

Un Unamuno de cine: de *Abel Sánchez* a *Peppermint frappé**

Adrián J. SÁEZ
Università Ca' Foscari Venezia

Resumen

Luego de un repaso de las ideas de Unamuno sobre el cine, este trabajo se centra en el examen de las relaciones de la novela *Abel Sánchez* con la película *Peppermint frappé* de Carlos Saura, que constituye un buen ejemplo de adaptación libre que, sin embargo, ha permanecido en el olvido.

Palabras clave: Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez*, Carlos Saura, *Peppermint frappé*, intermedialidad.

Abstract

After a review of Unamuno's ideas on cinema, this work aims to examine the relations between the novel *Abel Sánchez* and the film *Peppermint frappé* by Carlos Saura, which is a perfect example of free adaptation that has been forgotten.

Keywords: Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez*, Carlos Saura, *Peppermint frappé*, intermediality.

El maridaje entre cine y literatura parece que ha sido siempre una historia feliz, pero la realidad dista mucho de ser un cuento de hadas: amén de que el tema anima la discusión como pocos con una pregunta polémica –e injusta– a la cabeza (¿prefieres el libro o la película?), en ciertas ocasiones las cosas no están claras, siquiera porque las relaciones interartísticas requieren de una notable biblioteca personal más allá de los libros.

Es el caso del salto de la novela *Abel Sánchez* (1917) de Unamuno a la película *Peppermint frappé* (1967) de Saura, que constituye un buen ejemplo de adaptación libre, un mecanismo privilegiado de la literatura cinematográfica que –según se verá– vale muchas veces como un cajón de sastre en el que entra todo y nada, con variaciones tan curiosas como la reescritura que voy a comentar desde una perspectiva

* Este trabajo ha sido posible gracias a una ayuda del Centro para la Divulgación del Conocimiento Universitario, dirigido por Susana Gala Pellicer (Universidad de Córdoba). Una primera versión fue presentada como conferencia en la Universidad de Burgos (abril de 2016), gracias a la gentil invitación de mi querida Patricia Marín Cepeda. Se agradecen igualmente los sabios comentarios cinéfilos y unamunianos de Borja Gómez Iglesias (Università Ca' Foscari di Venezia).

fundamentalmente intertextual, entendiendo las películas como otra forma de texto¹. Aunque se tendrá en cuenta una primera versión (Carlos Serrano de Osma, 1946), en este careo se enfrentan directamente la novela de Unamuno y el filme de Saura.

CARTELERA: UNAMUNO Y EL CINE

Para empezar, hay que tener en cuenta que los escritores de la Generación del 98 son testigos directos de la invención y los primeros pasos del cine, que por norma general entienden como un signo de modernidad con fuertes claroscuros. De hecho, en Unamuno y compañía se aprecia una evolución desde una inicial teoría cinefóbica a una tendencia cinéfila que hasta abarca la práctica cerca del mundo del cine, especialmente con guiones (Utrera, 1981, 2002a y 2002b)².

Más en detalle, Unamuno cuenta con dos ensayos al respecto: “Teatro y cine” (1921) y “La literatura y el cine” (aparecido en *La Nación*, 29 de abril de 1923) (1976: 23-28 y 29-33). En el primero de ellos (“Teatro y cine”) discute un ensayo de Ortega y Gasset (“Elogio del murciélago”, recogido en *El espectador*, 1929) sobre la decadencia de las artes clásicas y en elogio del cine. Frente a esta fe en la modernidad, Unamuno se muestra escéptico³: confiesa de entrada su falta de interés por el cine y su creencia en la resurrección del teatro, porque entiende que “va a ser la reacción contra el exceso del cine y de lo cinematográfico lo que va a resucitar el drama, el drama hablado, aquel en que lo esencial es lo que se dice, la palabra” (24).

Esta defensa numantina de la fuerza de la representación (de la dramaturgia, la declamación y el recitado) tiene que ver con la diferencia clásica entre la lectura y la representación, que arrastra consigo la cuestión de la educación y la horquilla de público accesible⁴. Entre dardo y dardo, el texto acaba con una metáfora bien significativa:

[...] preferimos un público de ciegos a un público de sordos, y sabemos, además, que por lo común el ciego de nacimiento admite más cultura y una cultura más alta que no el sordo de nacimiento. Es más, el sordo de nacimiento ni en el cine puede enterarse de muchas cosas. Se entera de más cosas el ciego. (Unamuno, 1976: 28)

A su vez, en el segundo (“La literatura y el cine”) prosigue con la misma tónica: niega que el cine sea literatura y confiesa que el cine le “molesta bastante” tanto a los ojos como al espíritu:

No puedo resistir el que me quieran dar un drama pantomímico donde hacen falta palabras y que luego proyecten en la pantalla un letrero en que se me cuente lo que han dicho o han de decir los

¹ Uso el término con el sentido que tiene en la estética de la recepción. Sobre estas cuestiones entre la página y la pantalla, ver Brunetta (2004), Cinquegrani (2009) y Fusillo (2012), con ideas y casos de gran interés.

² Para el perfil unamuniano, ver Rabaté y Rabaté (2009) y Juaristi (2012).

³ Se cita siempre por las ediciones consignadas en la bibliografía, con ocasionales retoques de puntuación.

⁴ Sobre esta polémica, ver Salas (2007).

que aparecen gesticulando y hasta moviendo los labios, que es como si tocaran la música del tango que se ha visto o se verá bailar. (Unamuno, 1976: 29)

Y otra más:

Sin música, eso de disociar la palabra y el gesto que la acompañe es sencillamente monstruoso. Y, como no soy sordo, no resisto esas pantomimas. Y he aquí por qué un literato, un verdadero literato, un poeta, cuyo instrumento es la palabra, un artista del verbo, no puede escribir para el cine. ¡Escribir para el cine! Dibujar, en el mejor de los casos. (30)

Asimismo, niega con un chistecillo malicioso que se puedan pasar novelas y dramas al cine: “*Película* es lo mismo que ‘pelleja’, y pelicular una obra literaria es despellejarla” (30) que, como mucho, servirá de “*réclame* o de anuncio de su obra literaria” (31). Para seguir un poco más, remata con una curiosa solución de compromiso:

si a un empresario de cinematógrafo se le ocurre ir proyectando en la pantalla las páginas de un cuento o de un drama o comedia, intercalándolas con pantomima, como en libro con grabados, es ya otra cosa. Pero no me fiaría mucho del literato que escribiese para ese objeto. [...] Y dejemos para otra vez eso de que el cinematógrafo sea un arte por sí, sustantivo. (32-33)

Nada más normal, por tanto, que niegue con ganas toda intención por entrar en el universo del cine:

Yo he escrito algunas novelas y cuentos y dramas que no creo que tengan nada de peliculables; pero si a algún cinematografista se le ocurriera sacar de alguno de ellos una película –que yo no iría a ver–, no creería que me debía más que un pintor que hiciese un cuadro representando uno de sus personajes o de sus escenas. (31)

Ironías –o venganzas– del destino, un manojo de novelas (o “nivolas”) de Unamuno van a dar el salto a la pantalla, si bien para tranquilidad del autor será únicamente tiempo después de su muerte. A modo de desfile, este es el panorama de Unamuno en el cine⁵:

Películas	Hipotextos
Carlos Serrano de Osma, <i>Abel Sánchez</i> (1946)	<i>Abel Sánchez</i> (1917, rev. 1928)
Julián Soler, <i>La entrega</i> (México, 1954)	<i>Nada menos que todo un hombre</i> (<i>Tres novelas ejemplares y un prólogo</i> , 1916)
Miguel Picazo, <i>La tía Tula</i> , 1964	<i>La tía Tula</i> (1921)
Carlos Saura, <i>Peppermint frappé</i> (1967, reestrenada en 2015)	<i>Abel Sánchez</i> (1917, rev. 1928)

⁵ Para algunas generalidades, ver Faulkner (2004). Aranzubía Cob, Zumalde Arregui y Zunzunegui Díez (2010) examinan las versiones de Serrano de Osma y Picazo. Sobre la primera, ver también Aranzubía Cob (2001) y Sanz Ferreruela (2014).

Rafael Gil, <i>Nada menos que todo un hombre</i> (1971)	<i>Nada menos que todo un hombre</i> (<i>Tres novelas ejemplares y un prólogo</i> , 1916)
José Jara, <i>Las cuatro novias de Augusto Pérez</i> (1975)	<i>Niebla</i> (1907 y 1914)
Fernando Méndez-Leite, <i>Niebla</i> (TVE, 1976)	<i>Niebla</i> (1907 y 1914)
Javier Aguirre, <i>Acto de posesión</i> (1977)	<i>Dos madres</i> (<i>Tres novelas ejemplares y un prólogo</i> , 1916)
Manuel Menchón, <i>La isla del viento</i> (2014)	Vida de Unamuno (destierro en Fuerteventura, 1924)
Alejandro Amenábar, <i>Mientras dure la guerra</i> (2019)	Vida de Unamuno (actitud frente al golpe de estado, 1936)
Manuel Menchón, <i>Palabras para un fin del mundo</i> (2021)	Vida de Unamuno (actitud frente al golpe de estado y muerte, 1936)

Si bien se mira, tres novelas copan realmente el interés cinéfilo-unamuniano: al margen de *Dos madres* con una versión en solitario, se repiten por dos veces *Niebla*, la novelita *Nada menos que todo un hombre* y *Abel Sánchez*, a lo que se añaden finalmente tres *biopics* de Unamuno respectivamente sobre su destierro canario, su comportamiento durante el golpe de estado de 1936 (con el famoso discurso en la Universidad de Salamanca) y su muerte, pues sin duda por muchas razones su vida posee tanto interés como fuerza dramática. Amén de que cuatro pretenden esconder la deuda intertextual desde el título (*La entrega*, *Peppermint frappé*, *Acto de posesión* y en menor medida *Las cuatro novias de Augusto Pérez*), desde una perspectiva temporal se aprecia un temprano acercamiento cinematográfico en la posguerra, que se mantiene escalonadamente hasta finales de la década de 1970, para desaparecer durante 40 años.

Entre otras razones (cascarrabias polémico, escritor de genio, participación militante en todo debate que se precie, etc.), este constante y escalonado interés cinematográfico por Unamuno se explica bien por razones de prestigio cultural e intelectual, que, sin embargo, quizá jueguen en contra de *Abel Sánchez* en la versión de Saura⁶.

LAS CARAS DE ABEL SÁNCHEZ

Por de pronto, conviene presentar brevemente la ‘nivola’ *Abel Sánchez* (1917), y no hay mejor introducción que el prólogo de Unamuno a la segunda edición revisada del relato (1928): espigando algunas ideas principales por orden, el asunto principal se perfila a las claras con la mejora del subtítulo (de “Una historia de pasión” a “Historia de una pasión”), que justa y significativamente retomará Serrano de Osma en su adaptación fílmica porque ya pone sobre la mesa la dimensión nacional del tema y la escritura terapéutica, pues igualmente Unamuno declara que durante la revisión ha

⁶ Acerca de esta función de ‘paraguas’ prestigioso se expresa Aranzubía Cob (2001: 258).

sentido revivir “todas las congojas patrióticas de que quise librarme al escribir esta historia congojosa” (Unamuno, 2006: 3), junto a “todo el horror de la calentura de la lepra nacional” (4) pues la envidia es el vicio español *par excellence*. Y una reflexión de regalo sobre el poco éxito (“suceso”, con galicismo de propina) de la primera edición, de lo que acusa a “una lóbrega y tétrica portada alegórica” dibujada y coloreada por Unamuno y sobre todo por la “tétrica lobreguez del relato mismo”: “El público no gusta que se le llegue con el escalpelo a hediondas simas del alma humana y que se haga saltar pus” (3). Por último, juega al disimulo con las fuentes intertextuales del relato:

yo no he sacado mis ficciones novelescas —o nivelescas— de libros, sino de la vida social que siento y sufro —y gozo— en torno mío, y de mi propia vida. Todos los personajes que crea un autor, si los crea con vida; todas las criaturas de un poeta, aun las más contradictorias entre sí —y contradictorias en sí mismas—, son hijas naturales y legítimas de su autor [...], son partes de él. (Unamuno, 2006: 4)

La pretensión de originalidad y alcance general es clara, a pesar de que, además del fundamento en la historia bíblica de Caín y Abel (*Génesis*, 4, 1-16), entre líneas se confiesan los modelos del *Caín* de Byron y el *Paradise Lost* de Milton (39-40, 42-45 y 50) y resuenan aquí y allá ecos de Baudelaire, Clarín, Nietzsche, Dante, etc.

Además, se puede establecer un deslinde en la pasión de la envidia, porque de un lado en el texto se encuentra dibujada la “envidia trágica” de Joaquín Monegro en el texto, “una envidia que se defiende” y “que podría llamarse angélica” porque se trata de un alma torturada que vive dolorosamente la búsqueda de cariño y fama (Unamuno, 2006: 94-95), mientras que enfrente se sitúa la envidia colectiva que es “hipócrita, solapada, abyecta” y “que está devorando a lo más indefenso del alma de nuestro pueblo” (5), y que Unamuno conecta directamente con “el dolor de España” y el complejo contexto coetáneo. Si bien se mira, esta distinción va hermanada con el hombre concreto frente a la humanidad, que contrapone en *Del sentimiento trágico de la vida* (1913).

En el epígrafe inicial (“Al morir Joaquín Monegro...”, 7) también hay otra clave fundamental: la novela es un mosaico conformado por un texto autobiográfico (las *Confesiones*) que deja ver el interior de Joaquín y los comentarios de un narrador, a lo que se pueden sumar al fondo las *Memorias de un médico viejo* (“un libro de alta literatura y de filosofía acibarada a la vez”, 94-95, y el manual médico escrito por Abelín).

El argumento en sí es bien sencillo: se trata de la historia de dos amigos (Abel y Joaquín, “más bien hermanos de crianza”, 9) que se enfrentan como la cara y la cruz de una moneda (con tema del *Doppelgänger* al fondo) en carácter (simpatía y éxito social frente a mal genio y marginación) y dedicación (arte *vs.* medicina), acciones y palabras. La piedra de toque del conflicto es la competición en un triángulo amoroso por una mujer (Helena, luego compensada parcial e imperfectamente por Antonia), en una lucha unidireccional dominada por la envidia y el odio que se extiende conflictivamente a lo largo de tres generaciones.

Frente a esta pasión omnipotente de Joaquín, un personaje de alma “de fuego” y “tormentosa” (Unamuno, 2006: 47) a decir de Abel, se encuentra un nuevo escorzo

mediante la influencia en el hijo del rival (Abelín, de quien quiere hacer “un gran médico, un artista de la medicina, todo un artista que pueda igualar siquiera la gloria de su padre”, 89), y especialmente una solución de compromiso: el matrimonio entre su hija Joaquina y Abelín, que ha de ser un matrimonio de paz y conciliación que valga como enseñanza general:

Le harían ver a Abel, al pintor, que la vida íntima del hogar es la sustancia imperecedera de que no es sino resplandor, cuando no sombra, el arte; a Helena, que la juventud perpetua está en el alma que sabe hundirse en la corriente viva del linaje, en el alma de la familia; a Joaquín, que nuestro nombre se pierde con nuestra sangre, pero para recobrase en los nombres y en las sangres de los que las mezclan a los nuestros. (Unamuno, 2006: 88)

Nada más lejos de la realidad, porque el niño se convierte en un nuevo caballo de batalla desde el nombre (finalmente otro Joaquín), que deriva en una suerte de competición entre los dos amigos por el cariño del pequeño rematada en la muerte de Abel durante una discusión, a la que seguirá la melancolía y el fallecimiento de Joaquín.

Así las cosas, hay al menos cuatro lecturas posibles de la novela: antes de nada, es una tragedia de la pasión individual, que 2) vale como reflejo de una lacra nacional y social (las “congojas patrióticas” del prólogo, 3), al tiempo que 3) es una joya del arte narrativo de Unamuno con muchos puntos de contacto con *San Manuel Bueno, mártir* y *Don Sandalio, jugador de ajedrez*, y 4) de refilón es una modulación hispánica de la novela del artista (*Künstlerroman*) (Sáez, 2017), en relación con la afición pictórica de Unamuno (Paredes Arnáiz, 2013). Valga lo dicho como preámbulo de urgencia para poder realizar una comparación cabal con la versión filmica.

UNA ADAPTACIÓN DE CINE: *PEPPERMINT FRAPPÉ*

Y todavía antes de entrar en harina conviene recordar un par de cuestiones sobre la primera adaptación de *Abel Sánchez*, que justamente abre el camino de las adaptaciones unamunianas al cine, y se ha bautizado como “una delirante, compleja, irregular y sugerente revisión del mito de Caín, perpetrada desde las tinieblas del primer franquismo, por uno de los cineastas formalmente más radicales de la historia del cine español” (Aranzubía Cob, 2001: 74).

Serrano de Osma (1946) sigue casi al pie de la letra la novela de Unamuno, tal como refleja el título, que recoge la propuesta autorial del prólogo a la segunda edición: *Abel Sánchez: historia de una pasión*. Se pueden destacar tres aspectos fundamentales de la adaptación⁷: 1) la adición de un valor simbólico (representación de conceptos abstractos) a cada personaje (la envidia de Joaquín, la frivolidad de Abel, etc.), lo que tendría mucho que ver en el rechazo del público (apenas 7 días en cartel) y el escaso entusiasmo de la crítica; 2) el mantenimiento de la parte del león de la novela (34/37 capítulos), que se compensa con una cierta síntesis de la acción mediante la supresión de toda trama secundaria y la poda de excesos retóricos compensada por la adición de

⁷ Otras ideas en Labanyi (1995).

algún detalle tan ajeno como anejo, como la afición de Joaquín a la confección de pajaritas que remite a los *Apuntes para un tratado de cocotología* que cierran *Amor y pedagogía* (1902) de Unamuno; y 3) el valor general del contexto, alejado de la posguerra, que limita el tema de la envidia del ámbito nacional al nivel individual, para sortear con éxito (categoría Primera A, catalogación para ‘mayores con cortes’) las más que posibles trabas que la Junta Superior de Orientación Cinematográfica podría poner a un proyecto basado en la obra de un escritor ambiguo y tornadizo, que no se casaba con nada ni con nadie.

Con este bagaje, se puede pasar ya a comentar directamente la apuesta de Carlos Saura, que –adelanto ya– se distancia notablemente tanto de la novela de Unamuno como de la apuesta de Serrano de Osma, como es natural en un artista de genio que pretende crear un cine de autor⁸. O casi, porque hay que recordar que en la prehistoria directa de *Peppermint frappé* se encuentra *La boda*, un proyecto fílmico de Saura rechazado por la censura que con el tiempo y algunos cambios se convierte en *Peppermint frappé*, en una buena muestra de la dificultad de tratamiento de temas contemporáneos (Zunzunegui Díez, 2011).

Para arrancar, valga esta pequeña ficha artística como presentación:

<i>Peppermint frappé</i>	1967 Reestreno 2015	España, drama, 92'
		Mejor película Círculo de Escritores Cinematográficos, 1968 Mejor película española, Premio San Jorge (RNE), 1968
Dirección	Carlos Saura	Oso de Plata, Festival Internacional de Berlín, 1968
Producción	Elías Querejeta	Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L. Bocaccio Distribución S.A.
Guion	Rafael Azcona Angelino Fons Carlos Saura	«Sobre un argumento de Carlos Saura» Mejor guion (CEC, 1968)
Reparto	Geraldine Chaplin	Elena y Ana
	José Luis López Vázquez	Julián, Mejor actor CEC, 1968
	Alfredo Mayo	Pablo
	Emiliano Redondo	Arturo
	María José Charfole	Niña
	Francisco Venegas	Niño
	Pedro Luis Lozano	Niño
Víctor Manuel Moreno	Niño	

⁸ Sobre Saura en general, baste ver Brassó (1974), Bartholomew (1983), Sánchez Vidal (1988) y D'Lugo (1991). Para diferentes aspectos de este filme en concreto, ver Mateo Sabadell (2009) y García Ochoa (2012).

	Ana María Custodio	Madre de Pablo
	Fernando Sánchez-Polack	Paciente
Fotografía	Luis Cuadrado	Mejor fotografía, CEC, 1968
Música	Teddy Bautista Luis de Pablo	Los Canarios Canción «Peppermint frappé»
Montaje	Pablo González del Amo	

Un simple vistazo a la tabla ya desvela al menos cuatro detalles de interés: 1) el reconocimiento nacional e internacional del filme, que supone el primer gran éxito de Saura tras algunos fracasos iniciales (*Los golfos* y *Llanto por un bandido*, 1959 y 1963) y el despegue con *La caza* (1965), por lo que –entre otras razones– se considera “the first true ‘Saurian’ film in its weaving together complex and intimate narratives”, con la que inaugura “a new filmic reality” (Barholomew, 1983: 15 y 28); 2) el trabajo de Geraldine Chaplin, musa artística y amorosa de Saura, en dos papeles simultáneos que dan mucho juego dramático y suponen todo un reto cinematográfico (no pueden aparecer en una misma escena, claro está); de la mano va 3) la novedosa versión dramática de López Vázquez, que abandona por una vez su habitual cara cómica, según una tendencia más y más frecuente a partir de la década de 1960; y 4) el silencio de la deuda del guion con la novela de Unamuno, que se puede entender acaso como un intento por distanciarse tanto del aroma libresco como de la versión previa de Serrano de Osma, además de ser obviamente un alegato de originalidad muy acorde con la experimentación, santo y seña del cine de Saura.

Y es que en los créditos iniciales apenas se dice «sobre un argumento de Carlos Saura». Más que mala fe, esta falta de toda indicación sobre la conexión unamuniana se puede considerar reflejo de la lucha de Saura entre la búsqueda del *film d’auteur* y la adaptación de una obra literaria como cañamazo para la creación, pero en verdad tiene una motivación mucho más terrenal: el cuidado con la censura. Efectivamente, así lo revela Saura en una entrevista cuando le preguntan “Is the distant origin of *Peppermint frappé* in Unamuno’s novel *Abel Sánchez*?” y “To what point was *Peppermint* a more or less camouflaged adaptation of *Abel Sánchez*?”:

Yes, there is a distant kinship. This script that I talked about earlier, *La boda*, is the beginning of *Peppermint frappe*, and it is based on *Abel Sánchez*. (en Willem, 2003: 14)

Of course it was. It really has many elements of *La boda*, which a direct adaptation of Unamuno’s *Abel Sánchez*, and which couldn’t be made. I like that novel by Unamuno a lot even though Unamuno’s novels are a bit like theoretical hypotheses. [...] almost theorems. But the idea for that novel is lovely: the jealousy of two friends. And *Peppermint* is very much inspired by Unamuno. (126)

Por si hiciera falta, con estas palabras la comparación tiene toda la legitimidad del mundo. De entrada, se mantiene el esquema esencial con variantes significativas: la acción se inicia *in medias res* con dos amigos de toda la vida que se vuelven a encontrar tiempo después y que se ponen al día de sus fortunas y adversidades. No hay, por lo tanto, un desarrollo paso a paso de la relación entre los dos personajes principales desde

la infancia (que apenas se trasluce en recuerdos, en la complicidad de un juego infantil y en una foto rescatada del pasado, 06:55-07:05, Imagen 1), sino que todo se da ya hecho desde el principio y la acción es mucho más reducida, ya que se concentra en el reencuentro de los dos amigos con Elena de por medio como principal novedad.



Imagen 1

En perfecta sintonía, el elenco se reduce a tres personajes principales, más uno: Julián (equivalente de Joaquín), médico soltero; Pablo (Abel), artista famoso y viajero moderno; la bella y seductora Elena (Helena), y Ana (Antonia), la enfermera que vale como segundo plato. De este modo, se eliminan de un plumazo el resto de figuras (el hijo y alguna que otra aparición secundaria, con la compensación de la mínima aparición de la madre de Pablo en la casa), a la par que Elena pierde un toque grecolatino – marcado por la H- inicial– que remitía todavía más claramente a la princesa que está en el origen de la guerra de Troya⁹. Con esta tentadora mujer en el centro, no hay espacio para más y el tema de los hijos queda en un simple comentario al paso en una conversación en la peluquería entre Elena y Julián (19:04-19:25). Y algo similar se puede decir del espacio, que se concreta en un lugar definido: de un lugar sin nombre –con todo su valor simbólico– se pasa a Cuenca, dando cuerpo a un escenario que seguramente fuera una pequeña ciudad de provincias en la novelita de Unamuno, y que constituye tanto un nuevo homenaje de Saura a Buñuel (declarado al caer el telón, “A Luis Buñuel”, 1:29:46) como un recuerdo de un documental previo, pues *Cuenca* (1958) del uno remite a *Las Hurdes, tierra sin pan* (1932) del otro.

Ahora bien, el abismo mayor entre *Abel Sánchez* y *Peppermint frappé* se encuentra en el sentido de la pasión dominante y en el trazado de la relación de los personajes con la mujer. En breve, no hay competición alguna por una mujer, ya que Elena se presenta directamente como esposa de Pablo y no tiene ninguna relación de galanteo previo con Julián, pero –eso sí– desde el primer vistazo constituye la encarnación de su ideal femenino, según se refleja desde la escena inicial del filme y además le recuerda una visión (seguramente imaginaria) de la tamborada de Calanda, que hace pareja con algunos sueños más (un matrimonio infantil y una niña saltando), que remite a la moda del elemento onírico y el psicoanálisis.

⁹ La forma nominal queda clara en los créditos iniciales, aunque fonéticamente da igual y para el espectador es lo mismo.

De acuerdo con esto, la pasión ya no es la envidia (y el odio) sino el amor, el deseo puro y duro que Julián siente por Elena, o más bien por el modelo de mujer perfecta que representa. Justamente por eso, mientras en *Unamuno* la relación de Joaquín con Helena pierde fuerza para verse superada por la envidia general hacia Abel, en *Saura* la pasión amorosa de Julián gana frente a la relación entre la pareja de amigos: así lo reflejan las escenas a solas, la lectura provocadora de Antonio Machado (“la espina de una pasión”, del poema “Yo voy soñando caminos”, 38:15-39:04, Imagen 2), las confesiones y algún que otro coqueteo mutuo desde el inicio, que –entre otros– comprende una primera pregunta pícaro y un toque provocador (“Me gustan los hombres maduros como tú. –¿Te hubieras casado conmigo? –¿Por qué no?”, Imagen 3, 19:32-19:47), el jugueteo de manos que casi se tocan con una ramita en la casa solitaria (Imagen 4, 50:14-50:40) y el encuentro nocturno (“Sí, Julián; sí, Julián. [...] Ya está bien por hoy”, Imagen 5, 55:58-56:03), pero especialmente las constantes miradas intensas de Julián y la escena delirante de las fotografías otoñales (solo de Elena, Imagen 6, 43:10-44:39) que merece tanto una mirada suspicaz como una crítica de Pablo, según una evolución que va de la disimulación y el rechazo a la tentación y la burla (con la broma del tamborileo final, 1:15:09-1:15:41). Eso sí: se llega mucho más lejos en la película, pues de la muerte accidental se pasa a un doble asesinato puro y duro.



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6

En verdad, hay un debate crucial entre dos mujeres o más precisamente entre dos ideas femeninas: la mujer ideal (bella y moderna, representada por Elena y las modelos de las revistas de moda) que tanto gustan a Julián, frente a la mujer normal (Ana, la enfermera), que tiene que trabajar y retocarse para parecerse a la otra. Si en *Abel Sánchez* Joaquín trata de compensar –todo lo hipócritamente que se quiera– su frustración mediante la unión con Antonia, que es una mujer muy diferente, Julián solo puede estar satisfecho con una versión mejorada de Ana, artificialmente modelada a su antojo con aderezos (maquillaje, ropas, etc.) y consejos varios (deporte y dieta). Por si fuera poco, en la película se presenta la adopción de ambos papeles femeninos por parte de Geraldine Chaplin, en un juego de espejos realmente genial.

Si las cosas se habían torcido peligrosamente, el final hace que todo salte por los aires: amén del descubrimiento de Ana de las fotos y de la obsesión por Elena, Julián no se contenta con la victoria de su obra ‘pigmaleónica’ sino que decide destruir el modelo de perfección y, para ello, envenena tanto a Pablo como a Elena con sendas

copas de ‘Peppermint frappé’ (un cocktail de moda a base de un licor de menta y mucho hielo picado), con lo que el inocente título de la película se vuelve en terrible clave de la acción. Así, el tranquilo Julián del comienzo se convierte en un asesino que limpia sus huellas para hacer pasar el crimen por un accidente de coche, sin olvidar la colaboración tácita de Ana, que contempla todo desde una ventana, limpia las huellas del delito en la casa y, en un perfecto cierre del círculo, se presenta finalmente a Pablo con una peluca rubia tocando un tambor, como la mujer de sus sueños para felicidad de ambos (Imagen 7, 1:28:18-1:29:45).



Imagen 7

Incluso el sentido de la película, que tiene su poco de ajuste de cuentas con la censura y la moral franquista, tiene que ver con Unamuno. Aunque la fuerza del erotismo corra a cuenta de Saura, la representación de dos formas de vida radicalmente opuestas como Julián (paradigma del carácter tradicional español, inmovilista, rural) y Pablo (embajador de la innovación, emprendedor, hombre de mundo) reproduce el enfrentamiento entre las dos Españas de *Abel Sánchez* a la vez que dispara un dardo contra la educación represora del franquismo, ya por entonces en horas bajas.

FINAL: ‘NIVOLA’ Y CINE

Así las cosas, de *Abel Sánchez* a *Peppermint frappé* se aprecia una intensa labor de reelaboración y selección que definen la original apuesta de Saura, con un proyecto frustrado (*La boda*) de por medio. Entre otras cosas, en la versión cinematográfica se reduce al esqueleto la acción y los elementos del relato unamuniano, con un fuerte recorte de la acción y algo de las figuras, pero especialmente por la explotación de la pasión amorosa –que ya no del odio ni de la envidia a gran escala– y del elemento erótico, que no casaba bien en el texto más contenido de Unamuno ni en su día, con lo que además logra dar un zarpazo de modernidad a las normas morales dominantes durante la España de la década de 1960.

En *Peppermint frappé* hay, pues, una radical experimentación tanto artística como narrativa, unas nuevas metas y un manojito de guiños marca de la casa de Saura (de sus amores a sus maestros): todo esto, en fin, puede justificar el silencio sobre el hipotexto ‘nivolesco’ solo revelado *a posteriori*, pero no logran ocultar la realidad de una deuda

posteriormente reconocida con alegría. Sea como fuere, Unamuno tiene en *Peppermint frappé* una adaptación de cine.

BIBLIOGRAFÍA

- ARANZUBIA COB, Asier (2001): “*Abel Sánchez (Historia de una pasión): el mito de Caín y la saturación formal*”, en Fernández Colorado, L.; Couto Cantero, P (coords.): *La herida de las sombras: el cine español en los años cuarenta*, Madrid: Academia de las Ciencias Cinematográficas de España, pp. 257-275.
- ARANZUBIA COB, Asier; ZUMALDE ARREGUI, Imanol; ZUNZUNEGUI DÍEZ, Santos (2010): “Viaje a Ítaca: el caso de las adaptaciones al cine español de dos *novelas* de Unamuno”, *Signa*, 19, pp. 213-234.
- BARTHOLOMEW, Gail (1983): “The Development of Carlos Saura”, *Journal of the University Film and Video Association*, 35.3, pp. 15-33.
- BRASSÓ, Enrique (1974): *Carlos Saura*, Madrid: Betancor.
- BRUNETTA, Gian Piero (2004): *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Milano: Mondadori.
- CINQUEGRANI, Alessandro (2009): *Letteratura e cinema*, Brescia: La Scuola.
- D’LUGO, Marvin (1991): *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*, Princeton: Princeton University Press.
- FAULKNER, Sally (2004): *Literary Adaptations in Spanish Cinema*, London: Tamesis.
- FUSILLO, Massimo (2012): *Fetici: letteratura, cinema, arti visive*, Torino: Il Mulino.
- GARCÍA OCHOA, Santiago (2012): “Automóvil y cine en la España desarrollista: *Peppermint frappé* (Carlos Saura, 1967)”, *Hispanic Review*, 13.2, pp. 111-130.
- JUARISTI, Jon (2012): *Miguel de Unamuno*, Madrid: Taurus.
- LABANYL, Jo (1995): “Masculinity and the family in crisis: reading Unamuno through *Film Noir* (Serrano de Osma’s 1946 adaptation of *Abel Sánchez*)”, *Romance Studies*, 13.2, pp. 7-21.
- MATEO SABADELL, Clara (2009): “Un ejemplo de colaboración entre Carlos Saura y Luis de Pablo: *Peppermint frappé* (1967)”, en Olarte Martínez, M. M.^a (coord.): *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, pp. 409-415.
- PAREDES ARNAIZ, Anna M.^a (2013): *Unamuno y las artes (1888-1936)*, Universitat de Barcelona [Tesis doctoral inédita en red].
- RABATÉ, Colette; RABATÉ, Jean-Claude (2009): *Miguel de Unamuno: biografía*, Madrid: Taurus.
- SÁEZ, Adrián J. (2017): “Hacer con el pincel literatura?: la pintura en *Abel Sánchez* de Unamuno”, en González de Canales, J.; Álvarez, M.; Gil González, A. J.; Kunz, M. (coords.): *Metamedialidad: los medios y la metaficción*, Binges: Orbis Tertius, pp. 149-166.

- SALAS, Tomás (2007): “Unamuno y Ortega: una pequeña polémica sobre teatro”, *Espéculo: revista de estudios literarios*, 36, s. p.
- SANZ FERRERUELA, Fernando (2014): “El tratamiento de lo religioso en la adaptación cinematográfica de obras literarias en la España de los años cuarenta: el caso de *Abel Sánchez*, de Carlos Serrano de Osma (1946)”, en Pardo García, P. J.; Sánchez Zapatero, J. (ed.): *Sobre la adaptación y más allá: trasvases filmoliterarios*, Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 89-96.
- SÁNCHEZ VIDAL, Antonio (1988): *El cine de Carlos Saura*, Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- SAURA, Carlos (1967): *Peppermint frappé* (16mm, 92’).
- UNAMUNO, Miguel de (1975): *En torno a las artes*, Madrid: Espasa Calpe.
- UNAMUNO, Miguel de (2006): *Abel Sánchez, San Manuel Bueno, mártir, Cómo se hace una novela y otras prosas* (ed. D. Ródenas), Barcelona: Crítica.
- UTRERA, Rafael (1981): *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- UTRERA, Rafael (2002): “Entre el rechazo y la fascinación: los escritores del 98 ante el cinematógrafo”, en Heredero C. F. (coord.): *La imprenta dinámica: literatura española en el cine español, Cuadernos de la Academia*, 11-12, pp. 221-245.
- UTRERA, Rafael (2002b): “Escritores del 98: de la teoría cinéfila a la práctica cinéfila”, en Mínguez Arranz, N. (coord.): *Literatura española y cine*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 131-150.
- WILLEM, Linda M. (ed.) (2003): *Carlos Saura: interviews*, University Press of Mississippi.
- ZUNZUNEGUI DÍEZ, Santos (2011): ““Aimez-vous le cinéma?»: la representación cinematográfica de la Transición española (1976-1977) según Pere Portabella”, en Palacio, M. (coord.): *El cine y la Transición política en España (1975-1982)*, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 33-45.