

ÍNDICE

Introducción	
<i>Francisco Gutiérrez Carbajo</i>	9
Estrategias metaficcionales en la pantalla: su función lúdica	
<i>José Antonio Pérez Bowie</i>	55
La burla macabra al servicio de la comicidad cinematográfica (temas de parodia teatral en el cine español)	
<i>Juan de Mata Moncho Aguirre</i>	75
La influencia del teatro en el humor de Rafael Azcona	
<i>Julia Sabina Gutiérrez</i>	89
Comedy and screenwriting	
<i>Jule Selbo</i>	111
¿Existe una comedia española? Génesis de un discurso cómico-fílmico en la España de la Postguerra	
<i>José María Paz Gago</i>	129
Icíar Bollain: <i>Hola, ¿estás sola?</i> y <i>Flores de otro mundo</i>	
<i>Francisco Gutiérrez Carbajo</i>	151
¿Podemos ser gracioso de espaldas al público? Parodias, pastiches y farsas televisivas	
<i>François Jost</i>	173

ICÍAR BOLLAIN: *HOLA, ¿ESTÁS SOLA? Y FLORES DE OTRO MUNDO*

Francisco Gutiérrez Carbajo
Catedrático de Literatura Española
UNED

LA TRAYECTORIA DE ICÍAR BOLLAIN

El relato audiovisual cultivado por mujeres ha alcanzado en los últimos años una calidad y una profusión que lo han elevado a cotas hasta ahora desconocidas. Lo mismo ha sucedido con la música, la fotografía, las artes plásticas, la novela y el teatro (Gutiérrez Carbajo, 2006). En el campo del cine, a las presencias destacadas de Ana Mariscal, Josefina Molina y Pilar Miró, por citar solo algunos de los nombres más significativos de las últimas décadas, han venido a sumarse en la actualidad varias guionistas, productoras, directoras y gestoras, que han abierto el universo fílmico a una gran diversidad de asuntos y han introducido en su construcción unos matices, un tono, y un ritmo trepidantes. Desde una actitud de claro compromiso político, social y artístico abordan el relato audiovisual tanto en el género de la ficción como en el documental, con inteligencia, con maestría estética y con dinamismo.

En la rica nómina de directoras y guionistas destacan, junto a Icíar Bollain, otras mujeres como Gracia Querejeta, Isabel Coixet, Ángeles González-Sinde, Patricia Ferreira, María Ripoll, Chus Gutiérrez, Rosa Vergés, Laura Mañá, Dunia Ayuso, Inés París, Azucena Rodríguez Pomedá, Mónica Laguna, Marta Ballebó-Coll, Judith Colell, Daniela Fejerman, Mireira Ros, Daniela García Serrano, María Lidón, Juana Macías, Remedios Crespo, Alicia Luna, Mercedes Álvarez, Ana Simón Cerezo, Pilar Sueiro, Irene Zoe Alameda, etc.

Destacada es igualmente la labor de las directoras de Festivales de Cine, como Mame Cisneros, directora del festival de Cine Africano, que se celebra todos los años en octubre, y que tras ocho convocatorias con su sede en Tarifa, se traslada en su novela edición a Córdoba. A él asisten en octubre de 2012 dos premios Nobel de Literatura africanos, Wole Soyinka y John Coetzee.

Ana Latorre, por su parte, se autocalifica como «una madre que dirige un festival». Es la máxima responsable del Festival de Cine Internacional Documental sobre Género, que se celebra en Soria en el mes de marzo, coincidiendo

con el día de la mujer trabajadora. A su vez, Marta López Briones es la directora del IBAAF, Festival de Viaje y Creación de Murcia, que en marzo del 2013 alcanza su cuarta edición, mientras que Marta Belaustegui es la responsable del certamen «Mujeres en Dirección», que tiene lugar en Cuenca entre los últimos días de noviembre y los primeros de diciembre, y que en el 2012 alcanza su séptima edición.

En el festival de Cuenca Iciar Bollain recibió el premio en su segunda edición y fundó ya en el año 2006 con otras cineastas CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales), asociación que en el momento de redactar estas páginas preside la citada Inés París.

Iciar Bollain constituyó un gran descubrimiento para el cine en 1983 con su actuación en *El Sur*, de Víctor Erice. Desde entonces ha intervenido en más de quince películas, entre las que deben citarse *Malaventura* (1988), de Manuel Gutiérrez Aragón; *Mientras haya luz* (1987), *El mejor de los tiempos* (1989), *Un paraguas para tres* (1991) y *El techo del mundo* (1995), de Felipe Vega; y *Sublet (Realquiler)* (1991), de Chus Gutiérrez; *Dime una mentira* (1993), de Juan Sebastián Bollain; *Jardines colgantes* (1993) de Pablo Llorca; *Tocando fondo* (1993) de José Luis Cuerda; *Tierra y libertad* (1994), de Ken Loach; *Subjudice*, de Joseph María Forn; *Niño Nadie* (1997) y *Leo* (2000), de José Luis Borau; *Sara, una estrella*, 2002, de José Briz Méndez; *Nos miran* (2002), de Norberto Pérez Amado; *La balsa de piedra* (2003), de George Sluizer; *La noche del hermano* (2005), de Santiago García de Leániz y *Rabia* (2010), de Sebastián Cordero.

Ha dirigido, entre otros cortometrajes, *Baja, corazón* (1992) y *Los amigos del muerto* (1994), *Amores que matan* (2000), germen de su película *Te doy mis ojos*; *Viajes con mi abuela* (2002) y *Por tu propio bien* (2004), un corto que junto con los realizados por más de treinta directores integraron la serie *Hay motivo*. Fueron producidos en febrero de 2004 y proyectados a partir del 9 de marzo de ese año y en los que se critican diversos aspectos de la realidad social española y, sobre todo, el gobierno del Partido Popular presidido en aquella etapa por José María Aznar.

Es autora, además, del libro *Ken Loach, un observador solidario* (1996).

De 1995 es la película *Hola, ¿estás sola?*, merecedora, entre otros galardones, de los siguientes: Premio a la Mejor Dirección Novel y el Premio del Público en la *40 Semana Internacional de Cine de Valladolid* (1995), Gran Premio del Jurado de la *7.ª Bienal de Cine Español*, Annecy, Francia (1996), *2.º Premio de Festival*

Internacional de Bérgamo, Italia (1996), «Mejor largometraje» de la *Muestra de Cine Europeo del Festival de Cine de Huesca* (1996), «Premio del Jurado al mejor Largometraje», de la *Muestra Cinematográfica del Atlántico*, Cádiz (1996), Premio a la «Mejor película Española 1996», concedido por la *Asociación de Críticos de Cine de Andalucía*, Sevilla (1997), Premio «Mejor Reparto Femenino (Candela Peña, Silke y Elena Irureta)» en la *Mostra de Novos Realizadores*, Fortaleza, Brasil (1997).

En 1999 estrenó *Flores de otro mundo*, que recibió, a su vez, los siguientes premios: «Mejor Largometraje» de la *Semana Internacional de Crítica del Festival Internacional de Cannes* (1999), «Mejor interpretación femenina (Elena Irureta, Lisette Mejía y Marilín Torres)», «Mejor Guion» y «Premio del Público» en el *Festival Internacional de Cine de la Mujer*, Arcachon, Francia, (1999), «Premio de la Prensa: Mejor Película» del *Cinestone European Film Festival*, Francia (1999), «Premio a la Mejor Película» en el *Festival Internacional de Cine Bogotá*, Colombia (1999), «Premio a la Mejor Película (ex aequo)» en el *Festival Internazionale Cinema Donne*, Turín, Italia (2000); «Premio a la Mejor Película» en los *10 Encuentros de Cine Español de Nimes*, Francia (2000); «Premio Nuevos Talentos de Cine» en el *Seattle International Film Festival*, USA (2000).

De 2003 es *Tè doy los ojos*, que recibió el Goya a la Mejor Película en los Premios de la Academia del Cine. Como protagonistas eligió a Luis Tosar y a Laia Marull, acompañados en el reparto por Candela Peña, Rosa María Sardá, Sergi Calleja y Kiti Manver, entre otros. El guion de *Tè doy los ojos* fue elaborado por la propia realizadora junto a Alicia Luna, y se sustenta sobre un drama de violencia doméstica. En la historia narrada por Icíar Bollain, que tiene como trasfondo una execrable realidad, la mujer no puede resistir en casa por los malos tratos de su marido, pero el entorno familiar no le ayuda a romper esa relación.

De 2007 es *Mataharis*, de 2010 *También la lluvia*, ambas nominadas a los Premios Goya por el Mejor Director y por el Mejor Guion Original y de 2011 *Katmandú, un espejo en el cielo*.

También la lluvia puede considerarse un relato metafílmico al estilo de *La noche americana* de François Truffaut, ya que la trama se sustenta sobre el viaje que realizan a Bolivia un equipo de cineastas para rodar las circunstancias de la colonización americana llevada a cabo por Cristóbal Colón, Bartolomé de las Casas y Antonio de Montesinos.

El guion de *Katmandú, un espejo en el cielo* fue escrito por Icíar Bollain en colaboración con Paul Laverty —guionista habitual del británico Ken Loach—,

y en él reelaboran de forma muy personal la obra *Una maestra en Katmandú* de Vicky Serpa. Reelaboración que supone, por tanto, un nuevo ejemplo de recreación o de trasvase de un relato novelístico a un relato fílmico.

LOS RELATOS NARRATIVO Y FÍLMICO:

HOLA, ¿ESTÁS SOLA? Y FLORES DE OTRO MUNDO

Apunte sobre lo cómico

Hola, ¿estás sola? y *Flores de otro mundo* de Icíar Bollain nos servirán para ilustrar una de las principales modalidades de lo cómico en el cine actual así como para intentar elucidar algunos de los mecanismos de trasvases entre el relato novelístico y el relato fílmico.

La estrategia de la comicidad en estas películas de la directora madrileña tiene mucho que ver con el concepto de irreverencia de Borges y con la tesis de Linda Hutcheon (1992) apuntada en la introducción, según la cual, la parodia moderna no es parasitaria ni enemiga de la creatividad ni de la originalidad. La parodia es una inversión irónica de lo canónico, que se constituye en una de las mejores maneras de tratamiento formal y temático de los relatos para desnudarlos y desconstruirlos. Es la subversión de la lógica cartesiana, del discurso puramente racional y hegemónico. En el cruce o la intersección de una vertiente lógica y de otra alógica radica la comicidad de estas obras, los comportamientos lúdicos de sus personajes. Podría hablarse también de la dialéctica del sentido y del sin-sentido. Pero en los filmes de Icíar Bollain hay algo más. Emerge en ellos una resistencia a presentar en muchos casos un signo de valor monósemico, y a erigirse, tanto o más que en significación o en representación, a constituirse en simple ostensión o mostración. Los comportamientos de Niña, Pepe, Mariló... en *Hola, ¿estás sola?* y Patricia, Marirrosi, Neus y los mozos del pueblo en *Flores de otro mundo* son presentados a través de esta forma elemental de semiosis que se convierte en más donadora de sentido que los discursos más elaborados.

En algunos de estos relatos narrativos y fílmicos el significante no conduce directamente a un significado o a un referente lógico, sino que es la dimensión pragmática la que dirige el acto de comunicación. Esa dimensión nos proporciona una comprensión más completa del humor cinematográfico. En este sentido, una breve mirada a la historia nos pone de manifiesto que a comienzos del siglo XIX con la *ironía romántica* de Friedrich Schlegel y con el

reconocimiento del amargo fracaso se fija el marco apropiado para el diálogo entre el yo y la heterogeneidad y recibe una mayor concreción el concepto del *humor*.

Desde los clásicos griegos el componente del humor, junto a los elementos satírico, didáctico y moral constituye uno de los mejores medios para relacionar las manifestaciones artísticas con la realidad. Esta función se hace más patente, según Auerbach (1942: 481), a finales del siglo XIX. En las concepciones teóricas, el humor implica ya para Bergson una crítica social, dado su carácter correctivo (Bergson, 2008 [1900]).

Bajtín, al defender lo carnavalesco, está también corrigiendo y rechazando la norma unívoca y la rigidez, y celebrando la polifonía y la ambivalencia. En ese proceso inscribe la estrategia de Rabelais como una defensa de la «jerarquía invertida y del mundo al revés» frente a lo canónico y a lo establecido (Bajtín, 1985: 364).

Esta intención ética de desmontar los mecanismos tradicionales de la cultura y de la sociedad subyace también en los relatos de Icíar Bollain.

Los trasvases en *Hola, ¿estás sola?*

En una época dominada por la hibridación de los discursos y por los continuos trasvases de un sistema semiótico a otro, *Hola, ¿estás sola?* constituye un buen ejemplo de estos trasiegos o traslaciones.

Los relatos novelísticos y fílmicos son procedimientos discursivos distintos con sistemas sémicos diferentes, pero que en algunos casos, como sucede con la novela y la película *Hola, ¿estás sola?* de Icíar Bollain, se transfieren sus recursos formales y expresivos. Para este tipo de traslación vienen utilizándose los nombres de adaptación, transducción, recreación, etc., procesos que en el campo de la semiótica suponen una equivalencia de enunciados de los cuales uno es la transformación de otro. Traducir un texto de una lengua a otra, o adaptar una obra literaria al cine significa en primera instancia, tomar el sentido de un enunciado y reproducirlo en otro enunciado, en una forma significativa distinta respecto a la del primero. La traducción, aunque aparentemente parezca un proceso más sencillo que la adaptación, tampoco está exenta de riesgos, ya que la mayor parte de las veces supone la producción de un texto nuevo, construido en un sistema semiótico distinto del original (Bettetini, 1984, 82).

José Antonio Pérez Bowie, que ha dedicado numerosos trabajos a las relaciones entre el teatro y el cine, ha editado el volumen *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica* [2003] en el que se incluyen diversos estudios sobre la recreación fílmica precedidos de su artículo «La teoría sobre la adaptación cinematográfica de textos literarios. Estado de la cuestión». Pérez Bowie expone las investigaciones de André Helbo, François Jost, Jorge Urrutia [1984], Virginia Guarinos [1996], Luis Miguel Fernández [2000] y menciona las aportaciones teóricas de Company [1987], Gutiérrez Carbajo [1993], Villanueva [1999 a y 1999b], García Templado [1997] y Couto Cantero [1999].

Luis Miguel Fernández (2000:14) considera que, al igual que ocurre con la traducción de una lengua a otra, el proceso transposicional no se orienta tanto hacia el sistema de partida (la adaptación de algo previo) como hacia el de llegada (la creación de algo nuevo), hacia el funcionamiento del texto fílmico no con respecto al texto literario del que parte sino como integrante de otro sistema que determina sus elecciones y su situación dentro del mismo.

En un sentido semejante se manifestaba Francisco Ayala, argumentando que la pieza que sirve de base es una obra de arte y la película extraída de ella será otra obra de arte diferente. Añadía, además, que los distintos medios técnicos empleados conducen a creaciones diferentes, y que cada obra de arte es única, y en la medida en que no lo sea, dejará de ser obra de arte (Ayala, 1972: 536).

Fernández revisa las teorías de Béla Balázs, Andre Bazin, Alain García, Georges Bluestone, Pío Baldelli, Geoffrey Wagner, Dudley Andrew, Neil Sinyard, Gianfranco Bettetini, M. Marcus, B. McFarlane, André Helbo, Jeanne-Marie Clerc, y en el ámbito español las de Urrutia, Company, Monegal, Villanueva, I. Sumadle y cita los repertorios de Gómez Mesa, Luis Quesada, Juan de Mata Moncho Aguirre y José Gómez Vilches y le presta especial atención a la teoría de los polisistemas, en concreto a las formulaciones de Itamar Even-Zohar, G. Toury y Patrick Catrysse, que se inscriben dentro de la tradición inaugurada por el formalismo ruso (Fernández, 2000: 30).

Al análisis de las manifestaciones artísticas atendiendo a sus funciones y a su dimensión histórica nos hemos referido al estudiar «el sistema en el formalismo ruso» (Gutiérrez Carbajo, 2002: 18-24). Argumentábamos con Vinogradov que la consideración histórica o diacrónica de una obra no entra en contradicción con la descripción exhaustiva de sus formas estilísticas y de sus funciones, y señalábamos nuestro interés, con Eikhenbaum, por el problema de la evolución social, y no por el análisis de la obra como objeto aislado y en una perspectiva

puramente sincrónica. El análisis inmanente no puede desconocer el dinamismo de un estilo individual, y el conocimiento de ese dinamismo exige la consideración de la biografía y, por tanto, de la historia y del contexto social (Vinoogradov, 1965: 109-113).

Explicábamos igualmente que el estudio aislado de una obra no nos da seguridad de hablar correctamente de su construcción, y que si estudiamos la evolución limitándonos a una serie previamente aislada «tropezamos continuamente contra las series vecinas, culturales, sociales, existenciales en el amplio sentido del término, con lo que nos vemos condenados a quedar incompletos» (Tynianov, 1973: 117). En este contexto, la visión de cualquier manifestación artística es imposible fuera del sistema en el cual y con el cual se encuentran en correlación. En la consideración del proceso evolutivo, es indispensable analizar la correlación entre la serie literaria y las otras «series históricas» (Tynianov-Jakobson, 1965: 138).

De algunas de estas propuestas parten los presupuestos del *Funcionalismo Dinámico* de Even-Zohar, en el que el *polisistema* «equivaldría a la heterogeneidad y dinamismo fruto de las relaciones diacrónicas, además de las sincrónicas». Por ello el investigador israelí prefiere hablar de «*policronía dinámica*, en la que se advierten toda una serie de oposiciones capaces de establecer ese conjunto de relaciones estratificadas que conforman el polisistema» (Fernández, 2000:31). La interferencia se muestra también en la traducción literaria, un capítulo importante en los estudios de los polisistemas, y que Fernández aborda con los referentes de Lambert (1987), G. Toury (1986) y de otros autores.

Los supuestos teóricos de la adaptación o recreación cinematográfica se abordan finalmente en los trabajos de Perez Bowie-González García (2010) y Gutiérrez Carbajo (2012).

Por lo que respecta a los relatos fílmicos de Icíar Bollain, de su primera película *Hola, ¿estás sola?* conocemos, además del guion, un relato escrito por la propia realizadora. Tomando como base un relato oral de una amiga sevillana, en 1988 escribe la novelita *Hola, ¿estás sola?* que más tarde se convertiría en el núcleo germinal del guion y de la película del mismo título, producida por Fernando Colomo P.C. y La Iguana. El guion, por lo tanto, funciona como hipertexto del relato verbal y como hipotexto del relato fílmico.

El relato verbal *Hola, ¿estás sola?* se estructura en diez capítulos, en el primero de los cuales titulado «Un sujetador de veinte duros», se nos presenta ya a las

dos protagonistas: la Niña, desde cuya voz va tejiéndose el relato, y Trini. Se introduce también al ruso Olaf, que tiene aquí una función muy reducida pero que en el guion adquiere mayores dimensiones. La Niña y Trini comparten al ruso, en un intercambio que se extiende muy poco más allá de la pura relación sexual. En el capítulo II, que no lleva título, desaparece Olaf y las jóvenes —que hacen gala siempre de un sadismo lúdico— deciden hacerse ricas. Trini refiere a su amiga su infancia y su iniciación en el camino de la vida, desde que su madre la abandonara en un convento de monjas a la edad de cinco años. En el capítulo tercero, «Tres chavalas mejor que dos», incorporan a su compañía a Pepe, al que le «cambian la personalidad», en palabras de Trini, afeitándole el bigote y colocándole un «pelucón rubio». En el IV, «Vale, Trini, nos vamos al Sur», se cuelan en un tren con destino a Málaga, pero no tardan mucho en ser sorprendidas, y han de bajarse en la primera parada. Se refugian en la cantina de la estación, repleta de camioneros. En medio de una improvisada fiesta que termina en batalla campal para conseguir los favores de las señoritas, Pepe desaparece. Niña y Trini consiguen llegar en auto-stop a Huelva, donde ejercen de guías turísticas.

En el capítulo V, «Amelia Cruz», presenciamos el reencuentro con Pepe y se nos brindan desenfadadas descripciones del lugar donde trabaja. En el VI, «La historia de Pepe», este relata su pequeña aventura, y en el VII, «Camarera», asistimos al final del verano, con el escenario de un mar plomizo y con los neones de los bares apagados. Las chicas, que no han desistido de hacerse ricas, emprenden el camino de Sevilla. Allí regenta un negocio la madre de Niña, cuya historia conocemos ahora. «Peluquería Mariló. Limpieza de cutis» se titula precisamente el capítulo VIII. En este y en el siguiente, «La garrapata del Ritz» se nos adentra en los territorios de una picaresca no muy alejada en las tretas a la del Patio de Monipodio. Aquí asistimos también a una recomposición de las relaciones, en virtud de las cuales, Pepe y la madre de Niña emprenden su viaje de novios. En el décimo y último capítulo, «Solás, otra vez», Trini y Niña deambulan por Sevilla, son invadidas por la tristeza y reemprenden el viaje a Madrid. La discoteca y el personaje del principio cierran circularmente la narración.

Los diez capítulos del relato se convierten en 84 secuencias en el guion cinematográfico, aunque estas presentan una extensión mucho más reducida que los capítulos. Sin embargo, al tratarse de una novela corta, no se hace necesario el fenómeno de condensación implícito en todo proceso de traslación del texto literario al fílmico. Las secuencias en el guion de Iciar Bollain adquieren esa potencialidad de estructuración y articulación que reclaman incluso los defensores de la división en actos como Syd Field: «En mi opinión, la *secuencia* es el

elemento más importante del guion. Es el esqueleto o columna vertebral de su guion; es la base sobre la que todo se estructura» (Field, 1995: 85). La secuencia a su vez es definida como «una serie de escenas vinculadas entre sí por una misma idea» (Field, 1995: 86). Michel Chion, por su parte, observa que el guion cinematográfico mantiene la división en escenas, y hace suya la definición de Eugene Vale: «El cine ha conservado la división en escenas, que define como “la subdivisión más amplia de cualquier film, una sección de la historia en la que se produce un tiempo completo”» (Chion, 2000: 146). Chion está de acuerdo con aquellos estudiosos como Field que consideran la escena como un pequeño film, que contiene en sí un microcosmos de la película (Chion, 2000: 147). La secuencia es estudiada como una unidad más grande y la define como un bloque o una serie de escenas agrupadas según una idea común (Chion, 2000: 147). A esta estructuración en escenas y secuencias se atiene Icíar Bollain en *Hola, ¿estás sola?*

La guionista y realizadora observa que, en el proceso de transformación del relato verbal en guion del relato fílmico, Trini, la Niña, Olaf, Pepe y los demás personajes «van tomando tierra y sus aventuras se tornan más reales» (Bollain, 1997: 8). En realidad, el guion parece, a primera vista, menos disparatado que el relato, pero dado el nivel de juego irónico en el que este se instala, no resulta menos verosímil. Como luego se verá, hay personajes que pierden en el guion y en la película la sustantividad y la representación que tenían en la novela, mientras que otros se nos muestran más perfilados. Entre los primeros hay que mencionar a Pepe, que no sólo pierde el «pelucón rubio» sino la fuerza y la presencia que ostentaba en la narración novelística. Olaf, el ruso, por el contrario, está mucho mejor caracterizado, y, aunque —como en el relato— desaparezca en algún momento, impone su presencia en un número considerable de secuencias. Conocemos mejor el pasado de Trini, la relación de la Niña con su madre, Mariló, y cambian algunos de los principales escenarios.

Las didascalias de la primera secuencia indican que nos hallamos en casa del padre de Niña, y aportan ya interesantes observaciones sobre los movimientos de la cámara, y algunos de los objetos de valor simbólico, que son especialmente resaltados:

Vista sobre Valladolid. La cámara se retira lentamente enmarcando la vista en una ventana. La cámara continúa su recorrido hacia atrás descubriendo una habitación, un dormitorio, seguimos un rastro de ropa por el suelo y una silla. Un sujetador cuelga del respaldo. Cuando llegamos a él escuchamos una voz femenina en *off* (Bollain, 1997: 15).

Lo relatado por la voz en *off* de la Niña coincide con lo que se nos cuenta al comienzo de la narración: «Tenía yo un sujetador de veinte duros y un novio que nunca aprendió a desabrochármelo». Parece que la protagonista quiere despojar a esta prenda del carácter fetichista con el que frecuentemente se la asocia, a la vez que equiparar su escaso precio con las no muy desarrolladas habilidades de su novio.

El guion cinematográfico nos introduce en la primera secuencia en una situación típica de la comedia de enredo:

La cámara ha llegado hasta la puerta, que se abre de golpe. El padre de la niña los contempla en el umbral/ La Niña abre los ojos. Al ver a su padre da un respingo sentándose de golpe en la cama. Entonces descubre horrorizada que su novio duerme a su lado (Bollain, 1997:15).

El padre, con una presencia sólo aludida en la narración novelística, adquiere en las secuencias iniciales un papel muy relevante. En este nuevo espacio valisoletano —incorporado en el guion— asistimos a escenas también ausentes en la novela, como las de la tienda de informática o la del reparto de octavillas. Coincide sin embargo el deseo de hacerse ricas de las chicas, expresado en el capítulo primero de la novela y en la secuencia octava del guion fílmico. En ambos relatos se asocia en un primer momento el Sur con las palmeras, y en ambos emprenden las chicas un viaje en tren camino de esas tierras. Pero, si en la novela son sorprendidas y obligadas a bajarse, en el guion y en la película —instaladas en uno de los coches que transporta el convoy— logran llegar a Málaga. La sensación que experimentará el dueño del nuevo vehículo cuando compruebe que hay dos jóvenes ocupantes constituye uno de los procedimientos sorpresivos típicos de las citadas comedias de enredo. El recurso es utilizado en el guion pero no lo incorporó el relato fílmico. Como en la narración novelística, trabajan para una cadena hotelera y deciden trasladarse a donde vive la madre de la Niña. Pero, a diferencia de lo que sucede en el relato novelístico, en el fílmico Mariló no reside en Sevilla, sino en Madrid y hacia allí encaminan sus pasos.

Ya en el escenario madrileño, la secuencia 33 presenta una situación de gran similitud con la narrada en el capítulo primero de la novela.

Estamos en una discoteca de barrio. Es fin de semana, el local está abarrotado de gente joven que, agrupados en pandillas, bebe, ríe o liga. El volumen de la música hace imposible la conversación. Es casi una escena muda en la que todos se comuni-