

La transposición de códigos cinematográficos al cuento: un ejemplo de Ignacio Aldecoa*

María Ángeles Hermosilla Álvarez**
Universidad de Córdoba, España

Resumen

Aunque la relación entre el cine y la literatura ha sido siempre muy estrecha, el estudio comparatista de ambos sistemas de signos, que ha sido muy fructífero en la cuestión de las adaptaciones cinematográficas de novelas o cuentos, apenas se ha desarrollado en el caso de la impronta que el cine ha dejado en obras literarias concretas.

Con tal fin, en nuestro trabajo trataremos de mostrar cómo las categorías narratológicas del tiempo, el espacio y los personajes reciben, en el relato de Aldecoa, el influjo del discurso fílmico.

Palabras clave

· Literatura comparada · Cine y literatura · Cuento · Ignacio Aldecoa

Abstract

Although the relationship between cinema and literature has always been very close, the comparative study of both semiotic systems, which has proved most fruitful in the case of screen adaptations of novels or short stories, has scarcely approached the mark left by films on specific literary works. With that aim in mind, the purpose of this paper is to show the influence of cinematic discourse on the narratological categories of time, space and characters in a short story by Aldecoa.

Keywords

· Comparative literature · Cinema and literatura · Short story · Ignacio Aldecoa

* Una primera versión de este texto fue leído en el II Seminario de Narrativa, celebrado en la Universidad de Cádiz (España) del 24 al 27 julio de 1990.

** Catedrática de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Córdoba (España), ha impartido clases y conferencias en distintas Universidades españolas y extranjeras. Autora o editora de ocho libros, cuenta con más de medio centenar de artículos académicos, ha formado parte del equipo parisino, sobre la interacción de códigos, «Traverses» (1994–2008) y es directora, desde 1995, del grupo de investigación «Lenguajes» (PAIDI HUM–224), que estudia la interrelación de imagen y escritura.

1. Preliminares

El cine ha mantenido una relación muy estrecha con la literatura, y en especial con la novela, desde principios del siglo XX (Baltodano Román, 2009 y Tortosa, 2006), cuando Griffith, influido por Dickens, introdujo el montaje como técnica narrativa del lenguaje cinematográfico (Eisenstein, 1944). Sin embargo, a juicio de Paz Gago (2004:200), «ni la historia literaria, ni la crítica ni la misma literatura comparada dieron la relevancia necesaria a las relaciones del cine con la literatura», si exceptuamos la cuestión de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias (Gimferrer, 1985; Pérez Bowie, 2003 y 2008: 185–200; Rodríguez Martín, 2005), de modo que, si bien sobre el problema de la adaptación existe un consenso teórico (Baltodano Román, 2009:10), no ha sucedido lo mismo con la influencia del cine en la novela o el cuento, a pesar de contar con una bibliografía que se ha acercado a la correspondencia de la literatura española y el cine (Peña–Ardid, 2004). Y es que aún se echan en falta trabajos que estudien la transcripción de «elementos formales de un arte a otro» (Peña–Ardid, 1991:169) o que, siguiendo unas propuestas metodológicas (Paz Gago, 2004), analice la impronta que deja el discurso cinematográfico en obras literarias concretas. Se trata de una tarea que inició, ya en 1948, Claude Edmonde Magny (1972) y que continuaron otros estudiosos franceses (Clerc, 1984), pero que, en nuestro país, aunque hubo críticos pioneros que observaron la influencia del cine en la novela (Entrambasaguas, 1954 o Alvar, 1971) o reflexionaron desde postulados semióticos sobre la conexión del lenguaje filmico y el literario (Urrutia, 1983), aún no se ha ejemplificado esa labor de modo preciso y sistemático. Es el objetivo que intentaremos llevar a cabo en un cuento de Ignacio Aldecoa, puesto que la innovación de los recursos narrativos que ofrece se debe en buena medida a las narraciones breves¹, a través de la cuales, en la consideración de Juan Ignacio Ferreras (1988:54), probablemente haya influido en la labor literaria de toda una generación. En concreto, analizaremos «En el kilómetro 400», que, perteneciente al libro *El corazón y otros frutos amargos* (1959), se publicó por primera vez, con el título «En el kilómetro 400 comienza el amanecer», en *El español* el 4 de febrero de 1956.

2. Planteamientos teóricos

Como hemos afirmado, el cine se ha vinculado desde sus orígenes a la novela. Constituyen lenguajes con diferencias semánticas, sintácticas y pragmáticas (Pérez Bowie, 2008:18–21), entre las cuales conviene destacar que el filme no presenta la

doble articulación, especificidad del lenguaje verbal, lo que no ha impedido que, con el montaje, se iniciara la concepción del cine como narración y que después, en un camino de ida y vuelta, la técnica cinematográfica ejerciera su influjo en la novela.

Nos encontramos ante un procedimiento que, practicado en Estados Unidos por Dos Passos, Faulkner y Hemingway (Magny, 1972:113–236), inspira la narrativa francesa de los treinta y cuarenta, después la italiana y más tarde la novela española de los cincuenta (Peña–Ardid, 1992:96). Se trata de la «técnica objetiva» (Magny, 1972:41–57), también denominada «behaviorista» o «conductista» (Tomás Cabot, 1961:8 y 9; Gómez Parra, 1970:323–333; Sanz Villanueva, 1972:593–594 y Buckley, 1976:265–289), donde el autor abandona la posición «absolutista» del novelista decimonónico y «tiende a una progresiva autoeliminación» (Castellet, 1957:17–18 y 139–147) y en la que el narrador rehúye presentar a los personajes y describir su psicología. Es decir, lo que conocemos de ellos lo deducimos, como en un filme, de su actuación o del diálogo, que suele ocupar un amplísimo espacio en la novela. Así sucede en *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio, publicada el mismo año que el relato de Aldecoa, la obra que representa el paradigma del realismo objetivo en España, pero también en la novelística de otros autores de esa generación, porque, más que la lectura de los novelistas de la *Lost Generation*, en ellos dejó su huella el cine negro con el que sin duda se familiarizaron en los años cuarenta (Peña–Ardid, 1991:181). En cualquier caso, «el contacto directo con el cine por parte de la generación del medio siglo es indiscutible» (Peña–Ardid, 1991:186).

Con respecto a Ignacio Aldecoa, si en sus relatos la preocupación por los problemas y el dolor del ser humano es heredera de la corriente realista española, a la que se suma el neorrealismo italiano, en lo formal se observa, desde las primeras publicaciones en 1948, una trayectoria que Senabre (1970:18) calificaba de «rectilínea» y «vertiginosa» hacia la objetividad. Una característica influida por el modelo de representación filmica y, en particular, algunos rasgos que podrán observarse en el cuento objeto de nuestro análisis, como el uso del «tempo lento», la utilización del presente o la captación de un momento en la vida de unos trabajadores, son reflejo de la poética neorrealista formulada por Zavattini (Peña–Ardid, 1991:185).

Por lo demás, «En el kilómetro 400» presenta un narrador heterodiegético (Genette, 1972:225–267) que, aunque en algunos momentos renuncia a la focalización externa (183–224), en líneas generales se limita a recoger lo que ve y oye: las reacciones de los personajes, sus gestos y sus conversaciones.

Así, el autor trata de registrar la realidad como lo haría una cámara cinematográfica. No obstante, a este respecto conviene realizar dos precisiones: primero, que la pretendida objetividad raramente es pura, incluso en escritores como Faulkner, que había trabajado como guionista en Hollywood —en especial con el cineasta Howard Hawks— y cultivó con éxito este método en la novela (Magny, 1972:47); en segundo lugar, que detrás de la narración objetiva siempre hay un autor cuya presencia se manifiesta, como veremos en Aldecoa, en el cuidado estilístico de la prosa y en el uso de los símbolos en la descripción y las apelaciones (Díaz Pérez, 1984:48–61; Martín Nogales, 1986:219–274). Lo que, en definitiva, distingue este tipo de narrador del omnisciente radica en los procedimientos empleados (Villanueva, 1977:55), que, de acuerdo con Peña–Ardid (1991:187), «afectan a las categorías espacio–temporales, a los modos de descripción y presentación de ambientes y personajes» propios del discurso cinematográfico que se advierten en la narración literaria.

A partir de esta premisa, y antes de efectuar cualquier análisis comparativo, es preciso preguntarse qué espacio comparten cine y relato literario y en cuál difieren dentro de una teoría englobadora de las diversas manifestaciones en las que puede revelarse la estructura narrativa. Es el planteamiento seguido por Seymour Chatman, cuyo punto de partida vamos a sintetizar (Chatman, 1990:19–26).

Según el estructuralismo, toda narración se compone de una historia (el contenido) y un discurso (la expresión), dicotomía que, para la lingüística y la semiótica, resulta insuficiente. En efecto, dentro del contenido hay que diferenciar la forma (los componentes de la historia narrativa: sucesos, abstracciones, etc. que pueden ser «imitados» por un autor). Del mismo modo, en la expresión existe también una forma (elementos del discurso compartidos por narraciones en cualquier medio) y una sustancia (su manifestación material en palabras, dibujos, etc., aun cuando la manifestación sea de manera independiente un código semiótico). Pues bien, novela y cine se diferencian, dentro del plano de la expresión, en la sustancia y tienen como denominador común la forma. En cuanto al contenido, el punto de conexión se halla en la sustancia y donde divergen es en la forma².

Aunque Chatman se ocupa en el libro fundamentalmente de la forma de la narración y no de su sustancia (Chatman, 1990:26), a la hora de descubrir determinados hallazgos en la transmisión narrativa se tendrá en cuenta también esta última, dentro del plano de la expresión, con el fin de considerar, junto a los caracteres coincidentes con el medio cinematográfico, aquellos que son específicos de la literatura. Lo haremos en los tres aspectos esenciales de la forma del contenido: el tiempo, el espacio y la configuración de personajes.

3. El tiempo

Sabido es que las narraciones verbales disponen de mejores mecanismos para expresar el resumen de largos períodos cronológicos que las narraciones fílmicas (Chatman, 1990:26 y 71–74), basadas generalmente en el presente (Villanueva, 1977:115; Clerc, 1984:205). Sin embargo, «En el Kilómetro 400» renuncia a estas posibilidades que le brinda la literatura y, como en el cine, se intenta aprehender las horas de un día³ en la vida de dos camioneros que deben conducir un cargamento de pescado desde Pasajes a Madrid dentro de una atmósfera de monotonía, rota únicamente al final por el accidente de unos compañeros.

La importancia que se concede a la captación del instante se revela en las alusiones al tiempo aparecidas a lo largo de la obra. La acción, en primer lugar, queda enmarcada claramente: se nos comunica la hora exacta del comienzo del viaje: «Habían salido de Pasajes a las seis de la tarde⁴». Y, luego, el momento del día en que sobreviene el desenlace: «La tierra estaba en el momento de tomar color; en el incierto y apresurado roce de la madrugada y el amanecer. Se sentía el campo a punto de despertar» (Aldecoa, 1988, I:86).

Nótese que la percepción del tiempo es visual: nos viene dada por la presencia de la luz en el paisaje, como sucedería en el cine.

Además podemos encontrar otras referencias al tiempo en boca de los personajes. He aquí una muestra:

—Tiras hasta el amanecer... No pierdas tiempo leyendo tonterías (Aldecoa, 1988, I:75).
 Luisón María aceleró el motor. Anchorena advirtió:
 —Vamos bien de tiempo (I:83).
 —Íñaqi estará deseando llegar... ¿Te has dado cuenta alguna vez que en el viaje, cuando se está malo, el camino alarga el tiempo? (I:85).
 —¿Cuándo fue? —preguntó Luisón.
 Dijo uno:
 —Cosa de cuarenta minutos, ¿verdad, tú? Se debieron cruzar... (I:87).

Estas alusiones⁵ son un indicio del papel que el tiempo desempeña en el relato: es, en realidad, el que rigió los movimientos de los personajes y, con el intento de registrar las horas previas al accidente, cuya técnica analizaremos a continuación, se trata de demorar psicológicamente el final trágico que amenaza la vida de esos hombres. 216217

3.1 La plasmación del presente

En el cuento que nos ocupa se advierte una cierta tendencia a lo que Chatman (1990:76–77)⁶, define como «alargamiento», técnica caracterizada por una duración más larga del tiempo del discurso que el de la historia. En una narración fílmica se consigue mediante el montaje cabalgado o cámara lenta, pero, a falta de estos recursos, en la obra literaria se acude a mecanismos como la reiteración de palabras o estructuras sintácticas (Chatman, 1990:76–77)⁷ cuyo tratamiento estudiaremos seguidamente.

3.1.1 La repetición

En nuestro relato las reiteraciones constituyen un procedimiento (Fónagy, 1982)⁸ que origina a menudo anáforas y anadiplosis y está presente desde el comienzo, pero, al acercarse el infortunado suceso, contribuye a intensificar los tonos de la tragedia. Veamos algunos ejemplos:

Sentía los rebordes de las costuras del asiento; sentía el paño del pantalón pegado a la guta-percha (Aldecoa, 1988, I:74).

Acaso cantase el sapo, acaso silbase el lechucillo; acaso el raposo, fosfóricos los ojos, diera su aullido desgañitado al paso del camión (I:75).

Obsérvense, asimismo, las isotopías fónicas, que refuerzan los elementos léxicos y sintácticos recurrentes. En estos dos casos se advierte una aliteración de /s/. En el primero además hallamos otra de /p/ y en el segundo la repetición de la secuencia «ao» —que trata de reproducir los sonidos de los animales—, la asonancia -oo y la relación paronímica entre «acaso», «sapo», «raposo» y «paso».

«Las manos de Severiano Anchorena vibraban, formando parte del volante. El volante encalla las manos, entumece los dedos, duerme los brazos. Hay que cuidar las manos, procurar que no se recalienten para que no duelan» (Aldecoa, 1988, I:75). La musicalidad, en este caso, se incrementa con la asonancia en -ao: «manos» – «brazos».

«Corrían hacia Vitoria. En Vitoria cenarían en las afueras, en la carretera de Castilla, en el restaurante de la gasolinera» (I:76). Esta nueva aliteración de /r/ sugiere el ruido del motor del vehículo en marcha. Por otra parte, el ritmo se basa en la asonancia -ea («afueras» – «gasolinera») y la identidad en el número de sílabas (trece) de los esquemas sintácticos donde se inserta.

«La ciudad tenía un silencio íntimo, sombras tráfugas, bisbiseo pluvioso, madura, anaranjada luminosidad. La ciudad era un regazo de urgencia para los hombres de la carretera» (Aldecoa, 1988, I:77). Aquí las sibilantes tratan de reflejar plásticamente —a lo que contribuye también la sinestesia «madura, anaranjada luminosidad»— el clima de serenidad reinante en Vitoria —realizado por la asonancia -ea: «era» – «carretera»—, en contraste con la sensación producida al repetirse la vibrante tensa cuando se alude, en la segunda oración, a los camioneros.

Frío, calor, daba igual. Dormir o no dormir, daba igual. Les pagaban para que, con frío y calor, con sueño y sin sueño, estuvieran en la carretera. Mal oficio. A los cuarenta años en dos horas de camión, la tiritera. A los cincuenta, un glorioso arrastre al taller, contando con la suerte. Al taller con los motores deshechos, con las cubiertas gastadas. Con los chismes de mal arreglo (Aldecoa, 1988, I:83).

Adviértase los metricismos, con idéntico ritmo acentual incluso, que subyacen en las estructuras paralelas:

con frío y calor,	-/--/-
con sueño y sin sueño	-/--/-

Y más abajo:

con los motores deshechos	---/--/-
con las cubiertas gastadas	---/--/-

Pero también más adelante:

Buitrago, oscuro, manchaba de sombra el azogue de los embalses.
Buitrago, oscuro, tenía a la puerta del bar una tertulia (Aldecoa, 1988, I:88).⁹

Estas dos oraciones, situadas hacia el final del relato, después del accidente, expresan contenidos contrapuestos. De este modo sirven de contrapunto una de otra: lo sombrío y lo lúdico forman parte del mismo mundo, lo cual se refleja en la igualdad del número de sílabas y en un acento rítmico similar:

Buitrago, oscuro,	-/-,-/-,
manchaba de sombra el azogue	-/--/--/-
de los embalses	---/-

Buitrago, oscuro,	-/-,-/-,
tenía a la puerta del bar	-/--/--/-
una tertulia	/--/-

Todos estos procedimientos, que recuerdan la prosa de Valle-Inclán (Senabre, 1970:19–20), aparte de mostrar el paso lento del tiempo, dotan de gran musicalidad a los enunciados y, como apuntaba Manuel Alvar, cumplirían en el relato una función similar a la de la banda sonora en el film (Alvar, 1971:303–304).

3.1.2 El silencio

Otro recurso, muy ligado al cine, que contribuye a registrar el fluir lento de las horas, es el silencio (Clerc, 1984:266–267; Sontag, 1984:11–43), expresado a veces —lo hemos indicado anteriormente— mediante las reiteraciones fónicas y sintácticas. Con él se pretende crear al mismo tiempo un clima de expectación en torno a los personajes. Frente a la postura del autor omnisciente, que explica las reacciones de sus criaturas, el narrador de este relato opta por la sugerencia, «porque el silencio mantiene las cosas “abiertas”» (Sontag, 1984:28). En la primera parte ya hay una alusión al silencio después de que, tras despedirse de sus compañeros, los dos personajes centrales quedan solos:

218 219

Luisón y Anchorena comían en silencio. Anchorena dijo:

—Si tienen avería mal se van a arreglar. Con Iñaqui así... (Aldecoa, 1988, I:79).

En la segunda parte del relato el silencio envuelve los elementos del paisaje que, de esta forma, aparecen como instantáneas extraídas del transcurso temporal:

En Rubena, silencio y piedra (Aldecoa, 1988, I:80).

Abría el camión el silencio grave de la Castilla nocturna, de la Castilla cristalizada y blanca (I:83).

Por los campos de Aranda va el Duero, callado, llevándose las sombras de las choperas, patinando en las represas (I:84).

En los tres casos el silencio se subraya con isotopías fónicas: la asonancia -ea en el primero y tercero («Rubena» – «piedra» y «choperas» – «represas» respectivamente) y la rima interna -aa («cristalizada y blanca») en el segundo.

Pero cuando la ausencia de palabras se revela más elocuente es al final. Primero, separando los diversos comentarios que, tras el vuelco del camión, realizan los vecinos del pueblo:

—Es que creen que la carretera es para ellos solos, solo para ellos. Luego ocurren las cosas...
Y un silencio

—Con este frío se anuda uno... ¿Vamos para dentro?

—Están los amaneceres de invierno. Hay que echarse una copeja (Aldecoa, 1988, I:88).

Después, en el propio mutismo de los camioneros:

Luisón y Severiano no hablaban. Luisón y Severiano tenían los ojos en la carretera (I:88).

Es preciso advertir, no obstante, que el silencio —al servicio aquí del punto de vista¹⁰— tiene diferente significado en uno y otro caso: en el primero, actúa a modo de paréntesis entre los distintos momentos de la conversación intrascendente de los tertulianos de un bar, ignorantes de las circunstancias que condujeron al accidente. En el segundo, posee un significado aún más profundo que la palabra al reflejar la impresión de la tragedia en los compañeros de trabajo¹¹. Obsérvese, en cualquier caso, que el autor no bucea en los sentimientos de los personajes, sino que es el lector quien tiene que descubrirlos a través de los recursos utilizados.

3.2 Análisis y prolepsis

Según podemos deducir de lo expuesto hasta aquí, *En el Kilómetro 400* presenta una «reducción lineal» (Villanueva, 1977:35 y 128–176), es decir, no se da una alteración significativa de los hechos narrados. Sin embargo, también hallamos algunos casos de lo que Genette denomina «analepsis» y «prolepsis» (Genette, 1972:82). La primera es brevísima y su función es la de penetrar en el pasado para entender mejor la situación actual del personaje. Veamos un ejemplo:

Cuando Salvador hacía mala sangre de aguantar durante todo el día los jocosos de su parroquia, se quedaba tuerco, no pedía favores a los camioneros y estos no le gastaban bromas, porque una vez salió de detrás del mostrador con el cuchillo de partir el salchichón dispuesto a rebanar el pescuezo de un cliente que se había excedido (Aldecoa, 1988, I:43)¹².

Más interés tiene la prolepsis. El adelanto de lo que ocurrirá en el futuro aparece recogido, como corresponde a la técnica objetiva, en las conversaciones de los personajes:

—Severiano, ¿viste a Martiricorena en Pasajes?
—Se acabó el hombre (I:76).
Al amanecer me das un aviso (I:83).

E incluso en un momento uno de los protagonistas se adelanta a los comentarios que otros harán más tarde sobre el accidente (I:88): «— Luego la culpa es de nosotros. Luego..., si lo que hay es mucho... por la carretera» (I:83). Pero también podemos encontrar elementos premonitorios de los sucesos posteriores en el espacio, del que nos ocuparemos en el párrafo siguiente.

4. El espacio

En nuestro relato se advierte un evidente esfuerzo, fruto de la técnica conductista empleada (Martín Nogales, 1984:99–100) por situar la acción en un espacio geográfico concreto:

Cruzaron Vitoria. Pasaron bajo un simple, esquemático puente de ferrocarril. Otra vez la carretera. Al sur, Castilla, en lo oscuro, noche arriba (Aldecoa, 1988, I:77).

Pasaron Quintanilla, nombre danzarín. Bahabón, como un profundo suspiro en el sueño profundo. Bahabón entre dos ríos: Cobos y Esgueva. En Gumiel de Hizán la carretera tiene un reflejo azulento de armadura. Por las calles de Aranda van dos borrachos escandalizando, chocando sus sombras, desafiando los cantones; por los campos de Aranda va el Duero, callado, llevándose las sombras de las choperas, patinando en las represas (I:84).

Y aun se advierte la precisión de la nota exacta:

En Aranda, el kilómetro 313 (I:84)¹³.

En efecto, la carretera que separa Pasajes de Madrid y las poblaciones que la 220 221
enmarcan es uno de los ámbitos en que transcurre la acción. El otro lo constituyen los locales donde se detienen, en el trayecto indicado, los camioneros: un restaurante a las afueras de Vitoria y la taberna de Salvador, en Burgos. Sin embargo, hay que tener presente que, en realidad, se trata de referentes convertidos en significantes de significados simbólicos. Remiten, respectivamente, a las nociones de dinamismo —consustancial a la vida humana— y estatismo, propia de los objetos en cuanto testigos del desenlace final.

El lugar de la tragedia aparece, desde el principio, caracterizado por rasgos negativos, que van desapareciendo a medida que se desplazan del escenario:

Daba escalofríos mirar por el medio círculo del parabrisas. La luz de los faros acrecía la cortina de agua. En la carretera, en los regueros divergentes de la luz, la lluvia era violenta, y el oscuro del fondo, una boca de túnel inquietante. En las orillas la lluvia se amansaba, y una breve, imprecisa claridad emanaba de la tierra; en las orillas, la serenidad del campo septembrino (Aldecoa, 1988, I:75).

Y más adelante: «Otra vez la carretera. Al sur, Castilla, en lo oscuro, noche arriba» (I:77).

Como podemos advertir, la luz es decisiva para la captación del espacio: de la misma forma que en una película, selecciona aquellos elementos que interesa resaltar. No hay que olvidar que en este medio la utilización de sus recursos ha sido tan significativa que, de acuerdo con el estudio de Deleuze (1983:169–170), el juego de luces y sombras consigue crear un «espacio cualquiera» en el cine neorrealista, y rompe así con los lugares claramente delimitados característicos del Realismo.

Pues bien, la presencia o ausencia de luminosidad, al mismo tiempo que acentúa la plurisignificación del texto, dota a los objetos del entorno de un significado simbólico. Según ha señalado Díaz Pérez (1984:56), la oscuridad propia del anochecer presagia a menudo un desastre en el mundo novelesco de Aldecoa. De ahí que el vehículo del personaje que sufrirá el accidente se presente en medio de la oscuridad: «El camión de Martiricorena estaba parado como una roca de sombras, con el indicador posterior encendido» (Aldecoa, 1988, I:77).

Que la proximidad de la catástrofe se sugiera de este modo: «Las luces de controles habían reducido su campo. Apenas eran ya unos botones de luz o unos halos casi inapreciables en torno de las esferas. Luisón apagó los faros» (Aldecoa, 1988, I:86).

O que la ciudad donde tiene lugar el accidente se describa con tintes sombríos: «Buitrago, oscuro, manchaba de sombra el azogue de los embalses» (I:88).

Así pues, el narrador no nos habla directamente de la muerte, sino que nos muestra un espacio que la sugiere¹⁴:

En Pancorbo salió la luna al cielo claro y las peñas se ensangrentaron de su luz de planeta moribundo. Una luna que construía tintados escenarios para la catástrofe [...].

En el pueblo, entre las casas, se hacían piedra de tiniebla las sombras (Aldecoa, 1988, I:79–80).

La luna, desde Cerezo, regateaba por las cimas. La carretera estaba vendada de una niebla rastrera (I:85).

Por el cielo se extendía un cárdeno color que se iba aclarando (I:86).

Estos ejemplos constituyen, en la terminología de Chatman (1990:63), «satélites anticipadores» de la narración, en los que se fundamenta la suspensión que descubrimos en el relato (62–65). La técnica, que ha alcanzado su plenitud en la narración cinematográfica —pensemos en Hitchcock, por ejemplo¹⁵—, se revela aquí en el plano del discurso, pero, como veremos después, también se manifiesta en la historia, cuando conozcamos los temores de los protagonistas.

5. Los personajes

En el tratamiento de los personajes, a pesar de que en algunos momentos se descubre el autor omnisciente¹⁶, en general predomina la narración objetiva. Los nombres ni siquiera se dan hasta que se presentan ellos mismos en el diálogo (Aldecoa, 1988, I:75). Sabemos que los personajes centrales son: Severiano Anchorena, un hombre ya adulto, y Luisón, mucho más joven. Los compañeros —entre los cuales también hay una diferencia de edad— tienen por nombres, respectivamente, Martiricorena —apelación premonitória de su condición de víctima de la carretera (Díaz Pérez, 1984:55)— e Iñaqui.

Desde el principio los protagonistas aparecen enfocados como si se tratara de personajes que actúan ante una cámara cuyos movimientos van describiéndose: «Bajó la cabeza. Las lucecillas de los controles le mascaraban el rostro. Tenía sobre la frente un nudo de sombras; media cara borroneada del reflejo verde, media cara con los rasgos acusados hasta la monstruosidad» (Aldecoa, 1988, I:74).

Obsérvese el sentido trágico que, también en los personajes, posee la escasez de luz. A continuación se «enfoca» la página que lee uno de los personajes, cuyo texto, diferenciado tipográficamente en letra cursiva, aparece intercalado en las descripciones (I:74–75).

La función de la «historia dentro de la historia» es doble en este relato: en primer término, prelude el final trágico: «...Roy fue más rápido... Micke Díez Muecas se dobló por la cintura... Roy pagó la consumición del muerto y salió del “salón”» (I:75). Y, después de una breve descripción del panorama, observado desde el punto de vista del personaje —técnica que, en el cine, se denomina «cámara subjetiva» (Chatman, 1990:172) y con la que se pretende identificar nuestra visión con la del personaje— se recoge la imagen de «un jinete [...] por el camino del Vado del Muerto» (I:75), que, como la carretera, posee connotaciones de muerte.

En segundo lugar, el tipo de lectura es un tebeo, una publicación destinada, sobre todo, al público infantil, según se nos aclara más tarde: «Estás chocholo, Severiano; lo que te faltaba, leer periódicos de críos» (Aldecoa, 1988, I:86).

No es la única vez que hallamos una alusión a la infancia. Así, en otro momento, los surtidores de la gasolinera se presentan, desde la perspectiva de los camioneros que los contemplan, como juguetes: «Hicieron alto en el restaurante de la gasolinera. Los surtidores esmaltados en rojo, cárdenos a la luz difusa, friolenta, del mesón, tenían un algo de marcial e infantil, de soldados de plomo» (Aldecoa, 1988, I:77). Y, luego, los personajes ven el tren así: «El tren pasó como un juguete mecánico en un paisaje inventado» (I:80).

La referencia al universo infantil remite a un mundo elemental donde los seres no aparecen maleados, lo que agudiza aún más el tono trágico del desenlace. Sin embargo, esas notas premonitorias no se transmiten a través de la historia, sino, como es habitual en el arte, del discurso. No nos habla de ellas el narrador, sino que —conviene insistir una vez más— se deducen del punto de vista desde el que se observa la realidad¹⁷. Del mismo modo, el esfuerzo que realizan los camioneros durante el viaje se revela por medio de la actuación de estos y de los objetos —el volante en este caso— que manejan¹⁸: «Las manos de Severiano Anchorena vibraban, formando parte del volante. El volante encalla las manos, entumece los dedos, duerme los brazos. Hay que cuidar las manos, procurar que no se recalienten para que no duelan» (Aldecoa, 1988, I:75).

222 223

Este pasaje, donde no hay señal alguna que diferencie la intervención del narrador de la reproducción directa de los pensamientos del personaje, muestra, utilizando términos del lenguaje cinematográfico, un primer plano¹⁹ que, a la vez que actúa como «inserto», traduce la dureza del trabajo. De modo similar se retrata la tensión vivida por los agonistas tras el accidente de los compañeros: «El camión marchaba a gran velocidad. Luisón apretaba las manos sobre el volante» (Aldecoa, 1988, I:88).

La mirada, que aparece a menudo fija, como una cámara cinematográfica, en la carretera, refleja la función que esta desempeña en la vida de los hombres: «Luisón miraba ya a la carretera» (I:82), «Severiano y Luisón miraban la carretera fijamente» (I:84), «Luisón y Severiano tenían los ojos en la carretera» (I:88).

En otras ocasiones la incertidumbre sobre el destino final de los compañeros se encuentra en la historia, en el temor claramente expresado en el diálogo: «— Cuando yo le vi estaba colorado como un cangrejo; cualquier día le da algo» (Aldecoa, 1988, I:76), «Luisón María pensaba en los amigos de la carretera: Iñaqui con fiebre, Martiricorena con sueño» (I:83)²⁰. O se desprende de las conversaciones que mantienen los agonistas, en las que se advierte cierta preocupación por su propia vida (I:76, 78, 83–84 y 86).

Pero, en cualquier caso, el narrador no nos habla directamente de los rasgos psicológicos de los personajes, sino que se descubren en el diálogo, como acabamos de ver, o en la kinésica (Poyatos, 1976:362–364). En efecto, los gestos son determinantes para conocer el temperamento de los hombres del relato. Así, la presentación de Severiano es la siguiente: «Severiano se rió: su risa era como un amago del motor» (Aldecoa, 1988, I:77). Y esta forma de reír vuelve a registrarse más adelante: «Anchorena se reía con la boca y con la barriga» (I:81), «Severiano Anchorena se reía a grandes carcajadas» (I:82), «Anchorena se iba a reír mucho, mucho» (I:86).

Lo mismo sucede con el personaje de Salvador. Veamos cómo se describe la primera vez: «Cuando Salvador hacía mala sangre de aguantar todo el día los

jocundeos de su parroquia, se quedaba tuerto, no pedía favores a los camioneros y estos no le gastaban bromas» (Aldecoa, 1988, I:81).

Más adelante se repite el mismo gesto: «Salvador arrugó la frente. El ojo regañado se le cerró» (Aldecoa, 1988, I:81), «Salvador se estremecía de rabia. Parecía que tras el párpado cerrado el ojo iba a reventarle de abultado que se le veía» (I:82). Y así otros registros de diferentes personajes (I:78, 83, 84, 87 y 88).

El autor, pues, nos proporciona ciertas claves para la comprensión del mundo que late en el cuento. Su intención es la de recoger un día en la vida laboral de unos camioneros cuyo trabajo, pese a la monotonía en que se realiza, no está exento de riesgo. Pero el contenido de la obra no se agota en la verosimilitud propia del realismo, sino que alcanza una dimensión simbólica (Lasagabaster, 1978:88–92). *En el Kilómetro 400* presenta una estructura abierta: lo que sucede a Martiricorena puede repetirse —recordemos que los vehículos están ocupados por una persona adulta y otra joven— en la figura de Severiano para que se cierre así otro ciclo vital. Se constata, por tanto, la presencia del novelista, pero la novedad de la técnica objetiva o conductista, con relación a la literatura del XIX, radica en el procedimiento empleado: retratar, como si dispusiera de una cámara cinematográfica, veinticuatro horas del quehacer de unos trabajadores. De este modo el narrador evita el buceo psicológico en los personajes y es al receptor a quien le corresponde la tarea de desentrañar el significado último del relato.

Notas

¹ Esta vertiente de Aldecoa, a la que la crítica había prestado escasa atención, ha sido estudiada por José Luis Martín Nogales (1984) e Irene Andrés Suárez (1986). Se cubriría así un hueco en la bibliografía sobre la literatura española de postguerra que, en opinión de Ricardo Senabre (1977:95), urgía completar.

² El plano del contenido, a juicio de J. Urrutia (1983:40), es el único marco en el que han de abordarse las posibles relaciones entre literatura y cine. Sin embargo, este presupuesto, que puede servir de utilidad para la cuestión de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias (Urrutia, 1983:77–98), dejaría sin analizar ciertos modos narrativos de la literatura que intuimos como propios del cine. En suma, desde este enfoque no solo se olvidaría la existencia de ciertos elementos del discurso que son comunes a diferentes medios narrativos (la forma de la expresión), sino también se dejaría al margen el problema de la sustancia de la expresión, es decir, el estudio de las diferentes manifestaciones materiales que aparecen en los diversos modelos narrativos y que, lógicamente, influyen en la forma de la narración. De ahí que, al considerar también el plano de la expresión, podamos hallar en la literatura maneras narrativas que, en rigor, más bien parecen fruto de una materialización en imágenes, por ejemplo, que en palabras.

³ Para la captación del instante en la novela es ilustrativo el caso de Hemingway (Magny, 1972:153–170 y 163–164).

⁴ I. Aldecoa (1988:76. En adelante, tras la cita figurará el apellido del autor y el volumen I, al que pertenece el cuento que estudiamos, junto a la página correspondiente.

⁵ Vid. otras en: Aldecoa (1988, I:83, 85, 86).

⁶ Este concepto viene a coincidir con el de «reducción temporal» estudiado por Darío Villanueva (1977:64–66).

⁷ Gimferrer (1985:19–22) expone algunos casos de la técnica dilatoria en el cine y subraya la importancia que, de este modo, adquieren los objetos y la conducta de los personajes, relegados a un segundo término por la trama (Gimferrer, 1985:22).

⁸ Cfr. ejemplos de otros relatos en Andrés–Suárez (1986:227–229).

⁹ Vid. otros casos de repetición de estructuras sintácticas en Aldecoa (1988, I:83, 84 y 85.

224 225

¹⁰ Véase, sobre la narración de los sucesos desde la perspectiva de los personajes, característica de la técnica objetiva, Delgado (1988:25–38). Esta posibilidad de contar una historia desde múltiples puntos de vista a través del enfoque, en diversos planos, de los diferentes personajes es característica de la narración cinematográfica: Aumont et al. (1983:193–194) y de ahí ha podido influir en la novela moderna (Magny, 1972:46).

¹¹ Andrés–Suárez (1986:207–208) ha señalado la significación del silencio como procedimiento para inmovilizar la acción en otros cuentos de Aldecoa.

¹² Existe algún caso más (Aldecoa, 1988, I:80–81).

¹³ Existen, además, otras muestras (Aldecoa, 1988, I:76, 79–80, 80, 83, 85, 87 y 88).

¹⁴ En este sentido, Martín Nogales (1984:166–167) subraya el carácter simbólico del espacio en Aldecoa, hasta el punto de que a través de él se cuenta la historia.

¹⁵ Sobre la «imagen–símbolo» en el cine de este cineasta, vid. Deleuze (1983:266–272).

¹⁶ He aquí una muestra: «Sentía los rebordes de las costuras del asiento; sentía el paño del pantalón pegado a la gutapercha» (Aldecoa, 1988, I:74), «Las bromas de Luisón no eran ofensivas, pero resultaban desagradables a las mujeres» (Aldecoa, 1988, I:77), «Salvador nunca tenía buen humor» (Aldecoa, 1988, I:80).

¹⁷ El cine ofrece múltiples ejemplos de este recurso. Por citar un solo caso, en *La sombra de una duda* de Hitchcock, la sospecha del asesinato cometido por el personaje que, después de largo tiempo, decide visitar a sus familiares, se anuncia a través de la mirada de su sobrina preferida.

¹⁸ La importancia del objeto en la novela conductista, con ser decisiva (vid. para su significación en *El Jarama*, Berraquero, 1972:560–571) no alcanza la dimensión que en el «nouveau roman», donde el personaje casi aparece «devorado por el objeto» (Lasagabaster, 1978:88). Como ha estudiado R. Buckley (1976:265–289), al establecer distintas etapas en la corriente conductista, aún existen ciertas diferencias con el movimiento francés (Buckley, 1976:282).

¹⁹ «L'image–affection», para Deleuze (1983:125–144), es el primer plano.

²⁰ También en Aldecoa (1988, I:79 y 84)

Referencias bibliográficas

- ALDECOA, I. (1971). *Cuentos completos*. [Edición de Bleiberg, A.] (1988: 9ª reimpresión) I (pp. 74–88.). Alianza.
- ALVAR, M. (1971). Técnica cinematográfica en la novela española de hoy. En *Estudios y ensayos de literatura contemporánea* (pp. 291–331). Gredos.
- ANDRÉS SUÁREZ, I. (1986). *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*. Gredos.
- AUMONT, J. ET AL. (1983). *Esthétique du film*. Nathan–Université.
- BALTODANO ROMÁN, G. (2009). La literatura y el cine: una historia de relaciones. *Letras* (46), 11–27. <http://www.revistas.una.ac.cr>
- BERRAQUERO, J. (1972). Los objetos. *Cuadernos Hispanoamericanos* (263–264), 560–571.
- BUCKLEY, R. (1976). La objetividad como meta. En Sanz Villanueva, S. y Barbáchano, C. J. (eds.) *Teoría de la novela* (pp. 265–289). Madrid: S.G.E.L.
- CASTELLET, J.M. (1957). *La hora del lector. Notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros días*. Seix Barral.
- CHATMAN, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine* [Traducción al español Fernández Prieto, M.J.] (1978). Taurus.
- CLERC, J–M. (1984). *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain. Écriture du visuel et transformations d'une culture*. Peter Lang.
- DELEUZE, G. (1983). *L'image–mouvement*. Minuit.
- DELGADO, F. (1988). *El lenguaje de la novela*. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros.
- DÍAZ PÉREZ, J. (1984). «Recursos artísticos nada objetivos de un escritor objetivista: Ignacio Aldecoa». En Lytra, D. (coord.) *Aproximación crítica a Ignacio Aldecoa* (pp. 48–61). Espasa Calpe.
- EISENSTEIN, S.M. (1970). Dickens, Griffith y nosotros. En *Reflexiones de un cineasta* (pp. 180–236). Artiach (1944).
- ENTRAMBASAGUAS, J. (1954). *Filmoliteratura. Temas y ensayos*. Madrid: CSIC.
- FERRERAS, J.I. (1988). *La novela en el siglo XX (desde 1939)*. Taurus.
- FÓNAGY, I. (1982). *La repetizione creativa*. Dedalo.
- GIMFERRER, P. (1985). *Cine y literatura*. Planeta.
- GENETTE, G. (1972). *Figures III*. Seuil.
- GÓMEZ PARRA, S. (1970). El conductismo en la novela española contemporánea. *Reseña* (36), 323–333.
- LASAGABASTER, J.M. (1978). *La novela de Ignacio Aldecoa. De la mimesis al símbolo*. S.G.E.L.
- MAGNY, C–E. (1948). *La era de la novela norteamericana* [Traducción al español Segundo A. Tri] Juan Goyanarte (1972).
- MARTÍN NOGALES, J.L. (1984). *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*. Cátedra.
- PAZ GAGO, J.M. (2004). Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico–textual. *Signa* (13), 199–232. <http://www.revistas.uned.es>
- PEÑA–ARDID, C. (1991). La influencia del cine en la novela española del medio siglo: una revisión crítica. *Cuadernos de investigación filológica* (17), 169–191.

- PEÑA-ARDID, C. (1992). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Cátedra.
- PEÑA-ARDID, C. (2004). Los estudios de literatura y cine en España (1995–2003): ensayo de bibliografía. *Signa* (13), 233–276. <http://www.revistas.uned.es>
- PÉREZ BOWIE, J.A. (2003). La teoría sobre la adaptación cinematográfica de textos literarios. Estado de la cuestión. En *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica* (pp. 11–30). Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- PÉREZ BOWIE, J.A. (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- POYATOS, F. (1976). Nueva perspectiva de la narración a través de los repertorios extraverbales del personaje. En Sanz Villanueva, S. y Barbáchano, C.J. (eds.) *Teoría de la novela* (pp. 353–383). S.G.E.L. 226 227
- RODRÍGUEZ MARTÍN, M.E. (2005). Teorías sobre la adaptación cinematográfica. *El Cuento en red* (12), 82–91. <http://www.cuentoenred.xoc.uam.mx>
- SANZ VILLANUEVA, S. (1972). El conductismo en la novela española reciente. *Cuadernos Hispanoamericanos* (263–264), 593–603.
- SENABRE, R. (1970). La obra narrativa de Ignacio Aldecoa (Vitoria, 1975 – Madrid, 1969). *Papeles de Son Armadans* (CLXVI), 5–24.
- SENABRE, R. (1977). La técnica de la obertura narrativa en Ignacio Aldecoa». En Landeira, R. y Mellizo, C. (eds.) *Ignacio Aldecoa: a collection of Critical Essays* (pp. 95–101). University Wyoming.
- SONTAG, S. (1984). «La estética del silencio». En *Estilos radicales* (pp. 11–43). Muchnik (1969).
- TOMÁS CABOT, J. (1961). La narración behaviorista. *Índice de las artes y las letras*, (147), 8–9.
- TORTOSA, V. (2003). Cine y literatura: un siglo de interferencias. En Alemany, C. et al. (Edic.) *Con Alonso Zamora Vicente (Actas del Congreso Internacional «La Lengua, la Academia, lo Popular y lo Contemporáneo»)*, vol. II (pp. 1097–1109). Universidad de Alicante. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9c8w9>
- URRUTIA, J. (1983). *Imago litterae*. Alfar.
- VILLANUEVA, D. (1977). *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Bello.

Hermosilla Álvarez, María Ángeles

«La transposición de códigos cinematográficos al cuento: un ejemplo de Ignacio Aldecoa». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (20), 213–227.

Fecha de recepción: 03 · 09 · 19

Fecha de aceptación: 15 · 11 · 19