

Reajustes actanciales en *La historia de mi mujer*: de Milán Füst a Ildikó Enyedi

Actancial readjustment in *The Story of My Wife*: from Milán Füst to Ildikó Enyedi

RÉKA HAVASSY

Universidad Eötvös Loránd

hr367322@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-9178-6699

Resumen: Este trabajo examina *La historia de mi mujer* (2021), adaptación fílmica de Ildikó Enyedi, basada en la novela homónima (1942) de Milán Füst, obra clave de la literatura húngara del siglo XX. Por un lado, pretende demostrar cómo se lleva a cabo un trasvase exitoso entre la literatura y el cine; por otro, indaga en la representación del fracaso total de un matrimonio. Entre los aspectos técnicos a la hora de estudiar el proceso de adaptación sobresale la función de los personajes y, en este caso concreto, el papel que desempeña la figura femenina. De este modo, se pone de relieve tanto «la historia» como «la mujer»: se analizan tanto las diferencias inherentes al lenguaje literario y fílmico, como los reajustes respecto a la mujer del protagonista.

Palabras clave: adaptación fílmica, literatura, cine, matrimonio, celos, *La historia de mi mujer*, Milán Füst, Ildikó Enyedi.

Abstract: This article examines *The Story of My Wife* (2021), a film adaptation by Ildikó Enyedi, based on the homonymous novel (1942) by Milán Füst, which is considered a key work of 20th century Hungarian literature. On the one hand, it aims to demonstrate how a successful transfer between literature and film takes place; on the other hand, it investigates the representation of the total failure of a marriage. Among the productive aspects when studying the adaptation process, the function of the characters and, in this particular case, the role played by the female figure stand out. In this way, both “the story” and “the woman” are highlighted: both the inherent differences between literary and filmic language, as well as the readjustments with respect to the protagonist's wife.

Key words: film adaptation, literature, cinema, marriage, jealousy, *The Story of My Wife*, Milán Füst, Ildikó Enyedi.

1. EN EL MISMO BARCO

La complejidad de las relaciones afectivas siempre ha sido tema predilecto de obras literarias y fílmicas de lo más variopinto. No es de extrañar: un matrimonio (basado en la relación complicada de hombre y mujer) encierra casi tanta ambivalencia como una adaptación (basada en la relación compleja del cine y la literatura)¹. Ambos están repletos de tópicos y lugares comunes inevitables. Para explorar cuestiones tan espinosas como el trasvase entre literatura y cine o penetrar en terrenos tan pantanosos como la convivencia mujer/hombre es imprescindible encontrar una buena justificación: a lo largo del presente artículo nuestra excusa será, por un lado, *La historia de mi mujer*, adaptación fílmica de la directora húngara Ildikó Enyedi (1955); por otro lado, nos esconderemos detrás de las palabras del novelista Milán Füst (1888-1967), en cuya obra homónima se basa la película mencionada.

La historia del capitán Jakob Störr (Gijs Naber) y su mujer, Lizzy (Léa Seydoux), gira en torno a la misma pregunta que suele plantearse respecto a las películas inspiradas en obras literarias: la fidelidad. Para investigar la relación de *La historia de mi mujer* de Füst y *La historia de mi mujer* de Enyedi sería un error partir del concepto de fidelidad, ya que «no puede haber equivalencias reales entre la novela fuente y la adaptación. [...] Todo en la literatura es un acto de lenguaje, es decir, narra pero no representa ni actúa literalmente» (Stam, 2014: 55). Está demostrado que una aproximación basada en el *fidelity criticism* genera un círculo vicioso infinito («una película ‘fiel’ es vista como poco creativa, pero una película ‘no fiel’ es una traición vergonzosa al original» [Stam, 2014: 31]); no obstante, la cuestión que nos interesa en relación con *La historia de mi mujer* es la siguiente: ¿tiene sentido buscar –o exigir– fidelidad en una relación conyugal?

Antes de nada, propongo que nos alejemos de los tópicos (dejando de establecer una jerarquía entre las artes, olvidándonos del pensamiento dicotómico, la iconofobia, la logofilia, etc.). Conviene, en cambio, seguir la sugestión de Rafael Malpartida, es decir, «atar méritos y deméritos en cada caso particular, sin partir *a priori* de lo que pueden o no conseguir la literatura y el cine» (2018: 50). De hecho, tanto en las relaciones entre ambas artes (literatura y cine) como entre ambas partes (hombres y mujeres) sería ideal no partir *a priori* de la imposibilidad del diálogo entre dos lados opuestos (que, de hecho, no tienen por qué ser opuestos). Parece evidente que en *La historia de mi mujer* –que, en realidad, es la historia del marido–, si el protagonista

¹ Para tener una imagen más completa sobre la representación de «la convivencia agríndice, las relaciones complejas y contradictorias, la rutina y los vaivenes sentimentales» (2004: 392) véase la entrada «Pareja» en *El diccionario temático del cine* de José Luis Sánchez Noriega (392-400).

se hubiera olvidado un poco de «cómo son las mujeres en general», tal vez hubiera llegado a comprender mucho mejor a Lizzy, «el caso particular» de su vida.

Por tanto, el objetivo principal de nuestro viaje en las siguientes páginas será —navegando entre un libro y una película— acompañar a un capitán de barco en sus aventuras y observar el proceso de adaptación: «indagar las razones que condicionan la elección del texto originario —o hypotexto— y el sentido de dichos cambios [...], analizar el entramado de intertextualidades» (Zecchi, 2012: 23-24) y los recursos propios que la literatura y el cine emplean para desarrollar la historia peculiar de un hombre y una mujer cuya vida definitivamente se relaciona, pero cuyo punto de vista irremediabilmente difiere.

La incompreensión mutua, la imposibilidad de conocer la perspectiva del otro y la incertidumbre del protagonista acerca de las motivaciones de su mujer ocupan un lugar privilegiado tanto en el texto literario como en el fílmico. El mar como símbolo del viaje por la vida es igual de relevante en la novela que en la película, pero cada ámbito artístico usa el método que más le conviene para representar las tormentas, la deriva, la pérdida del control (el fracaso inevitable tras el intento de dominar una persona, una relación o las olas del mar).

Dicho de otra manera, la finalidad de nuestro estudio será observar cómo se construye la adaptación fílmica de Ildikó Enyedi a partir de la novela de Milán Füst, cuáles son las adiciones clave respecto al texto literario, cómo se ha logrado la solidez narrativa de la película. Pondremos de relieve «los aciertos y desaciertos que se producen a la hora de contar una nueva historia, y con la idea matriz [...] de que la clave de una adaptación es que no se advierta dicha condición» (Malpartida, 2018: 50). Del mismo modo, analizaremos cómo se confunde la frontera entre realidad y fantasía en la mente del protagonista y pondremos en parangón *La historia de mi mujer* no solo con la novela de Füst, sino también con otras películas de la directora Enyedi (en las que reiteradamente aparecen las dificultades de comunicación entre hombre/mujer y mediante las cuales a menudo podemos percibir este carácter frágil e inconcebible de cualquier relación amorosa que también entreteje *La historia de mi mujer*). Al fin y al cabo, «[e]l escritor y el cineasta, según una vieja creencia, viajan en el mismo barco», y a pesar de que «ambos esconden un secreto deseo de lanzar al otro por la borda» (Stam, 2014: 25), esperamos tener un viaje seguro.

2. YO (Y MI MUJER)

Cabe destacar, en primer lugar, la importancia del título completo de la novela de Milán Füst (publicada en húngaro en 1942, traducida al español en 2009): *La historia de mi mujer. Notas del capitán Störr*. El subtítulo cobra relevancia inmediatamente si tenemos en cuenta el

papel crucial de la instancia narrativa. Jakob Störr, el narrador-protagonista, escribe en primera persona: conocemos los acontecimientos desde su punto de vista. Como la narración de sus aventuras y sus reflexiones personales se vinculan de manera asociativa —casi como si estuviéramos leyendo un diario íntimo²—, con frecuencia no se puede separar lo efectivamente ocurrido de lo imaginado. El libro se divide en cuatro partes, sin títulos; la historia se narra en pasado, pero dificulta la situación que se trata de memorias y que el capitán se inclina a cuestionar sus propios recuerdos: no es un narrador fiable.

A nivel textual encontramos una serie de huellas que aluden a la incertidumbre de Störr, desde la primera frase: «Que mi mujer me engañaba, lo *presentí* hace tiempo» (Füst, 2009: 9); «yo *tenía la sensación*, ni siquiera sé por qué, Dios lo sabrá, de que ya se había asomado a su balcón de ese modo para agradar a toda clase de caballeros, como una fragante rosita francesa» (18); «*creo que* de inmediato tuvo un asuntillo, fue muy poco después de nuestra boda; *al menos es lo que deduje* de los indicios»³ (20), etc. El constante vaivén imaginativo forma parte inherente de la narración hasta el final; el capitán presume que su mujer es infiel («[l]as mujeres, por lo demás, tampoco son fieles, en especial las esposas de capitanes, eso forma parte del asunto» [19]), pero todo lo que piensa se fundamenta en conjeturas, en prejuicios o en el chismorreo de algún personaje secundario: «como podía escucharse [...] en esa isla urdida de cotilleo» (24); «[s]egún el relato de mi casero, el malicioso don Juan» (26), etc.

El texto está lleno de preguntas retóricas del protagonista («¿Por qué aparcaron, por qué iban en coche, qué tiene que hacer ella, en general, con un extraño?» [31]; «¿qué podía pretender una mujer joven con esas historias de que la habían asaltado en la calle y le habían robado?» [31]), preguntas generales sobre las mujeres insistentemente repetidas («¿Cuál es su secreto? Sí, de las mujeres, ¿cuál es su secreto?» [36]), como si su objetivo fuera descubrir algún misterio y comprender algo que solucionaría todos sus problemas. Pero la comunicación permanece de forma unilateral, no pregunta a su mujer, sino que mantiene un diálogo continuo consigo mismo («¿No te gusta esa mujer a pesar de todo?», me cuestioné a la sazón» [32], o «Me dije solamente: “Ya basta, inútil, estropajo, ya basta. ¿A santo de qué sigo lidiando conmigo mismo?”» [50]). Este estilo y esta búsqueda infinita determina todo el ambiente de la novela (y pronto observaremos cómo

² Podemos destacar, como vínculo autobiográfico entre Füst y su personaje, que el novelista húngaro también escribió diarios (desde 1914 hasta 1944), pero el *Diario*, que él consideró la obra maestra de su vida, desapareció y solo fue restaurado y publicado parcialmente.

³ Los énfasis son míos.

se refleja una atmósfera muy parecida mediante el lenguaje del cine en el filme de Enyedi).

Resulta evidente que el eje narrativo de *La historia de mi mujer* de Füst reside en el protagonista; se trata de su vida, su perspectiva, sus pensamientos, mientras que la figura de la mujer —al parecer— queda relegada a un segundo plano. Cabe subrayar el uso frecuente de la súbita disrupción narrativa con recurrencia a disyuntivas («Y entonces se levantaron las primeras ráfagas de viento peligrosas. ¿Me tocaba parar las máquinas o qué debía hacer?» [48]), por lo que el lector se adentra más en la situación presentada, se compenetra más con él. Conviene matizar que en la versión original húngara en estos casos la narración de repente cambia a presente: «*Mármost állitassam le a gépet vagy mit csináljak?*» (‘¿Y ahora mando parar las máquinas o qué hago?’) La analogía tradicional entre traducción y adaptación puede valer para que entendamos que no tiene sentido el planteamiento de la supuesta «fidelidad», ya que siempre hay innumerables «respuestas correctas»⁴. La pregunta «qué hago ahora», el tiempo en presente, el hecho de «pensar junto con el lector», y la actitud que todo esto implica forman parte sustancial de la caracterización del personaje de Stórr en la novela.

Y esta pregunta reiterada —«¿qué debería hacer?»— se expresa de múltiples maneras tanto en el libro como en la película: el protagonista de Enyedi no está menos perdido ni confuso que el de Füst. A menudo vacila ante una decisión, no encuentra el camino adecuado, los árboles no le dejan ver el bosque (la técnica de mostrar repetidamente cómo el capitán está observando la actuación de su mujer por medio de un espejo destaca de un modo muy eficaz la distorsión de los hechos y su incertidumbre; además, la imagen desenfocada⁵ alude al aspecto dudoso e inseguro de toda óptica personal [fot. 1]), está cada vez más extraviado entre su obsesión y la realidad. Por consiguiente, en segundo lugar, merece la pena hacer hincapié en el título y subtítulo

⁴ No obstante, cabe hacer hincapié en que «la traducción se considera una transposición interlingüística pero intrasemiótica, mientras que la adaptación fílmica es considerada una transposición intersemiótica o intermedial» (Pérez Bowie, 2008: 191). En el primer caso, hablamos de una comparación entre sistemas semióticos de naturaleza idéntica; en el segundo, por una parte, de un discurso literario constituido sobre un sistema lingüístico; por otra parte, de un discurso fílmico complejo, constituido de varias series sensoriales.

⁵ En esta secuencia especular, el juego con la escala y la profundidad de campo es extraordinario. Además, como explica Sánchez Noriega a propósito de la función del espejo en el cine, este «ofrece una economía narrativa al incluir en un solo plano el campo y el contracampo que, de otro modo, exigirían un montaje con dos o más planos, y sobre todo propone al espectador una lectura del plano más creativa y libre, al invitar a dirigir la mirada a un lugar/personaje u otro, y establecer jerarquías dentro del plano» (2022: 131).

de la película de Ildikó Enyedi (estrenada en el año 2021): *The story of my wife. The flounderings of Jakob Störr in seven lessons*. Por una parte, el cambio de subtítulo demuestra una diferencia fundamental entre el lenguaje literario y el fílmico: se trata de «notas» en el primero, y «*flounderings*» en el segundo (subtitulado al español como «problemas del capitán Störr»)⁶. Por otra parte, estas «siete lecciones» funcionan como siete capítulos de un libro y como un marco para la historia: es una estructura que nos orienta sobre la vida del protagonista, nos muestra su desarrollo personal desde que conoce a su mujer hasta que la pierde.

Parece evidente que la perspectiva desde la cual observamos los acontecimientos es la de Jakob Störr. En el eje gravitatorio está el «yo»: la directora también nos ofrece el punto de vista del capitán Störr, pero mientras que en el texto literario somos testigos de cierto tipo de monólogo interior (conocemos al narrador mediante sus propias palabras), en el texto fílmico se representa al protagonista de otra manera. En el cine —a pesar de que *La historia de mi mujer* de Enyedi empieza con el empleo de la técnica de la *voice over*, de ahí que escuchemos las palabras/los pensamientos del capitán— no podemos hablar de un narrador antropomórfico, tal como en el caso de la narración literaria. Cabe tener en cuenta la amplia discusión en torno a la idoneidad de la categoría «narración» para describir la enunciación fílmica (Pérez Bowie, 2008: 38) y el doble registro del relato cinematográfico: lo icónico y lo verbal.

La caracterización del personaje central en la película se logra de una forma muy acertada a través del lenguaje del cine: el protagonista se presenta, de modo implícito, mediante una secuencia iterativa (al inicio de la película se muestra frecuentemente la llegada al puerto, luego nos alejamos del mar, y habrá cada vez más escenas en tierra firme). Entonces, vemos el flujo del agua (en la mitad superior de la pantalla), el borde del barco con una cuerda enroscada⁷ (en la otra mitad), y se establece una frontera evidente entre las dos partes: la madera, pintada de rojo, en la que el capitán se está apoyando mientras contempla el mar infinito y lejano, cuando «la línea de horizonte podría ser considerada simbólicamente como la coordenada decisiva

⁶ La versión «floundering» en inglés o «bolyongás» en húngaro tienen un matiz bien diferente al de la palabra «problema» en español: la odisea/la peregrinación/el vagabundeo de un hombre en el subtítulo evoca a personajes arquetípicos (desde Odiseo y Simbad, el marino hasta el famoso don Quijote); además, la expresión «vagabundeo» enfatiza el carácter aleatorio de todo el viaje: pone de relieve la búsqueda infinita.

⁷ Desde el principio se insiste en los motivos visuales que simbolizan la pérdida de la libertad; en particular, las sogas y los nudos de marineros inciden en la idea de atadura, y más adelante aparece un gato (que podría representar al protagonista) saliendo de un tupido cordaje que emula una diminuta prisión.

del alma humana» (Argullo, 2016: 319), hasta que su barco llega al puerto (fot. 2). Esta secuencia sintetiza uno de los temas centrales de la película de Enyedi —hace resaltar la cuestión de la libertad— y al mismo tiempo, implícitamente, revela mucho sobre la personalidad de Störr.

Nuestro protagonista, el capitán Störr, se siente libre navegando por el mar; se siente seguro en «aquel mundo de hombres», y le gusta «la monotonía del trabajo, la comida sencilla y la belleza de dormir bajo las estrellas» (como escuchamos en el prólogo que analizaremos más adelante), pero está perdido en la tierra firme, difícilmente se orienta en la vida social, en la compañía de mujeres. El «yo» de la novela de Füst se autodefine de esta manera: «allí, sea como fuere, *soy alguien*, aunque solo sea un marinero de cubierta, mis actos tienen valor, mi comportamiento es importante para otra persona. Mientras que aquí *no soy nada*⁸. En tierra firme quedo convertido en nada por efecto de una metamorfosis» (2009: 58). Y, en parte, de eso trata la historia de un matrimonio: de compromisos y de la pérdida parcial (o total) de nosotros mismos (aunque, como enuncia Robert Stam —y en este punto volvemos a nuestro paralelismo con el proceso de adaptación—, siempre hay «ganancias y pérdidas» [2014: 61]).

Merece la pena destacar una adición de la directora Enyedi que representa una ganancia enorme para *La historia de mi mujer*: el primer encuentro de los dos personajes centrales, cuando Jakob Störr está sentado con su amigo en un café elegante de París (un lugar bien distinto de su entorno natural), y le dice, de broma, que se casará con la primera mujer que entre por la puerta. Esta mujer va a ser Lizzy. Primero aparecen sus zapatos de tacón, oímos el ruido de los pasos, vemos la sombra en el suelo⁹; su identidad es un misterio todavía, pero ya sabemos que irá entrando en la vida del capitán y cambiará todo con su forma de ser, su elegancia desconocida y ajena. Se sienta; no vemos la cara porque lleva un sombrero y está medio escondida, al borde del encuadre. El hombre empieza a mirarla por el rabillo del ojo (fot. 3),

⁸ Los énfasis son míos.

⁹ El juego con las luces y las sombras y esta primera mirada de Störr en *La historia de mi mujer* evoca otra mirada: la de Endre hacia María en el filme *En cuerpo y alma* (2017). Como en el caso de Lizzy, hay énfasis en los zapatos: María está justo en el límite entre la luz y la sombra. Dando un paso atrás, la mujer se retira del sol, busca refugio en la sombra y se oculta detrás de una viga. Esta secuencia breve al inicio de la película encierra una infinidad de ambivalencias que caracterizan la relación especial de los protagonistas —el deseo y el miedo simultáneo debido a ser tan distintos y tan parecidos, el afán de ver al otro y el temor de ser visto por el otro—; además, hace resaltar un aspecto primordial en la filmografía de Enyedi: la presencia paralela de las dimensiones de lo visible y lo invisible, la conexión immanente de lo real y lo fantástico (pensemos, por ejemplo, en la aparición del fantasma de Lizzy al final de *La historia de mi mujer*).

mientras están de espaldas, aún bastante alejados; luego se le acerca y le propone matrimonio sin más: su relación prescinde de los rodeos acostumbrados. La escena no solo redondea la trama (en la novela de Füst apenas se menciona cómo se conocieron los protagonistas, y ni habla sobre su primer encuentro), sino que, mediante la manera de mostrar, jugando con los planos y con el encuadre, adelanta la distancia insalvable entre las dos personas.

Apreciamos también un estilema de Enyedi: su predilección por mostrar primeros planos del rostro de los actores mediante el uso del primer plano. Pensemos, por ejemplo, en la última imagen de su película *Simón, el mago* (1999), cuando la expresión de la chica es la respuesta para todo, de forma que no es necesario mostrar *qué* está viendo porque es suficiente el *cómo*. O podemos volver a citar su obra más conocida, ganadora del Oso de Oro en Berlín, *En cuerpo y alma* (2017), donde hay un gran énfasis en el rostro de los actores principales (incluyendo a los ciervos, naturalmente). Uno de los métodos más eficaces para expresar la subjetividad en el cine es, sin duda, cruzar la cámara con la mirada de los personajes: la adhesión emocional¹⁰ (factor imprescindible para involucrar al espectador) a menudo se genera mediante esta técnica.

En *La historia de mi mujer* la presentación de Lizzy (su aparición delante de su futuro marido en el café) no solo nos permite conocer a los protagonistas, sino que resume perfectamente una de las cuestiones fundamentales de la película. Cuando por primera vez «nos mira» (o sea, mira al capitán) tiene que alzar la vista, puesto que ella está sentada, pero Jakob está de pie, y mediante esta posición subordinada se alude a la jerarquía existente entre hombres y mujeres, al sistema patriarcal, a la dominación y al control que el marido intenta ejercer constantemente sobre su esposa (fot. 4). Es la primera escena, pero no la última que los muestra en una situación parecida: él la ve varias veces desde arriba, en la bañera o, por ejemplo, en la cama, a menudo mediante la angulación que traza planos picados. En definitiva, esta época y este contexto sociocultural determina la relación de los protagonistas: el hombre, el «yo», en el centro; la mujer, relegada a una posición secundaria.

Como bien sabemos, el texto y el contexto no son separables (Stam, 2014: 101), y las adaptaciones cinematográficas son relecturas/reescrituras determinadas por el poder del contexto político y social en el que el adaptador vive y por una serie de valores que

¹⁰ Véase la explicación de Malpartida sobre el concepto, quien propone en su artículo («Subjetividad y adhesión emocional en dos adaptaciones de la novela al cine: *La flaqueza del bolchevique* y *Canibal*, de Manuel Martín Cuenca») sustituir «el discutible concepto de *identificación* por el de *adhesión emocional*» (2015: 129).

consciente o inconscientemente el adaptador proyecta en un texto (Zecchi, 2009: 94). Por lo tanto, vale la pena subrayar que han pasado unos ochenta años desde que Milán Füst publicó su novela hasta que Ildikó Enyedi estrenó su película. Así pues, las circunstancias que influyen en la creación de la cineasta le permiten liberarse de los estrictos roles de género que imperaban en el momento en que el escritor gestó su obra. Como explica Malpartida, «[l]as películas [...] cuando adaptan un texto literario, adaptan también [el] contexto de producción y dicen de su época tanto o más que de la época en que surgió el texto literario» (2023: 19).

Hay que tener en cuenta que el impacto de Ibsen (y, sobre todo, de su obra dramática *Casa de muñecas* de 1879) es palpable en toda la novela de Füst, de manera que los siguientes pensamientos (y preguntas retóricas) surgen de forma lógica en la cabeza de un personaje ficticio:

Las mujeres por su parte, aquellas apariciones enigmáticas –las que menos se presentaban onduladas y rizadas como las muñecas de los sueños–, le hacen caer a uno en la duda: ¿debe dar crédito a sus ojos o no? ¿Son seres vivos de verdad, llevan puestas camisitas debajo de sus vestiditos? ¿Saben hablar o no? ¿O solo saben deambular absortas con la cabeza titubeante y haciendo temblar un pelín los párpados? (Füst, 2009: 125).

La muñeca es un símbolo que parece bastante oportuno para evocar una sociedad exclusivamente masculina: los acontecimientos, tanto en la novela de Füst como en la película de Enyedi, se desarrollan en la Europa de los años veinte. La historia tiene lugar en una época en la que las funciones del «marido» y de la «mujer» eran sumamente distintas, y la comunicación entre ellos (que desde nuestro siglo XXI, retrospectivamente, nos puede parecer fundamental) simplemente no formaba parte del pacto.

«¿Saben hablar o no?» Buena pregunta, pero no era necesario que la mujer hablara; simplemente tenía que desempeñar los papeles requeridos en la sociedad, ser la mujer de alguien, un objeto de adorno, y esperar pacientemente en casa que su marido volviera. No obstante, en el filme de Enyedi ya aparece la necesidad de una conexión más profunda entre hombre y mujer que coincide con las tendencias actuales debido a las cuales el hecho de reconocer a la mujer como un ser humano independiente es cada vez más habitual: vivimos en un mundo con una tendencia palpable al feminismo, aunque las huellas del sistema patriarcal no desaparecen de un día para otro y las dudas acerca de si las mujeres son capaces de hacer otra cosa que titubear con la cabeza siguen titubeando entre nosotros.

Asimismo, al hablar de la situación de las mujeres y de las exigencias respecto a ellas, vuelve a destacarse otra cuestión,

consustancial al tema del matrimonio (y, a pesar de todos los intentos, de la adaptación cinematográfica): la fidelidad. Según la formulación de Zecchi, es como «un elefante en la sala de estar»; en otras palabras, es tan grande que no podemos ignorarlo, aunque lo intentemos, ya que es «el tema tabú de la teoría de la adaptación, pero sigue siendo —de forma disfrazada— su eje fundamental» (2009: 37). En consecuencia, seguiremos el estudio con este elefante impaciente en el umbral de nuestra sala de estar: vamos a dejar que entre, y observaremos cómo continúa la relación de los protagonistas después de su primer encuentro, cuando la segunda frase del capitán con la que se dirige a Lizzy («sea mi esposa») haga iniciar los acontecimientos, dado que la mujer no titubea mucho: decide participar en el juego y se casa con el hombre ya en la escena siguiente.

3. EL CAPITÁN (Y SU MUJER)

Hemos enfatizado que se trata de una sociedad masculinocéntrica: el papel máximo que una mujer puede (y debe) desempeñar es ser *la mujer de alguien*. La importancia de la función excede la importancia de la persona. La mujer, por un lado, es una necesidad impuesta por la sociedad; por otro, una necesidad física, como un pastel. Esa analogía con la comida está muy presente en el libro de Füst:

Yo, por ejemplo, en los tiempos en que estaba sano, me comía una torta de mantequilla aunque se me acabara de caer al suelo justo delante de la boca. [...] Simplemente lo alzaba del suelo y me lo comía. ¿Por qué? Porque no me parecía correcto que me llevaran otro. Porque ese era el pastel que tenía que ser para mí, era irremplazable por consiguiente. Que es así, lo sé por experiencia de millones de veces, digan lo que digan los presuntuosos: que uno como mucho lo que podría hacer es lanzar el pastel al mar de un puntapié (2009: 25).

«Era el pastel que tenía que ser para mí», escribe el capitán, y empezamos a comprender este modo de pensar que se basaba en poseer a la mujer como si fuera un objeto. La sociedad en la que se vive es determinante: las personas (personajes) ni siquiera tenían la opción de intentar relacionarse de otra manera: el matrimonio es obligatorio, la fidelidad es una exigencia, y si la mujer no es fiel, «lancémosla al mar de un puntapié».

En la película, mediante un personaje secundario, Enyedi nos ofrece, de manera humorística, una perspectiva diferente. La conversación del capitán con el cocinero en el barco demuestra claramente que el concepto de lo normal es relativo: aceptamos lo que nuestra cultura y nuestra religión nos señalan. Störr pregunta al cocinero si no le preocupa lo que pudieran estar haciendo sus esposas

(tiene dos) mientras él está ausente, y Habib le responde, como si fuera algo muy evidente: «están encerradas a cal y canto; mi madre las vigila». El capitán sigue con otra pregunta: «¿Y no acaban enloqueciendo?». El cocinero, con cara de sorpresa, contesta: «Tal vez, sí. Pero este es su problema, no el mío». En resumen, no hay por qué preocuparse: las mujeres son fieles, puesto que no tienen otra opción. Por el contrario, Jakob sigue con sus dudas, sigue mirando el mar a través de las pequeñas ventanas redondas (cuando está en el barco), mirando a Lizzy a través del espejo y a los hombres con quienes habla (cuando está en tierra firme): el plano subjetivo nos transmite su confusión e indignación creciente por ser incapaz de controlar la situación.

En este punto, hemos llegado a uno de los conceptos claves de la historia: el control. Como ya se ha mencionado, la película de Enyedi se divide en siete lecciones de las cuales la tercera se titula «Sobre la pérdida del control». Justamente sucede esto, tanto en el nivel concreto, como en el abstracto: el barco se incendia (el capitán es incapaz de controlar la situación) y, al mismo tiempo, la relación conyugal también empieza a arder (el marido será incapaz de controlar a su mujer). Como escribe Sánchez Noriega, en los relatos filmicos «[l]a crisis de una pareja establecida suele surgir por la irrupción de una tercera persona» (2004: 393): nuestra película tampoco es una excepción, ya que la relación de Störr y su mujer debido a la aparición de la figura de Dedin (Louis Garrel) irá avanzando hacia una crisis que se agrava gradualmente por los celos irremediables del capitán al ver el comportamiento ambiguo de Lizzy respecto al otro hombre¹¹.

Cabe subrayar que el mar (tormentoso y cambiante) como símbolo de la vida y el barco (frágil e inestable) como el de la relación de dos personas funcionan de una manera perfecta en esta película. Dice un personaje femenino secundario en una conversación de sobremesa: «Siempre he querido saber por qué un barco no se hunde», pregunta que se plantea, como la charla anteriormente mencionada entre Jakob y el cocinero, de manera humorística. Enyedi se muestra extremadamente hábil cuando juega implícitamente con metáforas y las esconde bajo chises, destacando así aspectos fundamentales de la historia. Entonces, continúa dicha mujer: «Es algo increíble. Suena estúpido, pero todo está hecho de hierro [...]». Algunos barcos incluso

¹¹ Para que fragüe la narración, la conformación triangular resulta idónea. Como bien explican Balló y Pérez, «el amor estable no tiene historia, pero las dificultades de mantenerlo sí pueden constituir un poso de fascinación serial. La utopía de la repetición conyugal tiene fisuras; el tiempo destructor asedia con su catálogo de presencias foráneas, capaces de expresar críticamente la imposibilidad de la estructura doméstica. La burla del matrimonio sobre la base del juego adúltero da más fe de la vigencia del amor que el retrato costumbrista de la vida conyugal» (2005: 56).

transportan rocas, así que... ¿cómo funciona?». Suena estúpido, pero si el espectador lo piensa bien, se da cuenta de que no hay nada más importante que preguntar.

¿Por qué no se hunde el barco? Es una simple frase de un personaje secundario (escuchamos la voz de la mujer casi como un ruido de fondo; Jakob ni le presta atención porque está vigilando a Lizzy, como antes comentamos, a través de un espejo), pero sintetiza perfectamente una de las cuestiones primordiales de *La historia de mi mujer*: ¿cómo es posible que «no se hunda» una relación, cómo puede funcionar si los hombres y las mujeres son tan diferentes, si las personas llevan consigo las cargas de su pasado, si tienen tantas dificultades comunicativas? La incompreensión mutua no solo está muy presente en la historia de Lizzy y Störr, sino que ocupa un lugar privilegiado entre los temas predilectos de la directora húngara; ya desde sus primeras películas aparecen reiteradamente obstáculos comunicativos en las relaciones amorosas representadas en sus filmes¹².

En su película más reciente la incomunicación llega hasta el punto de que hace imposible este singular matrimonio entre el capitán y su mujer, cuyas vidas se entrelazan de manera azarosa y, aunque se quieran profundamente, permanecen como dos desconocidos hasta el final. En la novela de Milán Füst es igualmente tangible este sentimiento: la incompreensión y el desconocimiento de una pareja

¹² Los malentendidos a veces se deben a la diferencia de los idiomas, como en parte en *La historia de mi mujer* (cuando el capitán holandés se va a la comisaría y no entiende nada) o en *Simón, el mago* (1999), donde en una escena muy divertida el mago responde al azar con sí o no a las preguntas de la chica (y durante su larga conversación no se revela que él no habla francés y no se entera absolutamente de nada). Hay otras múltiples formas de incomunicación entre hombre/mujer en las películas de Enyedi: en *Mi siglo XX* (1989), por ejemplo, ya antes de entrar en los problemas de comunicación tenemos un malentendido principal que está presente durante todo el filme. Se trata de dos mujeres (hermanas gemelas), pero el hombre no es consciente de que son dos (a pesar de tener relación sexual con las dos). En *Tamá y Juli* (1997) el mayor malentendido entre los enamorados inexpertos tampoco se debe al idioma, sino a su incapacidad de comunicar sus deseos hacia al otro. En *En cuerpo y alma* (2017) muestra la relación peculiar de los protagonistas, que en primera instancia no se desarrolla en la realidad, sino en los sueños: el hombre y la mujer, que se desenvuelven con torpeza en la vida social por distintas razones (María, por ejemplo, tiene la costumbre de ensayar con los saleros cómo tendría que reaccionar en una situación comunicativa), se encuentran en su mundo propio donde se comprenden sin palabras. En las películas de Enyedi, en general, las relaciones son complejas y la solución está escondida en un nivel más abstracto, excepto en su cortometraje *Első szerelem* ('Primer amor', 2008), donde todo funciona perfectamente porque la protagonista no se da cuenta de que su novio es un extraterrestre (el amor es ciego).

después de llevar juntos varios años: «en los crepúsculos no nos atrevíamos ni a mirarnos sino que cada cual se envolvía en su manta haciéndose un ovillo en su lugar, y así nos quedábamos dormidos lejos uno de otro y como dos perfectos extraños, dos montones negros en algún mar de hielo» (2009: 130). La escena donde los dos personajes juegan a ser desconocidos es, paradójicamente, la única en la que llegan a hablar realmente sobre el tema más inquietante que los acompaña durante toda su relación. Entonces, Störr le pregunta directamente a la mujer si le es fiel y Lizzy le responde: «Qué pregunta tan ridícula [...], por supuesto que le soy fiel». Después, cuando se los muestra por primera vez juntos en un barco, se trata de un método excelente para aludir a su despedida mediante el lenguaje cinematográfico (ya estamos en la sexta parte del filme, titulada «Sobre dejar ir»): el hombre y la mujer miran en la misma dirección, besándose y mirándose, y después cambia el eje, como si los personajes ya estuvieran viajando en la dirección contraria (fot. 5). Así llegamos a entender la diferencia fundamental entre los personajes de Füst y los de Enyedi (es posible hablar, por tanto, de una reacentuación atercial de la novela al cine): mientras que en el texto literario el protagonista nunca llega a preguntar nada a su mujer, quedándose con sus suposiciones y conjeturas («No lo pregunté. Porque no preguntaba nada. ¿Para qué habría de preguntar?» [Füst, 2009: 129]), en la película intenta comprender a la otra persona, a pesar de todas las dificultades.

En la novela, el carácter de Lizzy es prácticamente invisible, una suerte de pretexto para que el protagonista-narrador desarrolle sus ideas acerca de las mujeres; en cambio, en la película (debido, en parte, al trasvase al medio audiovisual), el personaje femenino cobra mayor relevancia. Así, la directora Enyedi representa de una manera tan espléndida la imposibilidad de comprender los misterios inexplicables del alma femenina que —tanto para el marido como para el espectador— resulta imposible entender las motivaciones del personaje femenino¹³. En ambos casos —tanto en el texto literario como en el filmico—, el capitán está en el centro e interpreta la realidad a su manera, no confía en su esposa.

«Porque igual nunca le creía, o por lo menos no del todo», escribe el protagonista de Füst. «Ni siquiera quería creer lo que veía con mis

¹³ Puede ser productivo estudiar la obra fílmica de Ildikó Enyedi desde un punto de vista feminista o centrado en las figuras femeninas: la directora húngara ya desde su primer largometraje, *Mi siglo XX*, tiende a incorporar en sus películas —explícita o implícitamente— la situación de las mujeres y el papel que pueden desempeñar en la sociedad. Esta película no solo destaca por el discurso lleno de ironía sobre el sufragio femenino (cuya conclusión es que la mujer «no es lógica ni ilógica, sino alógica»), sino por la representación de la mujer mediante la dualidad de las hermanas gemelas —Dóra y Lili—, su relación con el mismo hombre y el encuentro final de los tres en una sala llena de espejos.

propios ojos: pues ¿y si era solo teatro y pura imaginación?» (2009: 89). La realidad y la imaginación son inseparables: los sueños y la fantasía se mezclan con lo verdaderamente sucedido. En la novela notamos la amalgama a través de las memorias del marinero: «¿No es esto un sueño?», me asombré. (Y hasta hoy me suele ocurrir que no sé con seguridad si era ella en verdad o no.)» (328); «a veces me entra incluso la duda de si todo aquello me ocurrió en realidad» (411). En la película, mediante imágenes desenfocadas y la mirada de Störr que busca constantemente la infidelidad de su esposa, lo observamos a él mientras la está observando a ella (fot. 6); como ya hemos mencionado, se trata de una de las maneras más eficaces para transmitir la subjetividad con el lenguaje del cine.

La dualidad de lo visible y lo invisible está constantemente presente. Enyedi juega con muchas elipsis y hay cambios bruscos entre dos escenas: el primer encuentro, el matrimonio, la primera noche juntos, Jakob otra vez en el mar, Jakob otra vez con Lizzy. Los dos protagonistas están separados a menudo, de forma que él inevitablemente piensa: «¿qué estará haciendo cuando yo no la veo?»

Como plantea Kodor, el amigo de Störr, al inicio del filme, cuando están hablando en la cafetería sobre el hipotético matrimonio del capitán, la cuestión es: «¿Y si ella te engaña, por ejemplo? ¿No te molestaría?». La historia gira en torno a esta misma pregunta: vuelve a aparecer una y otra vez hasta que se convierte en una obsesión para Jakob Störr; detrás de cada movimiento de su esposa empieza a sospechar un acto de infidelidad. Recorre siempre el mismo camino intentando buscar evidencias, pero no hay respuestas verídicas: las mujeres (la suya, en concreto y todas en general) siguen siendo un misterio para el capitán. Tal vez la pregunta que tendría que plantearse es mucho más sencilla de lo que él piensa. Veámoslo en el siguiente diálogo de la novela:

- ¿A ver, existe la fidelidad...?
- [...]
- Y si alguien no es fiel, entonces ¿qué pasa?
- ¿Cómo que qué pasa?
- ¿La susodicha entonces ya no puede ser ni cariñosa, ni bella, ni buena, ya no se puede ni siquiera quererla? (2009: 198).

Al inicio indicamos que no utilizaríamos el criterio de la fidelidad a la hora de analizar el trasvase entre la obra literaria y la fílmica, pues «es evidentemente tautológico afirmar que la fidelidad de la adaptación es un imposible» (Zecchi, 2012: 21); la película puede ser «cariñosa, bella y buena» independientemente de su fidelidad al libro. El capitán, en este caso, no es Milán Füst, sino evidentemente Ildikó Enyedi, y para concluir la analogía podemos afirmar que el novelista húngaro es su mujer: un personaje que es necesario para poder contar la historia,

pero que no llega a ser protagonista real porque estamos en el universo creado por Enyedi.

Veamos, por tanto, cuál es la respuesta de la película para esta pregunta retórica muy acertada: ¿existe la fidelidad en las relaciones de pareja? Si existe, ¿necesariamente tiene que ser la base de toda la relación? Es posible adentrarnos en la perspectiva masculina tradicional y comparar pasteles con mujeres, acercarnos desde las necesidades físicas como el hambre y el deseo sexual, incluso puede ser una aproximación válida partir del tema del control que el marido ejerce sobre su mujer; sin embargo, en las películas de Enyedi generalmente encontramos otra esfera donde los valores difieren de los tópicos.

En definitiva, se trata de una directora que logró plasmar en su penúltima película (*En cuerpo y alma*) una relación amorosa en la cual las dos personas cada noche sueñan lo mismo: los dos son ciervos y están juntos en su bosque imaginario. Es una situación y una relación que se contraponen perfectamente a la relación contradictoria y pasional de nuestro marinero y su esposa; en el mundo de los sueños Endre y María encuentran un vínculo mucho más profundo que lo que Jakob y Lizzy alcanzan en el nivel de la realidad. Mientras que *En cuerpo y alma* parte desde la dimensión invisible e irreal, en *La historia de mi mujer* el capitán intenta encontrar sus soluciones en la dimensión real, hasta que al final, al ver el espíritu de Lizzy, se queda en la frontera entre lo real y lo irreal: elección perfecta de Enyedi para intentar representar algo por naturaleza tan intangible como el amor.

4. JAKOB STÖRR (Y LIZZY)

La directora afirmó en una entrevista que su película trata más sobre la relación humana de Jakob y Lizzy que sobre su matrimonio. «La película narra un matrimonio, pero a la vez también narra una madurez, o un crecimiento, tan doloroso como necesario en cuanto al capitán Jakob. Desde este punto de vista, Lizzy es su guía en dicho cambio» (Vega, 2021: s.p.). Las siete lecciones (1. «Sobre una solución práctica a un problema», 2. «Sobre el laberinto de la vida social», 3. «Sobre la pérdida de control», 4. «Sobre el poder de la sensualidad», 5. «Sobre la caza de la verdad», 6. «Sobre dejar ir», 7. «Siete años después»), en realidad, representan este proceso de aprendizaje del protagonista. Al llegar al puerto es cuando aprende por fin la lección más importante que le había transmitido Lizzy: «Es inútil esperar a que la vida se acomode a ti. Debes acomodarte a la vida. De lo contrario te castigará».

La música une las secuencias de llegada del capitán al inicio y al final: podríamos hablar de una rima visual, pero mientras que al inicio de la película va caminando en una dirección (de izquierda a derecha), al final lo vemos paseando justo en la dirección contraria. Su perspectiva cambia debido a sus experiencias vividas: ya no tiende a

«controlar lo incontrolable», como decía la voz *over* inicial debajo del agua cuando empezó a reflexionar (de la misma manera que reflexionará al terminar la historia): «Si tuviera un hijo, ¿qué le diría?». Es decir: si existiera alguien –un lector, un espectador– interesado en escuchar mi mensaje sobre la vida, ¿cuál sería el aspecto más importante de mis aventuras que quisiera transmitirle?

El discurso dirigido al hijo inexistente cambia respecto al inicio, igual que la dirección de los pasos del capitán ha cambiado, pero en el fondo, su mensaje gira en torno a la misma pregunta. Según la formulación de la directora, aunque la historia «trata sobre un matrimonio, en realidad se centra en esta gran pregunta: ¿cómo deberíamos vivir nuestras insignificantes y cortas vidas en la Tierra?» (Aftab, 2021: s.p.). Jakob está buscando insistentemente la respuesta para esta pregunta: al principio piensa en los peligros, en la fuerza del mar, en la necesidad de vencer: «le hablaría de este estado de alerta perpetua ante los más mínimos cambios en las olas ramplonas que pueden quitarte la vida tan fácilmente, sin maldad alguna. Le hablaría de nuestra vida, tratando de controlar lo incontrolable». Pero para despedirse ya tiene otro cuento distinto: «le hablaría de la fugacidad, de que la vida no es más que variaciones lúdicas, de que es inútil buscar algo sublime detrás de ella [...], que se reconcilie con este eterno transcurrir y que aprenda a apreciarlo. Y que no se oponga a él con todas sus fuerzas como hice yo en su día». Hay que aceptar la fugacidad: aceptar la muerte en vez de luchar inútilmente, concluye Störr mientras mira el paisaje desde un autobús con sabia tranquilidad. Y en ese momento divisa a Lizzy, de la que se había separado varios años atrás y no había vuelto a tener noticias.

Un poco más adelante se revela (gracias a una llamada telefónica) que Lizzy ya llevaba muerta seis años, y el fantasma que aparece (tanto en la obra literaria como en la filmica) solo es un vago recuerdo de él, un producto de su imaginación o de su fantasía, y quizás sea fruto de su deseo por revivir el pasado con su mujer fiel o infiel: en definitiva, la fidelidad ya no es la cuestión más importante, sino los sentimientos de Jakob hacia ella. La novela de Füst termina con la misma idea, evocando un profundo amor, que trasciende la propia muerte, mediante las palabras del narrador-protagonista:

En cambio creo –y nadie ha de intentar disuadirme de esto–, hoy creo ya con absoluta confianza, que un día, uno en que el sol brille mucho, volverá a aparecerse en alguna parte, en una calle vacía de gente, en alguna esquina, y aunque ya no esté tan joven, dará esos pequeños saltos suyos, característicos de su andar. Y a través de su abrigo negro brillará el sol. Apuesto por mi alma que será así. Si no, ¿para qué vivir? (Füst, 2009: 459).

La aparición del espíritu, a primera vista, podría ser una razón para cuestionar la solidez narrativa y la coherencia del relato: no hay ninguna señal durante toda la historia de que en algún punto entraríamos en una esfera sobrenatural, pero, de repente, se manifiesta una mujer muerta: además, no una mujer cualquiera, sino la propia Lizzy.

Esta es una de las claves: que «la mujer» se convierte en «Lizzy». *La historia de mi mujer* nos presenta la relación de un marinero con su mujer, pero es aún más importante la de Jakob Störr con Lizzy. La película trata del matrimonio, pero sobrepasa el rol social que los personajes desempeñan: Störr intenta comprender y conocer a la mujer (la Lizzy real) detrás del disfraz obligatorio impuesto por las exigencias de la época. Aunque él también se acerca a otras mujeres y su matrimonio es un fracaso comunicativo, ella es única para él.

Del mismo modo, su mujer es única para el Jakob de Milán Füst en la novela, «el pastel irremplazable», según hemos destacado más arriba. La relación no puede funcionar, ni en el libro, ni en la película, ya que no es posible la comunicación sincera; al parecer, Lizzy tampoco quiere que su marido la conozca. Pensemos, por ejemplo, en el momento en que Störr, después de hablar un rato sobre su vida, le pide a ella que también le cuente algo de sí misma, pero Lizzy no quiere decir nada; o veamos el siguiente fragmento de la novela: «Pero dígamelo sinceramente. Porque ¿de qué sirven el lenguaje mímico y el idioma de las flores? Dios nos ha dado boca a los seres humanos, ¿podríamos hablar por fin con mayor detalle sobre el tema? –Suponiendo que alguien lo quiera –repuso» (2009: 191).

El hombre no entiende a la mujer, el lector o el espectador tampoco, porque la mujer no nos deja que la conozcamos: esa es su decisión. Además, tanto Füst como Enyedi han decidido mostrarnos la historia no desde su perspectiva, sino desde la del capitán. Atendamos al siguiente diálogo: «–¿Encendemos la luz? –pregunté más tarde. – No, qué ocurrencia –respondió alarmada» (2009: 86). Solo podemos formular conjeturas: ¿qué es lo que quiere ocultar ella? Prefiere la oscuridad, probablemente para que no veamos las lágrimas que derrama tras la discusión. No es de extrañar que no lleguen a la comprensión mutua, pues continúan como dos líneas paralelas «hacia la nada»: «No seamos tan extraordinariamente sinceros el uno con el otro. [...] Pues ¿qué pasa al final? Puesto que el uno ignora qué hacer con la verdad del otro, cada cual sigue proclamando la suya, su verdad, y así avanzan como dos paralelas que se pierden en la nada» (2009: 80).

Pero no estamos hablando de sinceridad, ni de comprensión, ni de confianza, sino de amor: se demuestra en el último párrafo de la novela y al final de la película. La relación y la convivencia (en el nivel concreto) no puede funcionar, pero el amor entre los dos sí que existe (en el nivel abstracto). Y volviendo a los espíritus y a la coherencia: la

aparición del fantasma de la mujer profundamente amada forma parte de la realidad de Störr; el espíritu no le parece nada irracional (de hecho, ni se da cuenta de que no es una persona de carne y hueso); y a nosotros, igual que a él, tampoco nos parece incoherente. Como espectadores y/o lectores queremos ver a Lizzy y creer que se le apareció realmente a Störr después de muerta: la adhesión emocional funciona perfectamente (las interpretaciones son excelentes, sin lugar a dudas), estamos interesados en su relación. De hecho, no es necesario creer en fantasmas para poder compartir este intenso deseo humano de ver a una persona que nos resulta tan importante como para que nos planteemos esta pregunta: si ella ya no existe, «¿para qué vivir?».

5. SI TUVIERA UN HIJO...

Si tuviéramos que concluir algo respecto a *La historia de mi mujer*, podríamos destacar la siguiente frase de Ildikó Enyedi: «tenemos que aceptar el hecho de que no vamos a encontrar una respuesta» (Aftab, 2021: s.p.). La historia de una relación no puede tener un «final feliz»: mientras vivimos (o vive, al menos, uno de los personajes) surgirán nuevos problemas, dudas e incertidumbres. Una investigación tampoco puede tener un *happy end* falso («conclusión final»): mientras seguimos pensando (u otra persona sigue pensando sobre nuestras ideas planteadas) siempre surgirán nuevas preguntas e interpretaciones.

La directora, según hemos puesto de relieve, procura representar relaciones humanas¹⁴. Nunca llegaremos a comprender totalmente a nuestra pareja; no porque sea hombre o mujer, sino porque simplemente es *otra persona*: un ser humano diferente, tan complejo y complicado como nosotros mismos, pero complejo y complicado de una manera distinta. No obstante, esta imposibilidad de conocimiento y comprensión puede ser terrible y maravillosa al mismo tiempo: el espectador ha asistido, por un lado, a la parte fascinante (como la escena del baile o la del sexo), y por otro, a la parte cruel (violencia verbal y física) de la relación entre Störr y Lizzy.

La (in)fidelidad es un tema predilecto tanto de la película como de la novela, pero igual de importante es la cuestión de la libertad. Hemos descartado la búsqueda de fidelidad como criterio para el análisis del proceso de adaptación y hemos estudiado la película como una obra completa en sí, teniendo en cuenta «los aciertos y desaciertos que se producen a la hora de contar una nueva historia» (Malpartida, 2018: 50). *La [nueva] historia de mi mujer* es una obra donde la libertad

¹⁴ Según su acertada opinión, «cuando las mujeres puedan representar cualquier tema que les interese sin depender de la mirada femenina, cuando puedan adoptar una mirada humana, entonces podremos empezar a hablar de igualdad» (Vega, 2021: s.p.).

y la fidelidad —paradójicamente— van de la mano: Enyedi por su propia voluntad, libremente, decide que su principal objetivo justamente es ser fiel a la novela de Milán Füst (cuyo argumento gira en torno a la infidelidad). La directora escribió dos guiones diferentes (ya desde hace treinta años planeaba llevar a cabo la adaptación): con uno de ellos habría intervenido mucho más en el mundo de Milán Füst, pero, como ella misma explicó en una entrevista, sentía que «entonces iría en contra de la esencia de la novela; en contra de la idea básica tan importante para Füst de que no quieras violar o controlar la vida» (Gyürke, 2021, s.p.). Tras observar detenidamente la adaptación de Enyedi y las decisiones que toma (adiciones importantes, como el primer encuentro de los protagonistas en el café, por ejemplo), podemos concluir que su actitud hacia la novela funciona perfectamente para crear su propia película a partir del texto literario.

En otra entrevista, le preguntaron si se acordaba de la primera vez que leyó *La historia de mi mujer* de Milán Füst. Enyedi respondió: «Estaba en el instituto. [...] Fue una sensación increíble enamorarse de una novela. *La historia de mi mujer* me pareció una increíble experiencia de descubrimiento, porque sentí que por fin alguien ponía en palabras lo que yo pensaba» (Fejes, 2021: s.p). Hablamos de un proceso de enamoramiento y nuestra analogía sigue vigente. Enamorarse de un libro, de las palabras de alguien, puede ser una buena razón para seguir el camino elegido por él e intentar transmitir —«fielmente», si queremos, pero siempre a nuestra manera— el mensaje que ese libro nos transmitió. Enamorarse de una persona puede ser una razón válida para ser fiel a él o a ella; no por una obligación o exigencia impuesta desde fuera, sino por decisión propia y libre —un acto de voluntad pura— de cada uno.

En definitiva, el matrimonio y la adaptación son similares en el sentido de que son «el lugar de encuentro de “especies” diferentes» (Stam, 2014: 21) y tanto el vínculo de un hombre y una mujer como el de la literatura y el cine puede significar algo especial y fantástico o, por el contrario, algo irremediabilmente nocivo y perjudicial (o las dos cosas al mismo tiempo; pensemos en el ejemplo de Jakob y Lizzy: por un lado, son maravillosamente distintos, por lo que se atraen mutuamente; por otro, son insoportablemente diferentes, de forma que no pueden comprenderse). Sin embargo, merece la pena insistir en la fluctuación constante, el papel del azar, la incapacidad de controlar la vida o el proceso de adaptación: en realidad, volviendo a una pregunta ya mencionada, ¿cómo es posible que un barco no se hunda? Claro, tiene que ver, en parte, con las leyes de la física, como empieza a explicar el capitán Störr en la película (aunque su respuesta práctica no le interese a nadie). Pero el azar también es un factor importante: a veces, cuando el barco está ardiendo y todo el mundo piensa que va a morir allí, porque no hay ayuda (el fuego en el barco

es una de las escenas más emblemáticas de la película sobre la pérdida definitiva del control en sentido metafórico y literal), entonces la solución simplemente es esperar... la lluvia.

Réka Havassy

IMÁGENES



Fot.1



Fot. 2



Fot. 3



Fot. 4



Fot. 5



Fot.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aftab, Kaleem (2021), «Tenemos que aceptar el hecho de que no vamos a encontrar una respuesta», *Cineuropa*. [En línea: <https://cineuropa.org/es/interview/407788/>. Consultada: 15/03/2023].
- Argullol, Rafael (2016), «El horizonte. El Gran Juego», en J. Balló y A. Bergala (Eds.), *Motivos visuales del cine*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, págs. 319-323.
- Balló, Jordi y Xavier Pérez (2005), *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*, Barcelona, Anagrama.
- Fejes, Réka (2021), «Enyedi Ildikó: A férjemen kereszttül ismertem meg a nagy és erős emberek szelídségét és védtelenségét», *Divány*. [En línea: <https://divany.hu/offline/enyedi-ildiko-a-felesegem-tortenete-interju/>. Consultada: 17/03/2023].
- Füst, Milán (2009), *La historia de mi mujer*, trad. de T. Ruiz Rosas, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Gyürke, Kata (2021), «A tudattalan titkos tempója – interjú Enyedi Ildikóval», *Fidelio*. [En línea: <https://fidelio.hu/vizual/a-tudattalan-titkos-tempoja-interju-enyedi-ildikoval-165922.html>. Consultada: 17/03/2023].
- Malpartida, Rafael (2015), «Subjetividad y adhesión emocional en dos adaptaciones de la novela al cine: *La flaqueza del bolchevique* y *Canibal*, de Manuel Martín Cuenca», *Signa*, 24, págs. 125-148.
- Malpartida, Rafael (2018), «La recepción y el canon de la literatura y el cine: sugerencias y replanteamientos», en R. Malpartida (coord.) *Recepción y canon de la literatura española en el cine*, Madrid, Síntesis, págs. 17-53.
- Malpartida, Rafael (2023), *Diálogos entre la literatura española áurea, el cine y la ficción televisiva. Nuevas perspectivas de estudio en la era digital*, Oxford/New York, Peter Lang.
- Pérez Bowie, José Antonio (2008), *Leer el cine*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Sánchez Noriega, José Luis (2004), *Diccionario temático del cine*, Madrid, Cátedra.
- Sánchez Noriega, José Luis (2022), *La pantalla plateada. Ensayo sobre los espejos en el cine*, León, Eolas Ediciones.
- Stam, Robert (2014), *Teoría y práctica de la adaptación*, México, UNAM.
- Vega, Sara (2021), «Cuando las mujeres puedan representar cualquier tema sin la mirada femenina podremos hablar de igualdad», *Industrias del cine*. [En línea: <http://industriadelcine.com/2021/12/17/ildiko-enyedi/>. Consultada: 15/03/2023].

Réka Havassy

Zecchi, Barbara (2012), «Introducción. La adaptación multiplicada», en B. Zecchi (ed.) *Teoría y práctica de la adaptación filmica*, Madrid, Editorial Complutense, págs. 19-62.

Fecha de recepción: 29/03/23.

Fecha de aceptación: 04/07/23.