

ESCRIBIR LA IMAGEN: LA TRANSFORMACIÓN DE FILME A NOVELA LÍRICA EN *ELISA, VIDA MÍA*, DE CARLOS SAURA

José Seoane Riveira
(Universidad de Salamanca)

seoaneriveira@usal.es

RESUMEN

El artículo reflexiona sobre la novelización de la película *Elisa, vida mía* (1977) que Carlos Saura realizó en 2004 con el objetivo de ampliar sus significados y profundizar en la exploración de dos medios artísticos diferentes: el cine y la literatura. Esta obra cinematográfica está encuadrada en los contextos formales y temáticos del cine lírico. Con este estudio comparatista se analiza si la adaptación literaria del filme corresponde, como su hermana cinematográfica, a la novela lírica, teniendo en cuenta su carácter metaficcional y los rasgos de estilo, construcción de significados y tipo de narración.

Palabras clave: Carlos Saura; cine lírico; novela lírica; adaptación; *Elisa, vida mía*.

ABSTRACT:

This paper analyses the literary adaptation of the film *Elisa, vida mía* (1977) that Carlos Saura wrote in 2004 in order to expand its meanings and focus on the exploration of two different arts: cinema and literature. This cinematographic creation is placed in the formal and thematic context of lyrical film. This comparative study analyses if the literary adaptation of the film is, like its cinematographic twin, a lyric novel, focusing on its meta-fictional characteristics, its own style, its construction of meaning and its type of narration.

Keywords: Carlos Saura; lyrical film; lyrical novel; adaptation; *Elisa, vida mía*.

CARLOS SAURA, POETA DEL CINE ESPAÑOL

En el contexto temporal de renovación cinematográfica que se vive en Europa desde mediados de los años 50, surge en España un movimiento que puede considerarse el caso específico nacional que corresponde a dichos cambios: el Nuevo Cine Español. Si bien las características de este fenómeno no son asimilables a las que hacen surgir el resto de cines modernos, sí hay puentes tendidos que conectan el caso nacional con el resto de revoluciones artísticas de Europa:

El Nuevo Cine Español aparecía fomentado por medidas y apadrinado desde estamentos similares a los que propiciaron los cines de ruptura europeos de los sesenta. (...) conviene aclarar que el NCE se distinguió mucho más por su enorme atipicidad con respecto al resto del cine producido en España, que por su permeabilidad para adoptar modelos narrativos importados del exterior, o por su interés por la investigación formal (Torreiro, 1995: 308-309).

Carlos Saura (Huesca, 1932) pertenece al grupo de cineastas que, desde años anteriores, vienen reclamando un cine radicalmente distinto a lo preexistente en el panorama español. Estas ideas, cristalizadas en las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca de 1955, organizadas por el Cine-club del SEU de la misma ciudad, que presidía Basilio Martín Patino, aglutinan a un grupo heterogéneo de profesionales del cine, desde directores en activo como Juan Antonio Bardem hasta nuevos desconocidos, como el propio Carlos Saura (Monterde, 1995: 286-287).

Con los planteamientos regeneracionistas que se promulgan en las Conversaciones, y bajo el mandato de José María García Escudero, responsable desde 1962 de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, se establecen nuevas medidas de protección y subvenciones, junto con remodelaciones de las leyes de censura para acercar el modelo español a los nuevos cines europeos (García Escudero, 1962).

Este nuevo marco legal permite a cineastas como Saura despegar desde sus primeros filmes, más caracterizados por el documentalismo y lo fenomenológico —*Los golfos*, de 1959, por ejemplo, con claras influencias del neorrealismo italiano, en cuanto a bajísimos presupuestos, escenarios naturales y un notable “realismo social”— hacia el cine lírico o, en su manifestación estrictamente española, el “cine

metafórico” que surge a finales de los años sesenta como mecanismo oblicuo para sortear la censura. Un cine formado, como indica John Hopewell (1980: 131-132), “a partir de la difusión del sentido, metonimias, metáforas, símbolos, alegorías, elipsis, la plasmación del sentido en la forma, (...) subjetivismo”¹.

Desde *La caza* (1965), Carlos Saura avanza en el cine metafórico con películas como *Peppermint Frappé* (1967), *El jardín de las delicias* (1970) o *La prima Angélica* (1973), siempre en colaboración con Elías Querejeta, el productor más destacado de aquella época y el principal valedor del cine de arte, que, además de rodar con Saura, trabajó con representantes del cine poético español tan significativos como Víctor Erice, manteniendo siempre unos principios cinematográficos muy fuertes.

Carlos Saura, que ya en la etapa tardofranquista se había erigido como figura autoral casi única del cine español —quizás junto a Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem o Edgar Neville—, en base a su reconocimiento internacional y el control muy amplio en cada una de las películas que dirigía, permanece, a la muerte de Franco y en la transición, como el cineasta español más destacado del cine artístico.

Su intención, desde un primer momento, estaba dirigida al cine de autor y al control absoluto del cineasta sobre su obra, lo que entronca directamente con uno de los principios esenciales de la *nouvelle vague* y los nuevos cines europeos: la voluntad de estilo. En sus propias palabras:

(...) yo, como director de cine, me resisto a hacer una adaptación literaria. Es una forma de imponerme a mí mismo el que se me ocurra la idea motriz, es como una obligación para un director que se considera digamos “autor”. Primero, porque a mí me parece una condición sine qua non, y segundo, porque me parece que es la única forma de que lo que vaya a hacer le corresponda totalmente a él (Brasó, 1974: 72).

Es preciso mencionar que esta idea no se ajusta a los hechos, ya que su primera película, *Los golfos*, fue escrita a partir de varios artículos periodísticos de Daniel Sueiro y Mario Camus, y más adelante rodaría definitivamente otras adaptaciones: *La noche oscura*, 1994; *Buñuel y la mesa del rey Salomón*, 1995. Sin embargo, se trata de una motivación que enlaza su obra al cine poético y la aleja de los métodos narrativos tradicionales. Carlos Saura entraría así, desde *La caza* —inicio

¹ Por otra parte, dejando a un lado las operaciones estéticas, es interesante la enumeración y descripción que realiza Hopewell de los mecanismos externos al filme para sortear la censura en las pp. 131-132.

de su etapa metafórica— en una especie de “poesía por añadidura” o intrínseca a la realidad, en consonancia con la postura de Eric Rohmer (Pasolini y Rohmer, 1970), que va acercándose más a la fusión en lo decible que caracteriza a los nuevos cines europeos: es decir, imbricación total de la forma y el contenido, constituyendo una unidad indisoluble.

Su progresiva asimilación de los estudios psicológicos freudianos, el interés por el territorio de la ensoñación, la memoria, el deseo y, en definitiva, la mente, hacen de su obra, a partir de mediados de los años sesenta, un perfecto exponente de la cinematografía moderna: la censura, la realidad, contribuyen en el caso de Saura a refugiarse en lo “decible” y en el cine de autor. Como escribe Christian Metz (1970: 30):

Pero, sin que tengan siempre clara conciencia de ello, (...) aquello en que trabajan, con una paciencia y un talento que ya han dado frutos, muchos de los cineastas de la nueva generación, a través de una ideología romántica de creación individual, es en la disolución o ablandamiento progresivo de lo Verosímil cinematográfico con su corolario, el enriquecimiento progresivo de lo decible fílmico (vivido como ‘deseo de decirlo todo’).

De esta forma, la caída de la dictadura en España provoca que Carlos Saura encamine su cine todavía más a la investigación formal, estética y narrativa. Después de *Cría cuervos* (1975), intimista retrato de una familia burguesa en la época franquista, premiada en Cannes, Saura continúa su colaboración con Elías Querejeta —y su homogéneo grupo de confianza— en *Elisa, vida mía*, del año 1976 (Monterde, 1993).

El proyecto, iniciado con la intención de apartarse de los temas que venía tratando desde el cine metafórico, se emprende con la escritura del guion de *Elisa, vida mía*, con Geraldine Chaplin repitiendo como protagonista, y manteniendo, eso sí, ciertas características temáticas que se dieron en *La prima angélica* y *Cría cuervos*: una mujer protagonista que se pregunta sobre su pasado, su identidad, el tiempo histórico y, sobre todo, los distintos tiempos personales (D’Lugo, 1991).

Como señala Hopewell, “la respuesta inmediata de Saura consistió en afirmar que hacer cine era una actividad que merecía la pena por sí misma” (1980: 253). En este sentido, Hopewell reflexiona sobre la similitud que *Cría cuervos* puede tener con

la obra de directores como Ingmar Bergman o Federico Fellini, ya que presenta las características acuñadas por Bordwell (1979 citado en Hopewell, 1980): personajes sensibles, marcas de estilo autoral, alternancia de distintos segmentos temporales, sueños, recuerdos y visiones subjetivas de los protagonistas.

Sin embargo, *Elisa, vida mía*, continúa Hopewell, dado su carácter metaficcional, además de sus personajes fragmentados, narrativas arborescentes y reflexiones meta-artísticas, está más cerca del "contracine" *godardiano* posterior a la *nouvelle vague* (1980: 254).

A pesar de esto, la unidad estética con sus filmes anteriores (el equipo técnico-artístico proporcionado por Querejeta es el mismo), la caracterización de los personajes, la recurrencia a la imaginación, la confusión temporal, la ensoñación, las capas de pasado, presente y futuro superpuestas, la apertura narrativa, o la desconexión entre distintos elementos visuales y sonoros, confieren a *Elisa, vida mía*, el estatus de filme plenamente lírico, apartado de toda convención narrativa, producido gracias a la lenta gestación del estilo autoral de Carlos Saura durante el franquismo y desde los primeros momentos del Nuevo Cine Español. Siguiendo las ideas expuestas por Pérez Bowie (2008) sobre la correlación entre cines modernos y literatura, puede compararse la producción de Saura durante los años setenta al género literario de novela lírica, ya que los nuevos cines, a pesar de aplicar coordinadas poéticas renovadas, siguen respetando un grado de linealidad argumental y ciertos rasgos narrativos que los alejan de las transgresiones vanguardistas, asimilables éstas, en una comparación literaria, a la poesía.

ELISA, VIDA MÍA: ENTRE EL CINE Y LA LITERATURA

Es preciso señalar que, antes de convertirse en director de cine, Carlos Saura ejerció la fotografía profesional. En los años anteriores a su ingreso en el Instituto de Investigación y Experimentación Cinematográfica (IIEC), en el año 1953, recorre la Península Ibérica realizando un trabajo fotográfico sobre los habitantes de zonas rurales (D'Lugo, 1991). Queda de manifiesto, pues, que Carlos Saura fue desde sus comienzos un artista polifacético, interesado en primer término por la imagen fotográfica —durante toda su vida, ya que ha expuesto en numerosos países y ha publicado extensas muestras de sus fotos, además de poseer una colección de más de doscientas cámaras antiguas—, y, a medida que su carrera avanza, surgen en él inquietudes literarias que lo llevan a novelizar distintos guiones de sus películas.

En este sentido, la ambición autoral de Saura sobrepasa los límites de lo estrictamente cinematográfico. Los impulsos que lo llevan a saltar de la fotografía al cine son, como él mismo declara, de carácter narrativo (Brasó, 1974: 30):

Yo estaba un poco predestinado para ser operador, y una cosa que le extrañó mucho a todo el mundo fue el que me presentara a dirección en vez de a cámaras. Pero es que a mí la cámara no me interesaba nada, aunque parezca paradójico. Quizá es que notaba la rigidez de la fotografía, su mundo inmóvil, casi como inanimado, sus limitaciones con respecto al cine, su imposibilidad de narrar una historia. O sea su dimensión estática, dimensión que yo necesitaba superar.

De sus años en el IIEC nace su contacto con importantes literatos del escenario español, y Saura comienza a leer desafortunadamente y a escribir, llevado por su objetivo de convertirse en director de cine. Todas las influencias artísticas que recoge en aquellos momentos serán incluidas, más tarde, en sus películas (Sánchez Vidal, 1994).

Pero su carrera no está compartimentada, sino que se imbrica y produce nuevos resultados: la fotografía, el documentalismo, el cine, la literatura, el teatro, la música y la danza cristalizan en obras como *Iberia* (2005), *Fado* (2008), la novela *Elisa, vida mía* (2004), que se analiza en el presente trabajo, o una versión de *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca, estrenada en el mes de marzo de 2013 en el Matadero de Madrid.

Por lo tanto, y a la hora de acercarse a la producción literaria de Carlos Saura, es preciso tener en cuenta todos los factores que han contribuido a hacer de él un artista polifacético. Es necesaria una visión periférica para el análisis de *Elisa, vida mía*, debido a las influencias y los intereses dispares que han penetrado la obra del cineasta aragonés desde sus inicios. Considerar *Elisa, vida mía* como una novela al uso no sería lo indicado, puesto que su origen es la transformación del texto fílmico en texto literario.

La novelización de películas ha sido tratada por José Luis Sánchez Noriega, y definida, en un principio, como “un propósito meramente comercial —tanto para

vender revistas o el libro posterior como para promocionar las películas" (2000: 31)². Sin embargo, este proceso mercantil obedece a funciones totalmente alejadas de la práctica artística, por diferentes causas: en primer lugar, no es el mismo autor el que rueda la película y escribe la novela; en segundo lugar, las adaptaciones se realizan en un corto período temporal, es decir, las obras cinematográficas y las literarias ven la luz casi al mismo tiempo, o en fechas lo suficientemente cercanas como para sostener el interés del público; y, en último término, el objetivo de dicha novelización es vender más ejemplares de periódicos o revistas y la promoción de las películas³.

El caso de *Elisa, vida mía* es atípico, tratándose de la transformación de un filme hacia el territorio novelístico. No responde a una necesidad económica, ya que la película fue estrenada en el año 1977, y la novela se publicó en el 2004 (más de veinticinco años después), por lo que se entiende que el posible tirón de público que pudiese haber tenido el filme está olvidado. Y lo que es más importante: constituye un experimento artístico y narrativo del mismo autor. Como declaró el propio Saura el día de la publicación de la novela: "quiero trasladar al lenguaje literario mis pensamientos y profundizar en caminos distintos, cosas abocetadas y algunos misterios" (Saura, 2004b).

La clave lírica

Los ejes temáticos en los que se centra la película *Elisa, vida mía*, corresponden plenamente con la remodelación de temas que llevan a cabo los nuevos cines en los años sesenta con respecto a la tradición anterior.

Debido a diversos factores, los cineastas modernos centran sus filmes en varias ideas, que se erigen en contenido casi global de las obras que se producen a partir de aquella época. Entre los más destacados estarían, en primer lugar, el camino vital, desde el nacimiento hasta la muerte, con especial atención a las reflexiones sobre la vejez, el sentido de la existencia, la familia y el mundo infantil; otro sería el sexo, con especial hincapié en los fracasos matrimoniales, las relaciones heterodoxas y los traumas provocados por ello; y, en último término, el propio medio cinematográfico, lo que se traduce en experimentaciones sobre la narración y la imagen, por lo que podría considerarse una especie de tendencia "autoconsciente" (Monterde, 1995b).

² José Luis Sánchez Noriega se refiere aquí a las novelizaciones de películas surgidas en Francia a partir de 1905, para publicar en prensa o revistas por episodios, conocidas como *ciné-romans* (2000: 32).

³ Estas prácticas no sólo se reducen a la Francia de principios de siglo, sino que actualmente también tiene cabida en los mercados editoriales: véase la novelización de *Lope* (Andrucha Waddington, 2010), a cargo de Verónica Fernández, con el mismo título y publicada en Temas de Hoy, 2010.

Elisa, vida mía, presenta la historia de Luis (Fernando Rey), un escritor y profesor universitario que se ha retirado al campo para vivir los últimos años de su vida en un ambiente ascético en el cual buscar sentido a su existencia. En su cumpleaños, con la visita de su hija Isabel (Isabel Mestres) y su familia, llega la sorpresa para Luis: Elisa (Geraldine Chaplin), su otra hija, viene con su hermana a visitarlo debido a que sufre una grave crisis matrimonial, y se queda con él varios días en casa.

Esta clase de ambientación escénica sitúa la obra a medio camino entre el explícito naturalismo del que parte la obra de Saura y la progresiva abstracción que ha adquirido conforme el autor evoluciona estéticamente. En el caso de *Elisa, vida mía*, se dota de una gran importancia al interior de la casa de Luis, lo que conlleva un puente más hacia la novela lírica, ya que es fotografiada íntegramente para dar sensación de flujo natural y privacidad en medio del campo, como indica Gorostiza (2009). *Elisa, vida mía* se convierte así en un punto intermedio entre la exterioridad y la mente, reflejada en el espacio interno del hogar o, en un sentido distinto, en el coche⁴.

Como indica Hopewell (1980: 254), la vida espartana de Luis deja claro que uno de los temas más importantes de la obra es la “búsqueda de valores en un mundo complejo”. Así, Luis, que ha tenido una vida de opulencia durante su matrimonio, lo deja todo para dedicarse a dar clase en un colegio de monjas y vivir en una casa aislada, en medio del campo castellano. Elisa, por su parte, ha llevado una existencia siempre supeditada a la de su marido, ha vivido fuera (lo que conocemos solamente por su acento extranjero) y se encuentra inmersa en una búsqueda de significado parecida a la de su padre.

Elisa acude a una representación teatral que su padre está llevando a cabo en el colegio: *El gran teatro del mundo*. Este recurso metaliterario, además de las frecuentes alusiones a la *Égloga* de Garcilaso (que, por otra parte, proporciona nombre al título, y dibuja la melancolía respecto a la vejez)⁵, dota de profundo sentido a la psicología de Luis, que se aleja, en su reclusión, de toda ley social o humana: es decir, se libera del “papel” que el “autor” de su vida, estableciendo una analogía con

⁴ El coche es entendido, además, como un mecanismo para “desocultar”, en clave *heideggeriana*, los valores culturales que encierra el objeto en sí mismo. Para más información, consultar el estudio de García Ochoa (2008).

⁵ “¿Quién me dijera, Elisa, vida mía, / cuando en aqueste valle al fresco viento / andábamos cogiendo tiernas flores, / que había de ver, con largo apartamiento, / venir el triste y solitario día / que diese amargo fin a mis amores?”. Extraído de Garcilaso de la Vega. (1995). *Obra poética y textos en prosa*. B. Morros (ed.). Barcelona: Editorial Crítica.

la pieza teatral, le ha adjudicado (Frutos Cortés, 1995: 134). Por el contrario, Elisa se encuentra todavía en la tempestad del cambio.

En este breve repaso por el aspecto temático de la historia se aprecia que el núcleo presenta tres grandes aspectos: identidad, entendida desde la infancia hasta la muerte, ya que Elisa y Luis recuerdan constantemente aspectos pasados de su vida; familia, estudiada desde las relaciones padre-hija y los entresijos de la vida matrimonial; y sexo, con los apuntes freudianos y el complejo de Electra.

En cuanto al aspecto formal, es preciso destacar el valor poético de la película por encima de su carácter rupturista, al contrario de lo señalado por Hopewell, ya que, en palabras de Román Gubern (1973: 25):

El cine moderno ha sido imbuido por el espíritu de ruptura y de investigación de la antinovela, llevada al límite con su destrucción de la noción de 'héroe', e incluso, de lo que antes se denominaba 'trama' o 'argumento' (...). Son películas que no pueden ser explicadas ni resumidas.

Elisa, vida mía no corresponde a esta definición, a pesar de presentar varios planos narrativos en los que se mezclan realidad, ficción, imaginación, sueños, y puntos de vista. Aunque mínima, la línea argumental, y sobre todo temática, se sigue constantemente, presentando de esta forma un metarrelato que se encuadra en un espacio temporal y geográfico —la casa de campo y los días que Elisa pasa con su padre—, pero que extiende sus ramas hacia el pasado, presente, futuro, y lo imaginario.

El tratamiento temporal está sometido a continuas fluctuaciones y rupturas, en consonancia con el cine y la novela líricos. Carlos Saura, aparte de utilizar métodos de narración clásica —elipsis— para condensar el tiempo del relato —varios días— al tiempo cinematográfico —dos horas— (Gutiérrez San Miguel, 2006: 127), utiliza, como elemento de distensión temporal interna, las posibles ficciones o sueños de los protagonistas, que se enlazan con los acontecimientos reales sin aparente diferenciación.

Estas características alejan a *Elisa, vida mía* del anticine *godardiano* de su etapa posterior a la *nouvelle vague*. A pesar de su carácter autoconsciente, la película de Saura se enmarca mucho más adecuadamente en el cine lírico, entendido éste como narración de "arte y ensayo", aunque respetando ciertas bases del relato tradicional

para que el espectador pueda seguir la historia, como sugiere Bordwell en su estudio sobre Yasujiro Ozu o la película *Vivir su vida*, de Jean Luc Godard (1996: 275-290).

Estos breves apuntes respecto a las claves poéticas de *Elisa, vida mía* entran en clara relación con las características literarias de la novela lírica. En este sentido, es preciso delimitar el concepto de novela lírica en literatura. Ralph Freedman señala, a principios de los años sesenta, que la novela lírica: “busca combinar hombre y mundo en una forma objetiva, extrañamente oculta pero siempre estética”, que, continúa, “explota la vida interior del héroe (...) mediante el flujo de conciencia (...) que comparte, con la confesión y la forma epistolar, una intención narrativa original” (1971: 14, 24-25).

Es decir: el discurso narrativo tiene cualidades fundamentalmente subjetivas e interiores; es una narración intimista, ligada fuertemente al pensamiento, la sensación, y la identificación de la mente con el espacio, del que emerge un modelo de imágenes y motivos producto de la mente.

Además, la deformación del tiempo y del espacio, a través del cual “el héroe es un errante”, lleva implícita la idea del “retrato, la detención del flujo del tiempo en constelaciones de imágenes y figuras” (Freedman, 1971: 347). Lo que hace de *Elisa, vida mía* una obra perfecta para ser trasladada a la literatura como una narración lírica.

Análisis comparativo

La novelización de *Elisa, vida mía* ha sido llevada a cabo por un deseo de ahondar en aspectos de la historia que las características del medio cinematográfico no pueden revelar. En este sentido, es preciso analizar las diferencias principales que presenta la novela con respecto a la película, para indagar cómo Carlos Saura ha traspasado los aspectos narrativos y estéticos que ya se encontraban rodados en imágenes al mundo de las palabras.

En cuanto al discurso narrativo, que en una novela lírica es subjetivo y está interiorizado (Freedman, 1971: 25), hay que señalar varios aspectos. El principio de la novela es totalmente distinto a la película, ya que revela el sentido global de la historia. Saura, que en la cinta presenta un coche que se acerca lentamente en una carretera del campo castellano, superpone una voz en off —la de Luis— leyendo algo que parece ser el diario de una mujer. Este principio, que produce el extrañamiento

del espectador mediante la disrupción imagen-sonido, no se respeta en el libro, ya que el primer párrafo que nos encontramos corresponde a un enunciador externo — equivalente tal vez a la cámara cinematográfica— que explica lo siguiente: “Sentada en el sillón que fuera de su padre, Elisa, acodada sobre la mesa y con la pluma Montblanc entre los dedos, empezó a escribir con voz de hombre sobre la hoja inmaculada: (Saura, 2004: 5)”.

Acto seguido, comienza la narración. El lector se encuentra situado en la historia y sabe que un narrador llamado Elisa está escribiendo, a partir de ahí, el relato. Estas coordenadas narrativas rompen el constante flujo de voces y tiempos que en la película se superponen sin diferencia alguna, y que el espectador sólo puede reconocer en el último plano de la obra. Pero Saura utilizará procedimientos distintos para mezclar voces y temporalidades, como se demostrará; eso sí, dentro ya de una estructura reconocida.

Tenemos, pues, tres tipos de narradores⁶: el externo, que es el enunciador del primer párrafo del libro (y que corresponde al Saura ficcionalizado); en segundo lugar, como indica Jurado Morales (2011: 277), el corpus principal de la obra obedece al narrador heterodiegético omnisciente Elisa, y que, desde el principio, se sabe que comienza a escribir la historia; y en tercer lugar, igual que se hace en la película con la voz en off del padre, se mezclan extractos de narraciones en primera persona, ya sean de Luis o de “Elisa ficcionalizada”.

Sin embargo, Saura utiliza una técnica diferente para confundir al lector: una suerte de cambio de sujeto. Como vemos en este extracto, que corresponde a los pensamientos de Luis contados por el narrador principal (Saura, 2004: 10):

Las vio crecer con tristeza, como si cada día perdieran algo de su inocencia, de su ingenuidad, de su enorme curiosidad por las cosas. Se fueron volviendo más reservadas. Cuando les vino la regla algo sucedió, como si una barrera marcara ese paso fundamental que tan imposible de comprender nos resulta a los hombres.

Tomando como referente que se trata del narrador heterodiegético Elisa, que escribe en tercera persona, resulta confuso el uso de ese “nos”, ya que desvía al lector hacia la idea de que es Luis, quizá, quien está escribiendo la novela en tercera

⁶ Siguiendo la clasificación clásica de Bal (1987).

persona, aunque ya se haya avisado al principio de que no es así. Por otra parte, los textos que en la película son narrados en off, están en primera persona; en la novela, sin embargo, aparecen escritos en tercera persona por el narrador heterodiegético Elisa. Quizá obedezca a ese origen la inclusión de los cambios de sujeto.

Por otra parte, el narrador externo (Saura ficcionalizado) que introduce el primer párrafo de la novela, volverá a tomar las riendas en un último epílogo donde vuelve a describir cómo Elisa, tras la muerte de su padre, se queda a vivir en la casa y emprende la creación de la novela, volviendo así a reproducir el comienzo de la misma, dotándola de una estructura circular.

Este recurso, que se da a lo largo de toda la novela, es lo que caracteriza al relato como “metanarración”, siguiendo la definición de Gil González (2001: 53), ya que Elisa, desde su posición de narrador principal, hace a veces consciente al lector de que es ella la que escribe, o lo confunde, sugiriendo que no es ella, sino su padre.

Por otra parte, Saura se detiene en explicar un juego entre Elisa y Luis que en la película no tiene cabida: el de escribir a dos manos el diario de lo que ocurre: “— Quiero hacerte una propuesta. —Elisa asintió—. Es la siguiente, a ver qué te parece. Hagamos un trato: yo escribo lo que me dé la gana, y tú haces lo mismo (Saura, 2004: 158)”. A partir de este momento, el narrador externo indica quién es el que escribe cuando se reproducen los diarios de ambos, por ejemplo: “Luis se inclinó sobre los papeles que su hija había dejado inconclusos premeditadamente. Acompañado de la música, comenzó a garabatear (Saura, 2004: 164)”. Este recurso no está en la película, que se constituye como una enunciación homogénea.

Pero, dejando a un lado el carácter metaliterario de la obra, el discurso narrativo de la novela, como se ha visto, está interiorizado, ya que corresponde a las visiones subjetivas e íntimas de los personajes, aunque estén escritas en tercera persona, lo que hace que se cumpla esa característica de las novelas líricas.

Con respecto a la identificación del sujeto con el espacio que señala Freedman, Hopewell hace referencia al espacio simbólico cuando Elisa, después de romper con su marido, sale del coche y camina por los campos castellanos (1980: 255). En la novela:

Elisa ya se había arrepentido de haber aceptado entrar en el terreno de su marido. El interior de ese coche le pertenecía, y sabía que ese espacio le

resultaba ajeno estaba en inferioridad de condiciones. Pero esta vez se sentía segura y estaba decidida a llegar hasta el final. (...) Lloró desconsolada paseando sus ojos humedecidos por el campo, que ahora estaba precioso, porque el viento había amainado y el sol iniciaba su viaje crepuscular (Saura, 2004: 178, 184).

Por otra parte, puede comprobarse cómo el tiempo se detiene en su flujo sucesivo, sobre todo en los viajes al pasado que realiza Elisa. El primero de ellos, tras acostarse la primera noche, cuando sale de la cama y se encuentra en su apartamento de la infancia, en Madrid, y ve a su familia —y a ella de niña—, y se ve a sí misma de adulta como si fuese su madre.

Conviene enlazar esta imagen de Elisa como su propia madre para abordar el complejo de Electra que preside sus relaciones con Luis. En la película vemos cómo Elisa y su padre tienen una relación subterránea debido a que se dan la mano en ciertos episodios, a miradas que se lanzan, y a una cierta identificación de ambos como amantes que culmina con la escena en la que Luis besa a su hija en su imaginación. Este nivel de relación incestuosa es transmitido en la novela por expresiones del estilo de: “como si fuese su amante” (Saura, 2004: 9), o por el relato de su fantasía con su hija, del que se arrepiente:

Elisa sonreía placentera y feliz, dejándose acariciar. Salió de su ensimismamiento. ¡Convertir a su hija en su amante! Desechó inmediatamente ese pensamiento edípico. Le parecía indecente. Era cierto que a veces Elisa le recordaba a Ana, su mujer (Saura, 2004: 186).

El carácter fragmentado y onírico de ciertas partes de la novela, en especial los sueños, corresponden a ese rasgo de “lo definido se diluirá en lo brumoso”, que Ricardo Gullón aplica a las novelas líricas de Gabriel Miró o Miguel de Unamuno (1984: 43); de hecho, el lector nunca sabe si lo que está ocurriendo fue real o lo está imaginando Elisa, en especial cuando se ve asesinada por su marido, antes del final de la historia, en el mismo escenario donde se cometió el crimen de Carmen Alvarada.

En cuanto a las lecturas de versos de Garcilaso de la Vega, o de *El criticón*, de Baltasar Gracián, que la película muestra, en el primer caso en voz en off de Luis y en el segundo con planos detalle de sus lecturas, Carlos Saura opta por citarlos directamente en la novela. Un buen ejemplo es el comienzo, que se abre con una

frase de Baltasar Gracián: “Pero donde acabó de perder mi padre las esperanzas, y aun la vida, fue cuando me vio enredado en el oscuro laberinto del amor (Saura, 2004: 5)”.

Las descripciones del paisaje, que en la cinta alcanzan gran protagonismo, así como del espacio doméstico, son sustituidas directamente por minuciosas descripciones. Saura, además, gusta de la descripción en su escritura, no sólo novelística, sino de los propios guiones cinematográficos, como podemos comprobar en este extracto de *La prima Angélica*⁷:

(...) en el templo no hay demasiada gente, los bancos están semivacíos. El silencio, en el que se ha sentido una o dos veces una tos apagada, se rompe ahora con el chirriar de la puerta principal del templo, que al abrirse deja entrar un deslumbrador fogonazo de luz contra el que se recortan las siluetas de una mujer y una niña (Azcona y Saura, 1976: 75).

En la película, las descripciones son inherentes al ritmo del relato, ya que “la imagen cinematográfica parece excluir, o al menos aceptar mal, la detención del tiempo de la historia (Becerra, 2003: 49)”. De todas formas, es cierto que el filme concede ciertas pausas a la descripción de paisajes, sobre todo en los crepúsculos y amaneceres, siempre relacionados con el devenir de las actividades de los protagonistas (así, cuando Luis escribe, es de noche; cuando termina, amanece ya en los campos castellanos).

Estos recursos narrativos se suman a otros en los que no es necesario detenerse, como son la utilización de la música de Erik Satie, en concreto las *Gnossiennes* (que aluden a la memoria subjetiva y borrosa), y que Saura utiliza de forma diegética y extradiegética en la película, trasladando su presencia a la novela mediante la alusión diegética, como es obligado al medio literario.

Por otra parte, es preciso mencionar la pequeña modernización que realiza Saura de su obra. Si bien las coordenadas temporales son mínimas, hay dos diferencias en cuanto a la cinta que afectan a las implicaciones de espacio simbólico: en la novela, escrita en 2004, Elisa tiene un teléfono móvil, por lo que el espacio de la cabina donde hablaba con su marido, ciertamente aséptico, y que confería rasgos a su matrimonio, se pierde. También hay que señalar que el asesino, en el filme, viajaba

⁷ Saura (2004b): “Estoy atrapado por la imagen. Para escribir, primero tengo que tener la imagen que me proporcione la inspiración”.

siempre en bicicleta. En la novela, por su parte, lo hace en una moto negra de gran cilindrada.

Estos rasgos esenciales de la novelización de *Elisa, vida mía*, confirman que se trata de una novela lírica por la subjetivación del discurso, asimilado por Elisa y que constituye un método de conocimiento propio y de su padre a través de la imaginación, los recuerdos o los escenarios, siempre de forma interior; por las fluctuaciones del tiempo, que adquiere un carácter estático o progresivo mediante sueños, viajes al pasado o al futuro y multiplicidad de visiones; y, por último, por la proliferación de imágenes que representan el caudal de la mente.

El carácter autorreferencial de la película y la novela confieren, además, una lectura de varias capas que entronca con la reflexión artística, la búsqueda del sentido y la multiplicidad y ruptura narrativas, muy acorde con ciertas prácticas cinematográficas y literarias de la época en que fue concebida por primera vez, los años setenta, antes de su renacimiento como novela en el año 2004.

CONCLUSIONES

Como se señalado, la película *Elisa, vida mía* se enmarca dentro de la estela de renovación que surgió en el cine europeo a finales de los años cincuenta. Estos nuevos cines adquieren su relevancia por apartarse de las narraciones tradicionales y buscar una forma de arte diferenciada, autónoma, que no tenga deudas con la construcción clásica de la literatura.

En este sentido, y auspiciado desde el Nuevo Cine Español y la evolución metafórica que sufrió en los años sesenta debido a la dictadura de Franco, Carlos Saura realiza *Elisa, vida mía* dentro de los parámetros temáticos y formales que caracterizan al cine lírico, poniendo especial énfasis en la reflexión acerca del propio medio cinematográfico. Por lo tanto, la película ofrece suficientes claves como para ser encuadrada en este campo.

La novelización que Carlos Saura emprendió de su filme, veintisiete años después de haberlo rodado, responde a una necesidad no sólo de trasladar a palabras aquella historia, sino de explorar partes oscuras de la narración que el medio cinematográfico no le permitía, y que sí son posibles gracias al lenguaje escrito.

Si la película tiene un carácter eminentemente lírico y meta-artístico, la novela, como se ha demostrado en el análisis comparativo, guarda las mismas coordenadas básicas, aunque con ciertos cambios. Si bien aspectos como el pasado de los protagonistas, sus reflexiones o ciertos detalles de la trama son ampliados o añadidos, el discurso subjetivo se mantiene, la novela está escrita de forma interiorizada, existe una creación de imágenes que se mezclan con la psicología de los personajes, el carácter metaliterario se erige como principal técnica narrativa y el tiempo sufre fluctuaciones, detenciones y deformaciones.

Todos estos rasgos otorgan a *Elisa, vida mía* el carácter de novela lírica, de la misma forma que su precedente cinematográfico constituye un ejemplo fundamental del cine lírico español.

BIBLIOGRAFÍA

- Azcona, R. & Saura, C. (1976). *La prima angélica (guion cinematográfico)*. Prólogo de E. Haro Tecglen. Madrid: Elías Querejeta Ediciones.
- Bal, M. (1987). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.
- Becerra, C. (2003). Notas sobre la descripción en cine y literatura. En J. A. Pérez Bowie (ed.). *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, pp. 49-57.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Brasó, E. (1974). *Carlos Saura*. Madrid: Taller Ediciones JB.
- D´Lugo, M. (1991). *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*. Princeton: University Press.
- Freedman, R. (1971). *La novela lírica. Herman Hesse. Andre Gide. Virginia Woolf*. Barcelona: Barral Editores.
- Frutos Cortés, E. (1995). Prólogo. En P. Calderón de la Barca. *El gran teatro del mundo*. Madrid: Cátedra.
- García Escudero, J. M. (1962). *Cine español*. Madrid: Rialp.

- García Ochoa, S. (2008). El coche como metáfora de la relación de pareja en el cine de Carlos Saura. *De arte: revista de historia del arte*, 7, 193-212.
- Gil González, A. J. (2001). *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Gorostiza, J. (2009). El realismo reflejado. El espacio en Carlos Saura. En A. De Miguel (coord.). *Otras miradas de Carlos Saura*. Valladolid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 39-51.
- Gubern, R. (1973). *Cine contemporáneo*. Barcelona: Salvat Editores.
- Gullón, R. (1984). *La novela lírica*. Madrid: Cátedra.
- Gutiérrez San Miguel, B. (2006). *Teoría de la narración audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Hopewell, J. (1980). *El cine español después de Franco*. Madrid: Ediciones el Arquero.
- Jurado Morales, J. (2011). Yo, Carlos Saura, escritor. En R. Lefere (ed.). *Carlos Saura: Una trayectoria ejemplar*. Madrid: Visor Libros, pp. 259-285.
- Metz, C. (1970). El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil? En R. Barthes, M. C. Boons, O. Burgelin, G. Genette, J. Gritti, J. Kristeva et al. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, pp. 17-30.
- Monterde, J. E. (1993). *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Paidós.
- (1995). Continuismo y disidencia. (1951-1962). En R. Gubern (ed.). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, pp. 239-293.
- (1995b). La renovación temática. En J. E. Monterde & E. Riambau (eds.). *Historia general del cine: Volumen XI, Nuevos cines (Años 60)*. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 145-187.
- Pasolini, P. P. & Rohmer, E. (1970). *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.

- Pérez Bowie, J. A. (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- Sánchez Vidal, A. (1994). *Retrato de Carlos Saura*. Barcelona: Galaxia-Gutenberg.
- Saura, C. (2004). *Elisa, vida mía*. Barcelona: Galaxia-Gutenberg.
- (2004b). *Carlos Saura novela el guion de su película "Elisa, vida mía"*. Entrevista periodística. ABC. Recuperada el 20 de mayo de 2013 de: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-28-10-2004/abc/Cultura/carlos-saura-novela-el-guion-de-su-pelicula-elisa-vida-mia_963113994022.html.
- Torreiro, C. (1995). ¿Una dictadura liberal? (1962-1969). En R. Gubern (ed.). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, pp. 295-340.