

# AUNQUE TÚ NO LO SEPAS: LA MIRADA DE JUAN VICENTE CÓRDOBA A *EL VOCABULARIO DE LOS BALCONES* DE ALMUDENA GRANDES

YVONNE GAVELA

University of Miami

**Resumen:** Acercamiento analítico a la adaptación fílmica de Juan Vicente Córdoba *Aunque tú no lo sepas* (2003) sobre el cuento de Almudena Grandes “El vocabulario de los balcones” (1996), considerando la tipología subrayada por José Luis Sánchez Noriega (2000) en cuanto a las adaptaciones cinematográficas según el grado de fidelidad versus creatividad con respecto al texto original.

**Resumo:** Achegamento analítico á adaptación fílmica de Juan Vicente Córdoba *Aunque tú no lo sabes* (2003) sobre o conto de Almudena Grandes “vocabulario dos balcóns” (1996), considerando a tipoloxía subliñada por José Luis Sánchez Noriega (2000) en canto ás adaptacións cinematográficas segundo o grao de fidelidade versus creatividade con respecto ao texto orixinal.

**Abstract:** Using José Luis Sánchez Noriega’s (2000) typology on filmic adaptations according to the level of loyalty vs. creativity adopted from the original text, the article at hand analyzes Juan Vicente Córdoba’s *Aunque tú no lo sepas* (2003) filmic adaptation as an “interpretation” of Almudena Grandes’s short story “El vocabulario de los balcones” (1996).

**Palabras clave:** Cine. Literatura. Almudena Grandes.

**Palabras chave:** Cine. Literatura. Almudena Grandes.

**Key words:** Cine. Literature. Almudena Grandes.

Tratar de dilucidar las relaciones entre la literatura y el cine constituye una labor intelectual compleja que requiere superar *pre*-juicios tanto por parte del público espectador como por parte de la crítica. De este modo, el estudio sistemático del cine y la literatura nos permite esclarecer los entresijos que emplean los directores de cine cuando adaptan y transforman una obra literaria. El superar las oposiciones de un arte y otro es un paso esencial para analizar obras como las que aquí nos ocupan, el filme de Juan Vicente Córdoba, *Aunque tú no lo sepas* (2003) basado en el cuento de Almudena Grandes “El vocabulario de los balcones” (1996). Como si sostuviera un espejo sobre el cuento de Grandes, Vicente Córdoba adopta el reflejo de la mirada masculina y fija el objetivo de su cámara en ella, ampliando por tanto el universo narrativo de miradas en la historia y dotándola de un tono diferente que la desmarca del original.

Las adaptaciones cinematográficas, por su condición de no ser el texto primigenio, han sido consideradas de forma variada: desde encumbrarlas como hecho artístico y como vehículo cultural para educar a las masas, a ser desprestigiadas como pura estrategia comercial con fines meramente lucrativos para así incrementar la venta del modelo literario en subsiguientes re-ediciones con la inclusión de fotogramas e imágenes del texto cinematográfico.<sup>1</sup> Por su parte, José Luis Sánchez Noriega (2000) destaca cómo las adaptaciones, “tan antigua[s] como el cine mismo” forman un componente indispensable en la creación cinematográfica debido a diversas razones como “la necesidad de historias,” “la garantía de éxito comercial,” “el acceso al conocimiento histórico,” “la recreación de mitos y obras emblemáticas,” “el prestigio artístico y cultural” al adaptar obras consagradas, y por fin como una “labor divulga[tiva]” cultural (45, 50-52).<sup>2</sup> Ciertamente, la industria cinematográfica española no es ajena a esta relación histórica entre la literatura y el cine y muchas de sus obras fílmicas traslucen algunas de las características expuestas por Sánchez Noriega.

En una reciente entrevista titulada “Literatura y cine. Infidelidades necesarias” (Manrique Sabogal, 2007) los guionistas y directores Gonzalo Suárez y Ángeles González-Sinde reflexionan sobre la larga, duradera y necesaria relación entre las dos artes: la literatura y el cine dentro del ámbito español.<sup>3</sup> Ambos cineastas afirman que irónicamente el éxito de dicha

<sup>1</sup>Este ensayo adopta la definición de “adaptación” en el sentido definido por Sánchez Noriega como “el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico” (2000: 47).

<sup>2</sup>En *De la literatura al cine* Sánchez Noriega (2000) explica estos apartados en el capítulo 2 acerca del panorama teórico y la tipología de las adaptaciones.

<sup>3</sup>Gonzalo Suárez está adaptando al cine su novela *Yo, ellas y el otro* y ha adaptado *La Regenta* de Clarín y “Beatriz”, de un cuento de Valle-Inclán. González-Sinde es la actual presidenta de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y ha

relación “parece basarse en que la *traición* es la mejor estrategia para lograr la *fidelidad*” si es que la fidelidad representa entonces el criterio decisivo a la hora de determinar si una adaptación cinematográfica tiene valor o no (énfasis añadido).<sup>4</sup> Como indica Mínguez Arranz (1998), muchos de los estudios entre literatura y cine solamente se centran en el hecho de que el texto fílmico sea fiel o no a la obra literaria en la que está basado. La obra original, por su condición de ser el texto inicial en que se basan subsiguientes lecturas o adaptaciones fílmicas particulares, suele valorarse como la narración auténtica por encima de éstas, que son rechazadas casi sistemáticamente.<sup>5</sup> Sánchez Noriega por su parte, lo denomina como “la *jerarquía de prestigio* por la que el cine aparece subordinado con respecto a la literatura en su capacidad artística” (énfasis original, 2000: 48).

Utilizando la categorización de Sánchez Noriega (2000) en cuanto a la teoría y análisis de la adaptación fílmica, el presente análisis examina “la dialéctica fidelidad/creatividad” a través de los cuatro criterios que postula el teórico: A) la adaptación como ilustración: es decir, una adaptación literal, fiel, pasiva, sin autonomía respecto al original; B) la adaptación como transposición: que se sitúa entre la adaptación fiel y la interpretación; se trata de una traslación activa con mayor intervención ya que se amplían o eliminan tramas, pero siempre siendo “fiel al fondo y a la forma de la obra literaria” y guardando las mismas “cualidades estéticas, culturales o ideológicas”; C) la

---

escrito el guión adaptado de *Los aires difíciles* de Almudena Grandes, Manolito Gafotas de Elvira Lindo y *Las razones de mis amigos*, basado en la novela *La conquista del aire* de Belén Gopegui. Actualmente está trabajando en el guión de la novela *Una palabra tuya* de Elvira Lindo.

<sup>4</sup>El novelista Juan Marsé expresa su desilusión ante las adaptaciones fílmicas hechas sobre sus obras y añade en la misma línea que: “para ser fiel al libro hay que traicionarlo y alterarlo de alguna manera” (Amell, 1997). Las palabras de Marsé resultan similares a lo expresado recientemente por Suárez y González-Sinde.

<sup>5</sup>Sánchez Noriega llama la atención sobre este mismo fenómeno incluso dentro del cine, “donde, en principio, se rechazan sistemáticamente los *remakes* o nuevas versiones” (2000: 99).

adaptación como interpretación que se deslinda del texto literario al adoptar una nueva perspectiva, un estilo diferente y con transformaciones en los personajes y en la trama, creando “un texto fílmico autónomo que va más allá del relato literario [...] en que se proyecta sobre él el mundo propio del cineasta”; y por último D) la adaptación libre, también conocida como “reelaboración analógica, variación, digresión, pretexto o transformación” que se aleja y “traiciona” a la obra original (63-67).

A partir de esta tipificación, proponemos la mirada fílmica de Juan Vicente Córdoba al relato de Almudena Grandes “El vocabulario de los balcones” como un ejemplo de ‘adaptación como interpretación’, que reescribe y amplifica el texto de Grandes supliendo los vacíos que contiene éste debido a su breve extensión que por momentos suscita un efecto similar al texto referencial. Así, a pesar de que *Aunque tú no lo sepas* comparte rasgos de una ‘adaptación como transposición’ al mantener tres aspectos fundamentales como la fidelidad a la trama, la preservación del contexto social y cultural y una estética análoga al relato de Grandes, el largometraje de Vicente Córdoba posee lo que Sánchez Noriega ha denominado como “autonomía estética.”<sup>6</sup> Es decir, que la adaptación fílmica se alza como un texto artístico independiente de la obra literaria original en la que se basa sin que se plantee necesariamente una jerarquía de prestigio.

Acorde con los preceptos de fidelidad/ creatividad, este artículo considera *Aunque tú no lo sepas* como una ‘adaptación como interpretación’, encarnándose en una obra con autonomía estética. Para desarrollar dicha premisa, hay que considerar varios aspectos: en primer lugar, el acentuado cambio de articulación en el punto de vista y foco de la narración mediante el uso de la analepsis o narraciones retrospectivas, los saltos locativos

---

<sup>6</sup>Sánchez Noriega (2000) plantea en el apartado 2.2 “Qué es adaptar: autoría y adaptación” la problemática de dilucidar quién o quiénes poseen la autoría cinematográfica en una película: ¿el director, el productor, el guionista, el equipo técnico-artístico o un autor colectivo? (47)

y las ampliaciones de la trama que implican dicho cambio de perspectiva respecto al referente literario; en segundo lugar, hay que contemplar las alteraciones significativas del título de la historia y sus implicaciones, el papel de la música diegética y la banda sonora que otorgan otro tono a la cinta, afectan al género en que se encuadra el filme y que finalmente contribuyen en la interpretación final de la historia.

El relato de Almudena Grandes “El vocabulario” se divide en dos momentos temporales diferenciados, pues la primera parte transcurre en el Madrid de finales de los años setenta, bajo los últimos años de la dictadura franquista y la segunda en el mismo enclave a principios de los noventa, en un país plenamente democrático. La historia está contada retrospectivamente y en primera persona por la protagonista ya adulta. En la primera parte del cuento se nos presenta la voz narradora como una adolescente de clase media que en un tono desenfadado y de gran comicidad nos retrata su entorno de un castizo barrio del centro de Madrid, concretamente San Bernardo. Dedicándole al lector un afán más intimista, la protagonista nos hace partícipe de algo más profundo, revelándonos cómo de joven sus hombros se vieron cargados por el peso de unos ojos resueltos, de una “mirada sólida [y] compacta como un espejo animado, turbio y caliente,” que sin embargo, nos aclara, no eran del barrio (2005: 139). Esos ojos pertenecen al “pedazo de hortera” del Macarrón, figura desvaída que transistor en mano, pantalón de chándal y zapatos de rejilla, acompañaba a la protagonista allá donde fuere, con un persistente repiqueteo “tap tap tap” de sus superfluos tacones.<sup>7</sup> Esa sombra “triste y larga” del muchacho macarra del Madrid del extrarradio (Valdeacederas en el cuento, Vallecas en el film), llegado del Madrid humilde, es Juan, que de adolescente observa y vela por ella como

---

<sup>7</sup>El apodo del protagonista, “Macarrón” parece un juego de palabras del término ‘macarra’ cuya acepción designa algo vulgar o de mal gusto, o una persona agresiva. Dicho vocablo es adoptado por el argot joven de la España de los setenta para estos jóvenes y ambientes provenientes de los barrios marginales.

un “desgarbado y sigiloso espectro que parec[e] vivir sólo para mirar[la]” (141).

A pesar de la curiosidad que le despertaba ese impertérrito miramiento, ella, consciente de la distancia social que les separa le ignora hasta que quince años más tarde en un encuentro casual, la narradora, ya adulta, reconoce esos ojos que le habían acompañado en su adolescencia. En un afán de recuperar esa atención, esa añorada mirada que según ella quizá le concedía su existencia (142); o tal vez en un intento de reconstruir el pasado decide rememorar el paseo que tantas veces habían andado pero esta vez invirtiendo las posiciones. Ella era ahora quien le seguía a él, recorriendo las mismas calles hasta llegar a los balcones desde donde se iba a restablecer un vocabulario especial, íntimo, que en el relato de *Grandes* sólo ha de sostenerse con la mirada. En efecto, se trata de un diálogo a través de los ojos, de la contemplación, ya que en el texto literario, los protagonistas nunca llegan a intercambiar palabras, sino solamente miradas y melodías.

Es entonces un proceso en dos tiempos, en los cuales se decide quién observa a quién y qué poder ejerce dicha contemplación. En la adolescencia, cuando la persistente mirada del joven Juan se describe como un “espejo turbio” pero animado, supone tal vez un reflejo abyecto de la misma imagen de la narradora. Si la figura del “Macarrón” se describe en la primera parte como un espectro abatido y alargado sin nombre, de adulto, Juan —ya con nombre propio— llega a atravesar el cristal para posicionarse al otro lado del espejo e invertirse los papeles, quedándose ella transformada en el nuevo espectro afligido que observa y acompaña al nuevo Juan, pero que quizá le otorga su existencia.

La película de Córdoba mantiene la historia del relato literario, lo cual acercaría el film a una ‘adaptación como transposición’, pero a su vez adopta otra mirada, ya que según los audiocomentarios del propio director, al leer el cuento de *Grandes* admite haberse sentido identificado con

el personaje masculino y así decide expandir el mundo al cual pertenece el joven “Macarrón o macarrilla.”<sup>8</sup> Al efectuar esa ampliación se crea “un texto fílmico autónomo que va más allá del relato en la medida en que se proyecta sobre él el mundo propio del cineasta” situando el largometraje de Córdoba de este modo más cercano a la ‘adaptación como interpretación’ (Sánchez Noriega 2000: 65).

De esta forma, el realizador ubica a Juan en Vallecas, un barrio más marginal que el retratado en el cuento, para así recrear los barrios periféricos, que ya el mismo director había plasmado en dos cortometrajes anteriores titulados “Yo soy mi barrio” y “Entre vías.” Rafael Bonilla Cerezo (2004) aventura a definir la relación del cuento de Grandes y “su espejo” cinematográfico como “la infancia burguesa de Grandes [que] viaja en el ‘tren macarra’ de Córdoba” (175).<sup>9</sup> Precisamente, esta confrontación de espacios y clases sociales viene expresada en el film además mediante otro elemento digresivo que añade la cinta de Córdoba a la obra original. Así, los dos espacios sociales vienen personalizados en un cuento infantil titulado “Tomasín y Brunilda, la de las trenzas largas” que escribe el Juan adulto. En el film oímos a través de un *voice over* el relato en boca del mismo Juan mientras que vemos a Lucía que lo está leyendo. El cuento infantil trata, convenientemente, del encuentro entre Brunilda, una niña de vestido con lazos y encajes, que llega al parque de la mano de su institutriz y Tomasín, un niño humilde, hijo del carpintero del pueblo, que se encuentra bailando

---

<sup>8</sup>Los audiocomentarios del realizador se encuentran en la edición de la película en dvd (Manga Films, 2003). Subsiguientes comentarios acerca del cineasta corresponden a la misma fuente.

<sup>9</sup>En su artículo Bonilla Cerezo (2004) nos señala el lenguaje visual de Grandes, apuntando pasajes concretos del relato que podrían ser definidos por medio de términos cinematográficos, como por ejemplo el ‘steady cam,’ ‘travelling,’ ‘cut o corte repentino de ángulo,’ los ‘planos secuencia,’ ‘planos picado’ y el ‘salto locativo’ entre otros. Asimismo resalta el lenguaje literario de Córdoba, culminando su estudio en una secuenciación comparada del texto literario y del texto fílmico, detallando transformaciones, trasposiciones de secuencias, puntos de vista, así como añadidos y supresiones del film.

su peonza multicolor. Curiosamente y al contrario que el joven Macarrón de “El vocabulario,” espejo sombrío de la adolescente aburguesada, Tomásín no quiere mirar a la niña y rechaza su amistad, consciente de la distancia social que les separa. En la resolución del cuento, Brunilda, decidida a ganarse la confianza del niño y demostrarle su amistad verdadera, se despoja del aparatoso vestido y lo lanza por la barandilla del quiosco de música, dando a parar simbólicamente en un enorme charco.

El cuento de Tomásín y Brunilda funciona como un tropo que simboliza la relación de los protagonistas de la historia en su segundo encuentro, ya de adultos, cuando se produce la mencionada inversión de papeles y el acercamiento de la protagonista al mundo del refinado Juan. Es en el cuento infantil la mirada de la niña, obnubilada ante la destreza de Tomásín, la que intenta inmiscuirse en el mundo del niño y quien se atreve a arrojar el vestido de lazos y encajes que representa esa separación social entre ellos. La lectura del cuento le revela a Lucía en el filme el estado de ánimo de un Juan adulto, que continúa resentido por la falta de atención y cobardía de Lucía en el pasado. Cabe destacar que el breve relato de hoja y media es escrito por la propia Almudena Grandes a petición del director para su inclusión en la cinta, lo cual enfatiza el diálogo de la película con diversos textos literarios que complementan la adaptación fílmica.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup>El cuento de “Tomásín y Brunilda, la de las trenzas largas” dice así: Una tarde, la señorita Brunilda fue de paseo al parque de la mano de su institutriz, y vio un corro de niños que aplaudían. En el centro, otro niño, Tomásín, hijo del carpintero del pueblo bailaba una gran peonza de todos los colores, que daba vueltas, y vueltas y más vueltas sin pararse jamás. “Y tú, ¿qué quieres?”—preguntó Tomásín mirando de reojo las trenzas de Brunilda que relucían como si fueran de oro rojo. “Nada, sólo miro tu peonza”—contestó ella. “Me gusta mucho cómo la haces bailar; ¡tiene tantos colores! Cuando gira es como si el arco iris se pusiera a hacer volteretas.” Tomásín no quería ser amigo de Brunilda porque las señoritas bien educadas le parecían muy aburridas. Aquella tarde estaba lloviendo y Brunilda salió de casa de puntillas con unos zapatos en la mano y fue corriendo al parque y pisó todos, todos los charcos sin dejarse ni uno. Tomás bailaba la peonza solo en el quiosco de la música. Brunilda se sentó a su lado. “Te vas a manchar” —le dijo él sin mirarla— “El suelo está mojado.” “No me importa” —le contestó ella. “Sí que te importa, no seas



Pese a las digresiones y ampliaciones llevadas a cabo en el filme y el cambio del centro de la narración hacia Juan (Gary Piquer), la película no prescinde completamente de la abstracción narrativa de la protagonista, convertida apropiadamente en Lucía (Silvia Munt) en el largometraje. Lucía por tanto, va a inmiscuirse en ciertos momentos clave en la mirada narrativa de Juan como voz fundamental para entender la compleja relación de los dos protagonistas y el doloroso pasado que comparten. A pesar de esta incursión en la analepsis fílmica de Juan, la cámara fija su lente y objetivo en él, que desarrolla y amplía su parte de la historia retrospectivamente a través de varios *flashbacks*, suscitados bien por imágenes o por medio de su diario de adolescente. De este modo, se introducen nuevos personajes como el carismático Santi (Daniel Guzmán), salidos de ambientes marginales de los barrios de Entrevías, los cuales como se ha mencionado antes conoce bien el director. Asimismo se recrea un acusado trasfondo sociopolítico de los últimos años del régimen dictatorial, del cual está desprovisto el texto literario y que viene además ahondado por la banda sonora del largometraje, así como por el uso del cromatismo y la iluminación reflejados en la fotografía del film a cargo de Aitor Mantxola.

De entre los varios elementos que añaden una acusada dimensión sociopolítica a la cinta de Vicente Córdoba, hay que destacar la inclusión de fragmentos de canciones protesta de la época, por ejemplo el tema “A cántaros” del cantautor Pablo Guerrero, clamando el ya mítico ‘tiene que llover,’ las pintadas reclamando el reiterado grito de “¡Amnistía y libertad!” para los presos políticos (firmada por el F.R.A.P. o Frente Revolucionario Antifascista y Patriota) y la historia secundaria del hermano de Juan, vincu-

---

mentirosa. Fíjate en el vestido que llevas lleno de lazos y de encajes. Cuando vuelvas a casa, te van a castigar.” “Eso tampoco me importa.” Entonces Brunilda, se quitó el vestido y lo tiró con todos sus lazos y encajes por la barandilla del quiosco de la música y hasta se alegró al ver que caía en el centro del charco más grande de todos. “Sólo me importa que te fíes de mí y que seas mi amigo.”

lado al FRAP y encarcelado al ser injustificadamente acusado de la muerte de un policía en una manifestación. Asimismo, el uso del cromatismo y la iluminación de la fotografía revelan una simbología de los dos momentos temporales en que transcurre la trama. Vicente Córdoba explica que mientras que en las secuencias de los años setenta se decidieron por una luz más áspera y por colores grises, acordes con la propia época, en cambio en los noventa, la fotografía se caracteriza por tonos amarillos y ocre, sobre todo en las secuencias nocturnas para reflejar el brillo de las luces de la ciudad.

Aunque el centro de la narración fílmica sea Juan, en las secuencias iniciales del largometraje anteriores a la aparición del título en pantalla, la cámara se focaliza en el personaje femenino de la Lucía adulta, lo cual acerca en un primer momento los puntos de vista del texto literario y el fílmico. En este reencuentro con su pasado, Lucía reconoce a un distinguido Juan al cruzarse con él en la escalera mecánica de una tienda céntrica de Madrid. Sin contar los primeros planos de la protagonista en las secuencias que abren el largometraje, la cámara va a ubicarse seguidamente desde su mirada y a través de sus ojos el espectador observa primero a Juan, que no se percata de la presencia de Lucía, más tarde el trayecto hacia el barrio de San Bernardo y por fin aquellos balcones que fueron testigos del vocabulario mudo e icónico entre los jóvenes. Hasta pasados quince minutos en la película, que Bonilla Cerezo sitúa en la secuencia 12, se hace creer al espectador que, como en el relato de *Grandes*, va a ser Lucía nuestra única mirada narrativa. El cambio del punto de vista y focalización no se produce entonces hasta que Lucía se reestablece en el barrio y se atreve a asomarse al balcón ante la mirada aparentemente distante de Juan. Para el espectador, el momento de anagnórisis en Juan viene a través de un *flashback*, en el que vemos desde el punto de mira del protagonista a una Lucía joven asomada al balcón bajo la incesante lluvia. Es entonces cuando la cámara vuelve al presente narrativo

para introducirse en el piso de Juan y mostrarnos que, al igual que en el cuento de Grandes, él nunca había dejado de reconocerla.

Así pues el comienzo del film, al igual que el tráiler promocional del mismo, pueden despistar al espectador atento —sobre todo si conoce el cuento— que figura que la película mantendrá la perspectiva del personaje femenino del relato de Grandes. Además como apunta Bonilla Cerezo, si “El vocabulario” no revela nunca el nombre de la narradora protagonista, “el filme lo oculta hasta la secuencia 48” (197). Curiosamente, en el tráiler de *Aunque tú no lo sepas*, es ella, Lucía, en quien se centra el objetivo de la cámara al ritmo de la melódica canción de Joan Manuel Serrat, titulada “Lucía,” que supone un importante componente de la cinta, convirtiéndose en la canción contraseña del vocabulario de los balcones entre los dos jóvenes en la película.<sup>11</sup>

En los avances de la película hay otro cambio substancial con respecto al propio filme, pues es la voz de Lucía, y no la de Juan, quien pronuncia al final del tráiler: “Aunque tú no lo sepas, eres lo más bonito que me ha pasado en la vida.” De este modo, se predispone al público en cierto modo al vislumbrar un tono marcadamente romántico acorde con el tema central de la banda sonora a cargo de Serrat, que no se augura de la misma forma cuando se pronuncian estas mismas palabras en el desarrollo del largometraje. En la película, es el Juan adulto quien resuelve el título del filme para revelarles amargamente a Lucía: “Aunque tú no lo sepas aquella noche [...] aquella noche me partirse el corazón.” En el diálogo del guión pronuncia intencionadamente la frase en dos partes, pues realiza una pausa dramática por la interrupción de la camarera del café entre el “Aunque tú no lo sepas” y la constatación de que aquella noche Lucía hirió no sólo su orgullo, sino

---

<sup>11</sup> Quizá también se trate de un procedimiento comercial al usar como reclamo la imagen de la actriz protagonista: Silvia Munt, probablemente el rostro que será reconocido por parte de la audiencia de la película, habituado al cine español. También hay que aclarar que el tráiler, el spot y el clip vienen firmados por Ramón Verdet.

también su alma enamorada. Este momento climático en la cinta lleno de miradas es inteligentemente acompañado por un primer plano de las manos de los personajes expuesta también en dos tiempos. Al oír al afligido Juan, un contraplano muestra la mano de Lucía acercándose a la de él para asirla firmemente, seguido de un primer plano de Lucía confesándole: “Tú eres lo más bonito que me ha pasado en la vida.”<sup>12</sup> Seguidamente, Juan aparta la mano, para terminar la escena con la mirada evasiva de Juan y los ojos culpables y mirada cabizbaja de Lucía.

El primer plano de las manos acercándose o alejándose es un plano recurrente en la cinta al igual que el de las evocadoras miradas de los protagonistas, que asimismo nos revela un cambio de dirección que simboliza y revive la inversión captada inicialmente en la película en la que la Lucía adulta sigue los pasos de Juan. De jóvenes, es la mano de Juan quien agarra a Lucía y ésta no le corresponde, estableciendo un paralelo con la escena detallada anteriormente en la que ocurre lo inverso, y consolidando la inversión de miradas entre Juan y Lucía, pasando ella a ser el ente que aunque rechazado en ese momento quizá aporta la existencia al Juan de los noventa. El motivo icónico de las manos se puede apreciar también en una secuencia fundamental que precede a la conclusión del filme: tras la escena climática antes puntualizada, se nos revela a una Lucía abatida por el rechazo, sentada en el suelo frente al balcón y un *close-up* de la mano derecha agarrando su collar, que simbólicamente podría interpretarse, al igual que el vestido de lazos y encajes de Brunilda en el cuento infantil, como su conexión con el pasado a través de la distancia social que antes los separaba. En la escena simultánea que sigue al plano de Lucía aferrándose a su collar se muestra a Juan con la mirada igualmente perdida y su mano agarrando la vía del tren, como indicando un deseo de aferrarse a sus raíces, a su barrio de entre vías,

<sup>12</sup>El director admite que la memorable frase que pronuncia el personaje de Lucía está sacada de un tema del grupo Gladys Knight The Pips: “The Best Thing That Ever Happened to Me.”

el entorno marginal que separaba los enclaves de ambos; es decir, lo que le definía en el pasado de juventud en que solo vivía por Lucía y quizá aún le define en ese momento.

El cambio del título de la película constituye otro aspecto que enfatiza la lectura icónica del director como interpretación del relato. El sugerente título de “El vocabulario de los balcones” de la autora se convierte en el no menos enigmático *Aunque tú no lo sepas* de la cinta. Juan Vicente Córdoba añade al respecto que el título del cuento le parecía “muy bonito y literario, pero difícil de retener en la memoria de los espectadores.” En un encuentro con la autora, Córdoba le reveló su interés por utilizar el título de uno de los poemas de Luis García Montero, “Aunque tú no lo sepas,” ya que el director veía el trasfondo de la historia de la película en la composición poética de García Montero —premio nacional de poesía y marido de la propia Grandes. Así como el paratexto que precede al cuento de Grandes es la breve “Dedicatoria” lírica de García Montero, el paratexto del film se encarna no sólo en el propio relato y la “Dedicatoria” sino también en el poema de García Montero “Aunque...” A su vez, como afirma Córdoba, la película pareció inspirar en el poeta otra composición titulada “Canción íntima” en un círculo de inspiraciones que une líricamente todos los textos.

La composición poética “Aunque tú no lo sepas” está recogida en el poemario del poeta granadino titulado *Habitaciones separadas* (1994) y se sitúa dentro de la corriente poética de los noventa denominada “poesía de la experiencia.” Esta poesía se caracteriza por un tono realista y verosímil que refleja las preocupaciones cotidianas del mundo urbano. Se trata de una poesía reflexiva, meditativa e intimista, desprovista de dramatismo que se aleja, como apunta el propio García Montero, del “esteticismo novísimo radical” para intentar recuperar el contacto con el lector (Montejo Guruchaga 2003: 132-133). En el poema de García Montero “Aunque tú no lo sepas” oímos una voz ávida, quizá esperanzada, que se dirige a ese tú

que aún no lo sabe, que además ignora y no recuerda el sueño en el que el yo poético dice haber habitado junto al destinatario de los versos. Así, la voz lírica anhela una realidad y convivencia reiteradamente ensoñada e imaginada a través de la mirada pues afirma [la voz poética]: “Aunque tú no lo sepas te inventaba conmigo/ hicimos mil proyectos, paseamos/ por todas las ciudades que te gustan,/ recordamos canciones, elegimos renunci-  
cias,/ aprendiendo los dos a convivir/ entre la realidad y el pensamiento.” El sujeto lírico le describe al destinatario del poema una parte de su ser que ni el mismo conoce: “la vida que has llevado junto a mis pensamientos.” Se trata de una vida vivida de un modo inconsciente, todo como parte de un quimérico espejismo.

Este poema se encarna en más que un simple paratexto de la película, pues complementa no sólo la mirada del joven Juan del largometraje, sino que además resulta aun más apropiado para el relato de *Grandes*, sobre todo si tenemos en cuenta que la posible convivencia entre los dos protagonistas se queda en el texto literario en una ensoñación melancólica que nunca llega a materializarse. Según nos confiesa la misma narradora desde la primera parte del cuento: “Nunca llegué a cruzar una palabra con él, ni siquiera sabía cómo se llamaba” y en efecto así se mantiene hasta el final del relato cuando la protagonista se da cuenta de que ni siquiera “conocía su voz” ya que “nunca la había oído” (*Grandes* 2005: 139, 158).

Además, al igual que en el poema de García Montero en que el yo lírico le revela al tú su estado de ánimo, sintiéndose como la luz de un sueño: “iluminado por esa parte de ti que no conoces,” la voz femenina del cuento nos confiesa el valor de esos ojos de la sombra que la acompañan, ya que en sus propias palabras “tal vez [l]e concedieran el privilegio de existir, en lugar de nutrirse con ventaja de [su] existencia” (*Grandes* 2005: 142). “El vocabulario de los balcones” nos hace reflexionar sobre quién es el que se privilegia de existir con la mirada: el que observa o el que es observado.

Cabría plantearse, si en concordancia con la inversión de papeles ya comentada, siendo ella ahora la que le sigue y le contempla a él, es entonces al final la narradora quien le concede a Juan el privilegio de existir o incluso de recuperar su existencia pasada con su orgullo restituido como se explica a continuación.<sup>13</sup>

Tras diversas tácticas por recuperar la atención de Juan, la protagonista del cuento logra restituir el vocabulario perdido en los balcones a través de una melodía, una canción contraseña de su juventud que escucha Juan desde su balcón. El llanto desgarrado de la canción provoca en la protagonista un “gesto espontáneo: mientras observa fijamente a Juan desde su balcón, audazmente se desnuda dejando caer su ropa. En esta escena climática de la segunda parte del relato, la protagonista nos la describe como su “último fracaso” pues ante su desnudo real y simbólico, Juan “no se movía,” permanecía “como un muñeco, como una estatua, como un cadáver” (Grandes 2005: 159).<sup>14</sup> Todo parece indicar que Juan está a punto de completar su metamorfosis a los ojos de ella, pues deja atrás esa frágil figura “solitaria y huidiza” del joven Juan de “cuerpo encogido que buscaba amparo” con “los brazos colgando, los hombros hundidos, la cabeza gacha” para caminar ahora con “los hombros por fin erguidos” (Grandes 2005: 145, 160). El triunfo de Juan al final del relato con la cabeza alta y los hombros

---

<sup>13</sup>La película presenta una interesante dicotomía de miradas: la femenina del presente narrativo y la masculina del pasado de la narración. Agradezco a Tom Deveny sus comentarios al respecto, que señala el mayor voyeurismo o placer visual *mulveyano* por parte de ella en el presente, indicando quizá el nuevo estatus de la mujer en la sociedad. Deveny plantea si la mirada masculina es tal vez parte del pasado y cómo parte de esa transformación se ve reflejada por ejemplo en que la escena del desnudo de la protagonista en el cuento no se produzca en el filme. El propio director explica que rodó alguna escena de desnudo de la Lucía joven, pero que la descartó en el montaje final porque no iba con el tono de la película.

<sup>14</sup>La imagen de Juan en este estado de inmovilismo se puede ver en la carátula del film de Córdoba. En un fondo oscuro y negro se ve de espaldas a Lucía, en camión blanco, descalza, mirando hacia el balcón de Juan, iluminado por la claridad del sol, que mantiene los brazos pegados al cuerpo como si de un autómatas se tratara.

enhiestos contrasta con la inclinación de cabeza de ella, finalmente derrotada y humillada. Volviendo al valor que ella otorgaba a la mirada de Juan, si la existencia de ella se sostiene con los ojos de él, se podría aseverar que por eso ella cae derrotada cuando Juan abandona su posición de cámara, de ojo que nos transmite la existencia de la protagonista, porque ya ella va a dejar de existir tal y como él la ha retratado y figurado en sus pensamientos, en esa vida de ensoñación en la que él como el yo lírico del poema “Aunque...” de García Montero queda convertido en “la luz del sueño/ que no recuerdas cuando te despiertas.”

La ambigüedad que se deriva del final abierto del cuento queda resuelta en la lectura personal que hace el director del filme. Este aspecto enfatiza la consideración de la adaptación fílmica de Córdoba como ‘interpretación’ según la clasificación de Sánchez Noriega. La conclusión de “El vocabulario de los balcones” de Grandes guarda cierta ambivalencia por el hecho de que Juan, ya con la cabeza alta, cruza la calle, pero no se especifica hacia donde se dirige. A pesar de esta indeterminación, Pilar Rus (2003: 87) o el mismo Juan Vicente Córdoba no dudan en afirmar que Juan cruza la calle para dirigirse a la casa de ella. De hecho, el director —que al presentar su película advierte que se trata de una adaptación libre del cuento de Grandes— se defiende ante las críticas recibidas por el final edulcorado y algo inverosímil de su largometraje, expresando que lo hizo ya que quería permanecer fiel al cuento de Almudena Grandes. Vicente Córdoba insiste en que quería ser “absolutamente fiel al final del cuento [...] Me decía, me repetía a mí mismo que realmente el personaje de Juan tenía que cruzar la calle.” Al mismo tiempo, el cineasta resalta que su filme es para que cada espectador le otorgue su propio final.

Sin embargo, si nos decidimos por la lectura de un desazonado final del cuento, parece apropiado el uso referencial por parte de Grandes de la canción de Los Módulos: “Todo tiene su fin” como canción-contraseña con



la que los personajes abrían su balcón para dialogar contemplativamente a través de sintonías y miradas. La canción, además de conectarles con el pasado, preludia quizá un mensaje sombrío a través de las desgarrantes notas, anunciando que ya llega la hora en que “te alejarás al fin.” En efecto, el hecho de que el Juan adulto mueva los labios con la letra de la canción puede funcionar como un elemento proléptico en la historia, adelantándonos el amargo final. De este modo, la canción, y por ende, Juan que la canta, reclama: “quiero que tus ojos me miren/ y que siempre recuerdes/ el amor que te di/ pero quisiera que ese día/ y al recordar comprendas/ lo que has hecho de mí” pues ya sólo le queda la esperanza de que “como el viento al humo/ te aparte ya de mí.” Simbólico es también cuando ella empieza a imitar los gestos de Juan en el balcón antes de su desnudo y se une al canto final del estribillo “todo tiene su fi-i-i-in,” quedándose ahora ella inmovilizada y aferada a la barandilla del balcón, vaticinando entonces la parálisis de Juan en su propio balcón, inerte, antes de su triunfante restitución y en contraste con la cabeza hundida de la protagonista. Lógicamente si consideramos el final y el tono del filme de Córdoba, parece acertado el cambio de la canción contraseña entre los jóvenes por el tema central en el largometraje de la historia de amor de “Lucía” de Serrat, más acorde con su lectura interpretativa. Otro efecto habría tenido en el espectador si en lugar de escuchar la romántica “Lucía” escucháramos, como en el relato de Grandes, el ritmo movido y desdeñoso de Los Módulos interpretando “Todo tiene su fin.”

La cuidada lectura visual y simbólica de *Aunque tú no lo sepas* se sitúa, siguiendo la tipificación expuesta por Sánchez Noriega, en una “adaptación como interpretación” al ampliar la mirada femenina del relato de Almudena Grandes, alcanzando a su vez una autonomía estética a través de varios cambios significativos. En primer lugar, la película articula un cambio genérico importante al adoptar la mirada masculina como focalización narrativa del pasado, proyectando así el propio mundo del cineasta, y en segundo lugar, el

cambio del título de la historia y los diferentes paratextos poéticos que inspiran dicha transformación. Por último, la interpretación del final del relato por parte de Córdoba y el cambio de la canción contraseña más acorde con la lectura final del filme otorga un tono romántico a la cinta, que vislumbra el reencuentro idealizado de los dos protagonistas en el presente narrativo.

La inspiración inicial del cuento de Grandes que se extrae de la “Dedicatoria” de Luis García Montero parece estar basada en una mirada masculina, que es la que se desarrolla en la analepsis narrativa de la película: “Si alguna vez la vida te maltrata,/ acuérdate de mí,/ que no puede cansarse de esperar/ *aquel* que no se cansa de mirarte” (énfasis añadido). Dentro del relato, la dedicatoria inicial contrasta con la resonancia profética de la canción “Todo tiene su fin” en la que el ente masculino que observa sale de su posición para por fin levantar su mirada y convertirse también en objeto deseado y contemplado. Así, la *steady-cam* con que nos guía la protagonista en el relato pasa a ser en el film la cámara que enfoca al joven Juan y a sus prismáticos. El espejo que se sostiene desde la mirada masculina tanto del propio director con respecto al cuento de Grandes, como del personaje principal de la cinta queda convertido en un elemento fundamental no sólo para trasladar la perspectiva de Juan y la entrada en su mundo marginal de entrevías, terraplenes y descampados, sino también como objeto mediador de la comunicación de los jóvenes que da entrada en el filme a la romántica canción de Serrat “Lucía.”

En definitiva, recordando unas palabras de Gonzalo Suárez que define precisamente al cine no como imagen, sino como mirada, el lenguaje visual de Grandes se encuentra sostenido por el peso de la mirada literaria de Juan Vicente Córdoba en su largometraje componiendo un simbólico diálogo entre el balcón de la literatura y el de la iconografía.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aunque tú no lo sepas* (2003), Dir. Juan Vicente Córdoba. Interprt. Silvia Munt, Gary Piquer, Andrés Gertrúdx, Cristina Brondo y Daniel Guzmán. Manga Films.
- AMELL, Samuel (1997), "Juan Marsé y el cine". *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica* 22: pp. 55-65.
- BONILLA CERESO, Rafael (2004), "Literatura y filmicidad: 'El vocabulario de los balcones' (Almudena Grandes, 1998) en *Aunque tú no lo sepas* (Juan Vicente Córdoba, 2000)". *Revista de literatura* LXVI, 131: pp. 171-200.
- GRANDES, Almudena (2005) [1996], "El vocabulario de los balcones". *Modelos de mujer*. Barcelona: Tusquets, pp. 135-160.
- MANRIQUE SABOGAL, Winston (2007), "Entrevista: Literatura y cine. Infidelidades necesarias". *El país*. 18 agosto 2007  
 <[http://www.elpais.com/articulo/semana/ Infidelidades/necesarias/elpepuculbab/20070818elpbabesc1 /Tes](http://www.elpais.com/articulo/semana/Infidelidades/necesarias/elpepuculbab/20070818elpbabesc1/Tes) >
- MÍNGUEZ ARRANZ, Norberto (1998), *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*. Valencia: Ediciones de la Mirada. Contraluz-libros de cine.
- MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía (2003), *Literatura española (1936-2000)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).
- RUS, Pilar (2003), "La mirada como transgresión sexual y social: Almudena Grandes y Juan Vicente Córdoba". *Letras Peninsulares*, 16.1: pp. 87-98.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.