

Álvaro
López-Quesada*

Universidad de
Córdoba, España.

Correspondencias poéticas entre el cuento (1957) y el filme (1963) de *Young Sánchez*

Poetic correspondences between the short story (1957) and
the film (1963) “*Young Sánchez*”

El hilo de la fábula

Universidad Nacional
del Litoral, Argentina
ISSN-e: 2362-5651

Periodicidad semestral,
enero-junio, 2022
vol. 20, núm. 23, e0012,
[revistaelhilodelafabula@
fhuc.unl.edu.ar](mailto:revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar)

Recepción: 20 08 2021
Aprobación: 21 09 2021

URL: [http://portal.
amelica.org/ameli/
journal/247/2473296010/
index.html](http://portal.amelica.org/ameli/journal/247/2473296010/index.html)
DOI: [https://doi.
org/10.14409/hf.20.23.
e0012](https://doi.org/10.14409/hf.20.23.e0012)



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-
CompartirIgual 4.0
Internacional.

Resumen

Se trata de reflexionar acerca de la relación del discurso literario de Ignacio Aldecoa en su cuento «*Young Sánchez*» (1957) y la reescritura de este en el filme de Mario Camus (1963). De este modo ponemos de manifiesto su correspondencia poética, entendida tanto en lo que se refiere a las equivalencias narratológicas como en las líricas. Así, este trabajo expone las convergencias entre dos relatos que, a simple vista, parecen divergir.

Palabras clave

Ignacio Aldecoa, Mario Camus, literatura, cine, correspondencias

Abstract

This article aims to consider the relation between the literary discourse of Ignacio Aldecoa in his story «*Young Sánchez*» (1957) and its rewriting in the film of Mario Camus (1963). In this way, we highlight its poetic correspondence, understood in terms of narratological and lyrical equivalences. Thus, this work exposes the convergence between two stories that, at first sight, seem to diverge.

Keywords

Ignacio Aldecoa, Mario Camus, literature, cinema, correspondences

* Magíster en Cinematografía y pre-doctor en el programa de Lenguas y Culturas de la Universidad de Córdoba (España). Sus trabajos de fin de estudios, tanto de grado como de máster, han sido desarrollados dentro del área Literatura Comparada, concretamente entre Literatura y Cine, la misma que engloba su tesis doctoral.

1. Introducción

Mario Camus llevó a la pantalla tres relatos de Ignacio Aldecoa: *Young Sánchez* (1963), *Con el viento solano* (1965) y *Los pájaros de Baden-Baden* (1975). Sin embargo, la primera de ellas ha pasado más desapercibida para la crítica a pesar de su calidad. Solo existen dos trabajos destacables: el de Sánchez Noriega (1998) y el de González Herrán (2001), que sobre todo se centran en subrayar las divergencias¹ y solo aluden a las semejanzas más evidentes. Esto puede deberse a que, tras un primer visionado de la película, lo que más llama la atención son las modificaciones que hizo de esta historia el director santanderino.

Sin embargo, la divergencia entre textos no es síntoma de que no se respete el espíritu de la obra de partida. Todo lo contrario. De hecho, existen declaraciones sobre el respeto de esta reescritura. Aldecoa declara respecto a las versiones fílmicas de Camus de sus narraciones (el cuento «*Young Sánchez*» y la novela *Con el viento solano*): «(...) están hechas dentro del espíritu con el que yo las había escrito y, (...), han sido mejoradas en parte» (González Herrán, 2001:76). Por su parte, Camus (2001:135) comenta que para esta película decidió añadir escenas de combates de boxeo para que resultase todavía más «fiel» al original.

Por eso, esta investigación se dedica a la cuestión más desatendida por la crítica: las correspondencias entre el cuento «*Young Sánchez*» de I. Aldecoa (1957) y la reescritura de M. Camus (1963). Pretendemos resaltar los elementos que son similares en ambas obras por su significado, naturaleza o función. Nos detenemos más en los elementos discursivos que en los relativos a la historia, ya que consideramos que los segundos son más superficiales y no requieren un análisis profundo.

2. Planteamiento Teórico

Antes de nada, conviene destacar que no aplicamos para este estudio el término adaptación, ya que como establece Pérez Bowie (2004:279), lejos de los nuevos enfoques metodológicos que estudian este fenómeno, el proceso adaptativo mantiene una relación de dependencia entre el hipotexto y el hipertexto y, a este último, se le exigen unos altos valores de fidelidad respecto a la obra de partida. Por ello, aplicamos el concepto reescritura² que es definido por el mismo autor para referirse “a todo tipo de operaciones de trasvase de materiales ficcionales entre soportes distintos” y que también “impliquen una intervención a fondo basada en una poética personal y, dotada, por consiguiente, de un cierto grado de flexibilidad” (Pérez Bowie, 2010:39).

Así pues, aplicamos la teoría de Cattrysse (1992), quien se apoya en los polisistemas de Even Zohar, es decir, no se puede atender únicamente al texto, también se debe prestar atención a todos los sistemas de su entorno que confluyen con él, ya sean políticos, históricos, artísticos... Entonces para el proceso de reescritura hay que considerar no sólo cómo se pasa de un Texto 1 a un Texto 2, sino que además es conveniente abordar “en qué medida la política de selección de los elementos primeros y el proceso de transferencia se han producido en función del papel del Texto 2 en el nuevo polisistema” (Pérez Bowie, 2004:283). Por consiguiente, derivamos en el término «equivalencias», el cuál no se refiere a si hay o no una equivalencia entre ambos textos, sino como desarrolla Cattrysse, cómo se realiza esa equivalencia en el texto de llegada.

También nos apoyamos en una teoría posterior, la de Serceau (1999), para quien toda adaptación cinematográfica es un modo de lectura e interpretación de la obra literaria³, pues los sistemas semióticos a los que pertenecen interseccionan en el espacio cultural que comparten. A su parecer, el cineasta lo que hace es leer el texto original y recontextualizarlo en otro medio. Por

eso, para Serceau, se ha de observar si el texto de llegada hereda los temas, personajes, géneros, estilos, etc. del texto de partida para determinar su adecuación o no en el proceso de transferencia.

Por último, para abordar este estudio recurrimos a la estructura bipartita de Chatman (1990[1978]:19–26), aquella que distingue la obra en dos estratos: la historia y el discurso. Asimismo, como desarrolla el autor, hay que diferenciar entre el contenido (la historia) y la expresión (el discurso) que se ven divididos en forma y sustancia. De modo que la forma del contenido se refiere a todos aquellos componentes de la propia historia narrativa (sucesos y existentes); mientras que la sustancia del contenido es la representación de los objetos, acciones, abstracciones... que son propensos a ser imitados por el autor en un medio narrativo. En el plano de la expresión, la forma es aquella estructura del discurso narrativo que se comparte en cualquier medio; y la sustancia de la expresión consiste la comunicación de la historia en un medio con sistema semiótico propio. Así pues, la literatura y la cinematografía convergen en la forma de expresión y en la sustancia del contenido, mientras que divergen en la sustancia de la expresión y en la forma del contenido.

Esta estructura bipartita la completamos con conceptos narratológicos propuestos por Genette (1989[1972]) o Metz (1996) o, incluso, nos apoyamos en otros artículos de interés, como el de Hermosilla Álvarez (2020), que atienden a cuestiones relevantes para nuestro análisis.

3. Correspondencias entre el cuento y el filme

Camus declaró que cualquier historia está condicionada por lo visual, pero su punto de partida tiene en cuenta el tiempo y el espacio: «en el cine, cualquier guión, cualquier historia, consiste en entresacar de una determinada peripecia el tiempo y el espacio, de manera que hay que preguntarse cuándo ocurre esto, dónde ocurre, cómo ocurre, y vas extractando de la vida y la peripecia esa que tienes los momentos para contar» (Camus, 2001:136–137). Además, añadió que la esencia del cine es la simplicidad y la síntesis (Camus, 2001:137).

A partir de estos principios y reglas constructivas, analizamos los recursos coincidentes en el cuento «*Young Sánchez*» de I. Aldecoa y la cinta cinematográfica de M. Camus, es decir, revelamos sus semejanzas o «equivalencias».

3.1 La historia

Como expone Chatman (1990), la historia se compone de sucesos (acciones y acontecimientos) y existentes (personajes y escenarios). Respecto a los primeros, Camus mantiene el núcleo argumental de Aldecoa: Paco, un joven obrero de condición social muy desfavorecida, vive en la pobreza y opresión junto a su familia y el resto del vecindario y se prepara para ser boxeador profesional, lo que espera que le ayude a salir de esa situación.

El eje en los dos relatos es el mismo, pero el director se consideró un trasunto de Paco Sánchez porque ambos estaban sometidos a la presión del sistema, él al de las productoras y el protagonista del relato de Aldecoa al Régimen. Lo importante era que su mensaje crítico estaba presente, aunque subliminalmente. Asimismo, nos enfrentamos ante una equivalencia fruto de la interpretación que Camus hace del relato de Aldecoa, dejando su huella a través de factores externos que interfieren en la creación del filme. De forma que el carácter crítico a la sociedad del momento se mantiene y el relato no pierde fidelidad, ya que, como bien explica el director: «(...) lo importante es que manifestándose uno mismo, no destruyas el espíritu de quien lo escribió» (Camus, 2001:136).

En cuanto a los existentes, los personajes principales del relato de Aldecoa se mantienen en el filme y, como en el cuento, se alterna su cualificación directa mostrando su vestimenta, aspecto físico, gestualidad y carácter, con la indirecta, procedente de los diálogos, acciones y espacios que ocupan.

Según la clasificación tradicional, el protagonista es Paco Sánchez, cuyo perfil recuerda a los antihéroos barojianos⁴: Paco lucha por una existencia mejor, pero todo son angustias y adversidades. Actúan de aliados los seres de su entorno: familia, vecinos y compañeros del gimnasio y del taller. Sus antagonistas son naturalmente los hombres del mundo del boxeo que buscan beneficiarse a su costa. Independientemente de su rol, nos enfrentamos a personajes planos, quienes están dotados de pocos rasgos, son dirigidos por la acción y presentan una dirección evidente (Chatman, 1978:141-142).

De ellos podemos conocer su personalidad gracias a los recursos cinematográficos aplicados en el relato breve, los cuales son reescritos en el filme sin problemas. Es destacable el uso de la técnica objetiva, que como explica Hermosilla Álvarez (2020:215), consiste en conocer la psicología de los personajes por medio de la conducta, la acción, el diálogo e, incluso, el espacio en el que se desarrollan los sucesos. De modo que podemos conocer las intenciones de Paco, quien sufre y vive con ansiedad para poder salir de pobre, el orgullo del padre o el egoísmo del «hombre que ayuda».

Además, en la cinta fílmica están todos los escenarios del cuento de Aldecoa⁵, que pasan de la palabra a la imagen. Para Bal (1990:103-104), el término «escenario» conlleva una contextualización social. Aldecoa utiliza la descripción de los lugares con una función de constatación e ideología (Vayone, 2008:95-116) para dejar patente su realidad. Tomando como referencia la obra de Hegel (1971:69-72), *Fenomenología del espíritu*, en la historia de Paco el conocimiento de su existencia parte de una relación dialéctica entre su yo y el mundo porque Paco adquiere conciencia de lo que es y de su identidad cuando está en cada uno de esos lugares, al modo del «yo ejecutivo» de Ortega (2004) que es siendo. Esto nos trae a la mente la filiación apuntada de la unión de hombre y paisaje de la poesía machadiana⁶. Además, el deambular de Paco por esos lugares también es metáfora de su «dejarse llevar» y el «fluir vital» que no puede detener ni controlar.

Asimismo, Aldecoa utiliza el cambio de escenarios para articular las acciones y acontecimientos de su narración en siete unidades narrativas bien diferenciadas por un blanco espacial, que serían equivalentes a las secuencias fílmicas. De tal manera que su cuento es una historia para ser vista, ya que el lector debe recorrer visualmente los espacios que Paco transita. El carácter cinematográfico de su narración radica precisamente en esta concepción visual y cinética de su historia. Según Alvar (1968), este proceder puede relacionarse con las visiones fragmentarias de las primeras películas de cine mudo, como *Rien que les heures* (1926) de Alberto Cavalcanti⁷ que influyeron en la narrativa del medio siglo español⁸ a través de las novelas norteamericanas previamente contagiadas, como *Manhattan Transfer* (1925) de Dos Passos o *Jornada del mundo* (1935) de Gorki.

3.2 El discurso

Debemos comenzar diciendo que en este capítulo no analizamos las categorías temporales («orden, duración y frecuencia», según Genette (1972:91)) porque en ellas es donde se producen las mayores divergencias, como ha demostrado González Herrán (2001). Pero sí observamos las semejanzas en otras categorías del discurso, como el narrador y la focalización dentro de la enunciación y la escritura de imágenes.

3.2.1 Enunciación: narrador y focalización

En primer lugar, el narrador es quien dice la historia y la focalización el punto de vista de quien la ve. Camus elige la misma actitud narrativa que Aldecoa: «heterodiegética», pues el narrador no forma parte de la historia, y narra en un nivel «extradiegético» (Genette, 1972:238-243), es decir, el autor real es la primera instancia narradora de la diégesis.

En cuanto a la focalización, ambos alternan puntos de vista objetivos con los subjetivos. Así, con frecuencia, encontramos una «narración impersonal» en términos de Stam (1999:107), que presenta las acciones y acontecimientos como si fuera la cámara, solo mostrando los diálogos de los personajes. En estos casos no se aprecia la manera de pensar o sentir de los narradores primarios, solamente se muestra la manera de vivir de los personajes y las circunstancias de su

entorno. Es la «focalización externa» en Genette (1972:206–207) o la «ocularización externa» en Gaudreault y Jost (1995:148) que corresponde al «narrador extradiegético». Su punto de vista es visual o literal (Chatman, 1978:163). Este modo es propio de la técnica documental de la estética neorrealista de los autores de los 50 que Martín Gaité (1994:67) subrayó⁹.

Sin embargo, en otras ocasiones, el narrador relata los pensamientos del protagonista, sus reflexiones, desde la perspectiva del personaje. Su mirada coincide con la de este personaje. Por ello, la focalización u «ocularización» es «interna» y el punto de vista, visual, cognitivo y metafórico cuando interviene la ideología del narrador (Chatman, 1978:163). El focalizador penetra en la conciencia de los personajes, expone sus sentimientos, pensamientos y estados de ánimo. Es lo que se ha llamado cámara subjetiva o primera personal visual porque ocupa el lugar de los ojos. Según Stam (1999:108): «(...) el punto de vista enfatiza las técnicas para evaluar, ironizar, confirmar o desmentir los pensamientos, percepciones y actitudes del personaje». Son muchos los ejemplos, pero algunos podrían ser: «Se lo sabía bien» (Aldecoa, 2018:493); «Pensó que aquel muchacho (...)» (Aldecoa, 2018:494) o «Paco sonrió pensando que aquel muchacho bailarí muy bien (...)» (Aldecoa, 2018:495). Aldecoa recurre a menudo a las repeticiones con pocas variantes para insistir en ese movimiento interior que en el cine equivale a los planos amplios que exigen un visionado durativo. En el filme, Young observa al «hombre que ayuda» cuando llega al gimnasio, mientras se ajusta los guantes. Mirando a sus ojos nos llega su pensamiento: Paco sabe que va a tener que pelear (00:19:20)¹⁰. En otras ocasiones, vemos a Young desde los ojos de su maestro en escorzo, al «hombre que ayuda», a su padre desde los ojos de Young o a la madre de Paco, enferma, también desde los ojos de Paco (01:03:25).

3.2.2 La escritura de las imágenes

Aldecoa articula su discurso narrativo visualmente mediante numerosas imágenes de distinto tipo que integra en planos variados, mezclándolos y acoplándolos, como si del montaje fílmico se tratara para lograr así el ritmo visual característico del cine. Sin duda, este proceder de Aldecoa facilita la reescritura de su historia al séptimo arte y da lugar a equivalencias en la escritura de imágenes, que aquí analizamos.

3.2.2.1 El ritmo

El primer recurso con el que Aldecoa busca el ritmo visual de su historia, como en el cine, es la elección de los encuadres y las relaciones entre los planos, es lo que Bordwell y Thompson (1995:113) llaman «espacio del montaje». Como dijimos, Aldecoa pretende contextualizar al protagonista en diferentes escenarios, por eso muestra preferencia por encuadres amplios que requieren del receptor una visualización más pausada para reconocer todos los elementos recogidos. Esta duración mayor del visionado carga de significado la percepción de esos escenarios.

Además, la sucesión de estos planos amplios produce un ritmo lento que transmite la monotonía, rutina y situación invariable de la vida del protagonista y además favorece que el receptor se pueda recrear en los rasgos sensoriales de las imágenes de los lugares con los que se relaciona anímicamente. Es el ralenti del cine que logra el mayor tamaño de los encuadres que deben durar más para que el receptor tenga tiempo de percibirlos. Con ello Aldecoa pretende invitarnos a reflexionar sobre la situación de Paco e involucrarnos emocionalmente en su existencia para lograr el efecto dramático que conviene a su denuncia e intención crítica.

Esto se combina con el silencio que, en el cuento de Aldecoa, el escritor expone pensamientos internos donde el protagonista reflexiona sobre sí mismo, pero que su reescritura equivale a paseos en solitario en el que el espectador se da cuenta de que Paco no está bien emocionalmente, sin necesidad de recurrir a una 'voice over'. Estos momentos de monólogo interior silentes contribuyen al fluir lento de las horas (Hermosilla Álvarez, 2020:219), lo que incrementa ese ralenti.

También cabe destacar que Camus se adecua totalmente a esta elección en la escritura de las imágenes, lo que se puede observar en el claro predominio de los encuadres amplios: el plano ge-

neral se usa para presentar ambientes, a menudo irrespirables para Paco; el plano figura sugiere la soledad de Young en muchos momentos y lo sitúa en el contexto que determina sus acciones; los planos americanos y medios, caracterizan física y psicológicamente a los personajes mostrando su apariencia física y reacciones y en ellos alternan los «two shot» (dos en un plano) con los planos reacción y contraplanos para crear intimidad o implicar a los receptores en las distintas visiones y emociones. En muchos de estos planos cobra relevancia la profundidad de campo, pues, aunque casi siempre se presenta el fondo para contextualizar o mostrar varias acciones, a veces se prefiere desenfocarlo para darles un mayor relieve a los personajes.

No obstante, Aldecoa recurre en algunos momentos a encuadres más reducidos, planos más cortos, que obligan al receptor a un visualizado rápido, a una aceleración de la percepción. Este contraste de planos amplios y cortos aumenta la impresión de ritmo y la tensión dramática de la historia, pues el receptor tiene que acelerar y desacelerar alternativamente. En su filme, Camus procede de la misma manera. Ambos, con el primer plano (hasta los hombros), nos revelan la personalidad de los personajes y por su intimismo, lo usan para comunicarnos sus problemas y lograr nuestra identificación; con los primerísimos primeros planos (el rostro), nos muestran sus detalles físicos destacables y las emociones más importantes en los momentos de conflicto y con el plano detalle, intensifican la tensión de su historia y la complicidad con los receptores.

Otro recurso con el que Aldecoa consigue el ritmo es el uso de movimientos propios de la cámara de cine para cambiar de encuadre: en muchas ocasiones, emplea panorámicas y en algunas, travelling. De la misma manera los encontramos en Camus. Así las primeras muestran a Young Sánchez cuando se encuentra en el vestuario o con una función descriptiva, cuando suena la sirena porque acaba el turno en el taller y se queda vacío (00:06:13).

3.2.2.2 Las imágenes: tipología

La riqueza de imágenes del cuento de Aldecoa y la película de Camus aconseja su clasificación para distinguir su distinta naturaleza. En el relato de Aldecoa el tratamiento de las imágenes se concentra en descripciones que cumplen dos funciones principales: crear ambientes y simbolizar la situación emocional del protagonista y su relación con el entorno. En virtud de ello, encontramos:

1. De una parte, lo que Metz (1996:150) denomina «imágenes diegéticas», reales, de claro valor testimonial, incluso histórico, por su relación con los propósitos objetivistas del neorrealismo. Como en el relato de Aldecoa y la película de Camus subyace una ideología, una caracterización social y cultural de la España del momento, estas imágenes podrían servir para un estudio externo de nuestra realidad a través de lo que Dysenrick (en Fries, 2016:290-291) denomina «autoimagen», es decir, las imágenes de sí mismo de un pueblo.

Estas denuncian el inconformismo de Aldecoa con los valores imperantes en nuestro país sobre la consideración inferior de la mujer española en la sociedad de esos años, signo de la educación patriarcal asentada en nuestro país. Aldecoa presenta la visión de entonces: la mujer subordinada al hombre y privada de libertad. Para ello, describe la inferioridad y sumisión que la hermana de Paco tiene asumida por ser mujer, quien vive confinada en la casa, dedicada a las labores domésticas y a servir a su hermano y padre.

Esta visión proyecta la imagen colectiva de un país en el que la mujer solo podía aspirar al matrimonio, por lo que para su hermana era un problema ser «fea» (Aldecoa, 2018:500), había que protegerla. Por eso, Camus denuncia esta educación mostrando a Paco vigilando a su hermana durante el paseo con su novio (00:15:21 – 00:15:48) o tratando a este con violencia para que la respete¹¹ (01:10:12 – 01:10:50).

A esto se suma el retrato constante de la madre que vive entregada a los duros trabajos del hogar, con las consecuencias lógicas para su cuerpo, retratado en los dos relatos.

2. Por las intenciones poéticas de Aldecoa, también aparecen imágenes de las que Metz (1996:150) llama «subjetivas», que traslucen los pensamientos, emociones, sueños y estados de ánimo de Paco. Por su peso para la vertiente poética de la historia, nos centramos en la clasifica-

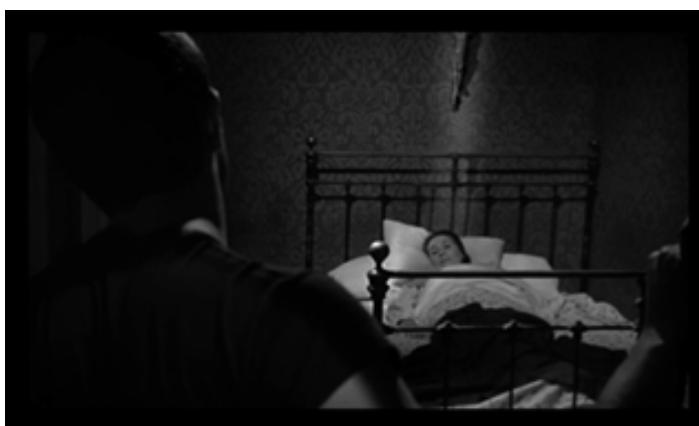
ción de estas últimas en las que Aldecoa emplea un estilo muy sensorial, lírico, metafórico, con abundante adjetivación y sinestesias, lo que Camus logra transponer a su filme con juegos de luces y efectos cromáticos, olfativos, auditivos...¹², de ahí la clasificación que utilizamos¹³:

a) Imágenes subjetivas visuales. Basadas en la descripción cromática con juego de luces y colores para producir efectos plásticos y contrastes dramáticos.

Cuando Paco y sus compañeros salen del taller, Aldecoa (2018:500) intensifica la luz para mostrar el contraste del paso de la noche al día: «El sol comenzaba a dorar el vaho de Madrid cercano». En ese momento, va al encuentro del «hombre que ayuda» y, simbólicamente por la esperanza que supone para Young, sale el sol, como Camus muestra en el filme (01:07:12). Otro contraste es cuando Paco visita a su madre acostada. Los blancos de la cama y el contraste con la oscuridad del cuarto destacan su enfermedad y la visión pesimista del hijo: «En la penumbra no se percibía el rostro de la madre (...) La almohada, blanca, y el rostro, de un pálido grisáceo» (Aldecoa, 2018:511). Este momento se reescribe en imágenes perfectamente (01:03:25) [Fig. 1].

Figura 1.

La descripción de Aldecoa se reescribe de forma fiel en el filme. Al ser Paco quien ve a su madre en las condiciones, Camus aplica un plano escorzo que equivale a esa primera persona en el cuento.



Además, Camus y Aldecoa crean atmósferas de misterio e inquietud con la luz. Aldecoa (2018:508–509) describe la reunión con el «hombre que ayuda» en un lugar en penumbra. En ese espacio cerrado, una sola lámpara caracteriza al personaje como un tipo oscuro y esta vivencia provoca miedo en Paco, por eso de vuelta a casa su pensamiento está lleno de preocupación.

Aldecoa usa también la luz para describir el «ring» del gimnasio y de la competición: «Sobre el *ring* colgaba una bombilla de pocas bujías» (Aldecoa, 2018:493). En la película, Camus también muestra el gimnasio pobre de luz (00:23:56) y en la competición, gracias a un picado, los focos situados arriba dejan en inferioridad a Paco. Además, los dos puntos de luz alejados con el fondo escurecido dirigen nuestra atención al boxeador porque se reduce la profundidad de campo (01:20:56) [Fig. 2]. Además, el director para recrear los momentos sobre el 'ring' recurre al texto *Neutral corner* (1962) de Aldecoa, obra en la que se combina literatura con fotografías de Ramón Masats.

Figura 2.

A pesar de que en «Young Sánchez» no hay pasajes sobre boxeo, Mario Camus recurre a otras obras del director para no alejarse de la poética de Aldecoa.



Otros ejemplos son los paisajes nocturnos iluminados solo por farolas que expresan las penurias del barrio. En el cuento, leemos: «En el quiosco de periódicos el padre compró el diario deportivo y se paró a hojearlo bajo la luz de un farol» (Aldecoa, 2018:505). En la película, hay distintas panorámicas nocturnas con esa escasa iluminación (00:27:52). De este modo, Aldecoa y, posteriormente, Camus utilizan la ausencia de luz como metáfora de la angustia del protagonista.

b) Imágenes subjetivas auditivas. Pues el sonido potencia la significatividad de las imágenes tanto en el cuento como en la película. Aquí cobra importancia la «auricularización interna» (Gaudreault y Jost, 1995:148), es decir, se reproducen los sonidos propios de los ambientes, de las atmósferas, en las que está Paco. Es un sonido *diegético*, pues forma parte de la escena, para que sintamos lo que oye el protagonista y empaticemos con sus emociones. Por eso, Camus vio innecesario incluir una banda sonora en el filme.

Un empleo de los efectos sonoros lo encontramos cuando Aldecoa (2018:496) describe a Paco en la estación, aturdido por el ruido de la llegada del tren: «Estaba en el extremo derecho del andén. El ruido del tren crecía. Paco no se retiró cuando llegó, y aguantó al borde mientras le poseía una sensación de atropello». Camus presenta esta misma sensación, pero con Paco arrinconado en el vagón, signo de la opresión que soporta, mientras se sobreimpresionan los títulos de crédito iniciales (00:00:27 – 00:01:46).

Otros sonidos comunes con carga simbólica son: el chasquido de los guantes de boxear (símbolo de los golpes y heridas de la vida); las voces de los entrenadores en el gimnasio, los jadeos del cansancio en los entrenamientos y los sonidos de la preparación y celebración del combate (como la campana de «ring», el entrecocar de los puños, los gritos del público) para expresar la dureza del boxeo; la voz del jefe del taller y la sirena que transmiten el sometimiento de los obreros y los ruidos de la casa, símbolo de la rutina de la vida familiar.

c) Imágenes subjetivas olfativas. Sirven para aludir a la clase social de los personajes, como la del «hombre que ayuda», o para transmitir la miseria de los lugares que Paco frecuenta, como el vestuario del gimnasio: «El cuarto olía a cañería de desagüe. (...) El cuarto olía a pared mohosa» (Aldecoa, 2018:492). En el filme, Camus muestra a Young saliendo del vestuario, donde se ve una pared sucia, como si fuesen manchas de humedad.

También, se usan las sensaciones olfativas para reflejar la situación emocional del protagonista en relación con el entorno. Ejemplo de ello es la falta de aire o la sensación de no respirar bien. «El aire de la mañana de primavera no tenía aroma. Era todavía muy temprano. Cansaba el respirar como cansa beber un vino de agua demasiado fría que no mitiga la sed» (Aldecoa, 2018:499). En la película el director se apoya también en los estímulos auditivos para representar el cansancio del protagonista, por ejemplo, cuando entrena junto a sus dos entrenadores camino de la casa del «hombre que ayuda» (00:48:39) [Fig. 3].

Figura 3.

En el filme, para reproducir algunas sensaciones, es necesario recurrir a más sentidos.



d) Imágenes subjetivas táctiles. Son más escasas, pero muy significativas. Como la del viento removiendo el pelo de la frente o los guantes viejos, que quiere cambiar el maestro porque hieren como la vida, objeto simbólico que se mantiene en ambos relatos (00:23:33) [Fig. 4]: «Los guantes viejos a veces cortan como navajas de afeitar, a veces levantan la piel como navajas de-safiliadas. Los guantes viejos infectan los cortes o hacen que en los rasponazos de la piel surjan puntitos de pus» (Aldecoa, 2018:493).

Figura 4. Numerosos objetos poseen un sentido figurado, lo que da lirismo al relato.



Conclusiones

Como podemos observar, los relatos presentan más convergencias de lo que aparenta tras una primera lectura y visionado. En primer lugar, confirmamos que esta obra se trate de una reescritura y no de una adaptación. Es cierto que hay nexos comunes a nivel de la historia, pero el hecho de llevarse a otro medio y la presencia del director en la obra es destacable. Mario Camus reinterpreta el relato ampliando la crítica a través del personaje, con el que denuncia las circunstancias de los cineastas en ese momento, aunque más concretamente, su propia experiencia. Así, como teoriza Serceau (1999), el directo interpreta el relato y lo transforma, dando cabida a nuevas situaciones, pero que, sobre todo, el eje de la trama, los personajes, los escenarios y, más importante aún, la crítica social que

caracteriza el cuento se mantienen. De esta forma, como explica el propio Camus, aún manifestándose, el espíritu se mantiene (Camus, 2001:136).

Es necesario también recalcar que atendemos a un contexto de partida próximo al de llegada, por lo que los factores externos que confluyen en los polisistemas son similares. Se puede apreciar con la situación de la mujer en la sociedad del momento, desarrollado gracias a la construcción de las imágenes diegéticas, las cuales dejan entrever las características sociales del momento. En este caso, Camus reescribe los tratos machistas a su hermana a través de acciones claras y precisas, más allá de los pensamientos que tiene Paco sobre ella en el cuento. De esta forma se busca la equivalencia a través de acciones y de diálogos, es decir, a través del lenguaje audiovisual. Asimismo, las imágenes subjetivas sensoriales, expresadas por primera vez por Aldecoa, son llevadas de forma correcta al filme, que para poder ser plasmadas en la película se recurre a los elementos visuales y/o auditivos.

En definitiva, el cuento de Aldecoa presenta una gran facilidad para ser reescrito en el séptimo arte, gracias al uso del lenguaje cinematográfico. Pero el autor ha sabido buscar las equivalencias a través de planos, movimientos de cámaras, al sonido o a su ausencia; para poder dar lugar a una reescritura plena del relato breve.

Referencias

- Aldecoa, I. (2018). *Cuentos completos*. Alfaguara.
- Aldecoa, J. (2001). Nosotros, los de entonces. En M. García-Posada (ed.). *Narrativa Española (1951-2000)*. Cinco voces ante el arte de narrar (pp. 11-19). Comunidad de Madrid.
- Alvar, M. (1968). Técnica cinematográfica en la novela española de hoy. *Arbor* (276), 253-270. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcnk3s2>
- Andrés Suárez, I. (1986). *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*. Gredos.
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Cátedra.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Paidós.
- Camus, M. (Director). (1963). *Young Sánchez*. [Filme]. IFISA.
- Camus, M. (2001). Mesa redonda: el cine de Mario Camus. En C. Becerra (ed.). *Lecturas: imágenes* (pp. 135-137). Universidad de Vigo.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1994). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Catrysse, P. (1992). *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*. Peter Lang.
- Chatman, S. (1990). *Historia de un discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine* [Traducción al español Fernández Prieto, M. J.] (1978). Taurus.
- Fries, R. T. (2016). Imagología comparada. *Hugo Dyserinck. 1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (6), 281-292.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Paidós.
- Genette, G. (1989). *Figures III* [Traducción al español Manzano C.] (1972). Lumen.
- González Herrán, J. M. (2001). De «Young Sánchez», de Ignacio Aldecoa (1957) a «Young Sánchez», de Mario Camus (1963). En C. Becerra (ed.). *Lecturas: imágenes* (pp. 71-96). Universidad de Vigo.
- Hegel, G. W. F. (1971). *Fenomenología del espíritu*. FCE.
- Hermosilla Álvarez, M. Á. (2020). La transposición de códigos cinematográficos al cuento: un ejemplo de Ignacio Aldecoa. *El Hilo De La Fabula*, (20), 213-227. <https://doi.org/10.14409/hf.voi20.9648>
- Kristeva, J. (1969). *Semiótica*. Fundamentos.
- Lotman, I. (1970). *Estructura del texto artístico*. Istmo.
- Martín Gaité, C. (1994). *Esperando el porvenir: homenaje a I. Aldecoa*. Siruela.
- Metz, C. (1996). La gran sintagmática del film narrativo. En R. Barthes (ed.). *Análisis estructural del relato* (pp. 155-160). Coyoacán.

- Ortega y Gasset, J. (2004). Ensayo de estética a manera de Prólogo (1914). *Obras Completas (OC) I*. Taurus/Fundación José Ortega y Gasset.
- Pérez Bowie, J. A. (Editor) (2010). *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Pérez Bowie, J. A. (2004). La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes. *Signa: Revista De La Asociación Española De Semiótica*, 13. <https://doi.org/10.5944/signa.vol13.2004.6097>
- Sánchez Noriega, J. L. (1998). *Mario Camus*. Cátedra.
- Serceau, M. (1999). *L'adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*. Éditions du Céfal.
- Stam, R (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Paidós.
- Toury, G. (1980). *In Search of a Theory of Translation*. The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- Urrutia, J. (1984). *Imago litterae*. Alfara.
- Vanoye, F. y Goliot-Lété, A. (2008). *Principios de análisis cinematográfico*. Abada.

Notas al final

1. Sánchez Noriega comenta los desajustes en la historia, mientras que González Herrán se centra en los aspectos formales, en concreto en el tratamiento del tiempo: alargamiento de la historia, modificación del orden con otro inicio y final y adiciones en las relaciones sociales de Paco y el entramado del mundo del boxeo (negocios, combates, apuestas, amaños, contratos).
2. Este término fue propuesto por primera vez por Ropars-Wuilleumier en 1970 en su obra *De la littérature au cinéma: genèse d'une écriture*.
3. En la relación intertextual, Kristeva (1969) ya distinguió los «grammas lectorales», referidos al texto que es lectura de otro (lo que se aprecia en la evocación de sus técnicas, códigos de época o cita directa a él) y los «grammas escriturales» si transforma el texto de partida negándolo totalmente o en parte o afirmándolo.
4. Los ecos del 98 son perceptibles en muchos rasgos estilísticos, como la figura del antihéroe de orígenes barojianos, los pensamientos interiores al modo de las «nivolas» de Unamuno, las descripciones impresionistas al estilo azoriniano o la conexión anímica del personaje con el paisaje, como en A. Machado. Esto se debe, como afirma Josefina Aldecoa (2001:13), a la admiración que le tenían la generación del medio siglo a la del 98.
5. Estos espacios son: el gimnasio, el taller, su casa, la oficina del *hombre que ayuda* y su barrio (calles, plazas, cafés, metro...).
6. Tal vez por ello Chatman engloba los personajes y los escenarios en los «existentes».
7. Aunque el estudio de Alvar (1968) se refiere a la influencia del cine en la novela, lo extiende al subgénero narrativo del cuento y en especial menciona la deuda de numerosas obras de Aldecoa con el séptimo arte.
8. *Las últimas horas* (1950) de Suárez Carreño, *La colmena* (1951) de Cela, *La noria* (1952) y *La corriente* (1962) de L. Romero, *El fulgor y la sangre* (1954) y *Gran Sol* (1957) del propio Aldecoa, *El Jarama* (1956) de Sánchez Ferlosio o *Ayer, 27 de octubre* (1958) de Lauro Olmo, entre otras.
9. Junto al existencialismo francés y la novela norteamericana, como los referentes principales de las creaciones de Aldecoa (Martín Gaité, 1994:67–69).
10. Las secuencias del filme que corresponden a las descripciones vienen indicadas entre paréntesis y con el minuto de inicio. En caso de denominar una en su totalidad, vendrá indicado el inicio y el final.
11. Por tanto, Camus acentúa la educación basada en la ley del padre, como han explicado las teóricas francesas, procedentes del movimiento de liberación de mayo del 68, Irigaray, Cixous y Kristeva, representantes del «feminismo de la diferencia».
12. Aunque el cine de patrón objetivista y documental del neorrealismo se filmaba en blanco y negro y las convenciones del género boxístico mezclado con el cine negro, también lo incluían, destaca la expresividad que Camus logra a través de efectos lumínicos y contrastes con lo que se acerca a la poética de Aldecoa.
13. I. Andres-Suárez expone en su libro *Los cuentos de Ignacio Aldecoa: consideraciones teóricas en torno al cuento literario* (1986) un capítulo de su libro, «Recursos y características de estilo», en el que destaca el uso de los recursos sensoriales en su narrativa.