mary en la calle; la Mary compra pescado en la plaza de abastos; el abuelo recibe la visita de la Mary y de tía Victoria en la bodega; tío Ricardo comprueba en los astilleros cómo marcha el arreglo de su barco; la Mary transita en bicicleta por la plaza de San Roque; unas niñas saltan a la comba en la escalinata y rellano de la Parroquia de la O; tío Ricardo y el abuelo pasean por la orilla junto a los astilleros; y tío Ricardo, tía Victoria y el chico aparecen embarcados.

De estos exteriores sobresalen por su significado y reiteración los localizados en el mar. Armiñán quiere dejar constancia de que se trata de un pueblo costero. Al comienzo, el chico y Manolo, el chófer, van en un Hispano desde el piso de sus padres a casa de los abuelos por la costa y se detienen un momento, lo que sirve al director para mostrar unos planos del mar. Esto no tiene nada que ver con la novela, pues en ésta no se menciona el viaje en coche y, además, el chico vive con sus padres en un piso —se supone que en el interior del mismo pueblo—, por lo que el paseo por una costa no urbanizada, con pinares, precipicios y acantilados, es inventado. Esos planos están tomados en algún punto de la provincia de Cádiz, probablemente por la zona de Barbate. También se inventa la visita de tío Ricardo a su barco, el Pijota II, y rueda escenas de mar para enlazar secuencias y para comenzar y termi-

nar su película. No importa que Armiñán no haya respetado el texto literario y que el desenlace ocurra en el espacio abierto del mar al contrario de la novela, pues su elección resulta convincente dentro de su guión y consigue algunos logros: equilibra la tensión entre espacios interiores y exteriores, alivia al espectador de esa sensación de estar ante una obra de teatro, conduce sutilmente al espectador hacia su propuesta de final y, sobre todo, subraya y enmarca esa historia misteriosa de aprendizaje y descubrimiento personal, filmada en claroscuros, ocurrida en la casa con la imagen clara y luminosa del mar a plena luz del día.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, A. (1995). «Eduardo Mendicutti: “El novelista debe aceptar la libertad del cineasta”». *El Mundo*, martes, 28 de febrero.
- ARMIÑÁN, J. de (2003). «Cine y Literatura» [Conferencia, Vitoria, 11 de diciembre de 2003]. http://servicios.elcorreodigital.com/auladecultura/jaime_arminan5.html
- BOYERO, C. (1995). «Armiñán dirige a Rabal, Carmen Maura y María Barranco en *El palomo cojo*». *El Mundo*, martes, 28 de febrero.
- CORIA, A. (2002). «Eduardo Mendicutti: “El desafío de la literatura gay es que se abra a todo tipo de público”» [Entrevista]. En *naciongay.com*, 25 de septiembre. <http://www.naciongay.com/editorial/entrevistas/25092002171249.asp>
- ELIZONDO, I. (1991). «*Palomo cojo* ha hecho que me reconciliara con mi niñez». *El Independiente*, viernes, 24 de mayo.
- GONZÁLEZ-SERNA SÁNCHEZ, J. M.^a. «Mendicutti frente a Armiñán en *El palomo cojo*». <http://www.auladeletras.net/material/palomo.pdf>
- HUELBES, E. (1991). «La historia del palomo cojo». *La Esfera de El Mundo*, domingo, 28 de abril, 1-3.
- LAMET, P. M. (1996). «*El palomo cojo*». En *Cine para leer 1995*, Equipo Reseña, 421-423. Bilbao: Mensajero.
- LOTMAN, J. (1975). «Point of view in a text». *New Literary History* 6. 2, 339-352.
- MARCO, J. (1991). «*El palomo cojo*». *ABC*, 15 de junio, 65.

- MENDICUTTI, E. (1991). *El palomo cojo*. Barcelona: Tusquets, Colección *Andanzas* 45. 4.^a ed. 1994.
- (2003). «La novela y el cine» [Participación en mesa redonda]. En *Actas del Congreso Literatura y Cine*, 177-199. Jerez de la Frontera: Fundación Caballero Bonald.
- PÉREZ DEL PRADO, S. (2007). «La casa de *Copa de sombra* en Acquaroni». *Sanlúcar Información*, 11-17 de agosto, 22; y *Sanlúcar Información*, 25-31 de agosto, 23.
- PUENTE, A. (1991). «La infancia feliz es un falso mito creado a semejanza del adulto». *El Sol*, 28 de mayo.
- RIVERA, A. (2001). «Entrevista con Jaime de Armiñán». En *Jaime de Armiñán y su mundo*, 15-44. Valencia: Fundación Municipal de Cine.
- SARTORI, B. (1995). «Armiñán dirige a Rabal, Carmen Maura y María Barranco en *El palomo cojo*». *El Mundo*, martes, 28 de febrero.

Recibido el 11 de junio de 2011.

Aceptado el 22 de septiembre de 2011.

