

DE LA NOVELA AL GUIÓN.
ENTRE *PARTE DE UNA HISTORIA* Y *BLOODY MARY*.
FLORIDA. LA ADAPTACIÓN DE UN FRUSTRADO
PROYECTO DE J.A. BARDEM

José Díaz Bethencourt

(...) El problema de la adaptación es un falso problema.

(F. Truffaut)

Introducción

Es posible que las relaciones entre el cine y la literatura sean como las de un “matrimonio mal avenido”. Permítasenos comenzar con esta frase tomada de García Márquez, que así expresaba sus relaciones con el cinematógrafo, aclarando más tarde que “no puedo vivir sin el cine ni con el cine, y, a juzgar por la cantidad de ofertas que recibo de los productores, también al cine le ocurre lo mismo conmigo”. Este amor-odio hacia el cine revela la fascinación que el novelista colombiano manifiesta hacia aquéllo que está atacando, y que puede hacerse extensible a casi todos los escritores que han tenido relaciones con el séptimo arte. De todos es conocida la importancia que para el autor de *Cien años de soledad* tuvo el cine -junto a su otra pasión, el periodismo- en su formación como escritor; de la misma forma que también la tuvo para Vargas Llosa, cuya novela *Pantaleón y las visitadoras* fue concebida inicialmente como guión cinematográfico, pero dificultades censoras no permitieron rodarla en su momento, pasando primero a ser editada como libro y posteriormente filmada. No hay duda de que el cine ha influido en la literatura, pero también ha ocurrido a la inversa, como ha puesto de manifiesto Cabrera Infante, para quien el cine “se ha apropiado de la literatura en temas, formas de narración, estructuras narrativas que se han hecho visuales en el cine”; por tanto es “razonable aceptar que existe una simbiosis, y una simbiosis profunda, entre ambos medios de expresión artística”, pero cada cual, por supuesto, con sus recursos estéticos propios. Ambos medios cuentan una historia, la literatura con palabras, el cine con imágenes, y los dos tienen receptores diferentes, el primero lectores, el segundo espectadores. Para Vargas Llosa se trata de dos mundos autónomos, en donde las diferencias son mayores que las similitudes. La cámara cinematográfica posee una gran capacidad de síntesis, en cuyas imágenes se disuelven los modos literarios; sin embargo, en la literatura el novelista tiene libertad prácticamente infinita, cosa que no ocurre con el cine, que tiene limitaciones de técnica, presupuesto, etc., llegando en numerosas ocasiones a coartar la libertad del cineasta. Para Delibes, por debajo de los recursos expresivos de cada medio, existe un indudable paralelismo a la hora de contar “esa historia, de disponer los materiales, de graduar la tensión emocional”.

Coincidimos con Francisco Ayala en que el cine y la literatura son artes populares y que el poder de penetración del cinematógrafo en el tejido social, a través de la exhibición de

la imagen, alcanza mayor difusión que la novela; por tanto, es mayor el número de espectadores que de lectores, siendo aquéllos más “perezosos” -dice Ayala- que éstos, por cuanto los primeros no tienen que imaginar nada, todo se les da según un patrón preestablecido; los segundos -los lectores-, por el contrario, han de crear su propia película mental, creando imágenes a partir de una determinada lectura -”en este sentido, todo lector es un director de cine”-. Por tanto, el lector siempre parte de algo mucho más ambiguo, abstracto, que poco a poco irá cincelandando; al contrario que el espectador, inmerso en un mundo mucho más preciso, concreto, y en disposición de adoptar una actitud más pasiva, sorprendido de asistir a un acontecimiento real o ilusión de realidad. Sin embargo, para Paoletti el trabajo de imaginación para el espectador comienza desde el momento justo en que ha terminado la proyección, “cuando debe trabajar con el recuerdo de la película”.

El cine siempre ha buscado un refugio literario donde cobijarse, o mejor dicho, donde prestigiarse, a pesar de haber violado con harta frecuencia el espíritu de las fuentes literarias. Asimismo, la literatura, de la mano del escritor -fascinado muchas veces por su estética narrativa-, ha echado mano del celuloide. Generalmente, de este “matrimonio mal avenido” el escritor ha quedado insatisfecho, incluso cuando ha sido él mismo parte activa en el proyecto. Quizás el sitio del escritor de cine esté en un plano secundario, “en la gloria secreta de la penumbra”; o tal vez, como ha planteado Rafael Utrera, el problema radique en establecer los límites entre novela y cine.

Génesis del proyecto

Ignacio Aldecoa llega por primera vez a Canarias a finales de los cincuenta. Durante esta primera estancia escribe *Cuaderno del visitante*. Muy pocos años después, en su segunda visita, permanece durante seis semanas en la isla de La Graciosa. Testimonio de esa larga convivencia con los isleños es la novela *Parte de una historia*, que publica año y medio antes de su muerte, acaecida en 1969, a la temprana edad de 44 años.

Abrimos el estudio con un resumen de la historia contada por el escritor vitoriano, luego expondremos la génesis del frustrado proyecto de Juan Antonio Bardem -llevar a la pantalla la novela de Aldecoa- seguido de un resumen detallado, especie de “tratamiento” del guión escena por escena, para terminar con un análisis de los elementos propios del guión, en donde el planteamiento no es tanto si éste es fiel o no a su referente literario sino cómo es respecto de dicho referente, cómo construye su propia realidad estética a partir de un material literario que posee la suya propia.

Precisemos que tanto la sinopsis de la novela como el tratamiento del guión son nuestros, especialmente en el segundo caso, donde nos hemos permitido la licencia de agrupar el guión de Bardem en escenas más generales para hacer más ágil su lectura, lo que conlleva un riesgo que asumimos plenamente.

Así pues, comenzamos con *Parte de una historia*

Alguien (narrador) llega a una isla después de cuatro años de ausencia. Se trata de una comunidad de pescadores donde Roque, además de marino y regentar la única tienda del caserío, ejerce de líder. El narrador y Roque hablan de sus habitantes y de las hijas de

Roque. La casa de Roque hace también de pensión, en una de cuyas dependencias se encuentra la estación de radio. Enedina, su mujer, comunica al narrador que en la casa hay dos huéspedes ingleses, Laurel y David, y que se bañan desnudos en la playa.

En el muelle del caserío el narrador contempla el trajín de los marinos después de una jornada de pesca. Él y Roque van hacia la tienda, atendida por sus hijas, Francisca y Luisita. La tienda de Roque es algo más que eso, es también centro de reunión, y lugar para beber y fumar. A ella van llegando poco a poco los pescadores, que cuentan sus faenas en la mar. El narrador camina hacia la casa de Roque y ve la iglesia, la escuela, la calle...

En el cabildo de los viejos, donde los ancianos comentan, no sin cierto sarcasmo, los acontecimientos diarios, el narrador observa las bravuconadas del Sr. Mateo, que más tarde continúa relatando en la tienda de Roque, a las que añade comentarios sobre las mujeres, especialmente de la inglesa. Mientras esto sucede se oyen gritos desde el muelle. El barco de Doreste trae un herido que es trasladado a la Isla Mayor.

El caserío está envuelto en un fuerte temporal de viento. De camino a la tienda de Roque, éste y el narrador ven a Domingo, que construye su casa, y a Pepita, su futura mujer. En la tienda los pescadores hablan del tiempo, de la mar; fuman, beben y están a la espera, pues varias embarcaciones se encuentran faenando. El temporal amaina y llegan buenas noticias: los barcos no han sufrido y todos están a salvo. Sin embargo, frente a esta alegría un chico del barrio Verde anuncia el naufragio de un yate en las proximidades de la playa de Las Conchas.

Roque, el narrador y varios pescadores acompañados por camellos y faroles van al rescate. Sobre la playa dos personas (Jerry y Beatrice), algo más alejado Gary, y en el barco, en cuya popa se vislumbra *Bloody Mary. Florida*, Bobby: todos vivos y en avanzado estado de embriaguez.

De la isla Mayor llega la autoridad de la Comandancia de Marina a realizar el atestado del naufragio, llevándose a Gary a la isla Mayor para un mejor reconocimiento de su mano herida.

Más tarde, los americanos, llamados *chonis* por los isleños, intentan rescatar lo que pueden del yate, no sin producirse fuertes discusiones entre Jerry y Beatrice, al parecer marido y mujer.

Hacia la isla del Faro parten Roque, su hijo, también llamado Roque, Félix y el narrador en el *Chipirrin* a entregar el suministro al linternero, que vive con su mujer, sus dos hijos y un ayudante, también casado. Durante la travesía Félix comenta la fiesta que la noche pasada se vivió en el barrio Verde con los extranjeros. De regreso al caserío Maestro Juan da cuenta de la parranda que los extranjeros, el Sr. Mateo y otros isleños tienen en la tienda de Roque; quien más tarde los invita a continuar en casa del Fardelero, un tugurio regentado por un individuo de “abultada joroba” y cuyo rostro “emparenta con la familia del raposo ladrón y verdugo”.

Al día siguiente el narrador intenta sacudirse la resaca con un baño en la playa del caserío. En casa del Fardelero éste le habla de los escarceos amorosos entre Beatrice y Domingo, como más tarde también hará el Sr. Mateo, quien se siente culpable por la aventura de Domingo, pues está en vísperas de contraer matrimonio con Pepita. El Fardelero insiste ante el narrador, que se muestra evasivo, en la actitud de los *chonis*, en el romance de Beatrice y Domingo que no parece importarle a Jerry... La fiesta de los extranjeros continúa.

El narrador, como muchos de los congregados en el grao del caserío, mira la maniobra de Roque, que intenta amarrar una camella al *Chipirrín* para atravesar El Río hasta la isla Mayor y luego venderla.

Es martes de carnaval y último día de los *chonis* en la isla; por tanto, se espera una gran fiesta de despedida. En la tienda de Roque están disfrazados David, Laurel, Jerry, Gary, Beatrice y Bobby; Periquito y Domingo amenizan con sus instrumentos. El destino final de todos ellos será la casa del Fardelero, de donde luego partirán hacia el espigón del muelle para lanzar los cohetes y fuegos. A oídos del cabildo llegan noticias sobre las mujeres de los *chonis*, que bailan con los pechos al descubierto. Mientras, las isleñas contemplan el carnaval de los extranjeros.

Sobre el espigón del muelle se lanzan los fuegos, uno de cuyos resplandores es seguido por Jerry tirándose al agua; le siguen Beatrice, Laurel, que se despoja de su vestimenta, y Bobby. Pronto vuelven al muelle, excepto Jerry, que se aleja cada vez más hasta que lo pierden de vista. Es entonces cuando deciden ir a buscarlo en barco, pero el rastreo es inútil. A la mañana siguiente la embarcación de Roque trae el cuerpo mutilado de Jerry, que es trasladado a la iglesia y de ahí, cuando el cese de la lluvia lo permita, a la Duna Grande, que hace de cementerio. En el *Chipirrín* Roque, su hijo, Félix y el narrador acompañan a los *chonis* a la isla Mayor. En la isla se vuelve a la rutina, a la pesca, Domingo a su casa, las mujeres a comprar... Al día siguiente el narrador abandonará la isla.

En 1968 el escritor Alberto Vázquez Figueroa realiza unas declaraciones en la prensa isleña donde confiesa que ya tiene “muy avanzado un guión cinematográfico con tema referido a La Graciosa, titulado *El tesoro*, cuyo argumento versa sobre 4 extranjeros que llegan en un yate a la citada isla, acompañados de cuatro mujeres de mala reputación, en busca de un tesoro. Todas son personas de vida fácil que, en contacto con los gracioseros, gente sencilla, les llevan a una profunda reflexión”. Aunque no igual, esta sinopsis guarda bastantes puntos coincidentes con *Parte de una historia*, en especial lo que supone la convivencia entre dos formas de vida bien diferentes, la de los isleños y la de los extranjeros.

Cuando en los meses de junio, julio y agosto de 1974, en Benicasim, Juan Antonio Bardem trabaja en la adaptación de *Parte de una historia*, desconoce el proyecto de Vázquez Figueroa que, por otra parte, no sabemos, a su vez, si llegó a filmarlo o siquiera a finalizar el guión. Sin embargo, esta no era la primera vez que Bardem se interesaba por una obra de Aldecoa. *Young Sánchez*, finalmente filmada por Mario Camus, es un cuento que apasionaba al director madrileño pero que, para no ser acusado de plagiar a Visconti, desistió del intento: “Yo sí le dije -a Aldecoa- que aún gustándome muchísimo su cuento, había

sabido que el maestro Visconti ya estaba rodando *Rocco e i suoi fratelli* en el que había un personaje y una vivencia similar a la de *Young Sánchez* (los pobres para ganarse algún dinero y salir de la miseria alimentan los “rings” y las plazas de toros). No quería que mis amigos me acusaran de plagio como lo hicieron con mis anteriores películas”. La gran amistad que le unía al literato y a su mujer (Josefina Rodríguez -Josefina R. Aldecoa-, a la que siempre ha tenido al corriente de este proyecto, que cuenta, y contaba en aquel entonces, con su simpatía y autorización, pues Aldecoa ya había fallecido) le llevó quizás a aceptar la adaptación de *Parte de una historia*. Esa admiración y afecto se tradujo en la creación conjunta de un argumento titulado *Off limits*, cuyo original, desafortunadamente, se perdió.

En septiembre de 1974 llega Bardem a Canarias con el propósito de localizar los exteriores de *Bloody Mary. Florida*. A su llegada a Las Palmas es recibido por Romano Ferrari y Rafael Vara, directivos de *Cintel*. Esta empresa, instalada en Gran Canaria, tenía entre sus objetivos dar a conocer los paisajes isleños como atracción para posibles rodajes, así como la creación de unos estudios de cine que sirvieran de infraestructura a futuras producciones. Y es que desde la entrada del cinematógrafo en Canarias siempre se habló del archipiélago -por las especiales características de su paisaje- como lugar idóneo para producciones de diferentes géneros cinematográficos, al tiempo que servía de propaganda para exportar sus cualidades geográficas y ejercer de atractivo turístico. Pero se echaba en falta un centro permanente de producción. *Cintel* venía a suplir, si bien es verdad que de forma efímera, esa necesidad, como anteriormente, en los cincuenta, lo hizo la *General Cinematográfica Las Canarias* de la mano del italiano Máximo Giuseppe Alviani, y en los 20 la *Rivero Films*.

Producida por *Goya Films*, *Bloody Mary. Florida* iba a rodarse en los mismos escenarios donde se desarrolla la novela de Aldecoa, esto es, Lanzarote y La Graciosa: salvo el interior del *Bloody Mary*, que seguramente se filmaría en algún estudio en Madrid, el resto -interiores naturales, adaptados o construidos- se harían en la propia Graciosa.

Bardem conocía Canarias porque anteriormente, entre finales de 1971 y comienzos de 1972, había rodado la mayor parte de la adaptación de la novela de Julio Verne, *La isla misteriosa*, en Lanzarote: “entonces me di cuenta -declara Bardem- dónde ubicaba Ignacio Aldecoa su *Parte de una historia*.”

A propósito de *Cintel*, Romano Ferrari, en una entrevista concedida en agosto de 1974, comentaba que había llegado a Canarias porque tenía un proyecto para una película y había encontrado localización para los exteriores en La Graciosa. Bardem desconoce si se trataba del mismo proyecto, aunque es posible que sí lo fuera, pues coinciden las fechas.

A finales de septiembre de 1974, *Cintel* participa en el rodaje de un western titulado *Por la senda más dura* (*Take a hard ride*), interpretado por Lee Van Cleef y Catherine Spaak, junto a viejos conocidos del género como Dana Andrews, Barry Sullivan y Harry Carey Jr., dirigida por Anthony M. Dawson -seudónimo de Antonio Margueritti- y rodado íntegramente en Canarias. La existencia de este otro proyecto pudo ser la causa que impidiera la filmación del guión de Bardem. Sin embargo, para el director de *Calle Mayor* los

servicios que pudiera prestar *Cintel* para el rodaje de *Bloody Mary*... no eran, en absoluto, determinantes: “No recuerdo ahora que llegásemos a ningún acuerdo. Yo sólo era un guionista-director contratado por la empresa Goya Films. Cualquier acuerdo de *Cintel* tendría que haber sido hecho con ella. Desconozco si lo hubo”. El principal problema, según Bardem, radicaba en que ni siquiera se intentó que pudiese ser una coproducción. La dificultad, por tanto, estribaba en el excesivo costo de la producción y, en especial, “el desplazamiento de todo un equipo de cine desde Madrid a Lanzarote, primero y de ahí a La Graciosa (y esto es más difícil y costoso aún). ¿Viviríamos todos en La Graciosa?, ¿una parte?. Habría que ir y volver todos los días. ¿Cómo?, ¿en qué?. Barco: complicado. Helicóptero: carísimo”. A este obstáculo había que añadir otro, cual eran “los actores extranjeros: ingleses o americanos. Pues bien, aún utilizando los “restos del naufragio” que viven y trabajan en Roma y/o Madrid, y que son -en general- actores y actrices de 2ª ó 3ª división, sin ningún *appeal* en el mercado, el costo era absolutamente prohibitivo para una película sólo española”.

Siguiendo lo expresado más atrás, continuamos con el tratamiento del guión escena por escena.

1. Roque, el escritor, Mateo (*exterior. El Río, muelle, de día*)

Sobre El Río, trozo de mar que separa las islas de Lanzarote y La Graciosa, navega el *Chipirrín*, propiedad de Roque. Sobre su cubierta el escritor, a quien Roque pregunta por qué ha vuelto, sin obtener respuesta. Ya en el muelle de la Caleta del Sebo el escritor saluda a antiguos conocidos, entre ellos al Sr. Mateo.

2. Roque, el escritor, pescadores (Casimiro, Lucas, Mateo), hijas de Roque (Francisca, Luisita, Antica), mujer de Roque (Enedina) (*interior/exterior. Tienda de Roque, calle, casa de Roque, de noche*)

La tienda de Roque, atendida por Luisita y Francisca, es el centro social del caserío, donde se puede encontrar lo necesario para vivir y beber. Roque y los pescadores brindan por la llegada del escritor, que intenta recordar el nombre de sus antiguos amigos. A las ocho Roque cierra la tienda. Él y el escritor van hacia su casa, seguidos por sus hijas. Durante el trayecto hablan de Francisca y Luisita, y de las otras hijas (María, Candelaria y Antica). Frente a la casa de Roque el escritor se sorprende por la luz eléctrica. En el interior Roque le enseña el grupo electrógeno. Se encuentran con Antica y Enedina, a quienes el escritor saluda. Roque comunica al escritor que hay dos huéspedes ingleses y que ella es muy guapa. Roque pregunta al escritor por qué ha vuelto. No hay respuesta. El escritor en su habitación deshace el equipaje.

3. Roque, el escritor, pescadores (Casimiro, Maestro Juan), Luisita, anciana (Sra. Candelas), Francisca, Pepita, Domingo, Niña pastora, Enedina, David, Laurel (*exterior/interior. Playa, muelle, tienda de Roque, calle, casa de Roque, de día*)

El escritor se acerca a la playa del muelle donde Roque y los pescadores realizan las faenas propias después de una noche de pesca. En la tienda de Roque la Sra. Candelas reconoce al escritor y le pregunta por qué ha vuelto, pero éste no contesta. Poco a poco la

tienda de Roque se llena de marinos que fuman, beben y hablan de la pesca. El escritor sale por la puerta trasera acompañado por Luisita, que es sustituida por Francisca. Durante el trayecto hacia la casa de Roque ven a Pepita y Domingo, que construye su futura casa, y a la Niña pastora. En casa de Roque Enedina insta al escritor para que desayune y vea a los ingleses. Saluda a los ingleses y el escritor se presenta como Juan Soler, los ingleses como Laurel y David Jackson.

4. David, Laurel, viejas, niños (*exterior. Playa, de día*)

David y Laurel se bañan desnudos. Los chicos del caserío los acechan tras las dunas hasta que las viejas los expulsan.

5. El escritor, Mateo, viejos, Domingo, Félix, Casimiro, Luisita, Francisca, Roque, Doreste, Juanillo Armas, Laurel, David (*exterior/interior. Cabildo, de día; tienda de Roque, muelle, playa, de noche*)

A la sombra de las casas próximas al espigón del muelle se reúne el cabildo de los viejos. Mateo presume de sus hazañas marineras. Al rato los viejos abandonan el lugar y Mateo y el escritor se dirigen a la tienda de Roque. Allí están Domingo, Félix y Casimiro. Mateo habla de mujeres, de la inglesa; sigue fanfarroneando mientras las hijas de Roque sirven bebidas. Cuando Mateo abandona la tienda de Roque, éste se acerca al escritor y comenta su carácter. Se oyen gritos desde el muelle, al que acuden Roque y el escritor. El barco de Doreste trae un herido, Juanillo Armas. Mientras Roque hace los preparativos para llevarlo a la isla Mayor, el escritor camina por el espigón del muelle, por la playa. Más tarde se le acercan Luisita y Francisca, pero ésta se mantiene a cierta distancia. Luisita se siente a gusto junto al escritor, que le confiesa que tal vez se encuentra sin rumbo, a la deriva. La conversación es interrumpida por la llamada de Francisca. El escritor queda solo, pero pronto se oye un murmullo, los ingleses, que desaparecen en la oscuridad.

6. Roque, el escritor, Domingo, Pepita, hombres del pueblo, Francisca, Luisita, Sra. Candelas (*exterior/interior. Caserío, tienda de Roque, caserío, de día*)

El viento sopla del este, la arena corre, el mar se encrespa, el polvillo se suspende en el aire. Roque y el escritor caminan pegados a las casas en dirección a la tienda de Roque. Comentan que hay hombres en la mar con este temporal y el peligro que supone. Están a la espera de noticias. Durante el trayecto se tropiezan con Domingo, que sigue construyendo su casa, y Pepita, que le da ánimos. En la tienda de Roque hay un nutrido grupo de hombres murmurando, a la espera de noticias. La Sra. Candelas entra en la tienda pidiendo que hagan algo, su marido está en la mar. Entretanto, el escritor sale de la tienda de Roque. El temporal aumenta y la gente lo contempla desde las ventanas de sus casas.

7. Antica, el escritor, Laurel, David, Enedina (*interior. Casa de Roque, de día*)

Antica está a la espera de noticias en el cuarto de la radio. En el comedor esperan el escritor, David y Laurel. Enedina aparece ocasionalmente para traer café. Se respira nerviosismo. Entre Laurel y el escritor se establece un corto diálogo y un intenso juego de miradas.

8. Hombres, Roque, el escritor, Luisita, Antica, Niña pastora (*exterior/interior. Muelle, playa, calles, casa de Roque, de día*)

El temporal amaina y hay momentos de calma. Roque y los hombres hacen balance del estado de los barcos. Todo vuelve a la normalidad. Todos se dirigen a casa de Roque menos el escritor, que se queda por un instante junto al *Chipirrín*, momento aprovechado por Luisita, que le interroga sobre su destino, sobre si será capaz de navegar, respondiendo el escritor que lo desea.

En casa de Roque Antica ha logrado establecer comunicación. Hay buenas noticias: los pescadores de Caleta del Sebo están todos a salvo. La gente congregada junto a la casa de Roque salta de alegría y van a beber a su tienda. Frente a este júbilo, más tarde, al atardecer, la Niña Pastora corre a la tienda de Roque anunciando a viva voz el naufragio de un yate en la Playa de Las Conchas.

9. Roque, el escritor, Domingo, Félix, Gary (*exterior/interior. Playa de Las Conchas, yate, de noche*)

Roque, el escritor, Domingo, Félix (bastante bebido), diez hombres y tres camellos van al rescate del yate. Una vez localizado hacen señales con las luces de los faroles y se oyen gritos: son dos personas (hombre y mujer) y están borrachas yaciendo en la arena. Una partida formada por Roque, el escritor y algunos más van hasta el yate, en cuya popa se ve *Bloody Mary. Florida*. En su interior desorden y otro hombre, también borracho. De vuelta a la playa aparece la otra partida con otro naufrago, también borracho y con una mano rota: se llama Gary. La expedición vuelve al caserío.

10. Roque, sargento, cabo, oficial-médico, el escritor, Mateo, Maestro Juan, Casimiro, Luisita, Francisca, Jerry, Gary, Bobby, Beatrice, David, Laurel, Domingo (*exterior/interior, muelle, caleta, Caserío, tienda de Roque, Casa de Roque, muelle, tienda de Roque, de día*)

De la isla Mayor llega una lancha rápida de la Comandancia de Marina con un sargento, un cabo y un oficial médico. Se congrega gente en los alrededores, especialmente mujeres, niños y perros. Roque, junto al escritor, los recibe y los conduce hacia su casa. Desde la tienda de Roque se ve pasar a las autoridades de Marina y a su comitiva, donde Maestro Juan, Casimiro, Luisita y Mateo hablan de la pipa que éste hurtó del yate y del aspecto físico de la mujer naufragada.

En casa de Roque la autoridad toma declaración a los americanos (Jerry, Gary, Bobby y Beatrice). Gary tiene que ir a Lanzarote para un mejor reconocimiento de su mano herida.

De nuevo en el muelle se da la despedida a la autoridad. Al numeroso grupo de personas se une ahora la pareja inglesa.

Roque invita a los americanos a beber a su tienda, a la que se unen más lugareños. Todo es alegría y todos beben.

11. Beatrice, Bobby, Jerry, el escritor, Mateo, Roque (*exterior. Playa de Las Conchas, espigón del muelle y playa de La Caleta, de día; Playa de Las Conchas, de noche*)

Los americanos tratan de rescatar, con la ayuda de niños, lo que pueden del naufragio mientras en las dunas de la playa un nutrido grupo de personas del caserío observa la operación. Los americanos van y vienen del yate a la playa y viceversa, discutiendo, gritando, insultándose, e incluso Beatrice y Jerry llegan a las manos. El escritor, Mateo y Roque también observan cuando alguien del caserío los avisa de que ha llegado una gran pesca. Regresan.

En el espigón del muelle y en la playa la práctica totalidad del pueblo se ocupa de la pesca recién traída. Cantan.

Mientras, en la Playa de Las Conchas los americanos siguen recogiendo los restos del naufragio. Ya están sosegados, no discuten; hablan, bromean, beben y se bañan desnudos.

12. Gary, Mateo, Bobby, Laurel, Jerry, Francisca, Luisita, Roque, el escritor, Beatrice, David, Domingo, Félix, Pedro, Casimiro (*interior/exterior. Tienda de Roque, calles, tugurio del Fardelero, de noche*)

Mateo y Gary (con el antebrazo izquierdo escayolado) echan un pulso. Todos animan y beben. Se presiente una gran fiesta. De vez en cuando Beatrice se fija en Domingo. Gary desiste de seguir pulseando por el dolor del antebrazo escayolado y se coloca junto a Laurel. Siguen bebiendo. Roque invita a la última ronda e insta a los parranderos a seguir en el Barrio Verde.

Por las calles del Barrio Verde camina la comitiva encabezada por Mateo.

En el tugurio del Fardelero continúa la fiesta, a la que se suman los clientes que están allí. Beatrice sigue fijándose en Domingo, Gary sigue junto a Laurel. La fiesta se enloquece aún más con guitarras y tipples. Cantan y beben. Algunos están ya fuera de combate recostados en las mesas o tirados por el suelo, otros danzan ridículamente, como el escritor.

13. El escritor, Roque, viejos (*exterior. Playa de La Caleta, de día*)

El escritor se baña en la playa de La Caleta cuando de pronto oye un ruido: un camello amarrado al *Chipirín* que Roque va a vender a la isla Mayor. Roque intenta explicar al escritor que así, a nado por de El Río y amarrado al barco, se transporta a los camellos para la venta. Mientras el escritor se seca los viejos del cabildo le explican que aún continúa la fiesta en la Playa de Las Conchas, al tiempo que comentan el cariz sexual que está tomando la juerga de los extranjeros.

14. Mateo, Jerry, Félix, David, el escritor, Pedro, Domingo, Beatrice, Bobby, Gary, Laurel (*exterior. Playa de Las Conchas, de día*)

Jerry y Mateo están ensarzado en una lucha canaria, borrachos como David que yace en la arena junto al escritor. Beatrice y Domingo se tocan, se besan..., Bobby está pensativo, frente a la escollera.

Sobre la cubierta del *Bloody Mary* están Laurel (desnuda) y Gary: se besan, se abrazan...

15. Mateo, Jerry, Félix, David, el Fardelero, el escritor, Casimiro, Laurel, Beatrice, Gary, Bobby, Domingo, Pedro (*Interior/exterior. Tugurio del Fardelero, calles, de noche*)

Mateo cuenta las luchas con Jerry y las actividades sexuales de Domingo con Beatrice y Gary con Laurel al Fardelero y a los allí concurridos, la mayoría borrachos. Casimiro y el escritor, también borrachos, discuten acaloradamente y están a punto de llegar a las manos. Mateo mantiene viva la conversación junto al Fardelero, que le anima a declarar con sus preguntas.

Lejos se oye una guitarra y un timple, canciones, gritos y risas de Laurel, Beatrice, Gary, Bobby, Domingo y Pedro, que regresan. David y Laurel discuten, pelean. Interviene Gary. Al final todos ríen y beben.

El escritor observa lo que ocurre a su alrededor: la borrachera de todos, la lucha de Mateo y Jerry, la angustia de Bobby, la indiferencia de Gary, el acuerdo de David y Laurel, la codicia del Fardelero, la malsana curiosidad de los isleños, la guitarra de Pedro, el sentimiento de Domingo y la sensación de burla de Beatrice.

16. Extranjeros, Roque, Francisca, Luisita, el escritor (*exterior/interior. Calles, tienda de Roque, muelle, de día*)

Martes de Carnaval. Los extranjeros, vestidos para la ocasión, danzan por las calles de la caleta en dirección a la tienda de Roque, que los invita a beber. Desde la tienda de Roque parten hacia el muelle donde lanzan cohetes. Tras cada estallido, aplausos de la gente allí congregada, que poco a poco va disgregándose con los últimos cohetes. El escritor, Roque y las hijas van hacia su casa. Los extranjeros (llamados *chonis*) hacia la casa del Fardelero junto a los parranderos isleños.

17. El escritor, Luisita, viejos (*interior/exterior. Casa de Roque, Cabildo de los viejos, de día*)

El escritor intenta mantener un diálogo con Luisita, pero ésta se mantiene distante porque entiende que el escritor no quiere hablar con ella, ya que este intento es más casual que provocado.

El escritor sale en dirección al cabildo donde algunos viejos comentan que todo volverá a ser como antes en cuanto se hayan marchado los extranjeros. El escritor se despide. El cabildo aumenta la concurrencia con más viejos que hablan de la actitud sexual de los extranjeros y la participación de algunos isleños. Uno de los viejos lanza arena a un perro, éste le muerde y aquél lo castra; los otros viejos le reprochan su acción.

18. David, Laurel, Mateo, Beatrice, Bobby, Gary, Félix, Casimiro, el escritor (*interior. Tugurio del Fardelero, de día*)

Los *chonis*, disfrazados, y sus seguidores isleños siguen la fiesta. Es como si el tiempo no hubiera pasado por ellos. La confusión, el griterío, el ruido y la borrachera siguen siendo la misma. Todos danzan. Beatrice y Laurel bailan provocativamente, con los pechos desnudos.

19. *Chonis* y seguidores isleños (*exterior. Muelle, El Río, de noche*)

En el espigón del muelle cada vez se concentra más gente. Todos contemplan los colores de los cohetes. Todos cantan y bailan alrededor de una hoguera que se aviva con las maderas del *Bloody Mary*. Jerry, siguiendo el resplandor de un cohete, se lanza al mar. Lo sigue el resto de los *chonis*, que al poco tiempo nadan hacia tierra. Sin embargo, Jerry cada vez se aleja más. El escritor, Mateo y Roque tratan de localizar a Jerry, que desaparece en El Río. Todos gritan el nombre de Jerry, pero no hay respuesta. Se pierde. Deciden ir a buscarlo. Los *chonis*, con los patéticos disfraces mojados, poco a poco se van retirando del muelle.

20. La práctica totalidad de los habitantes del caserío (*exterior/interior. Muelle, iglesia, de día*)

A medida que se acercan las barcas la gente del caserío se aproxima al espigón del muelle. Los marinos desembarcan un cuerpo envuelto en una lona, es Jerry, desfigurado por los arrecifes de la costa. Su cuerpo es trasladado hasta la iglesia y paulatinamente la gente se disgrega. Cae la tarde, el viento sopla y el mar bate fuerte contra el espigón, la arena corre.

21. Mateo, Roque, Félix, Domingo, Pedro, Maestro Juan, Maestro Pancho, Luisita (*interior. Tienda de Roque, de noche*)

Los marinos, de rostros circunspectos, bisbisean, beben y fuman. Apenas hay conversación, algún comentario sobre el tiempo, que empeora, sobre el estado de ánimo de Beatrice...

22. *Chonis*, el escritor, Enedina y sus hijas (*interior. Casa de Roque, de día*)

Llueve. A través de la ventana se observa la playa y el muelle. La quietud se apodera del lugar, nadie habla, tan solo fuman y lloran.

23. *Chonis*, el escritor, gente del caserío (*exterior. Cementerio, de día*)

Después de las palabras de Roque, se procede a cubrir de tierra el cuerpo de Jerry, que yace en una fosa. Silencio, tan solo el ruido de una escasa llovizna y el viento. Todos regresan a La Caleta.

24. *Chonis y sus compañeros isleños (interior. Tienda de Roque, muelle, de día)*

Todos se despiden de los chonis. La sirena del Chipirrín les avisa que es la hora de partir. Se dirigen al muelle, embarcan. Las sirenas de todos los barcos suenan y el Chipirrín parte hacia la isla Mayor.

25. El escritor, Pepita, Domingo, Niña pastora (*exterior. Caserío, de día*)

El caserío vuelve a la normalidad y cada cual a sus tareas, incluido Domingo, que termina la casa observado por Pepita. La Niña pastora pregunta al escritor si también se marchará y le responde que se irá mañana, pasado. “Esta historia ya se ha terminado”.

26. (*Exterior. El Río, de día*)

Desde lo alto del acantilado se ve al Chipirrín navegar por El Río en dirección a la isla Mayor.

De la novela al guión

Como ya comentamos, el material con que hemos trabajado es el de un guión y no el de una película, ya que se trata de un proyecto que de momento no se ha filmado. Queremos hacer esta salvedad antes de continuar porque un guión (en el caso *Bloody Mary.Florida* lo que manejamos no fue un *decoupage* técnico, que conlleva informaciones técnicas precisas de ángulos y movimientos de cámara, efectos especiales, sonoros..., sino un texto narrativo-descriptivo) “siempre es susceptible de ser modificado, reelaborado”, tantos así que “la mutación es total”; con lo cual se trata de un elemento “transicional”, con “una estructura que sirve para otra cosa”. Por tanto, al analizar el texto de Bardem lo hacemos desde un punto de vista abstracto, pero al mismo tiempo concreto porque viene a representar un modelo reducido de la futura película.

Bloody Mary... es una adaptación y como tal no podemos por menos que compararla con su original literario sin llegar a veces a comprender que se trata de dos estéticas diferentes, “pues la novela-base es (o quiere ser) una obra de arte, y la película sacada de ella será otra obra de arte distinta. Cada una tiene sus correspondientes intenciones estéticas, y aun cuando coincidieran en el problema artístico intentado, los distintos medios técnicos conducirían a creaciones diferentes”, puestas de manifiesto en el simple hecho, tan elemental y primordial, como el de la duración. Heinrich Mann, cuyo texto “El Ángel Azul” fue llevado al cine por Stenberg, y cuya trama, en su segunda parte, fue variada respecto de la literaria, no hacía ninguna objeción, pues pensaba que un filme no era una novela, aunque era necesario cierto tipo de transición entre un medio y otro. Por tanto toda adaptación implica un proceso de reducción y transformación, y ahí radica el papel del guionista, en “adaptar la forma-relato a la materia-película”. Susan Sontag habla del cuento como la materia ideal para ser adaptada, y pone como ejemplo la película rusa *La señora del perro*, basada en un cuento de Chejov; sin embargo, no cree que se pueda aplicar la misma regla a la novela, “cuya esencia es precisamente su capacidad de expansión”, lo que traducido al celuloide supondría romper los convencionalismo de exhibición establecidos en 100-120 m. En su empeño de adaptación el cine se ha atrevido con todo (recordemos el

caso Stroheim-”Avaricia”, donde el director quería filmar toda la novela de Frank Norris, *Mc Teague*, consiguiendo una película de 10 horas que más tarde el estudio redujo a dos horas cuarenta y cinco minutos), e incluso no son pocos los casos en que el propio novelista es partícipe en el guión, sin ir más lejos el propio Aldecoa en *Young Sánchez*, dirigida por Mario Camus en 1963, o por citar otro caso español, Miguel Delibes (*El camino*, dirigida por Ana Mariscal), para quien, y siguiendo con las adaptaciones, lo importante era contar lo mismo pero con otros medios, aunque luego añadía que la extensión ideal de una narración para ser llevada al cine debía estar en torno a las 150-200 páginas.

De momento no podemos saber si la adaptación que Bardem hizo de la novela de Aldecoa sería una buena adaptación cinematográfica, porque como ya se ha dicho trabajamos sobre un guión y no el producto finalizado, que sería la propia película. En todo caso ese será nuestro punto de partida y motivo de análisis, el guión. Comenzaremos por las similitudes. En primer lugar, no se ha producido prácticamente una reducción de personajes (salvo para aquellos que tienen una intervención muy tangencial en el relato original, por ejemplo, los que aparecen en el capítulo 13, que ha sido suprimido en el guión), como tampoco en la caracterización de cada uno de ellos que, por otra parte, no tienen más ambición que pasarlo bien. En segundo lugar, el espacio de representación es coincidente (una isla y su colectividad encerrada en sí misma, con un único punto de conexión con el exterior representado por las embarcaciones, y caracterizada por la pobreza de acontecimientos, desarrollados casi siempre en exteriores). En tercer lugar, se ha respetado con esmerada exactitud la estructura narrativa original con un desarrollo lineal de los hechos que, por otro lado, se suceden en un corto espacio de tiempo (días, semanas). Y, por último, el mantenimiento del espíritu de la novela en una doble vertiente: por un lado, la temporal transformación de un apacible pueblo de pescadores por la irrupción de una comunidad externa y, por otro, las angustias del narrador.

Entremos ahora en el campo de las transformaciones. La principal afecta a la estructura narrativa, contada en primera persona en el original y que queda traducida en el guión a través de los diálogos. Las demás, de carácter secundario, tratan de acentuar aún más determinadas situaciones que también se dan en el relato literario, aunque con menor intensidad, por ejemplo, la reafirmación del líder (o “personaje-padre” representado por Roque) mediante la introducción de un grupo eléctrico en su casa (“En medio del patio está el brocal del aljibe. En el fondo del patio, en lo que antes fue la cuadra de los camellos, está ahora, orgulloso sobre su bancada, el reluciente, el rumoroso, el pequeño grupo electrógeno”); un acusado erotismo (“Laurel, desnuda, se baña. Laurel, nada, se tiende sobre el mar, juega, entra y sale de la espuma, disfruta, desaparece un tiempo y surge esplendorosa brillando al sol”, que en *Parte de una historia* apenas es una insinuación (“Dicen que se bañan en cueros vivos...”, p.22); o la ridiculización que del estamento militar hace Bardem (invención de un lenguaje irónico en las conversaciones con los extranjeros, provocado por el escaso conocimiento que del inglés tiene la autoridad), cuando en el original lo más que sabemos es que uno de sus miembros es “un tipo galoneado que hace ostentación de autoridad” (p.49). El autor de la obra literaria, en este caso Aldecoa, se incorpora a su texto en la figura de narrador, pero se trata de un narrador “intradiegético” que comenta la acción, participativo y al mismo tiempo distante; Bardem va más allá en su apuesta y lo hace cómplice entrando en las disputas de los pescadores hasta que Mateo le

reprueba su actitud: “Me has engañado. Pensaba que tu juego era ver pasar las cosas, pero desde fuera, sin que te salpicaran. Desde fuera y sin meter el corazón”.

No cabe duda de que en el trabajo de Aldecoa hay “muchas sugerencias fílmicas, y señaladamente en sus relatos cortos, en sus cuentos”. Y esas insinuaciones de las que habla Gómez Mesa las encontramos sobre todo en las descripciones de ambientes (“El viento ha rolando esta noche al este. Mal viento. La arena entra en mi habitación por las junturas de las ventanas, las rendijas de la puerta y el ojo de la cerradura. Está anegada, como de polvillo de mariposa, solamente es perceptible en los dientes, en el respirar, en el tacto de las teclas de la máquina de escribir, en una cierta aspereza que tiene el satinado de los papeles y en la irritación de los lacrimales”, p.31). Pero aparte de esas impresiones fílmicas, también hay alusiones cinematográficas, una en boca de uno de los personajes, las dos restantes en la del narrador. La primera, estando en la tienda de Roque y recién llegado el narrador a la isla, éste insinúa su marcha y después de la instantánea respuesta de Roque, su hija, Luisita, replica: “Mándame revistas de cine, si no te cuestan caras” (p.9); la segunda se produce durante una reflexión a su paso por la calle camino de la tienda de Roque: “Voy por este perfilado arenalejo hacia la tienda de Roque, caminando dentro de un documental cinematográfico” (p.109); y la tercera poco antes del ahogamiento de Jerry, cuando los extranjeros suben por las escalerillas de atraque: “Vuelven de otro naufragio. Un naufragio antiguo y cinematográfico” (p.137). Asimismo, vislumbramos recursos literarios semejantes a la estructura narrativa fílmica. Carrière y Bonitzer dicen que “el cine es un hombre que llega a caballo a una ciudad del Oeste y nada sabemos de él. Va a definirse poco a poco, por sus gestos, por sus miradas”. Parecidos componentes encontramos en el narrador de *Parte de una historia*, que llega a un territorio determinado e inmediatamente surge la pregunta de por qué ha regresado, y aunque no quede totalmente respondida en el transcurso de la historia, poco a poco sabremos que en sus monólogos, “en su reflexión introspectiva hay referencias oscuras a conflictos personales, crisis, desajustes emocionales que le han llevado a la isla”.

Elementos de guión

Numerosos son los elementos que intervienen en un guión, como copiosos los que lo hacen en un relato literario. En esta ocasión analizaremos tan solo algunos, los más relevantes (tengamos presente una vez más que trabajamos sobre un guión, con evidentes similitudes respecto a su original, y no sobre la película), que atañen a la escritura cinematográfica, y otros que también utiliza la novela pero de cuya forma de construcción difieren sustancialmente .

Pensamientos personales

Ya hemos visto que el cine y la literatura son dos estéticas diferentes y cada cual, por supuesto, con sus propias reglas. Tanto el guión como la novela pueden expresar la manera de pensar de un personaje, su actuación, o indicar una situación determinada. La novela no tiene por qué precisar cómo va a desarrollarse, por ejemplo una situación; no así el guión. Pongamos por caso la primera frase de la novela que nos ocupa: “Ayer, a la caída de la tarde, cuando el gran acantilado es de cinabrio, he vuelto a la isla” (p.7). Dicho así, la situación queda en abstracto, sin concretar (tampoco tiene por qué hacerlo) quién llega,

cómo llega, en qué medio... Lo único que sabemos es que alguien llega a una isla. Pero al trasladar esta frase al guión hay que hacer que el espectador capte lo que ocurre visualizando la acción; ¿cómo?, Bardem (que no recurre a las facilidades de la voz interior, masivamente utilizada para dar salida a estas situaciones) nos da la respuesta a través de su adaptación:

A la izquierda está el acantilado de la isla de Lanzarote, cuatrocientos metros de altura de rocas cortadas a pico, que ahora con el sol poniente parecen de cinabrio.

A la derecha la isla Graciosa: el caserío de Pedro Barba, el pequeño muelle, las casas de La Caleta.

Arriba, las gaviotas acompañan al “Chipirrín”, girando y chillando sobre él.

Roque, el patrón, se acerca hasta el escritor que contempla sus recuerdos renovados.

Diálogos y personajes

Al menos sobre el papel el guión de Bardem es bastante visual (puesto de manifiesto en la descripción minuciosa de ambientes, deudor a su vez del original literario) pero aún en este supuesto no son esos elementos visuales los responsables únicos del sentido y movimientos de las escenas, y en este punto entran en juego los diálogos, que tienen como función principal, entre otras, informar, hacer avanzar la historia y caracterizar a los personajes. En *Bloody Mary...* no hay diálogos trascendentales, todo lo contrario, son de lo más corrientes, eso sí, concisos y despojados de los ribetes literarios, pero es la situación creada la encargada de llenar la escena de emoción y sentido. Como ejemplo, veamos lo que ocurre cuando se levanta un fuerte temporal sobre la isla:

Roque: Hay hombres en la mar. Maestro Juan, el señor Mateo, Casimiro... Dios... Que hayan tenido tiempo de entrar en puerto.

Escritor: ¿Cuándo habrá noticias?

Roque: Al mediodía. Entonces Antica empezará a recibir los radiogramas...

Mujer: ¿Cómo salieron ayer? Se anunciaba viento.

Roque: Salieron, mujer. Lo que hace falta es que vuelvan... Es mucha la mar que hay.

Contrariamente a lo expresado en la novela, donde los personajes vienen definidos por lo que dice el narrador, en el guión lo son por su conducta: han de demostrar su carácter mediante la acción; por ejemplo, el carácter de Mateo, que queda patente en el siguiente diálogo, cuando en la tienda de Roque presume de la pipa que hurta del yate encallado y es reprobado por los demás (sec.35):

Mateo: ¡Qué buen sabor tiene la tal!. ¡Cómo se cuida el rico!. Tenemos mucho que aprender Maestro Juan.

M. Juan: Valiente ladronazo eres... Peor que un pirata, peor que un morisco.

Mateo: No la van a echar de menos en la cazuela. Se supone que en tanta pérdida no hace número. A mi me viene muy bien.

Casimiro: Te has rapiñado algo más.

Mateo: Ni por apuesta, cristiano. Me tentaron unas ropas. Un coño jersery muy rebueno lo tuve en las uñas; pero ya ves lo que son las cosas, lo dejé por no fardarme con vestidos de muerto...

Con respecto al nombre del narrador, que en el original permanece anónimo, se traduce en el guión como “el escritor”, y su nombre no saldrá a relucir hasta el momento en que el escritor y los ingleses se cruzan en el comedor de los huéspedes de la casa de Roque. Es entonces cuando conocemos su nombre, Juan Soler (será la única vez que se presente así), y el de los ingleses, Laurel y David Jackson, por primera vez. El retraso de esta información se debe a que hasta ese momento tanto el escritor como la pareja de ingleses son conocidos por la comunidad de pescadores pero no así entre ellos, instante que aprovecha Bardem para dar el nombre del escritor. Es significativo que también sea esta vez la única que se citen los apellidos: acto protocolario en desuso en un colectivo marinero que comparten desgracias y alegrías.

Dramatización

El texto de Bardem parte de otro literario, ya de por sí dramatizado, pero queremos insistir en dos aspectos en los que el guión hace especial hincapié: en la intensificación y concentración de algunas situaciones, que vienen a dramatizarlo aún más. Así, después del naufragio, la acción se centra en los juegos sexuales de Beatrice y Domingo, de Gary y Laurel (ausente en el original) y en la diversión, provocada a su vez por la desproporcionada ingestión de alcohol; en detrimento de los pensamientos que embargan al escritor. Este intencionado desequilibrio (más estable en el original) viene justificado porque serán los extranjeros y sus actitudes los que provoquen el clímax (punto culminante de la tensión dramática: el ahogamiento de Jerry, situado al final, y que se corresponde con el modelo más habitual de progresión dramática) y el posterior desenlace (la vuelta al orden), y no con las angustias y preguntas que asolan al escritor

Las opiniones de los literatos sobre sus propios relatos adaptados al cine han sido muy variadas. Por su temprana desaparición no pudimos contar con la de Aldecoa, al menos hasta donde llegó el proceso de Bardem, esto es, el guión. El cine, como el cómic, independientemente de la voluntad de su autor, y debido al poder descriptivo que incluye la imagen, es precisamente eso, descriptivo, además de narrativo. En la novela esa capacidad de representación visual depende más de las intenciones del autor. Por ejemplo, Unamuno no era nada dadivoso en la descripción de ambientes (al margen su carácter “cinematóforo”, llegando a decir que “pelicular” una obra es “despellejarla”); no así Galdós o el propio Aldecoa por poner dos casos extremos. En *Bloody Mary...* Bardem ha seguido el libro paso a paso, salvo los cambios más arriba indicados, escena por escena, respetando el orden de las cosas, pero sin traicionar, al menos eso es lo que creemos, ni a la literatura (con una adaptación excesivamente libre) ni al cine (con otra demasiado sumisa).

[Queremos expresar nuestro agradecimiento a D. Juan Antonio Bardem por las facilidades ofrecidas para la elaboración de este texto]

BIBLIOGRAFÍA

- ALDECOA, Ignacio (1987): *Parte de una historia*, Alianza Editorial, Madrid.
- ALDECOA, Josefina R. (1995): *Tres cuentos inéditos y el prólogo de Josefina R. Aldecoa*, Alfaguara, Madrid.
- (1996): *Ignacio Aldecoa en su paraíso*, Fundación César Manrique, Lanzarote.
- AYALA, Francisco (1996): *El escritor y el cine*, Cátedra, Madrid.
- BARDEM, J.A. (inédito): *Bloody Mary. Florida. Guión cinematográfico de J.A. Bardem, basado en la novela de Ignacio Aldecoa, Parte de una historia*.
- CABRERA SOCORRO, Gloria (1997): *Los hombres y las mujeres de la mar (Isla de La Graciosa)*, Centro de la Cultura Popular Canaria, Gran Canaria-Tenerife.
- CARRIÈRE, Jean-Claude y BONITZER, Pascal (1995): *Práctica del guión cinematográfico*, Ediciones Paidós, Barcelona.
- CHION, Michel (1995): *Cómo se escribe un guión*, Cátedra, Madrid.
- GEDULD, Harry (1997): *Los escritores frente al cine*, Editorial Fundamentos, Madrid.
- GIMFERRER, Pere (1996): *Itinerario de un escritor*, Editorial Anagrama, Barcelona.
- GÓMEZ MESA, Luis (1978): *La literatura española en el cine nacional. 1907-1977. (Documentación y crítica)*, Filmoteca Nacional de España, Madrid.
- PASTOR, CESTEROS, Susana (1996): *Cine y literatura: la obra de Jesús Fernández Santos*, Universidad de Alicante.
- (1997): “Lenguaje cinematográfico y lenguaje literario: conexiones en la adaptación de *Extramuros* y *Los jinetes del Alba*”, en *Relaciones entre el cine y la literatura: El guión* (2º Seminario), (Juan A. Ríos Carratalá y John D. Sanderson eds.), Universidad de Alicante.
- QUESADA, Luis (1986): *La novela española y el cine*, Ediciones JC, Madrid.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A. y SANDERSON, John D. (Eds) (1996): *Relaciones entre el cine y la literatura: un lenguaje común* (1er Seminario), Universidad de Alicante.
- SONTAG, Susan (1984): “De la novela al cine”, en *Revista de Occidente*, Madrid.
- UTRERA, Rafael (1985): *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*, Ediciones JC, Madrid.
- (1987): *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*, Ediciones Alfar, Sevilla.
- VANOYE, Francis (1996): *Guiones modelo y modelos de guión*, Ediciones Paidós, Barcelona.

NOTAS

- ¹ Utrera, 1987, 82.
- ² Ídem, 65.
- ³ Ayala, 1996, 135.
- ⁴ Utrera, ídem, 115.
- ⁵ Pastor Cesteros, 1996, 21.
- ⁶ Ídem.
- ⁷ Ayala, ídem, 61-4.
- ⁸ Paoletti, en Pastor Cesteros, 1997, 46.

- ⁹ Eliot, T.S., en Geduld, 1997, 212.
- ¹⁰ Pastor Cesteros, ídem.
- ¹¹ Utrera, ídem, 82.
- ¹² Ídem, 91.
- ¹³ Antena, 13/8/68.
- ¹⁴ A la fecha límite de entrega de este texto, aún no habíamos recibido respuesta del escritor afincado en Lanzarote.
- ¹⁵ Entrevista, 16/10/97. En adelante, las declaraciones de Bardem son de la misma entrevista.
- ¹⁶ Como muestra del aprecio que el director sentía por el escritor sirva la siguiente declaración: “Pienso que Ignacio tiene ya un puesto de honor en las letras españolas y que, para mí, *Parte de una historia* es su mejor novela y así se lo hice saber poco antes de su lamentable desaparición. Guardo como un tesoro un ejemplar de esa novela, con una muy cordial dedicatoria de Ignacio”. También para la que fuera su mujer, se trata de la mejor novela de su autor: “Para Ignacio, como para muchos críticos y lectores entre los que me incluyo, ésta es su mejor novela”. Aldecoa, 1995, 57.
- ¹⁷ Una infraestructura cinematográfica adecuada reclamaba para las islas Erich Holder -UFA- a raíz del rodaje en Tenerife de *La habanera*, película dirigida por Douglas Sirk: “(...) Nos hubiera agradado hallar aquí estudios instalados y la luz artificial conveniente para su filmación completa. Como ello no es posible, filmaremos aquí una parte y la completaremos en Berlín”. *La Tarde*, 16/9/37.
- ¹⁸ *El Eco de Canarias*, 12/12/71; 9/1/72; 31/1/72; 6/2/72 y 27/2/72. El resto se filmó en Alicante y Camerún.
- ¹⁹ *El Eco de Canarias*, 13/8/74.
- ²⁰ Ídem, 30/9/74; 14/11/74; 9/1/75; 9/2/75 y 13/4/75.
- ²¹ Carrière y Bonitzer, 1995, 93-101.
- ²² Vanoye, 1996, 20.
- ²³ Ayala, ídem, 89-90.
- ²⁴ Geduld, ídem, 139-143.
- ²⁵ Carrière y Bonitzer, ídem, 106.
- ²⁶ Sontag, 1984, 23-4.
- ²⁷ Pastor Cesteros, ídem, 47.
- ²⁸ Novedoso recurso literario que introduce en esta novela y donde por primera vez Ignacio Aldecoa habla de sí mismo, Aldecoa, 1995, 56-57.
- ²⁹ Ídem, 1996, 16.
- ³⁰ Por estos años La Graciosa carecía de luz eléctrica, y no cabe duda de que su disfrute viene a subrayar el liderazgo que Roque ocupa en la comunidad. Por otra parte, será a finales de los setenta cuando se instalen dos grupos electrógenos, que empiezan a abastecer de luz eléctrica a la población por pequeños períodos. Finalmente, en 1984, se inaugura una línea eléctrica que une La Graciosa con Lanzarote. Cabrera Socorro, 1997, 73-74.
- ³¹ La edición utilizada de *Parte de una Historia* es la de Alianza Editorial, 1987.
- ³² Gómez Mesa, 1978, 25.
- ³³ Carrière y Bonitzer, ídem, 47.
- ³⁴ Aldecoa, 1995, 57.
- ³⁵ Utrera, ídem, 89-90.