

De Mihura a Blasetti: traducir y adaptar para la televisión *Melocotón en almíbar*

Elena E. MARCELLO
Università degli studi Roma Tre

Resumen

En este artículo se analiza la adaptación televisiva de Alessandro Blasetti *Pesca allo sciroppo* (1967) de la comedia de Mihura *Melocotón en almíbar*, estrenada en 1958 y llevada a la gran pantalla en 1960. Definido el nuevo contexto de recepción, se estudia el tratamiento temático y la traslación del componente referencial cinematográfico, así como algunas estrategias del humor en su traducción al italiano.

Palabras-clave: Miguel Mihura, Alessandro Blasetti, adaptación, teatro, televisión.

Abstract

This paper analyses Alessandro Blasetti's television adaptation *Pesca allo sciroppo* (1967) of the comedy by Mihura *Melocotón en almíbar* (*Peach in syrup*), premiered in 1958 and brought to the big screen in 1960. Once the new context of reception has been defined, it studies the thematic treatment and translation of the cinematographic referential component, as well as some strategies of humour into Italian translation.

Keywords: Miguel Mihura, Alessandro Blasetti, adaptation, theatre, television.

1. LA ADAPTACIÓN DE *MELOCOTÓN EN ALMÍBAR* DE BLASETTI PARA LA TELEVISIÓN ITALIANA

1.1. *BLASETTI Y LA RAI*

La relación entre Alessandro Blasetti y la RAI fue larga y provechosa, según refrendan los numerosos reportajes y programas que el director de cine ideó y dirigió para la televisión italiana¹. Entre ellos, el 28 de noviembre de 1967 se emitió en la

¹ La RAI le ofreció a Blasetti la posibilidad de ampliar el alcance de público y el director aprovechó la ocasión rodando programas y documentales, a veces, segmentados en capítulos (*La lunga strada del ritorno*, 1962; *Gli italiani nel cinema italiano*, 1964; *I giorni della storia*, 1970; *Storie dell'emigrazione*, 1972; *L'arte di far ridere*, 1976; *Il mio amico Pietro Germi*, 1980; *Venezia, una mostra per il cinema*, 1981), la serie *Racconti di fantascienza* (1978) y comedias (*Melocotón en almíbar*, 1967) sin detener su labor en el cine (Catálogo, 2002: 55-60).

segunda cadena (‘Programma nazionale’) *Pesca allo sciroppo*, primera y segunda parte (el clásico ‘primo e secondo tempo’ italiano), cuya traducción y adaptación, como señalan los títulos de créditos, fue realizada por el cineasta, y cuyo prototexto es la comedia de Miguel Mihura *Melocotón en almíbar*. Según las clasificaciones relativas a la traducción teatral de Bassnett (1998), Boselli (1996) y Hurtado Albir (2011), por un lado, y de Pérez Bowie (2010) sobre la teatralidad en la pantalla, por otro, el producto final elaborado por Blasetti –tanto el guion como la comedia televisiva– es fruto de una lectura personal del director, quien realiza una traducción para la puesta en escena (en este caso cinematográfica) y la moldea como forma de “cine teatralizado”. A las aportaciones críticas reseñadas, debe añadirse también el reciente trabajo de Vives Agurruza (2017) y su aproximación a una teoría sobre la adaptación de las obras teatrales en la gran pantalla. Estas aportaciones constituyen el marco teórico del que partimos para el análisis de la obra de Mihura en la versión de Blasetti.

Pesca allo sciroppo conserva un planteamiento dramático teatral, bastante común en la televisión de ese momento. Al avezado público televisivo contemporáneo, tan alejado del blanco y negro, de la voz impostada de los actores, de ciertas poses, el resultado puede parecer asombrosamente ingenuo (o incluso irritante) y conseguir el efecto contrario a la finalidad originaria de su emisión, es decir, el entretenimiento. Pero dicha impresión, en parte, se debe al desfase técnico-cultural de un espectador actual y no debe falsear nuestro juicio sobre el producto. Por otro lado, la comedia de Mihura proporcionaba, como señalará el mismo Blasetti, un lenguaje osmótico que del teatro podía trasladarse al medio televisivo (e incluso al cine, pues, según el cineasta, ambos comparten el mismo lenguaje).

Los protagonistas de la comedia televisiva son nombres destacados del teatro y del cine italianos, pues el reparto está compuesto por algunos actores fetiches del director. En primer lugar, Elisa Cegani, intérprete principal de las más famosas películas de Blasetti. A saber: *La contessa di Parma/ La condesa maniquí* (1937), *Ettore Fieramosca/ Héctor Fieramosca* (1938), *La corona di ferro/ La corona de hierro* (1941), *Un giorno nella vita/ Un día en la vida* (1946), *Fabiola* (1949). En segundo lugar, participan en la producción otros intérpretes de la farándula de los años cuarenta y cincuenta en Italia: Tino Scotti, Franco Volpi, Gianni Musy, Vittoria di Silverio, etc. La relación de personajes y actores es la siguiente:

Carlos –Andrea Cecchi
 Cosme detto “Il Nene” –Tino Scotti
 Donna Pilar –Vittoria Di Silverio
 Federico –Gianni Musy
 Nuria –Daniela Surina
 Suárez –Franco Volpi
 Suor Maria degli Angeli –Elisa Cegani

y respeta en su totalidad el *dramatis personae* de la comedia ‘policíaca’ de Mihura, compuesta en 1958 y estrenada el 20 de noviembre del mismo año en el Teatro Infanta Isabel de Madrid con éxito de público.

La pieza suele considerarse una de las más frívolas e intrascendentes del dramaturgo español, predominantemente porque no ahonda en las relaciones hombre-mujer, motivo muy frecuentado de su dramaturgia. En palabras de Emilio de Miguel, en una comedia como *Melocotón en almíbar* “en que la finalidad paródica condiciona todo el tratamiento” ese “complejo mundo de las relaciones hombre-mujer se ofrece, tentador, al dramaturgo como posible vía de interiorización del conflicto” pero no llega a desarrollarse y “la abortada psicología de Nuria” es “la gran frustración de esta comedia. [...] La trama paródico-policíaca descurre [sic] por derroteros de amenidad que excluyen la profundización en el alma de Nuria” (Miguel, 1979: 81-82).

Con su adaptación de *Melocotón en almíbar* Blasetti se estrenó en la dirección televisiva. En varias ocasiones, explicitó las motivaciones de su elección subrayando, en primera instancia, la accesibilidad o, si se prefiere, permeabilidad de la comedia ante un público de masas, pues proporcionaba un argumento sencillo no exento de pinceladas sociales y morales². En definitiva: una historia apta para todos los públicos. El director ajustaba así su sensibilidad personal y artística a las necesidades televisivas, con una visión madura y consciente de la operación que se le había encomendado; equilibraba y adaptaba sus aspiraciones, como ya acostumbraba hacer en la industria cinematográfica, a las exigencias de la, todavía joven, pequeña pantalla. A un espectador que le preguntó las razones de ese debut en televisión, siendo, como era, un estimado director de cine, Blasetti reincidió en que había considerado el argumento de la comedia de Mihura fresco y sencillo, casi de otros tiempos, apto para el amplio auditorio que le ofrecía la RAI:

[...] A chiunque abbia sete di esperienza non resta che uscire dal suo guscio, andare in giro per conoscere, sapere, vedere. Come lei ha detto, *Melocotón en almíbar* [sic] è stato il mio primo lavoro di regia televisiva. E ho scelto questa commedia di Miguel Mihura perché l'ho trovata semplice, pulita, divertente, in una parola intonata al pubblico della tv. Finché non ci saranno molti canali televisivi, nei quali distribuire i lavori di diversa levatura, secondo me, di fronte alla grande ed eterogenea massa dei telespettatori non esiste per il regista il diritto di pensare a se stesso, di far credere agli altri di essere bravo, di alto livello. Nel 1932, quando diressi il film *1860*, bene accolto dalla critica italiana e anche straniera, ma pressoché sconosciuto al pubblico [...] mi sono accorto di aver lavorato soltanto per... Alessandro Blasetti. Da allora, con i miei film successivi (per esempio *Ettore Fieramosca*, *Salvator Rosa*) ho curato soprattutto di trattare temi e linguaggio accessibili e graditi al grande pubblico. Tutti questi criteri vanno moltiplicati per cinque passando dal pubblico cinematografico a quello della televisione, perché chi va al cinema fa già parte di una *élite*, non foss'altro perché deve avere voglia di andarci, deve esercitare le sue facoltà di scelta, allenare il gusto, eccetera, eccetera. Milioni di italiani invece, ogni sera sono 'visitati' dalla televisione: e questi sono la grande massa, indifferenziata, preparata e impreparata, più o meno colta. E per me è stato abbastanza facile, oggi, esordire nella regia televisiva, perché secondo questi miei principi, tra tv e cinema esistono solo differenze tecniche, di ripresa, ma non di linguaggio. *Melocotón* è una modestissima commedia, dall'aria antica che, pur così semplice, conserva una sua validità sul piano del costume. Per questo mi ha soddisfatto, tranne

² “La commedia, tutt'altro che priva di contenuto sociale e di senso morale, aveva anche una sua innegabile originalità di impostazione anche se denunciava, nella sua semplicità, una chiara destinazione popolare. Ma anche per questo l'ho scelta, perché mi sembrava il criterio giusto per rivolgermi al pubblico della TV” (Verdone, 1989: 57).

che nei tempi di esecuzione: sarebbero bastati due o tre giorni in più per avere un prodotto tornito e perfetto come volevo io. (Blasetti, 1982: 256)

En la ecuación traductológica debe considerarse también otro factor. Como señala Arturo Ramoneda, tras el éxito teatral de la comedia mihuriana se realizó en España una versión cinematográfica dirigida por Antonio del Amo, con la colaboración al guion del propio dramaturgo junto con Carlos Sampelayo, que tuvo que superar ciertos escollos con la censura franquista hasta su proyección en 1960. Eje de la objeción censoria, veremos, era el personaje de la monja fisgona e intuitiva. La interpretaba Marga López, respaldada por conocidos compañeros del gremio: José Guardiola, Matilde Muñoz Sampederro, María Mahor y un jovencísimo Carlos Larrañaga (Mihura, 2004: 1619). Puesto que no pudimos visionar el filme, las páginas que siguen desatienden el eventual influjo cinematográfico y traductológico que este podía representar para Blasetti, quedando así la duda de que el director de cine italiano eligiera entre las comedias de Mihura *Melocotón en almíbar* porque pudo verla en las salas de cine (además que en teatro) y no solo leerla. Máxime si consideramos que en ese mismo año de 1960 se estrenaron también en la gran pantalla *Maribel y la extraña familia* de José María Forqué y *Sólo para hombres* de Fernando Fernán Gómez, adaptación de *¡Sublime decisión!* Asimismo, a finales de los años 50 unas muestras del humor mihuriano acababan de traducirse al italiano, compartiendo el autor cartel con otros humoristas españoles (Camba, Fernández Flórez, Gómez de la Serna, Jardiel Poncela, Tono y López Rubio) y europeos (Renard, Calvino, Ionesco, Cheriheew Bentley, Benchley, Pollakov, etc.) en la antología de Attilio Bertolucci *Umoristi del Novecento* (Milano, Garzanti, 1959, pero la 4ª edición se revisó y publicó precisamente en 1967)³.

En esta ocasión, nos detendremos en contados aspectos de esa traducción-adaptación, conexos con cuestiones dramaturgias y de transmedialidad: el primero atañe al trasfondo del título que Blasetti tradujo literalmente; el segundo concierne al planteamiento humorístico que amortigua el tema de la relación hombre-mujer (representada por la pareja Nuria-Federico) y a su adaptación al italiano tanto televisiva como lingüística.

1.2. TIPOLOGÍA ADAPTATIVA

Como adelantábamos, *Pesca allo sciroppo* se configura como una forma de “cine teatralizado” aunque emitido a través de la pequeña pantalla. Ese concepto, más específico de los estudios sobre el lenguaje cinematográfico y el teatral, condensa los rasgos principales de la operación adaptativa: los argumentos ‘teatrales’ están “caracterizados por el énfasis en la interrelación humana, de modo que representan

³ Se tradujeron los cuentos *La donna col busto* y *La vera storia di Don Cecilio Álvarez, torero*. En la nota biográfica se resaltaba el “stile personalissimo”, la creación de “un nuovo genere, allegro e disinvolto, di satira dei costumi” y se le definía: “Autore prevalentemente teatrale, esprime il suo umorismo nei moduli di un’audace fantasia surrealista: ciò che non impedisce, semmai accentua, l’adesione alla realtà della sua opera, impegnata sovente in toni polemici cui fa da sfondo una vigile moralità. Tra le commedie citiamo: *Tre cappelli a cilindro*, *Il caso del signore vestito di viola*, *Mio adorato Giovanni!*” (VV.AA., 1967: 533).

solo aquellas partes del universo real basadas en el diálogo y en la actuación y crean a partir de ello una intriga que inevitablemente se centra en sucesos y experiencia humanas” (Pérez Bowie, 2010: 43). Asimismo, en este tipo de producciones “el montaje cede su protagonismo a la puesta en escena, por lo que predominan los planos secuencia, el uso de la profundidad de campos, el movimiento interno” (Pérez Bowie, 2010: 42-43, quien remite para mayores detalles a Guarinos, 1996).

En el plano del contenido Blasetti resulta muy fiel al tema de la obra, al *dramatis personae*, al tiempo y espacio de la acción y, finalmente, a la traducción del prototexto en guion televisivo o metatexto. En cuanto al primer punto, lo trascendental de la pieza no resulta tanto el tema —el robo, la criminalidad o las costumbres sociales— sino su tratamiento. *Melocotón en almíbar* se configura como una parodia del género policíaco y, en particular, del cine negro, y dicho enfoque se plasma a través de los personajes — los ladrones con su jerarquía y las mujeres que los acompañan— y su manera de enfrentarse a los imprevistos de la acción que el dramaturgo hilvana gracias a la intervención de una figura antitética: la monja Sor María de los Ángeles. Del potencial paródico de la situación se apropia Blasetti con manifiesta adhesión, tanto dramaturgíca como lingüística.

Asimismo, se conserva el lugar de la acción, un Madrid estereotipado por códigos icónicos, presentes después de los créditos de apertura de la película: un plano, supuestamente, de la Gran Vía y de otros espacios indefinidos de la capital española, visualizados sobre todo a través de encuadres de carteles publicitarios iluminando la ciudad de noche y anunciando bebidas (“Reconstituye y alimenta. Bebed la 103 Albo”), máquinas para escribir (“Enríquez López máquinas de escribir”), inmobiliarias (“Venta de pisos Muñoz”), una caja postal (“Caja Posta [sic] de Ahorros”) y que, progresiva y gradualmente, enfocan el espacio dramático y escénico. El encuadre del último cartel revela un “Plaza de Toros hotel”, lugar contiguo al apartamento de doña Pilar, para abrirse al espacio donde se desarrollará la acción. El montaje de los planos de la ciudad y sus carteles se construye a través de tópicos culturales, no exentos de despistes de traducción, un Madrid nocturno, icono referencial de la atmósfera de nocturnidad hampesca que connota el cine negro. A estos elementos se combina el código musical, que transita del motivo sencillo y ramplón, casi caricatural —*leit motiv* de los momentos cruciales del enredo— al sonsonete de guitarras y percusión que connota el lugar de la acción.

El escenario es único, si consideramos el balcón que el espectador ve al fondo como una extensión del mismo, se acomoda con cierto grado de fidelidad a las indicaciones ya presentes en el prototexto: un amplio salón con butacas y una terraza practicable con flores y un sillón, a la cual se accede subiendo un peldaño, a la izquierda la puerta principal y otra en primer término que da a la habitación del enfermo; a la derecha, otra “puerta” que se supone que da al resto de la casa. El “forillo de cielo” mihuriano encuadra, en cambio, el edificio y el cartel con el nombre del hotel adyacente y sirve, a través del uso de la cámara que, en plano secuencia, transita del primero al mediano y al del conjunto, al espectador para contextualizar el lugar. Como en la pieza de Mihura, el salón está a oscuras —en la pantalla, lo ilumina el

cartel de neón de la “Plaza de toros hotel” (necesidad técnica insoslayable para visualizar el ambiente y, a la vez, resorte que remeda un elemento típico del cine negro)—para que entren sigilosamente los primeros actores de la historia.

El uso de la cámara privilegia los planos secuencia y modula, a través de los planos primeros, detalle y medianos, los vaivenes de la acción. Son significativos, por razones dramáticas, los que encuadran la maceta de flores en la cual los ladrones han escondido el botín y los medianos que enfocan en primer término a la monja investigadora y, en el segundo, las reacciones de la banda de ladrones. El producto final, en blanco y negro, fue realizado en muy breve tiempo y sin lujo de medios técnicos; conserva un planteamiento dramático, en la estela de otras producciones de la época, que se alimentan de obras teatrales para el entretenimiento del público de masas, aunque en los albores del medio televisivo. El suministro es proporcional a las exigencias y al plazo concedido para la producción. Si la tridimensionalidad teatral se transfiere a la bidimensionalidad de la pantalla, la cámara impone variedad de enfoques y dinamismo a la acción.

Ahora bien: entre los rasgos del cine teatralizado destaca la preponderancia del diálogo sobre la acción. Aún más, en un texto dramático, como el mihuriano, centrado en los equívocos y sospechas que una monjita, de apariencia bondadosa e inocente, provoca en los culpables. Tanto el diálogo como la acción nos obliga a determinar el tipo de humorismo y su desarrollo tanto en *Melocotón en almíbar*, como en *Pesca allo sciroppo*. Sobre todo, si, como suponemos, en él estriba precisamente la elección del Blasetti para el gran público de la televisión italiana.

Como señala Llera (2001: 468-469), la teoría mihuriana sobre el humorismo, si comparada con la de otros compañeros generacionales, se configura como más benevolente e idealista, excluyendo de su horizonte la sátira, y sin ninguna pretensión de corregir faltas ni enseñar, lo cual, sin embargo, no llega a minar su potencial subversivo. En el éxito de esta fórmula frente a la vanguardista de los años veinte o a la caricaturesca, dotada de mayor alcance crítico, influye el filtro del franquismo. Sin embargo, consideramos que no debe menospreciarse o subestimarse, aunque diluida, esa carga humorística, tanto desde el punto de vista artístico, como cultural. Estaríamos ante una revisión acrítica, movida por un prejuicio histórico que sublima solo su componente trasgresor o, al contrario, condena el producto por su ausencia. Es más que probable que ese tipo de humorismo estuviese en sintonía también con el contexto de la televisión pública y el ámbito político-social de Italia, que, a pesar del boom económico, todavía retiene las consecuencias del reciente conflicto bélico.

A tal propósito, concédasenos transcribir un breve extracto del viaje cinematográfico recordado por Monicelli en unas entrevistas a Sebastiano Mondadori:

La grande fucina degli sceneggiatori sono state le riviste umoristiche: Bertoldo, Marc’Aurelio, Candido, Don Basilio, Orlando, Cantachiaro che fu diretto anche da tuo padre Tomaso, Il 420, caratterizzate da un umorismo surreale, fiorito sotto il giogo della censura fascista. La comicità di quelle riviste deve tutto al fascismo, che vietando i riferimenti diretti alla realtà creò suo malgrado una scuola di umorismo raffinatissimo che si prendeva gioco dei potenti senza che nessuno potesse dimostrarlo. La cosa straordinaria è che spesso molti vignettisti erano reazionari. Nel primo dopoguerra una

generazione di sceneggiatori è passata di lì. Scrivevano battute per le vignette. (Mondadori, 2005: 58)

El pasaje ahonda en una práctica humorística que desvela cierto paralelismo entre Italia y España, ya que idéntico ‘entrenamiento’ realizan muchos dramaturgos de la llamada “Segunda Generación del 27” en revistas humorísticas como *Buen humor*, *La ametralladora* o *La codorniz*, antes, durante y después de la Guerra Civil.

Pero volvamos a la definición del humorismo mihuriano y, en particular, qué recursos se aplican en *Melocotón en almíbar* y cuáles en *Pesca allo sciroppo*, empezando por el título.

2. TRADUCCIÓN Y PLANO DE LA EXPRESIÓN

2.1. EL TÍTULO Y LOS TÍTULOS ‘DE CINE’

Melocotón en almíbar consta de un prólogo y dos actos. Hacia la mitad del primero, los espectadores consiguen una primera clave de lectura para decodificar la actitud sigilosa y el temor manifiesto del grupito de personajes recién entrados en el piso. Se trata de unos ladrones que acaban de cometer un golpe en una joyería de Burgos y se han escondido en el piso amueblado que doña Pilar alquila en Madrid. Tras repasar los detalles del atraco, los delincuentes se congratulan por cómo han seguido a la letra las consignas logrando que todo haya salido según sus previsiones. Es aquí donde Mihura inserta tres referencias cinematográficas como término de comparación de la empresa rufianesca. Su función no es baladí.

<p>Federico. –Como estaba previsto. Cosme. –Igual que en <i>Fango en la ciudad</i>. Carlos. –No. En <i>Fango en la ciudad</i> se entraba en la joyería por la puerta de escape y no por la principal. Federico. –Pero lo que decía la chica para distraer al joyero era lo mismo. Carlos. –No era lo mismo. Nuria. –Siempre te equivocas de película, hijo. Eso que tú dices era en <i>Muertos al minuto</i>. Federico. –Entonces, ¿cuál es la técnica que hemos seguido en este golpe? Carlos. –La de <i>Melocotón en almíbar</i>.</p> <p>Nuria. –¿Aquella tan dramática donde electrocutaban a cuatro y estaba tan guapo Marlon Brando? Cosme. –¡Ay, ya caigo! Sí, que estaba muy guapo. Y que al final salía un ‘cabaret’... Nuria. –No. Una estación de ferrocarril. Federico. –¡Cuidado que eres burro! ¡No te enteras nunca de nada! Cosme. –No soy burro. Es que entre el catarro, la</p>	<p>Cosme. –Stessa azione, lo stesso colpo di <i>Rijfjfi</i>. Carlos. –No, perché in <i>Rijfjfi</i> entravano dalla porta di servizio e non da quella principale.</p> <p>Federico. –Be’, ma quello che diceva la ragazza al gioielliere per distrarlo era esattamente lo stesso. Carlos. –Niente affatto. Tu confondi sempre i film. Quello era <i>Morte in un minuto</i>. Federico. –Bene, allora, secondo te, qual è la tecnica che abbiamo seguito questa volta? Carlos. –Quella di <i>Melecotón</i> [sic] <i>en almíbar</i>.</p> <p>Nuria. –Si capisce, quella emozionatissima dove Marlon Brando era bello come non è stato mai. Quella dove finivano tutti e quattro sulla sedia elettrica. Cosme. –Ah, sì, sì, sì mi ricordo.</p>
---	--

<p>técnica y tanta película me estoy armando un jaleo. Carlos. –Gracias a la técnica salen las cosas bien.</p> <p>Federico. –Pero tampoco hay que copiar tanto... Es como esto de alquilar un piso amueblado, en lugar de irnos a un hotel.</p> <p>Carlos. –Es en los hoteles donde la Policía mete las narices. En las películas y en todas partes. (Mihura, 2004: 32-33)</p>	<p>Carlos. –Polemiche inutili! L'importante è che la tecnica sia stata perfetta. Cosa importa se ha preso un po' di qui, un po' di là? L'importante è che tutto è andato a meraviglia!</p> <p>Federico. –Quello che però non ho capito è perché tu hai affittato un appartamento ammobiliato invece di andare a stare in un albergo.</p> <p>Carlos. –Perché i film insegnano che è proprio negli alberghi che la polizia ficca subito il naso. In una città come Madrid gli alberghi si contano, gli appartamenti invece sono centinaia di migliaia. (Blasetti, I, trascrizione min. 00:12:04-00: 12: 11)</p>
---	---

Los títulos de las películas son cosecha mihuriana⁴ y, a la vez, referente de relieve para esa generación de humoristas y dramaturgos tan conexas con el mundo del cine (Green, 2011), así como para el propio Mihura, cuyo hermano Joaquín trabajaba en el ramo. Aun inventadas, remiten al mundo criminal y violento de las películas de cine negro interpretadas por Edward G. Robinson, James Cagney, Humphrey Bogart, Burt Lancaster o Sterling Hayden. Remedan los títulos icónicamente sugerentes como *La jungla de asfalto* o *Mientras Nueva York duerme* creando un efecto de *gradatio*: desde la alusión a la ciudad, a sus escorias enlodadas, a la inmediatez del peligro de muerte hasta romper las expectativas del público con un título tan meloso como el de *Melocotón en almíbar*. Humorística advertencia de que estos atracadores poco tienen que ver con los criminales endurecidos y peligrosos del mundo facineroso retratado en esas películas, aunque se rijan por las enseñanzas que el séptimo arte les proporciona para delinquir.

Asimismo, la secuencia debería producir por lo menos una sonrisa en los espectadores, no solo por la mención de uno de los divos en alza de la época –el joven Marlon Brando, quien, sin embargo, como señala Ramoneda, todavía no había interpretado los papeles más salvajes de su carrera ni una película como la que evoca Nuria en *Melocotón en almíbar*–, sino también por el rápido bosquejo del carácter de los personajes: una joven mujer deslumbrada por el físico masculino y que recuerda, extasiada, lo guapo que estaba Marlon Brando; Cosme, un ladrón significativamente apodado “El Nene”, enfermo, patoso y chapucero, que confunde los detalles; un joven algo altanero, que tacha de burro al despistado y le cuestiona al jefe la decisión

⁴ Como señala Ramoneda en nota, “Con estos títulos inventados, evoca Mihura una interminable serie de películas de cine negro en la que figuran *Hampa dorada* (1931), de Mervyn LeRoy, *El enemigo público* (1931), de William Wellman, *El último refugio* (1941), de Raoul Walsh, *Forajidos* (1946), de Robert Siodmak, *La jungla de asfalto* (1950), de John Huston, *Mientras Nueva York duerme* (1956), de Friz Lang, o *Atraco perfecto* (1956), de Stanley Kubrick. La alusión posterior a Marlon Brando resulta más forzada. Ninguna de las películas que este había interpretado hasta 1958, incluidas las de contenido más violento, como *¡Salvaje!* (1953) y *La ley del silencio* (1954), corresponde a lo que se dice aquí” (Mihura, 2004: 1619, nota 3).

de alquilar un piso; y, finalmente, el que aparenta ser el jefe de todos, displicente y sabiondo.

Si analizamos la adaptación italiana, notamos en primera instancia la traducción literal de los títulos de las películas con la excepción de la primera, que debía contextualizar el discurso. Para esta, Blasetti recupera un conocido filme francés acercando culturalmente el texto al público de llegada. Se trata de *Rififi* (o *Du rififi chez les hommes*), película de 1955 dirigida por Jules Dassin que pretendía aludir a una técnica de robo. Considérese que ese filme francés, de tono trágico, representó el modelo de la versión cómica italiana de Monicelli, *I soliti ignoti* de 1958, que en España se tradujo con el título de *Rufufú* o *Rufufú da el golpe* (frente a la versión hispanoamericana, más literal: *Los desconocidos de siempre*) y que, además, fue utilizado referencial y funcionalmente para la acción, en la producción italo-española *Susanna tutta panna/Susana, pura nata* de Steno el año anterior, 1957 (Pergolari, 2002, pp. 44-45) o fue referente en otra coproducción de 1966, *L'ultimo Rififi*, de Juan Atienza. Debe, asimismo, notarse la cercanía de las fechas de esas producciones con el propio estreno de Mihura, quien confesaba que, tras ver una película policíaca, la entrada de unas monjas le había proporcionado la idea de combinar a unos “gánsteres” con una “monja” en su comedia, escrita urgentemente por encargo de la actriz Isabel Garcés⁵. Sin embargo, el mismo procedimiento humorístico acomuna al dramaturgo español a esos directores, pues, parodiando el género del cine negro a través de la selección de los protagonistas, del contexto socio-económico y del diletantismo de sus operaciones⁶. A falta de más datos, no nos queda que constatar la apropiación y adaptación del género ejemplificado por el filme de Dassin en el triángulo de relaciones cinematográficas y culturales entre Italia, Francia y España. Ese aspecto merece profundizarse si consideramos, además, que otro de los títulos con que se conoce la película de Antonio del Amo citada es, precisamente, *Rififi en el convento* (México).

Son varias las operaciones de condensación operadas en la adaptación de Blasetti. En la primera, Carlos subsume la réplica de Nuria sobre la equivocación de Federico; en la segunda, más amplia, desaparece el error de Cosme, que da pie al insulto de Federico y las excusas del enfermizo Nene; finalmente, la acusación que Federico endilga a Carlos porque imita, copia, las técnicas de robos de las películas la asume el directo responsable. Aun conservando el contenido general del diálogo, la voz cantante resulta mayoritariamente Carlos, en su rol de líder. El actor que lo interpreta, Andrea Cecchi, refuerza la seguridad del protagonista modulando voz y gestos en una parodia del jefe de una banda. Sentado en la butaca, desenvuelto y despreocupado, despacha sus imitaciones verbal y gestualmente (con el movimiento de la mano), convencido de que es el resultado lo que importa.

⁵ En “Conversación con Mihura”, transcrita en apéndice por Emilio de Miguel (1979: 81-83 y 234).

⁶ Finalmente, no debe olvidarse que ambas películas italianas adaptaron un cuento de Italo Calvino, titulado *Furto in una pasticceria* inserto en el volumen *Ultimo viene il corvo* de 1947.

Esa microsecuencia, no solo enmarca, por antífrasis, al grupo de atracadores, sino que aflora nuevamente en el desenlace de acción. Por lo menos, en el prototexto. Cuando la noticia del robo cometido en Burgos ha aparecido en los periódicos, doña Pilar revela que sus futuros inquilinos son un comisario de Policía y su mujer.

<p>Doña Pilar. –[...] No he subido antes porque ha venido a casa el marido de la señora que vino ayer a ver el piso...</p> <p>Sor María. –¡Ah!</p> <p>Doña Pilar. –Y está decidido a alquilarlo.</p> <p>Sor María. –¡Qué suerte!</p> <p>Doña Pilar. –Él es comisario de Policía y viene destinado aquí desde Valencia. Por eso busca un piso provisional.</p> <p>Sor María. –Claro.</p> <p>Doña Pilar. –Aunque se lo ha explicado bien su mujer, quería subir ahora a ver el piso. Pero yo le he dicho que venga mañana, porque a lo mejor molestaba a estos señores...</p> <p>Sor María. –Pues a lo mejor.</p> <p>Doña Pilar. –¡Ah! Y me ha estado hablando del atraco de Burgos.</p> <p>Sor María. –¿De qué atraco?</p> <p>Doña Pilar. –De ese de la joyería.</p> <p>Sor María. –¡Ah! ¿Sí? ¿Y qué le ha dicho?</p> <p>Doña Pilar. –Que no se han ido al extranjero como pensábamos nosotros, sino que están en Madrid y se les piensa coger de un momento a otro...</p> <p>Sor María. –Mira qué bien...</p> <p>Doña Pilar. –Y que se trata de unos aficionados; de esos que han salido ahora copiando los atracos que ven en las películas.</p> <p>Sor María. –Y ¿qué más?</p> <p>Doña Pilar. –Que han preparado coartadas en Aranjuez y no sé cuántos sitios más, pero que son tontos...</p> <p>Sor María. –Eso me parece a mí.</p> <p>Doña Pilar. –Y que el joyero está muy bien de salud y no ha perdido nada, porque estaba asegurado y todo lo paga el Seguro. Y ya sabe usted que los Seguros están podridos de dinero...</p> <p>Sor María. –Desde luego. ¡Menudos edificios tienen...! En cambio nuestros queridos pobres...</p> <p>(Mihura, 2004: 116-117)</p>	<p>Donna Pilar. –Non sono salita prima perché è venuto il marito di quella signora che è venuta a vedere l'appartamento. Gli è piaciuto moltissimo e così ha deciso di prenderlo.</p> <p>Suor Maria. –Ah, sì? Mi fa molto piacere.</p> <p>Donna Pilar. –È il nuovo commissario di Polizia, che viene da Valencia per quel brutto affare di cui abbiamo parlato prima: quel furto di Burgos.</p> <p>Suor Maria. –Che furto?</p> <p>Donna Pilar. –Quello della gioielleria!</p> <p>Suor Maria. –Ah!</p> <p>Donna Pilar. –Dice che i ladri non hanno mica passato la frontiera come si credeva. No, no. Sono qui a Madrid.</p> <p>Il Duca. –Ah, sì?</p> <p>Donna Pilar. –E che la polizia è sicura di acciuffarli da un momento all'altro, perché poi pare che si tratti di diletstanti.</p> <p>Suor Maria. –Oh, sì, sì, lo credo anch'io. Vero?</p> <p>Carlos, Il Duca e Fernando. –[Borbottano come assentendo.]</p> <p>Donna Pilar. –Dice che il gioielliere si è ristabilito subito.</p> <p>Suor Maria. –Ah, bello!</p> <p>Donna Pilar. –E per fortuna sta benone.</p> <p>Suor Maria. –[Ride ma poi con altro tono] Sì, benone. Con quel po' po' di furto!</p> <p>Donna Pilar. –Sì! Perché paga tutto l'assicurazione.</p> <p>Suor Maria. –Ah, sì? Ahhhh, che meraviglia! Eh, quelli dell'assicurazione sono pieni di soldi, pieni di case, mentre i nostri poveri...</p> <p>(Blasetti, II, transcripción min 00:44:12-00:45:08)</p>
--	---

En esta secuencia Blasetti adapta las estrategias lingüísticas y referenciales de Mihura, desatendiendo la alusión al cine pero conservando el comentario sociológico relativo a las empresas aseguradoras; mientras, por otra parte, condensa el diálogo entre la casera y la monja deteniéndose también en las reacciones de los interesados,

que en el texto de Mihura se sobreentendían, pues el dramaturgo no consideró definir las ni siquiera a través de una acotación.

2.2. *EL HUMOR, DE MIHURA A BLASETTI*

Como señala Sánchez Castro (2007: 206-281), frente al de otros compañeros de su “generación”, el humor verbal de Mihura es más contenido, resulta menos virtuosista y exuberante. Lingüísticamente, predominan las frases cortas, las estructuras-eco, la repetición, el uso del diminutivo, de la adverbialización relativizante⁷, el improprio y las fórmulas paródicas. Con estas herramientas Mihura retrata a sus personajes. En *Melocotón en almíbar*, además, el eje del humor se ancla a las quince intervenciones sorpresivas de la monja, quien deduce que el enfermo está leyendo el periódico o está a punto de salir de la cama o quiere a un practicante y no a una enfermera religiosa, que Carlos ha ido a la farmacia, que está a punto de llegar una vecina, que el tiempo en Burgos fue malo, que los huéspedes no fueron a París, que Carlos fue a una cafetería en la calle Ferránz, que los inquilinos han regado las plantas excepto una (la maceta con el botín), etc. Ahora bien: la monjita Sor María de los Ángeles con su oratoria caritativa y melosamente pía tiene ciertas fijaciones temático-lingüísticas: pensar en los pobres que carecen de recursos, por cuya razón no deja de mencionarlos para conseguir ayuda, y utilizar las fórmulas de devoción al uso. Ambos rasgos se ciñen al recurso de la repetición, que, según el interlocutor, adquiere función cómica y no solamente connotativa, mientras que la ambigüedad de su discurso produce los sobresaltos de los ladrones. Ni que decir tiene que todas sus deducciones, verosímiles, no se alejan mucho de la verdad, con la excepción de su suposición sobre el triángulo amoroso entre Nuria-Fernando-El Duque, mientras que la conclusiva – que los inquilinos son realmente los atracadores de Burgos–se desatiende. Un broche humorístico entre tantos avatares, sobre todo si consideramos que la dulce monjita acabará con llevarse, sin saberlo, el botín escondido en la maceta, objeto escénico fundamental para la acción. Un cierre sencillo y afablemente socarrón.

Como muestra de este humor repetitivo, reseñamos la muletilla “es que no son creyentes”, justificación pronunciada por Sor María a doña Pilar cada vez que las actuaciones de los inquilinos resultan extrañas: cuando, por ejemplo, en el primer acto, salen del piso con la excusa de comer un bocadillo para escapar de ella; cuando se presume que Fernando pegue a Nuria (Mihura, 2004: 69) o cuando, en el final de la comedia se define su rareza (121). De todas estas réplicas, sin embargo, la más interesante se encuentra en el segundo acto, pues enlaza con referencia al medio cinematográfico:

Sor María. –Mire usted. Lo que pasa es que no son creyentes, y al no ser creyentes ocurren estas	Suor María. –Non importa. Quello che lei deve capire è che si tratta purtroppo di gente che non
--	---

⁷ Sánchez Castro transcribe, entre otros, un pasaje de esta pieza: “cuando en el primer acto doña Pilar le pregunta a Suárez por su procedencia: Doña Pilar. –¿Usted es también venezolano? / Suárez. –Regular. / Doña Pilar. –¿Cómo que regular? / Suárez. –Quiero decir que más bien soy de aquí, de Madrid” (2007: 243).

<p>cosas, que aprenden de las películas. Inmoralidades, y nada más que inmoralidades. Y todavía hay quien protesta porque dicen que cortan los besos de las películas... Pero si no los cortasen, no sé dónde iríamos a parar. Esto lo vi bien claro desde el principio. ¡Un enfermo con fiebre alta y no tener ni un escapulario, ni una estampita de la Virgen sobre la mesilla de noche! (Mihura, 2004: 93)</p>	<p>crede, che tutto quello che fa lo fa perché lo vede nei film. Immoralità e nient'altro che immoralità! Io qui ci ho visto chiaro fin dal primo momento. Ma come? Un malato con febbre alta senza uno scapolare, un'immagine della Vergine sul comodino! (Blasetti, II, min. 00:19:35-00:19:59)</p>
--	---

Difícil no percatarse de la ironía socarrona del dramaturgo en las palabras de la caritativa Sor María ni de la omisión a la costumbre censoria en las películas, que opera Blasetti, debido quizás a que ejercía su influencia también en el medio televisivo.

Por otra parte, si el uso del diminutivo es constante en esta pieza de Mihura para connotar el registro piadoso de la religiosa (por ejemplo, *hijita*, *verbenita*, el enfermo está *dormidito*, *pobrecito*, *mejorcito*, etc.) o incluso la irritación de sus deuteragonistas ladrones (*siéntese en su butaquita*); la frecuencia concedida a los insultos debería matizarse. Sánchez Castro clasifica el insulto dentro de la categoría de ruptura del sistema de fórmulas sociales, considerando que “este afloramiento de conductas inapropiadas o socialmente inconvenientes, tanto como su natural ejecución o aceptación –sin que den lugar a tipo alguno de enfado o repulsa– suponen una evidente trasgresión de los valores sociales” (2007: 236-237). Aun compartiendo la observación general, el ejemplo aducido de *Melocotón en almíbar* debe contextualizarse en el sistema del lenguaje y de las actitudes hampescas de sus emisores. Veámoslo en paralelo con la adaptación de Blasetti ampliando un poco el fragmento, subrayando el ejemplo aportado en su análisis por la estudiosa española. La situación es crucial, pues el grupo de bandidos está acorralando a la monja para descubrir cuánto sabe de sus asuntos.

<p>Nene. –Usted a callar, señora. Sor María. - ¿A callar yo? ¿Qué falta de respeto es ésa? ¡Vamos! ¡Vuélvase a la cama, desvergonzado...! Nene. –Menos gritos, monja, que estoy malo... Sor María. –(A los demás.) ¿Pero ustedes están viendo? Suárez. –Será mejor que cierre el pico. Sor María. –Pero ¿por qué voy a cerrar el pico! [...] <u>Nene. –¡Menos chácara, monja...!</u> <u>Sor María. –Sí, señor...</u> (Hay una pausa. “El Duque”, lentamente, se aproxima a ella.) <u>Suárez. –Oiga, hermana... ¿Usted es tonta o lista?</u> Sor María. –Yo me hago la tonta para lo que me conviene, como todo el mundo... Bueno, quiero decir para lo que le conviene a nuestra Orden y a nuestros pobres... Porque si supieran ustedes la cantidad de pobres que hay por esos mundos a los</p>	<p>Nene. –L'avete capita che musica ci vuole per questa qui. Suor María. –Lei che cosa fa qui alzato e vestito? Nene. –È il momento di stare zitta... lei, signora. Suor María. –Che cosa ha detto? Che io dovrei stare zitta?!? Ma che mancanza di rispetto è questa? Non si vergogna? Andiamo, via, subito a letto. Loro lo vedono questo qui? Il Duca. –Ha ragione, sarà meglio che lei chiuda il becco. Suor María. –Cosa ha detto? Che io dovrei chiudere il becco? Ah, allora fino a qui abbiamo scherzato. [...] Il Duca. –Mi dica un po', sorella, lei è stupida o ci fa. Suor María. –Ma io faccio la stupida quando mi conviene, come tutti. Più esattamente quando conviene al nostro Ordine e ai nostri poveri. Se lei sapesse la quantità di poveri che c'è a questo</p>
---	---

que todos debemos socorrer... Suárez. –Hablemos claro. Lo sabe usted todo, ¿no es verdad? Sor María. –Bueno, todo, no. Alguna cosilla. (Mihura, 2004: 103-105)	mondo! Il Duca. –Parliamoci chiaro. Dunque, lei sa tutto, vero? Suor Maria. –No, no. Tutto no. Alcune cosette. (Blasetti, II, min. 00:30: 36-00:31:36)
---	---

En este contexto, que reproduce una especie de interrogatorio, el uso del improprio no desentona. Y no solo Sor María se rebela, sino que, con su actitud remisiva y su lógica piadosa, contrarresta y anula las aspiraciones de los atracadores. El lenguaje remeda ciertos enfrentamientos de las películas de gánsteres, con réplicas cortas y bruscas, que Blasetti modula con un grado de adecuación alto.

Algo similar ocurre con los improprios relacionados con el personaje de Nuria, que Sánchez Castro ilustra como “una de las conductas más violentas de un hombre hacia una mujer de las obras del autor” considerando “sorprendente [...] la conducta sumisa e incluso agradecida de la maltratada” (2007: 239), pues también en este caso el modelo de fondo son las secuencias amorosas y rudas del cine negro.

2.3. LA RELACIÓN DE PAREJA

Aunque someramente, resulta de interés comparar la plasmación del motivo mihurano hombre-mujer en *Pesca allo sciroppo*, puesto que Blasetti ya había dado muestra de mucha sensibilidad hacia ese tema en películas rodadas durante la guerra, como *Quattro passi fra le nuvole* (1942). Aparentemente, el planteamiento es el mismo. Las secuencias que permiten verificarlo se encuentran al final del prólogo y al final del segundo acto. En la primera, el público averigua que Nuria es una joven con un pasado como chica de alterne o tanguista y que Federico la engañó prometiéndole una vida en común, una familia. La relación se perfila no igualitaria: el joven, comparativamente a las convenciones sociales de la época, la trata bruscamente, de manera dominante y Nuria, pese a sus intentos de rebelión, secunda los deseos de su marido postizo. Y el cierre no podía ser más cinematográfico y supuestamente sensual: un beso obtenido a la fuerza por Federico. Si no se cuenta con el elemento paródico, por supuesto, extrañaría, como señaló Sánchez Castro, la sumisión agradecida de Nuria; sin embargo, esa conclusión se invierte aún más si consideramos que el breve diálogo entre ambos tiene lugar en el primer acto, definitorio de las relaciones entre los personajes. En efecto, Blasetti carga las tintas del improprio y agiliza el diálogo centrándose en alterco, en la intimación a callar pronunciada por Federico, aun condensando o anulando ciertas fórmulas coloquiales del prototexto: se omiten “hacer el perro”, “pescar jaquecas”, “bailongos y copetines”, etc., algunas explicitaciones redundantes (“para cambiar la vida y tomarme un poco de reposo”) o explicaciones, como la justificación del joven relativa a sus proyectos.

Nuria. –¡Fantoche! Federico. –¡Calla! Nuria. –¿Por qué he de callar? ¿Quién es él para tomar el mando? Federico. –El ‘Duque’ se lo ha dado.	Nuria. –Pagliaccio! Federico. –Cretina! Nuria. –Perché cretina? Chi è lui per darsi questi toni? Chi l’ha autorizzato a comandare? Ferdinando. –Il Duca.
--	---

Nuria. —¿Y qué eres tú aquí, entonces? ¿Un cero a la izquierda?

Federico. —(*Temeroso de que le oigan.*) ¡Calla, Nuria!

Nuria. —¡Calla! ¡Calla! ¿Callaste tú cuando te conocí? ¡No! ¡Tú no callaste! Hablabas sin parar como un moscardón, hora tras hora, para convencerme y engañarme... “Vivirás tranquila junto a mí. No tendrás que hacer el perro por las noches, ni pisar más pistas de baile, ni beber explosivos, ni pescar jaquecas con el cha-cha-chá”. ¡Justo las palabras que yo quería oír desde hacía mucho tiempo para cambiar de vida y tomarme un poco de reposo!..., porque llega un momento en que las trompetas de la orquesta te hacen los sesos agua y darías cualquier cosa para no tener orejas...

Federico. —¡Calla, Nuria!

Nuria. —¡No! ¡No callo! Y entonces llega un hombre y te habla en voz baja y te promete todo... “¡Vivirás conmigo, tranquila, en un hogar feliz!... Nada de bebidas alcohólicas, que te hacen pupa al hígado... Nada de bailongos ni de copetines... El día de mi santo te presentaré a mi mamá... Cuando non aburramos en casa de la televisión, viajaremos por Río y Buenos Aires, donde yo tengo negocios de chatarra...”. ¡Mentira podrida! ¡La mamá no existe! ¡Ni la chatarra! ¡Ni Río, ni Buenos Aires! ¡Todo falso! ¡Sólo existe esto! ¡Miedo! ¡Nervios! ¡Y unas ganas de llorar muy grandes y de echarlo todo a rodar!...

Federico. —¡No puedes decir eso! Sabes que tengo otros proyectos...

Nuria. —¿Cuáles?

Federico. —Lo sabrás cuando llegue el momento...

Nuria. —¡Todo mentira! ¡No es verdad! ¡Mientes! (*Federico, nervioso, la agarra de un brazo y se lo retuerce apretando, mientras dice:*)

Federico. —¡Calla de una vez!

(*Nuria acusa el dolor. Baja la cabeza y cambia de tono.*)

Nuria. —Has hecho bien en lastimarme. Lo necesitaba. Dame un beso, guapo.

Federico. —(*Se lo da.*) Toma.

Nuria. —Gracias.

Federico. —De nada.

(*Y va hacia la llave de la luz.*)

Nuria. —Espera... ¿Oyes? El niño...

(*Y se queda escuchando.*)

Federico. —¡Ah! Sí, llora.

Nuria. —Pobrecito.

(*Federico apaga la luz.*)

Federico. —¿Vamos?

Nuria. —Vamos...

Nuria. —Ah, ho capito. E allora tu chi sei qua? Uno zero a sinistra.

Federico. —Sono semplicemente uno che ti ordina di stare zitta.

Nuria. —Zitta, zitta, ma dovevi stare zitto tu quando ti ho conosciuto. E invece no, parlavi come un moscone per ore. “Con me vivrai tranquilla, non dovrai più affaticarti a ballare, non dovrai più ubriacarti e farti venire il mal di testa con il cha-cha-cha”. E maledizione! Erano proprio le parole che aspettavo da tanto tempo. Perché arriva il momento che le trombe dell’orchestra ti fanno andare il cervello in acqua e allora daresti tutto pur di non avere orecchie.

Federico. —Credo che tu non abbia capito bene. Ho detto zitta!

Nuria. —Ed io no, che non sto più zitta, perché allora succede quando una è così, proprio che si sta zitta e ascolta l’uomo che ti parla a voce bassa, che ti promette tutto. “Vieni tra le mie braccia, vicino al focolare, lontano dalle bevande alcoliche che rovinano il fegato, lontano dai vecchietti che le offrono; vieni e il giorno della mia festa ti presento a mia mamma, e avrai una casa, e quando saremo stanchi della televisione, ce ne andremo a Buenos Aires, a Río, dove possiedo dei negozi di ferramenta”. Brutto mascalzone, imbroglione! La mamma non esiste, mai a Buenos Aires, mai a Río. Ferramenta: solo quella per scassinare. Tutto falso. Una sola verità: stanchezza, nervi e una gran voglia di piangere e di mandare tutto a diavolo. Che hai da guardarmi così? Seguita a mentire, sì, seguita a imbrogliare.

Federico. —Seguito solo a ordinarti di stare zitta. [La afferra per un braccio]

Nuria. —Hai fatto bene a farmi male. Ci voleva. Baciami, amore. [Si baciano]

Federico. —Toma.

Nuria. —Grazie.

Federico. —Di niente. [Inquadratura del vaso con la margherita.]

(Blasetti, I, transcripción min. 00:17:30-00:20:08)

<p>(<i>Y van hacia la puerta de la derecha.</i>) Federico. –¡Qué calor! Nuria. –Muchísimo... (<i>Hacen mutis. La escena queda sola y únicamente iluminada por la luz de la luna que entra por la terraza.</i>) Telón. (Mihura, 2004: 37-39)</p>	
--	--

En la segunda secuencia, que no transcribimos por completo, el coloquio entre Sor María y Nuria es revelador de la esencial bondad de la joven. Resulta manifiesto el tono de diversión que, en el producto de Blasetti, prima sobre el motivo serio, aunque endeble y envuelto en el mecanismo humorístico, de Mihura. La monja fisgona, aparentemente muy perspicaz y observadora, ya ha provocado en el grupo de ladrones numerosos sobresaltos. Estos deciden enviar a Nuria para que le sonsaque cuánto entendió de su presencia en casa de doña Pilar y poner reparos. Por su parte, Sor María entendió que las relaciones entre los componentes del grupo no se corresponden a las declaradas y, en particular, que Nuria y Federico no están casados, sino que conviven. La comicidad de la escena, por lo tanto, se funda en la ambivalencia discursiva, comprensible por el público omnisciente, y promotora de solaz. En Mihura, sin embargo, el coloquio adquiere al final una tonalidad grave que hace intuir la sinceridad del conflicto interior de Nuria, quien ve quebrantadas sus reales aspiraciones a formar una familia y a tener hijos por los avatares e intenciones de sus cómplices tunantes, empezando por su supuesto marido. Ahora bien: como puede observarse por la omisión de una porción del diálogo, en Blasetti, la secuencia se reduce considerablemente a favor del solo entretenimiento de carácter investigador de ambas mujeres, omitiéndose las referencias culturales al TBO y a los seriales, así como parte del desahogo de la joven.

<p>Nuria. –Oiga, hermana, ¿usted qué piensa de nosotros? [...] Sor María. –Yo de lo que trato es de salvarla, porque estoy segura de que está arrepentida de haberse metido en todos estos jaleos. ¿Es verdad o no? Nuria. –Sí, hermana... [...] Nuria. –Sí. Eso me pasa a mí... Que no me gusto como soy. Sor María. –Pues claro... ¿A que por las mañanas se levanta usted así, como muy cansada, y sin gana de nada? Nuria. –(<i>Sorprendida, pero ya confiada</i>) Sí, es verdad. Como si tuviera modorra. Siga, siga... ¿Y qué más? Sor María. –¿Y que por las noches, en cambio, se encuentra usted mucho mejor y tiene las ideas más</p>	<p>Nuria. –Senta, sorella, sia franca. Lei cosa pensa di noi? [...] Suor Maria. –Io le sto parlando di cercare di salvarla perché spero si sia pentita e non voglia più macchiarsi di brutte cose come questa. Ha capito? E allora: pentita o no? Nuria. –Sì, sorella. [...] Nuria. –Ma è come sono io, proprio scontenta. Sor Maria. –Eh, si vedi! Non le capita ma di alzarsi la mattina già stanca, senza aver voglia di niente? Nuria. –Sì. Sì, sì, come fossi intorpidita. Sor Maria. –Ecco. E la notte invece stentare tanto a addormentarsi, restare a lungo con gli occhi aperti nel buio. Nuria. –Proprio così, e allora mi metto a leggere, alle volte fino alla mattina.</p>
---	--

<p>claras y tarda muchísimo en dormirse...?</p> <p>Nuria. –Es cierto... Como que a veces me estoy leyendo el TBO hasta las seis y media de la mañana... ¡Pero cómo me conoce usted! ¡Hay que ver qué talento! ¡Porque parece que no, pero yo soy muy complicada!</p> <p>Sor María. –Tan complicada que hasta le gustaría tener un niño. ¿No es verdad?</p> <p>Nuria. –¡Muchísimo! Sí, señora. Es mi única ilusión... Y cuando oigo llorar a alguno, me da mucha pena...</p> <p>Sor María. –Es natural... Y esos seriales de la radio tan bonitos, también le harán llorar muchísimo...</p> <p>Nuria. –Sí, hermana. Muchísimo... ¡Hay que ver...! ¡Es usted la única persona que me comprende...!</p> <p>Sor María. –Claro que sí... Y usted esperaría otra cosa al unirse con Federico...</p> <p>Nuria. –¡Para qué le voy a contar! Pero es que Federico me engañó prometiéndome cosas que no existían y llenándome la cabeza de ilusiones... Y yo piqué...</p> <p>Sor María. –Pues no hay que picar, hija...</p> <p>Nuria. –Es que una está deseando abandonar la vida que lleva y pica en seguida. ¿Usted sabe lo que es la vida de cabaret?</p> <p>Sor María. –Pues más bien poco. Pero estoy segura que eso del cabaret no puede gustarle porque usted está llena de sensibilidad. ¿Verdad que sí?</p> <p>Nuria. –(<i>Infantilmente conmovida.</i>) ¡Nadie me ha dicho eso nunca! ¡Y es tan verdad!</p> <p>(<i>Y se echa a llorar de nuevo.</i>)</p> <p>Sor María. –Nadie se lo ha dicho, porque no quieren salvarla. Y yo, sí.</p> <p>Nuria. –Y ¿cómo me quiere usted salvar?</p> <p>Sor María. –Confiado en Dios sobre todo, y después en mí.</p> <p>(<i>Nuria se arrodilla a los pies de Sor María y dice acongojada.</i>)</p> <p>Nuria. –Y ¿qué puedo hacer para separarme de ellos? ¡Porque ellos son los que me obligan a esas cosas! ¡Yo nunca he querido! ¡Yo no quiero verlos más! ¡No quiero!</p> <p>(Mihura, 2004: 99-102)</p>	<p>Sor María. –Ecco.</p> <p>Nuria. –Beh. Lei come fa a conoscermi, come fa a intuire così bene... Ahimé, sembro una spregiudicata e invece...</p> <p>Sor María. –E invece lo è tanto poco che morirebbe dalla voglia di avere un bambino. Mi sbaglio?</p> <p>Nuria. –Nemmeno per ombra sorella! E la mia più grande speranza.</p> <p>Sor María. –È naturale.</p> <p>Nuria. –Quando ne sento uno che piange, mi dà una pena.</p> <p>Sor María. –E certo, una brava figliola come lei!</p> <p>Nuria. –[Piange] Nessuno mi ha mai parlato, così. Ne ho tanto bisogno... Ho la bocca secca e amara. (Blasetti, II, transcripción, min. 00:25:29-00:29:38)</p>
---	---

3. CONCLUSIONES

Aun evidenciando las relaciones entre las artes y enucleando ciertos rasgos cruciales del planteamiento paródico del prototexto y de su traducción cinematográfica, este artículo deja abiertos muchos ámbitos de indagación. Sin embargo, confirma las motivaciones de la elección de Blasetti en relación con el público de masas y con el medio de recepción. Esa historia ‘semplice’ permitía entretener y, a la vez, retratar una sociedad y sus tópicos con ligereza y humor. Por eso, la lectura del director italiano acrecienta el tono paródico de la pieza, la caricatura de los personajes, neutralizando el potencial conflicto serio y fomentando el juego de los equívocos, a través del personaje de la monja, que funciona como inconsciente mecanismo lúdico. Y por esta misma razón, desatiende parcialmente el diálogo cinematográfico entretendido por Mihura en la obra.

BIBLIOGRAFÍA

- BASSNETT, Susan (1998): “Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre”, en Bassnett, Susan, Lefevere, André (eds): *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Clevedon: Cromwell Press, pp. 90-108.
- BASSNETT, Susan (1993): *La traduzione. Teorie e pratica*, Milano: Bompiani, pp. 148-163.
- BOSELLI, Stefano (1996): “La traduzione teatrale”, *Testo a Fronte*, 15, pp. 625-642.
- BLASETTI, Alessandro (dir.) (1967): *Melocotón en almíbar (Pesca allo sciroppo)*, Teche Rai: identificador 42731 (Primera parte, dur. 01:01:15) y 42635 (Segunda parte, 00:51:19).
- BLASETTI, Alessandro (1982): *Il cinema che ho vissuto*, a cura di Franco Prono, Bari : Edizioni Dedalo.
- Catálogo de la exposición (2002): *Alessandro Blasetti. Il mestiere del cinema*, Roma: Gangemi editore.
- GREEN, Stuart (2011): *From silver screen to Spanish stage: the humorists of the Madrid “Vanguardia” and Hollinwood film*, Wales: University of Wales.
- GUARINOS, Virginia (1996): *Teatro y cine*, Sevilla: Padilla Libros.
- HURTADO ALBIR, Amparo (2011): *Traducción y traductología*, Madrid: Cátedra.
- LLERA, Jose Antonio (2001): “Poéticas del humor: desde el Novecentismo hasta la época contemporánea”, *Revista de literatura*, LXIII. pp. 461-476.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de (1979): *El teatro de Miguel Mihura*, Salamanca: Universidad.
- MIHURA, Miguel (2004) *Teatro completo*, ed. Arturo Ramoneda, Madrid: Cátedra.
- MONDADORI, SEBASTIANO (2005): “*La commedia umana*”. *Conversazioni con Mario Monicelli*, Milano: Il Saggiatore.
- PERGOLARI, ANDREA (2002): *Verso la commedia. Momenti del cinema di Steno, Salce, Festa Campanile*, Firenze: Firenze Libri.

- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2010): “La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología”, *Revista Signa*, 19, pp. 35-62.
- SÁNCHEZ CASTRO, Marta (2007): *El humor en los autores de la “otra generación del 27”. Análisis lingüístico-contrastivo. Jardiel Poncela, Mihura, López Rubio y Neville*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang.
- VERDONE, Luca (1989): *I film di Alessandro Blasetti*, Roma: Gremese editore.
- VIVES AGURRUZA, María (2017): *Del teatro al cine. Hacia una teoría de la adaptación*, Madrid: CSIC.
- VV.AA. (1967): *Umoristi del Novecento*, Milano: Garzanti.