

LUZ DE DOMINGO: TEXTO LITERARIO Y ADAPTACIÓN FÍLMICA

Enrique SÁNCHEZ COSTA
Universitat Pompeu Fabra
enriquesancos@gmail.com

Ruégoros, don Rodrigo, que vos pese de mi male
pesevos de mi dolor, de vuestra deshonra grande
que vuestros sobrinos nos han fecho tan male...
(Anónimo, *Los siete infantes de Lara*).

1. Introducción

A caballo entre el relato mimético y la audacia formal de la “nueva novela” vanguardista, las *novelas poemáticas* de Pérez de Ayala pulsán, con voluntad inculpatória, las lacras endémicas de la España de la Restauración borbónica. Así, sirviéndose del estilete de la novela corta, incisiva, exacta, desarrolla sus relatos con voluntad aleccionadora, a modo de parábola. Pese a su muy diverso estilo, las tres novelas publicadas en 1916 comparten la narración de las peripecias de uno o varios protagonistas que, por asumir una filosofía errada de la vida, convergerán hacia un final trágico.

Luz de domingo, el texto que nos proponemos abordar, bosqueja el trazado vital de una joven pareja asturiana cuyo romance es truncado por la salvaje violación de la protagonista. Con todo, la novela se insiere en el contexto de la pugna entre facciones por el poder y el uso despótico de éste. Y, al tiempo que despliega su riqueza temática, la obra desafía los cauces genéricos –coexistiendo en ella verso y prosa– y nos ofrece retazos de exquisita factura.

Como contrapunto, analizaremos la película homónima de José Luis Garci que, con ser adaptación muy libre de la novela, ha captado su espíritu e intención última. De este modo, tanto sus semejanzas como sus variaciones (argumentativas, temáticas,

estilísticas...) instarán a una lectura más atenta de la novela, así como de los recursos de que se vale el film para recrearla. Texto literario y texto fílmico confluyen en nuestra indagación, brindándonos la oportunidad de cotejar ambos lenguajes artísticos y aquilatar así una interpretación más cabal.

2. Luz de domingo, novela poemática

Las palabras que rotulan cada una de estas tres novelas, *novela poemática de la vida española*, confiesan abiertamente su intención de reflexionar, mediante el recurso de la parábola, sobre ciertas realidades sociales que carcomen la existencia cotidiana de los españoles. Conste de antemano que la obra entera de Ayala está impregnada de moralismo, y que de su veta de intelectual se nutre no sólo su extensa obra crítica y ensayística, sino también, en menor o mayor medida, cada una de sus novelas. Recorramos brevemente el conjunto de las novelas poemáticas ayalianas.

Prometeo, flirteando con la *Odisea* homérica y el *Prometeo encadenado* de Esquilo, perfila la historia de un profesor universitario de griego que, impelido por deseos de grandeza, persigue un ideal inasequible. Al pasar los años, comprendiendo que no podrá alcanzar el rango de nuevo Prometeo (las conexiones con *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* son palmarias), fía la tarea a su hijo, quien nace jorobado y, tras una mísera vida, se suicida. Ayala, en un texto que reúne el pastiche, la parodia y lo grotesco, critica –tal como haría Unamuno en sus escritos– la disociación entre contemplación y acción, entre pensamiento y vida.

La caída de los limones acomete el tema caciquil, amplificando un suceso histórico que Ayala conoció en su infancia a través de los periódicos. El protagonista es un hombre adocenado que, emulando a sus héroes librescos (como los de la *Conquista de la nueva España*), proyecta fieras hazañas que sólo tendrán lugar en su imaginación. Al final, a causa de un amor no correspondido, éste viola y mata a la mujer. El crimen acarreará el desmoronamiento de la familia noble y caciquil de los Limón-Uceda, siendo ajusticiado el asesino y deshonradas sus dos hermanas (tildadas de “limones”).

De esta manera, en las tres novelas se observa una secuencia de deshonra y muerte de los protagonistas, quienes han vivido abstraídos en quimeras e imaginaciones y, al darse de bruces con la aspereza del ambiente, quedan sumidos en la frustración. Al alejarse de la realidad han perdido pie, y en la obturación de sus recursos sólo les resta la muerte. Desde el punto de vista formal resalta la conjunción de verso y prosa, siendo cada capítulo encabezado por un poema que sobrevuela y anuncia los hechos que serán explicitados en la narración.

Ahondando en el tema, Lozano Marco señala (1984: 244):

Los romances mantienen el mismo tono lírico dramático de la narración; y al contrario: la parte novelesca acrece su tono lírico-dramático por la sugestión que van creando los romances, que anticipan de esa manera poemática, generalizadora, lo que va a suceder.

Así, el texto ofrece una presentación dual de los acontecimientos donde lo narrativo está subordinado a la poesía, que adquiere, por su potencial sugeridor, la primacía de la impresión.

Los poemas confieren igualmente al texto una significación universal, superando la concreción espacio-temporal de la historia por la proyección simbólica y, en el aspecto pragmático, el recurso a la hipertextualidad (*pastiche* de la poesía homérica, épica-cancioneril y modernista) y la inclusión del lector en los poemas. Finalmente cabe destacar la forma en general descuidada, prosaica de los poemas. Junto a versos sobresalientes nos topamos con acumulaciones de ripios (garza-aromada-descansa-asalta-dejaran) y recursos propios –a veces empleados paródicamente– de una retórica trasnochada.¹

Ya en el marco de *Luz de domingo*, cabe destacar cómo Ayala sorbe el cantar épico (*Los siete infantes de Lara*, *Poema de Myo Cid*, cuyos versos constituyen el epígrafe de la novela) y, especialmente, el romancero castellano, adoptando su forma métrica (versos octosílabos con rima asonante en los pares) y temas (*beatus ille*, oposición nobles-pueblo, honra...), así como la profusión de diálogos. Se entiende así la totalidad de la literatura como un sistema sincrónico, de la que se extraerán los metales preciosos para refundirlos en una nueva aleación.

La concurrencia de poesía y prosa en una misma novela (que se advierte ya en textos como la *Vita nuova* de Dante o en la novela pastoril castellana del s. XVII –*La Dorotea*, *La Galatea*...–, aunque sus motivaciones sean otras) aviva la cuestión del estatuto poético de nuestra novela. Y es que, además de ir precedida de poemas, la prosa en *Luz de domingo* adquiere en ocasiones textura poética, empleando recursos propios de las composiciones líricas. Incluso en los diálogos más crudos (como en la discusión entre Cástor y Joaco sobre la deshonra y el castigo de los culpables) la prosa puede teñirse de poesía²:

A una blanca paloma le quiebran las alas y ya no podrá volar más. ¡Oh, qué duelo sin lenitivo! Ya no podrá volar más. El espejo en que me miro se rompe en mil pedazos. ¿Cómo los juntaré? Eso es lo irreparable. Eso es lo irreparable. Pero el alma de Balbina, blanca paloma que adoro, limpio espejo en que me miro, parecerá que está alicortada y rota,

¹ Cfr. Rajoy Feijóo, en Villanueva, ed. (1983: 81-82).

² Todas las citas de nuestra novela se extraen del texto original en R. Pérez de Ayala, 1963, II. En adelante indicaremos entre paréntesis únicamente la página.

pero no lo está, no puede estarlo. Volará algún día como antes, y yo me miraré en ella como siempre (662).

El vigor del encendido parlamento de Cástor (vejado esposo de Balbina) no reside tanto en la discutible calidad de las metáforas, cuanto en la perfecta trabazón del discurso. Éste argumenta lógicamente el quebranto de una paloma y un espejo, en perfecto paralelismo (paloma quebrada / espejo roto + exclamación / interrogación + dolorida conclusión); y, tras comparar metafóricamente a la esposa con las realidades mencionadas, alega, frente al pensamiento de Joaco, que a ella no puede aplicarse la conclusión, por estar en realidad libre del daño que se supone en la paloma y el espejo.

El principal trazo lírico de la prosa, más allá de tropos esporádicos u otros recursos poéticos, es la luz, símbolo recurrente en la novela. Ella presenta la composición en su mismo título, y con ella se concluye («...brilla eternamente la pura e increada luz dominical»). Su sostenida presencia en todos los capítulos de la narración, a la par que su categoría, la erigen en contrapunto simbólico de la trama novelesca³. Junto al natural sucederse de los hechos, la luz proyecta la conciencia, el sentir interior de los personajes.

Toda la novela se nos revela entonces como transida de luz, sirviendo ésta a los intereses narrativos. Por ejemplo, para acentuar el hachazo que recibirán los protagonistas, se enmarca éste en un *locus amoenus* radiante de sol: «Era domingo. Había amanecido despejado, maravillosamente despejado» (642). La piedra de toque de la carga sentimental que recibe la luz en la novela se nos presenta al afiliarla íntimamente a su protagonista, por medio de la peregrina teoría de la luz que concibe:

Mira: todo el aquel de ser pintor consiste en distinguir la luz de cada día de la semana, más que en distinguir los colores. [...] El sol entre semana tiene una luz que alumbra, y aun calienta; pero no anima. Entre semana, el sol no mira a la tierra. [...] Parece que está mirando a la tierra, pero mira mucho más lejos. [...] Pero el domingo, el sol mira a la tierra; su mirada se mete por los poros de la tierra, la baña de luz, y todo se estremece (654-655).

En este pasaje se observa de nuevo el modo naïf de razonar de Cástor, pertinaz en la negación de la evidencia en base a sus intuiciones. Tal incapacidad para apreciar con justeza el mundo, unida a su pasividad para responder ante él, son las premisas que concluirán en la tragedia. Es un ser que, desoyendo las advertencias que a cada paso le

³ *Luz de domingo* enlaza de este modo con *The Waves* (1931), la novela lírica woolfiana cuya trama es articulada por el sol, en el transcurso que media entre su irrupción y su ocaso. Su viaje celeste marca rítmicamente la temporalidad de la novela, asociándose así cada momento del día –con su peculiar intensidad lumínica– con una época en la vida de los personajes principales. La correspondencia entre el poema que introduce cada capítulo en la novela de Ayala, y el poema en prosa que hace lo propio en la novela de Woolf es otra coincidencia destacable. (En la adaptación fílmica de la obra de Ayala se exhibe largamente un cuadro del protagonista cuyo tema son las olas. ¿Se tratará acaso de pura coincidencia?)

llegan, no se enfrenta a unos problemas cristalinos que, llanamente, ni siquiera ve. Recorramos, para certificarlo, las numerosas señales que podría haber captado y que, al aparecer una y otra vez en la novela, hacen de ésta la crónica de una violación anunciada.

Longinos, el lacayo del alcalde Senén Becerril (cacique que promoverá el atropello cometido por su familia), esparce por el Pueblo –Cenciella– «que si iba a acontecer una que fuera sonada» (645). El alcalde importuna a Cástor, convocando sesión justo cuando, debido a la inminencia de su boda, debía pasar el día con su prometida. Los Becerriles, que habían pretendido a Balbina, le dirigen reproches. Destaca especialmente, el día mismo del crimen, la retahíla de prevenciones de doña Predestinación, quien trataba a Cástor como a un hijo.

En la sesión política Leto, uno de los hijos de Senén, lanza a Cástor, sarcásticamente: «La moza es guapa, ¡Vive Dios! Regalo de príncipe». Al concluir esa misma sesión el jefe de los Chorizos (partido opuesto a los Becerriles) le desliza al mozo en la oreja: «Me huelo que habrá tormenta» (650). Finalmente resalta la última súplica de Balbina, justo cuando los Becerriles se disponen a cometer su fechoría en el bosque, al percibir el peligro que se cierne: «No vayas, no vayas. Huiremos, gritaremos» (656).

El carácter pasivo del protagonista se aprecia en todo momento, incluso en el mismo instante del desafuero, en el que «Cástor no hizo ningún movimiento de defensa. Estaba como alelado. No entendía qué pretendían hacer con él» (657). Cuando algunos se mofan de él por el episodio, el narrador asevera que «todo lo sobrellevaba con resignación»; aspecto que provoca el reproche de Balbina: «Nunca piensas nada, Cástor» (665). Como figuras de contraste descuellan Joaco y Predestinación, quien espeta a los que buscan dar una cencerrada a los novios: «¡Cochinos! ¡Rastreros! ¡Maricas! ¿Y vestís vosotros pantalones? ¿Por qué no vais a donde los Becerriles y los arrastráis y los desolláis vivos?» (663).

Otro tema nuclear de la novela es el de la honra, que Pérez de Ayala abordará en otras novelas cortas y, de modo explícito, en *El Curandero de su Honra*. Ya en los paratextos se estampa un epígrafe del *Poema de Myo Cid*: «¡Cuál ventura serie esta, si ploguiese al Creador, que assomasse essora el Cid Campeador!» (638). El encontronazo de puntos de vista sobre la cuestión se produce en el diálogo entre Joaco y Balbina sobre cómo responder a la afrenta:

- ¿Qué importa que [Balbina] olvide? La deshonra no pasa aunque uno la olvide mientras los demás la recuerden.
- Pero, ¿es que ella está deshonrada? Los deshonrados son ellos.
- Todos.
- No, y mil veces no.

–Pero ella de seguro se siente deshonrada, como yo me siento. Y si tú no sientes lo mismo es que no tienes sangre en las venas (662).

La deshonra clama justicia, exigencia que no parece en realidad procurar ni Joaco –quien la confunde con su deseo de venganza– ni Cástor, quien se figura que el tiempo y el olvido la tornarán innecesaria. En todo caso, debe subrayarse la importancia de esta virtud en el pensamiento y la obra de Ayala, que define la “hombredad” como «la universal simpatía comprensiva; sentimiento de tolerancia y emoción para la justicia» (cit. en Lozano Marco, 1983: 287). Ella conforma el título de su última novela –*Justicia*– y la cáustica conclusión de *La caída de los limones*: «¡En este país no hay justicia!» (723).

Del hecho innegable de la injusticia que campea por España, se deduce la necesidad de afrontarla, con la ayuda del cielo o de la tierra. Pero, ¿puede instaurar Dios la justicia en el aquí y ahora de los hombres? En opinión de Ayala, que perdió la fe en su juventud, rotundamente no. Bajo su perspectiva, toda invocación a Dios resultaría estéril y aun nociva, por cuanto distraería la atención de los hombres, que deben encaminar sus esfuerzos a aplicarla lo mejor posible en los requerimientos presentes. El tema de Dios y la justicia es, sin duda, capital en la novela, y despunta en muchos de sus pasajes.

Tras precaver a Cástor contra las maquinaciones de los Becerriles, doña Predestinación apostilla así su discurso: «¡Dios te bendiga! ¡Dios te bendiga! Eres un ángel. ¿Cómo no te ha de proteger Dios? ¡No habría justicia en el cielo!» (646). En estas palabras está condensada la recriminación de Ayala, que luego expresaremos. Sin embargo nuestro autor quiere acompañar la reflexión con múltiples aditamentos. Cuando Balbina está siendo forzada, el narrador puntualiza:

Cástor tenía clavados los ojos en la luz de la ermita. En su cabeza, vacía de pensamientos, había dos palabras solamente, repetidas infinitas veces, a compás de la recia palpitación de las sienas: “¡Jesucristo, ampárala! ¡Jesucristo, ampárala!” (657).

A continuación de la letanía una señal tipográfica (raya de puntos que ocupa todo el ancho de la caja del texto) nos informa de la consumación del abuso.

Poco después, en la discusión entre Cástor y Joaco sobre cómo enfocar lo sucedido, leemos lo siguiente:

– ¡Ay mi pobre Balbina! ¿No habrá justicia en el cielo? [Se lamenta Cástor].
– El cielo está muy alto. En sus cosas no debemos meternos nosotros, que vivimos acá abajo. Acá abajo ya es sabido que no hay más justicia que la que cada uno se toma por su mano. Yo ya los hubiera matado a todos ellos –aseguró con inequívoca veracidad, fijando los iracundos ojos en la carabina (661).

Pasado un tiempo, Balbina confiesa a su marido –obsérvese otra vez el tono literario, a veces forzado, de los diálogos–: «Tu mano es dulce y buena como el ala de un ángel; pero ni las alas de los ángeles pueden lavar mi memoria» (665). Cástor, con todo, no pierde su natural confianza –«¡Qué felices somos! –exclamó Cástor, abriendo los brazos en cruz y mirando al cielo» (667)–, y le asegura en otro momento que la luz del domingo «Ya brillará, Balbina. Confía en Dios» (668). Como colofón, muy cerca ya de la clausura de la novela, aparece el «Dios te bendiga» (667), repetido tres veces en la carta que Predestinación dirige al matrimonio y que leen en el barco momentos antes de que éste se estrelle y perezca finalmente la pareja.

Es patente, pues, hacia donde apuntan los dardos ayalianos. Confrontando los repetidos males que acaecen a los protagonistas a su confianza en Dios, y haciendo uso de la caricatura y la contraposición sistemática (llevada al paroxismo en la escena de la violación), Ayala parece hacer suyo el llamamiento nietzscheano de permanecer fieles a la tierra, con el poder de la virtud. No cabe buscar la justicia en el cielo, haciendo aquí dejación de responsabilidades, sino perseguirla ardientemente en la tierra.

En esta recriminación late la pregunta por la justificación de la existencia de Dios ante la existencia del mal, tema central de la Teodicea; y, en concreto, el escándalo del sufrimiento del justo. Preguntas que, desde el *Libro de Job*, han persistido a lo largo de la historia, en el arte como en el pensamiento, rebrotando con más fuerza en el siglo XX, cuando Dios parece emboscarse ante la omnipresencia del horror. ¿Es posible el arte, la belleza, la fe después de Auschwitz? Para sorpresa de muchos, la vida extraordinaria de tantas personas, la belleza de algunas obras de arte, parecen haberlo demostrado.

Y, sin pretender resolver el enigma del mal, anotaremos, en relación a nuestra novela, que no consideramos a Cástor justo. Sí, en extremo, bondadoso; pero no bueno, ejemplar, santo (llámese como se quiera), hombre ponderado que desarrolla en plenitud las potencialidades inscritas en su interior. Pérez de Ayala, cuyo anticlericalismo sobrenada toda su obra, se revuelve contra una forma espuria de la religión que él vivió en su juventud, contra la beatería que rehuye los asuntos del mundo, enrocándose en una piedad exterior⁴.

⁴ Entre otros fragmentos espigados de sus obras donde se aprecia el humus religioso de Ayala, especialmente en su madurez, Amorós (1972: 79) transcribe una carta suya fechada en Biarritz (1940), aprestándose para el exilio: «En los momentos difíciles renace mi fondo celtíbero y cristiano; estoicismo, resignación y sea lo que Dios quiera, que Él sabe mejor que nadie lo que a uno le conviene [...]. Frente a tanto dolor, aflicción, angustia e irreparable desgracia, la más leve insinuación o disgusto, ante las pequeñas contrariedades que inevitablemente se le ofrecen a uno, vale tanto como una provocación a la divina Providencia, que hasta ahora no nos ha dejado de su mano».

Como conclusión del apartado mencionaremos otros rasgos de la novela –tan intensa en su brevedad– que no podemos tratar aquí extensamente. En primer lugar, el sentimentalismo que impregna la narración, manifiesto en tantos pasajes melodramáticos como el siguiente: «Doña Predestinación se sintió conmovida en sus entrañas y resolvió conducir a feliz cabo aquellos amores, que merecían la más tierna, decidida y llorosa aprobación» (642).

Si bien, junto al lenguaje en ocasiones impostado, el habla fresca y popular también se abre paso en la novela⁵. Por ejemplo, los juegos de palabras con doble sentido: «No te apures, maciquina, que no se trata de hacer mal, sino de dar gusto», con el que Longinos calma a Balbina justo antes de prenderla. O, los comentarios de Cástor que predicen sin saberlo el trance: «Para las flores de estos manzanos es el último domingo, porque el que viene ya no habrá flores. [...] Es nuestro último domingo» (656). La relación entre la pérdida de las flores y la desfloración de la prometida es manifiesta.

Por último, es preciso ponderar la clausura de la novela, joya que corona su maestría narrativa. En ella, la desgracia de la muerte deviene gracia para la pareja, cercados por la cadena de hierro de su deshonra, cada vez más prieta. De esta manera, en dos oraciones Ayala, con una carcajada homérica, comenta con los tonos más acaramelados posibles el fin de los tortolitos⁶:

Cástor y Balbina se dejaron morir dulcemente, abrazados el uno al otro, como un solo cuerpo. Y así, confundidas las dos almas en un aliento, volaron al país de la Suma Concordia, en donde no existen Becerriles ni Chorizos, y brilla eternamente la pura e increada luz dominical (672).

3. Análisis del film

José Luis Garci, que desde *Canción de cuna* se ha especializado en adaptaciones fílmicas de clásicos castellanos, nos presenta «una película escrita por J. L. Garci & Horacio Valcárcel (inspirada en un relato de Ramón Pérez de Ayala)». Por tanto, no nos encontramos ante una adaptación, sino ante una película *inspirada* (lo que exige menos fidelidad al texto original) en un *relato* (refiriéndose a la narración corta, que aquí no se

⁵ González Calvo (1979: 70-117) dedica un apartado de *La prosa de Ramón Pérez de Ayala* al “Color local y expresividad”, los popularismos, formas jergales, vulgarismos, asturianismos, interjecciones, onomatopeyas y voces expresivas que tiñen la obra de nuestro autor.

⁶ Es interesante al respecto, ya que nos encontramos ante una novela corta, la anotación de David Lodge sobre “the end” (1992: 225): «That kind of last-minute twist is generally more typical of the short story than of the novel. Indeed, one might say that the short story is essentially “end-oriented”, inasmuch as one begins a short story in the expectation of soon reaching its conclusion, whereas one embarks upon a novel with no very precise idea of when one will finish it».

denomina novela) de Ayala. Iniciemos nuestro análisis comparativo por los aspectos técnicos y estructurales del film, profundizando más tarde en los temas que desarrolla.

El relato de lo ocurrido es aquí contado, a diferencia de la novela (que emplea la figura del narrador omnisciente e innominado) por un narrador homodiegético a través de un largo *flashback*. Médico del pueblo y relacionado estrechamente con todos los personajes protagonistas, aparece en casi todas las escenas, sea interviniendo en ellas, sea como simple testigo ocular. El narrador presentará la historia empleando la voz en *off*, que por las imágenes interpretamos como la verbalización de un relato o diario que está comenzando a escribir. Con todo, la historia avanzará a través del diálogo de los personajes, sin aparecer apenas el *récit* del narrador.

La fotografía de Félix Monti es uno de los méritos de la película. Resalta pronto su saturación cromática, la delectación con la que la cámara recoge la exuberante naturaleza asturiana, así como la belleza del vestuario y los planos al aire libre. Nos encontramos ante una cámara morosa, en ocasiones casi fotográfica, que puede llegar a posarse unos segundos ante un paisaje –con arco iris incluido– o, también en un plano general, ante los novios charlando junto a su cuadro, delante del mar, en una escena que recuerda por un momento a algunos de los planos generales de *Offret* de Tarkovski, junto a la playa. Lo mismo cabe decir de los primeros planos –tan frecuentes en un film marcado por el diálogo– o de algunos planos de detalle, como en el despliegue de las postales.

La luz –modeladora del color– es un elemento trascendental en esta película que, como en otros puntos, ha sabido captar el espíritu de la novela. El director lo recalca: «Es un color como el de Minelli, como el de *Un americano en París*, ese color que a veces se consigue en el cine, y que es muy difícil. Hay una luz especial. Luego está la luz de América, cuando se llega a Nueva York (escena rodada en el puerto del Musel en Gijón, y con un decorado de un barco)...» (Astorga, 2007: 95). El montaje intercala luminosas escenas de exterior –con luz difusa en las escenas románticas e iluminación dura para la escena de la violación– entre los mayoritarios diálogos en interiores. De esta manera, al tiempo que aprovecha los recursos propios del cine (capacidad de visionar numerosos escenarios diversos, a diferencia del teatro), dota a la película de mayor viveza y contraste.

Uno de los recursos más notorios en la película es el empleo del blanco y negro en el inicio y final, así como el color para el resto del film. Ello crea un efecto de realidad cuyo sentido se desvelará en la clausura del film. Y es que al cabo descubriremos –por la visualización de carteles de Franco y la Falange– que el relato se narra en el tiempo ceniciento, grisáceo de la posguerra. Igualmente, el final de la película empalma –como ha admitido su director– con el inicio de la también garciana *You're the One*, filmada

ésta exclusivamente en blanco y negro, y en cuyo arranque aparece Lydia Bosch circulando por la carretera. Por último, el blanco y negro final sirve de contraste al color anaranjado y refulgente –filtro y decorado mediante– del matrimonio y su pequeño arribando a Nueva York. Así, del resplandor amarillento de la estatua de la libertad nos trasladaremos, mediante un fundido simple, a la oscura estancia del narrador, en el tiempo del hambre negra de la posguerra. La potenciación simbólica del mensaje es indudable.

Las composiciones de los encuadres (que como los fundidos y encadenados del film, remiten al cine clásico) están cuidadas con todo lujo de detalles. Muestra de ello es la presentación del protagonista –en la película, Urbano– ante todos los Becerriles, situados en coro alrededor del cacique, mientras él permanece enfrente (enfrentado ya, diríamos) entre dos postes, como ante un tribunal. O las hojas que enmarcan naturalmente a los personajes en el encuadre de la cámara, constituyendo un cuadro dentro de un cuadro. Igualmente, para señalar el enamoramiento instantáneo de la pareja principal, aparece él en pantalla y, acto seguido, en plano subjetivo, ella; la cámara –la mirada de Urbano– se detiene, encuadrándola sonriente ante un decorado florido, cual reina de la belleza. La instantánea quedará, ya para siempre, en la retina y el corazón del protagonista.

Como hemos sugerido, la planificación de nuestra película se empareja con la pintura y la fotografía, precedente inmediato del cine. Al acoger las imágenes tiene uno la impresión de recorrer las salas de un museo, paladeando especialmente la pintura holandesa del siglo XVII. Ante el plano de la protagonista –aquí, Estrella– en la cocina, nos arrimamos también a los mejores cuadros de Jan Vermeer, cuando la pintura realista europea plasmó por primera vez los salones y cocinas de los hogares. Destacan asimismo en los planos de conjunto y de detalle los bodegones, las naturalezas muertas que asoman en la pantalla. A este tenor, el plano de los pordioseros en la puerta de la iglesia nos retrotrae a Murillo.

En efecto, Urbano aparece pintando *à plein air* en varias ocasiones, en las que podemos vislumbrar una obra no acabada y otras que sí lo están, cuyo tema son las olas y la iglesia. El estilo es impresionista (también el pintar en exteriores), y con el impresionismo pueden asociarse los comentarios sobre la importancia de los tonos de luz, en la vida como en la pintura, que sobrepasan con mucho a la monta del color. Por ello disuena el cuadro *fauve* sobre la iglesia del pueblo, que se atribuye a Urbano. El director, con esta concesión culturalista, podría haber perseguido enriquecer la figura de su protagonista, confiriéndole el nervio de las vanguardias. Cabe compararlo con el protagonista de *Scarlet Street* (F. Lang, 1945), banquero entrado en años y pintor ocasional, cuyo arte será de golpe ensalzando por su rupturismo.

Desde el punto de vista técnico conviene reseñar, junto a las virtudes aludidas, el papel subsidiario en el film de la banda sonora, que apenas se desarrolla. El tema de Hevia se confina a los títulos de créditos finales, que proyectan escenas de la película en el marco de postales viejas, acentuando los aspectos ya comentados entre ambas. Cabe señalar, además, el exagerado intrusismo de los efectos sonoros (runrún de la gente en la tasca, pajarillos que trinan incluso en interiores, murmullo en la iglesia...), al que Garci es tan proclive.

El guión de Garci y Valcárcel es, por su enjundia, otro de los valores indiscutibles de la película. Fluyendo muy libre respecto al texto fuente ayaliano, el guión conserva, por un lado, la pátina literaria de numerosos diálogos. Así, cuando Estrella comenta, respecto a su prometido, que «un hilo invisible nos unió ya en nuestra primera mirada», o que él «siempre me rescata del dolor». Y, por otro lado, trasluce el gusto de Ayala por el léxico y las expresiones populares. Ejemplos son los juegos de palabras, o las que portan doble sentido: «Yo sé muy bien dónde te aprietan a ti los zapatos»; o «el cometa Halley ha traído más cola de la debida».

La soltura del lenguaje popular confiere verosimilitud a la historia. El habla coloquial relumbra en las frases de Longinos («me corregiré el bullebulle, se acabó el boceras») y, de modo especial, en las incorrecciones gramaticales de Joaco («mis años ya no *da* para más viajes») o de Predestinación («Las cosas siguen igual de peor que con los Becerriles»). El guión exhibe su poderío en algunas aseveraciones de Atila, memorables: «No hay nada mejor que el dinero. Ni la familia, ni la religión, ni la patria... ni el placer, ni el juego: nada. [...] La aristocracia de hoy se mide por el dinero, no por la sangre». O también: «Las leyes y las mujeres están para violarlas, siempre que nos causen problemas».

El guión está igualmente preñado de guiños y formas diversas de relaciones transtextuales. Ya al inicio de la película, sobre la diligencia que acerca a Urbano, se aprecia el recorrido del transporte: Luarca (pueblo real)/Vetusta (alusión a la ficticia capital provinciana, aunque imite a Oviedo, que Clarín recrea en *La Regenta*); es decir, se entremezclan planos de realidad (metalepsis). Joaco hojea un libro sobre la revolución napoleónica en el que se distingue una reproducción del goyesco *El Tres de Mayo*, tema de la película que Garci pronto empezaría a filmar. En este sentido recordaremos, entre las alusiones a su propia obra artística, el final de la película, que enlaza con *You're the One*.

Otro tanto puede glosarse en relación a los toques cosmopolitas y culturalistas que impregnan la obra. Así por ejemplo, los comentarios de Joaco sobre Nueva York, y su misma casa colonial, donde no falta una bola del mundo, una figura de un negro y un cuadro en torno a la inauguración del ferrocarril. Deogracias, instruido en la música y

director de orquesta, se encarga de ponderar las glorias de Viena (Palacio de Schönbrunn, walz...) así como de los compositores europeos (Mozart, Beethoven, Wagner.) El paso del cometa Halley –ocurrido por aquellos años– es una nueva referencia histórico-cultural, que refuerza el propósito costumbrista de la novela.

Es importante la escena de la lectura femenina de novela romántica (*Jane Eyre*), cuyo contenido cala hondo en las lectoras. «El tuyo sí que es un amor del de las novelas, con el que hemos soñado siempre», le confía a Estrella una amiga. Finalmente cabe destacar el acierto del texto del *Evangelio de Mateo* (12, 38-48) que el sacerdote, inmediatamente antes de que se vocee en la iglesia la desgracia que se cierne sobre la familia del cacique, lee en latín: «tu madre y tus hermanos [en el contexto judío de entonces: “tu familia”] están fuera esperándote».

La puesta en escena de la película subraya su carácter de “western asturiano”, como la ha definido su director. Ello puede apreciarse tanto en su guión (forastero que llega a la ciudad, venganza como figura central, división maniquea entre buenos y malos, final violento), como en elementos más coyunturales, de puesta en escena (presencia de diligencia y caballos, escenas de bar –a imitación del “saloon”–, iglesia al pie de la montaña...). En sus relaciones architextuales, junto al *western* el film remite igualmente al género gangsteril. La romería inicial, tanto como la campante extorsión del alcalde, se emparentan con *The Godfather*.

Para concluir, dos palabras acerca de la relación entre película y novela. Por un lado, mencionar el cambio de nombre de los personajes, tan llamativo. Los protagonistas Cástor y Balbina reciben en el film los nombres de Urbano y Estrella (homenaje de Garci al protagonista de *Los trabajos de Urbano y Simona*), ganando estos en normalidad, pero perdiendo los atributos simbólicos que vinculaban al protagonista con Cástor y Pólux. También el cacique cambia el nombre, de Senén a Atila, decisión loable por la equiparación del cacique al caudillo huno. Hay temas en la película que pierden peso –Dios y la justicia–, mientras que otros –pintura, música–, más coloristas, resurgen relanzados.

Garci ha omitido en buena medida las connotaciones negativas –necedad, parálisis– asociadas al protagonista, confiriéndole fortaleza física y psicológica. Ello puede apreciarse tanto en su reciedumbre al desdeñar los chantajes del alcalde como en las escenas del pulso, donde Urbano vence finalmente al hijo de Atila. Aunque no aparezcan en el texto original, encarnan su espíritu, dotando a la película de una mayor carga dramática, que exterioriza la pugna creciente que provoca la decisión del protagonista de no plegarse a los requerimientos injustos de los caciques, la familia Becerril.

La conclusión de la película –divergente respecto a la novela de Ayala– puede compararse a la de *The Mission*, en cuanto que, ante la agresión brutal, los protagonistas toman rutas opuestas: la respuesta violenta y la que opta por la paz. La primera, el tomarse la justicia por su mano de Joaco, propia de quien sustenta todavía valores arcaicos, desemboca en la muerte (de la familia Becerril y de él mismo, a manos del policía garante del orden). En contraposición, la apuesta de la pareja protagonista por la paz –aun al precio del exilio– conduce a una nueva vida en Estados Unidos, que se les abre risueña y prometedor.

De esta manera, frente al pesimismo ayaliano (los protagonistas, cuya candidez les incapacita para enfrentarse a la severidad de la vida, tienen su futuro obturado; les espera la deshonra en su tierra o, como sucede en la novela, la muerte en el mar ante su intento de evasión) la concepción del mundo de Garci se yergue esperanzadora. El camino de la concordia apunta a la felicidad rosácea (importa al espectador, sobre todo, el futuro de la pareja principal), aunque corre en la escena final el riesgo de desplomarse en lo melifluo. Frente a la España belicosa y enconada –reflejada en los caciques y el honor beligerante de Joaco–, cuyas perspectivas apuntan a la guerra cainita, apuntan otros valores posibles, que conducen al puerto radiante de la paz y, por ella, de la libertad.

4. Conclusión

La novela poemática de Pérez de Ayala sigue seduciéndonos tanto por su calibre intelectual (detecta los problemas ideológicos y sociales, e instruye con la parábola) como, sobre todo, por su insobornable calidad artística, capaz de acoger en su seno a la mejor tradición (grecolatina, castellana, europea moderna...) y ensancharla, tejiendo creativamente su propio mundo ficcional. Un universo que hermana el caudal de la herencia mimética y las nuevas veredas del lenguaje modernistas. Así, Ayala forja una obra vigorosa que, al tiempo que prima la transtextualidad, el sello poligenérico y la expresión plurilingüe del lenguaje, rezuma pasión, humanidad y sabiduría en sus múltiples caras.

José Luis Garci, sin alcanzar la cota de perfección de *El Abuelo*, ha dirigido una hermosa película, con una fotografía y reparto de actores secundarios de primer nivel. Un film que bebe del *western* fordiano y las más canónicas realizaciones del cine clásico americano. Declinando la contemporización con los cantos de sirena posmodernos, persigue la sencillez técnica, esmerándose en el guión y la dirección de actores, anhelando todavía la obra maestra que acaricie la dignidad de Ford, su “emoción continuada”.

5. Bibliografía.

- AMORÓS, A. (1972): *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*. Madrid: Gredos.
- ASTORGA, A. (2007): “«Luz de domingo es un western actual: la España bronca dividida en dos»”, *ABC* (16-11-2007), pp. 94-95. Tb. en http://www.abc.es/hemeroteca/historico-16-11-2007/abc/Espectaculos/luz-de-domingo-es-un-western-actual-la-espana-bronca-dividida-en-dos_1641359943166.html.
- CAPARRÓS, J. M. (2007a): *Historia del cine español*. Madrid: T&B Editores.
- (2007b): *Historia del cine europeo: de Lumière a Lars von Trier*. Madrid: Rialp.
- CHATMAN, S. (1990): *Historia y discurso: estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus Ediciones.
- FERNÁNDEZ, P. H. (1978): *Estudios sobre Ramón Pérez de Ayala*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.
- FREEDMAN, R. (1972): *La novela lírica: Hermann Hesse, André Gide, Virginia Woolf*. Barcelona: Barral Editores.
- GONZÁLEZ CALVO, J. M. (1979): *La prosa de Ramón Pérez de Ayala*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- GONZÁLEZ GARCÍA, J. R. (1992): *Ética y estética. Las novelas poemáticas de la vida española de Ramón Pérez de Ayala*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- GUBERN, R. (2001): *Historia del cine*. Barcelona: Luman.
- GULLÓN, R. (1984): *La novela lírica*. Madrid: Cátedra.
- HERNÁNDEZ, J. A. (2005): *Cine y literatura: una metáfora visual*. Madrid: Ediciones JC Clementine.
- JAIME, A. (2000): *Literatura y cine en España, 1975-1995*. Madrid: Cátedra.
- LODGE, D. (1992): *The Art of Fiction*. London: Penguin Books.
- LOZANO MARCO, M. A. (1983): *Del relato modernista a la novela poemática: la narrativa breve de Ramón Pérez de Ayala*. Alicante. Universidad de Alicante.
- MACKLIN, J. (1988): *The Window and the Garden: The Modernist Fictions of Ramón Pérez de Ayala*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- PEÑA-ARDID, C. (1992): *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra.
- PÉREZ DE AYALA, R. (1963): *Obras completas*. Madrid. Aguilar. 4 vol.
- POL STOCK, M. (1988): *Dualism and Polarity in the Novels of Ramón Pérez de Ayala*. London: Tamesis Books Limited.
- PRADO, A. (1981): “Las novelas poemáticas de Ramón Pérez de Ayala”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 367-368, pp. 41-70.
- VILANUEVA, D., ed. (1983): *La novela lírica; II: Pérez de Ayala, Jarnés*. Madrid: Taurus.