

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA (UNED)**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA  
LITERATURA**

**PROGRAMA DE DOCTORADO CON MENCIÓN DE CALIDAD: “LA  
LITERATURA ESPAÑOLA EN RELACIÓN CON LAS LITERATURAS  
EUROPEAS”**

**ESTUDIO DE LAS INTERRELACIONES DE LENGUAJES EN  
*El alquimista impaciente y Pudor* (novelas, guiones y películas)**

## **TESIS DE DOCTORADO**

De

**D. MICHEL-YVES ESSISSIMA**

*Director:* **Dr. D. JOSÉ ROMERA CASTILLO**

*(Catedrático de Literatura Española y Teoría de la Literatura  
Y Director del Programa de Doctorado)*

Curso Académico: 2011-2012



## ÍNDICE

	<u>Páginas</u>
<b>DEDICATORIA</b> -----	7
<b>AGRADECIMIENTOS</b> -----	8
<b>INTRODUCCIÓN GENERAL</b> -----	9
<b>PRIMERA PARTE: MATERIAL TEÓRICO Y REPERTORIO BIO- BIBLIOGRÁFICO: UN BREVE ESTADO DE LA CUESTIÓN</b> -----	18
<b>CAPÍTULO PRIMERO: HACIA UN SELECTO ESTADO DE LA CUESTIÓN</b> ---	21
1.- La literatura y el cine-----	22
2.- Teoría y análisis de la adaptación-----	26
3.- Teoría del guión y del montaje cinematográfico-----	35
3.1- Teoría del guión -----	36
3.2- Teoría del montaje -----	40
4.- Estudios en el SELITEN@T sobre literatura y cine -----	41
4.1- Estados de la cuestión -----	42
4.1.1- Estados de la cuestión de José Romera Castillo -----	42
4.1.2- Actas, secciones monográficas de <i>Signa</i> y artículos -----	44
4.2- Memorias de investigación y tesis de doctorado -----	46
4.3- Estudios bibliográficos -----	46
4.4- Aspectos teóricos generales -----	47
4.4.1- Elementos intersemióticos -----	47
4.4.2- Teoría sobre las adaptaciones cinematográficas -----	48
4.4.3- Teoría sobre literatura / cine, televisión y otros medios-----	50
4.5- Teoría sobre la imagen y la luz -----	50
4.6- Sobre literatura / cine y otras artes-----	52
4.7- Teoría y práctica -----	53
4.8- Análisis de obras -----	53
4.8.1- Estudios críticos sobre textos españoles -----	54
4.8.1.1- Novela, guión y cine -----	54
4.8.1.2- Cine de cuentos -----	55
4.8.1.3- Novela, teatro y cine -----	56

4.8.2- Textos hispanoamericanos -----	56
4.8.3- Otros espacios culturales -----	58
4.8.3.1- El mundo anglosajón -----	58
4.8.3.2- El mundo lusófono -----	59
4.8.3.3- Otras lenguas -----	60

## **CAPÍTULO SEGUNDO: RASGOS ESPECÍFICOS DE LOS TEXTOS ESTUDIADOS -- 62**

1.- Autoría -----	63
1.1- Sobre los novelistas -----	63
1.1.1- Lorenzo Silva -----	64
1.1.2- Santiago Roncagliolo -----	65
1.2- Sobre su temática -----	66
1.3- Guionistas y directores -----	69
1.3.1- Patricia Ferreira -----	69
1.3.2- David y Tristán Ulloa -----	71
2.- Contexto de producción-----	72
3.- Catalogación estilístico-genérica -----	76

## **SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS DE LOS MECANISMOS NARRATIVOS -----83**

### **CAPÍTULO TERCERO: *El alquimista impaciente* (Novela) -----86**

1.- La estructura de la acción-----	87
2.- Los temas-----	92
3.- La narración-----	101
4.- Los personajes-----	105
4.1- Taxonomía -----	105
4.2- El funcionamiento actancial-----	107
4.2.1- Los investigadores-----	107
4.2.2- Las víctimas-----	110
4.2.3- Los delincuentes-----	113
5.- El tiempo-----	115
6.- El espacio-----	119
7.- El lenguaje-----	125

<b>CAPÍTULO CUARTO: <i>Pudor</i> (Novela)</b> -----	131
1.- La estructura de la acción-----	132
2.- Los temas -----	135
3.- La narración -----	140
3.1- Los ángulos de presentación de la narración -----	140
3.2- Los modos de enunciación -----	143
3.2.1- El estilo directo-----	143
3.2.2- El estilo indirecto y los monólogos-----	146
4.- Los personajes-----	151
4.1- Taxonomía-----	151
4.2- El ser y hacer-----	152
5.- El tiempo-----	161
5.1- El tiempo de la historia-----	161
5.2- El tiempo de la narración-----	162
6.- El espacio-----	168
6.1- Topografía mimética-----	169
6.2- Toposemia funcional-----	170
7.- El lenguaje-----	176
<b>TERCERA PARTE: ESTUDIO DE LAS ADAPTACIONES (GUIONES Y PELÍCULAS)</b> -----	183
<b>CAPÍTULO QUINTO: <i>El alquimista impaciente</i> (guión y película)</b> -----	186
1.- Los elementos estructurales del guión-----	187
1.1- La estructura de la acción-----	188
1.2- Los temas-----	188
1.3- El discurso-----	191
1.4- Los personajes-----	199
1.5- El tiempo-----	202
1.6- El espacio-----	204
2.- Análisis de la película-----	207
2.1- El sinopsis argumental-----	207
2.2- Las fichas técnica y artística-----	208
2.3- La estructura de la acción-----	209

2.4- El <i>cinerrador</i> -----	212
2.5- El lenguaje fílmico (banda sonora, iluminación, vestuario y otros efectos) ---	214
2.6- El espacio y tiempo fílmicos-----	217
3.- Los procedimientos de adaptación-----	219
3.1- Las supresiones-----	219
3.2- Los añadidos y desarrollos-----	221
<b>CAPÍTULO SEXTO: <i>Pudor</i> (guión y película) -----</b>	<b>226</b>
1.- Los elementos estructurales del guión-----	227
1.1- La estructura de la acción -----	227
1.2- Los temas-----	229
1.3- El discurso-----	232
1.4- Los personajes-----	236
1.5- El tiempo-----	241
1.6- El espacio-----	244
2.- Análisis de la película-----	248
2.1- El sinopsis argumental-----	248
2.2- Las fichas técnica y artística-----	248
2.3- La estructura de la acción-----	249
2.4- El <i>cinerrador</i> -----	253
2.5- El lenguaje fílmico (banda sonora, iluminación, vestuario y otros efectos) ---	254
2.6- El espacio y tiempo fílmicos-----	256
3.- Los procedimientos de adaptación-----	261
3.1- Las supresiones-----	261
3.2- Los añadidos y desarrollos-----	263
<b>CONCLUSIONES -----</b>	<b>267</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS -----</b>	<b>277</b>
<b>APÉNDICES -----</b>	<b>303</b>

## **DEDICATORIA**

A la memoria de mi hermanito, Gabriel Joel EMBOLO, de mi hermana, Antoinette Annie MBEZELE y de mi querido padre, Emmanuel EKODO ESSISSIMA, que en paz descansen.

## **AGRADECIMIENTOS**

Expreso mis agradecimientos a:

- La Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), por su apoyo financiero.

- La Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) y la Facultad de Filología (Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura/ Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T)), por su amable acogida e integración.

- José Romera Castillo, director de este trabajo, por su magnánima orientación, su aportación documental y sus consejos.

## **INTRODUCCIÓN GENERAL**

En España, la literatura siempre ha servido como argumento a numerosas adaptaciones cinematográficas. Los ejemplos de éxito de taquilla y crítica son numerosos y demuestran que, en el contexto de globalización mundial en el que estamos inmersos, es necesario prestar especial atención a las interrelaciones de lenguajes (literatura/cine) y su importancia en la formación de los lectores y los espectadores, capacitados para valorar la imprescindible interdependencia de estas artes. Entendemos las nociones de lenguaje literario y lenguaje cinematográfico en términos de códigos (unidades lógico-diferenciales) susceptibles de aparecer en estos medios de expresión. Reflexionar sobre los mecanismos textuales de construcción de sentidos de dos novelas llevadas al cine en España en los inicios del siglo XXI es el principal objetivo de este trabajo.

### 1- Planteamiento del estudio y corpus

Realizamos este trabajo de investigación dentro del SELITEN@T, para la obtención del título de Doctor en Literatura Española y Teoría de la Literatura. En efecto, una de las líneas de investigación llevadas a cabo en el seno del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (UNED), dirigido por el profesor José Romera Castillo, cuyas actividades pueden verse en la página web: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>-, versa sobre las relaciones del cine con la literatura y el teatro. Los tres medios, aclara Emilio de Miguel Martínez (2008: 55), incorporan recursos, historias, inspiraciones técnicas y renovaciones de sus sistemas de diálogo y tienen por delante innumerables posibilidades de recorrido autónomo. Entre las ricas actividades<sup>1</sup> desarrolladas pueden destacarse particularmente los Seminarios Internacionales y los trabajos publicados en la célebre revista *Signa*. A las relaciones de la literatura y el cine se han dedicado dos Congresos Internacionales (entre los 21 celebrados hasta el momento)<sup>2</sup>:

---

<sup>1</sup> Una amplia historia del Centro de Investigación en Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, realizada por José Romera Castillo, puede verse en *Signa* 8 (1999) págs. 151-177 (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>); así como en su libro *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011).

<sup>2</sup> Romera Castillo *et al.* (eds.), *Ch. S. Peirce y la literatura*. *Signa* 1 (Madrid: UNED, 1992); Romera Castillo *et al.* (eds.), *Escritura autobiográfica* (Madrid: Visor Libros, 1993); Romera Castillo *et al.* (eds.), *Semiótica(s). Homenaje a Greimas* (Madrid: Visor Libros, 1994); Romera Castillo *et al.* (eds.), *Bajtín y la literatura* (Madrid: Visor Libros, 1995); Romera Castillo *et al.* (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 1996); Romera Castillo *et al.* (eds.), *Literatura y multimedia* (Madrid: Visor Libros, 1997); Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo (eds.), *Biografías literarias (1975-1997)* (Madrid: Visor Libros, 1998); Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones* (Madrid: Visor Libros, 1999); Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto) biográfica (1975-1999)* (Madrid: Visor Libros, 2000); Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa* (Madrid: Visor Libros/UNED, 2001); Romera Castillo (ed.), *Del teatro al*

José Romera Castillo, *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (2002) y José Romera Castillo, *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* (2008). El Centro edita, anualmente, bajo la dirección de José Romera Castillo, la revista *Signa* en dos formatos: impreso (Madrid: UNED) y electrónico: <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>. La revista (en los veintiún números editados hasta el momento) ha publicado diversos trabajos sobre literatura, teatro y cine. También, hay otras investigaciones realizadas o en proceso de realización, dirigidas por los profesores José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo.

Para elaborar este trabajo titulado “Estudio de las interrelaciones de lenguajes en *El alquimista impaciente* y *Pudor* (novelas, guiones y películas)”, hemos elegido dos textos novelísticos de gran fama publicados en España respectivamente en 2000 y 2004 que, poco tiempo después, fueron adaptados en 2002 y 2007 por cineastas interesados en transmitir experiencias e historias que, a juicio de Heredero Carlos (1999: 2), tratan de conferir musculatura dramática, construidas sobre guiones sólidos, con personajes dotados de cierto calado psicológico y en las que el sentido moral de la acción es objeto prioritario de reflexión. Los textos son:

SILVA, Lorenzo (2000). *El alquimista impaciente*. Madrid: Espasa Calpe, 2008.

RONCAGLILOLO, Santiago (2004). *Pudor*. Madrid: Punto de Lectura, 2007.

FERREIRA, Patricia y JIMÉNEZ, Enrique (2002). *El alquimista impaciente*, guión basado en la novela homónima de Lorenzo Silva. Madrid: Tornasol Films.

ULLOA, Tristán (2007). *Pudor*, guión basado en la novela homónima de Santiago Roncagliolo. Madrid: Tesela P.C.

---

*cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 2002 ); Romera Castillo (ed.), *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 2003); Romera Castillo (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (Madrid: Visor Libros, 2004); Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX espacio y tiempo* (Madrid: Visor Libros, 2005); Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2006); Romera Castillo (ed.), *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)* (Madrid: Visor Libros, 2007); Romera Castillo (ed.), *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2008); Romera Castillo (ed.), *El personaje teatral: La mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2009); Romera Castillo (ed.), *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2010); Romera Castillo (ed.), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2011) y Romera Castillo (ed.), *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, en prensa). (Los índices de estos diferentes trabajos pueden verse en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>).

FERREIRA, Patricia (2002). *El alquimista impaciente*. Barcelona: Manga Films.

ULLOA, David y ULLOA, Tristán (2007). *Pudor*. Madrid: Tesela P.C.

Es cierto que la elección de estas producciones no ha sido fácil, pues, la oferta creativa en adaptaciones realizadas desde 2000 es importante en España. Las estimaciones que ofrece Carmen Peña-Ardid (2008: 318) son ilustrativas al respecto: “Entre los años 2000 y 2007 se cuentan como películas de nacionalidad española cerca de mil títulos [...] De este millar de filmes, 149 se inspiran en obras literarias (129 en novelas y 20 en obras teatrales)”. Los condicionantes que han rodeado nuestra preferencia por los textos arriba enumerados se basan en las características como la homogeneidad, la representatividad estilístico-genérica de los filmes y de los directores, la homonimia de las obras, la co-productividad y sobre todo la contemporaneidad de los novelistas, guionistas y directores.

## **2- Exposición del trabajo**

Para el más ágil y solvente desarrollo de esta parte es conveniente apuntar, respectivamente, las hipótesis de la investigación, la problemática y los objetivos así que las bases metodológicas que nos han de permitir alcanzar los genotextos de cada obra estudiada y parangonarlas objetivamente.

### *2.1- Las hipótesis*

Conforme con la formulación del tema de nuestra indagación, las hipótesis generales planteadas para realizar este proyecto son cuatro y admiten que desde 2000 hasta la fecha:

a) Los escritores españoles actuales que han sido llevados a la pantalla tienen afinidades formales, estéticas y expresivas con el séptimo arte.

b) Las adaptaciones son obras de divulgación de los productos originales.

c) Un buen proceso de recepción de estos textos exige el manejo de las tres piezas de cada producción, es decir, la lectura plural de la novela y del guión, por un lado y la visualización repetida de la película, por otro.

d) El tratamiento del material narrativo de cada medio de expresión revela, refuerza y/o aclara los trazados ideológicos de las distintas producciones artísticas.

## 2.2- Problemática y objetivos

La problemática que regula esta investigación es dinámica. Partiendo de las hipótesis anunciadas, cabe mencionar que trataremos combinar dos medios de comunicación distintos para conocer con mayor profundidad los textos del corpus. Nos valdremos de la siguiente serie de preguntas-guías: ¿Cómo procesar un estudio semiótico que combina textos previos y sus adaptaciones para alcanzar la significancia? ¿Se puede intuir una colaboración y/o complementariedad fructíferas en la interpretación de los trasvases culturales (novela-cine) en estos inicios del siglo veintiuno? Si admitimos la hipótesis como verdadera, ¿cómo arreglarse, entonces, para organizar el material de una investigación tan interdisciplinaria y destacar el valor performativo de las obras leídas y visualizadas? ¿Para qué sirvió/sirve la traslación de *El alquimista impaciente* y *Pudor* y/o qué efectos produjeron/producen en los lectores/espectadores? ¿Cuáles son los elementos comunes y divergentes de estas obras?

En la estela de esta problemática comienzan a surgir varios objetivos que balizan el campo de una investigación multidisciplinaria y anuncian resultados interesantes. Si bien el primer objetivo de nuestra monografía consistirá en trabajar sobre un corpus que satisface las condiciones de representatividad, exhaustividad y homogeneidad. Éste abarca el período comprendido entre 2000 y 2007, fechas que coinciden respectivamente con la publicación de la primera novela y la última película del corpus elegido. Desde esta perspectiva y a propósito del interés del estudio, con el trabajo subyacente de este proyecto tendremos que legitimar el éxito de *El alquimista impaciente* y *Pudor* como novelas y subrayar las particularidades del cine español actual de adaptación desde sus modalidades visuales y sus formas narrativas.

A la luz de ese principio general, nuestra segunda preocupación no es la de hallar simplemente estructuras de convergencia o divergencia en las obras literarias y cinematográficas que estudiamos como se suele hacer, sino evidenciar primero -en autores de una época y de un entorno determinados- las trayectorias ideológicas y axiológicas directoras con sus transformaciones significantes. Luego, construir un espacio de la “memoria” que pueda afirmarse como base de las adaptaciones homónimas de la primera década del siglo XXI. Después, mostrar que Novela-Guión-Película homónimos son vías complementarias para la producción del sentido tanto del texto literario como del texto fílmico. Por último, buscar el efecto de realidad producido por el contexto y el modo en los

distintos textos atendiendo, de acuerdo con Carmen Peña-Ardid (1992: 160), a las diferentes ramas por las que la literatura y el cine llegan a lo abstracto y a lo concreto. El tercer objetivo de esta investigación será demostrar que las transposiciones homónimas actuales participan de la dignificación artístico-material de sus autores y articulan formas significantes que conforman entidades de sentido próximas o idénticas y que producen visiones del mundo parecidas. El cuarto y último objetivo, estrechamente ligado a los precedentes, busca forma para desentrañar las claves de la escritura de los guiones famosos adaptados tanto por las calidades de las películas como por las singularidades de los textos literarios que les sirven de fuente de inspiración.

### *2.3- Bases metodológicas*

Cada investigación requiere una base teórica, porque eso –declara José Luis Sánchez Noriega (2000: 135)– “siempre acecha el riesgo de encorsetar la práctica analítica en esquemas previos”. Considerando esta advertencia, hemos construido un modelo de estudio ecléctico que asocia la narratología con la semiótica y la teoría del montaje, por un lado; la pragmática y el comparatismo, por otro. Todo eso porque la adaptación acaba de dar un impulso notable a la investigación sobre el iconismo como modalidad insatisfecha de la ciencia de los signos. En rigor, admitiendo las evidentes conexiones y correlaciones que Iuri M. Lotman, Umberto Eco, Algirdas Julien Greimas, Edmond Cros, José Romera Castillo, Carmen Peña-Ardid, José Luis Sánchez Noriega, Francisco Gutiérrez Carbajo, etc. establecen entre las artes narrativas y las figurativas, mejor dicho, entre la literatura y el cine, vemos más preciso realizar este estudio desde la perspectiva de la Semiótica Comparada (semiótica literaria + semiótica cinematográfica + comparatismo); entendiendo con Félix J. Ríos (1997: 74) que esta disciplina se ocupa de los procedimientos cognoscitivos dirigidos a establecer las correlaciones entre dos o más sistemas sígnicos. Son numerosísimas las posibilidades de iluminación del hecho artístico que diseminan tal perspectiva, como estética y metodología, en este estudio. Dentro de este esquema metodológico se integran diversas herramientas aportadas por Agustín Faro Forteza (2006), José Luis Sánchez Noriega (2000), Mieke Bal (1997), Seymour Chatman (1990), Edmond Cros (1990, 1992, 1998, 2003 y 2005), Daniel Link (2003), Wolfgang Iser (1976), Hans Robert Jauss (1977), Iuri M. Lotman (1973, 1979, 1982, 1994, 1996), Umberto Eco (1971, 1977, 2002), Bettetini G. (1975, 1984), Aguirre Romero (1989),

Francisco Gutiérrez Carbajo (1993/2012, 2004), Emeterio Diez Puertas (2006/2012), etc. Hablando de esta metodología Carmen Peña-Ardid (1992: 109) dice, certeramente, que:

*Una metodología comparativa tendrá, naturalmente, que apoyarse y verificarse en textos literarios o en grupos de textos de un determinado autor o de una tendencia estética. En este nivel de análisis resultan pertinentes tanto los préstamos de contenido como los que afectan a las técnicas del discurso narrativo o literario de una obra dada y, por supuesto, el estudio de los guiones cuando puedan tener un valor autónomo como pieza escrita, o cuando es el propio autor el que adapta su obra y la lleva a la pantalla.*

Este método se basa en el análisis de los procedimientos estéticos tanto literarios como cinematográficos con el fin de construir, en la medida de nuestras posibilidades, el sentido de las obras del corpus, partiendo del principio de inmanencia, es decir, de la forma o lo que leemos, vemos y oímos. Esa práctica que combina la crítica literaria y la crítica iconográfica pertenecería a lo que Jorge Urrutia (1965) denominó afectuosamente *Semió(p)tica* como enfoque integrador de dos corrientes: la formalista y la mecanicista. La primera, declara Tejada Medina (1997: 130), “trata aprehender el sentido desde la forma del todo; la segunda parece decantarse más hacia los mecanismos de percepción y sus relaciones con la materia base, la imagen en movimiento”. Para evitar comentarios a “vuela pluma”, como postula Darío Villanueva (1994: 422), una de las recomendaciones metodológicas que respetaremos en el marco de este trabajo es:

*Analizar ambos sistemas narrativos como horizontes de referencia recíprocos, con un criterio ecuánime que excluya tanto el desdén hacia las potencialidades artísticas del relato fílmico, considerado un mero subproducto del literario, como la actitud apocalíptica, común entre ciertos novelistas y críticos epígonos de Marshall Mc Luhan, según la cual la imagen acabará en breve plazo con la palabra en lo que a la función social de la narratividad se refiere.*

Esta triangulación de métodos faculta el desarrollo interdisciplinario del tema y proporciona una visión múltiple y enriquecedora del problema de las interrelaciones de lenguajes.

### **3- Organización del trabajo**

Con el fin de alcanzar los objetivos propuestos, este trabajo se estructura en torno a tres partes, tituladas respectivamente: “Material teórico y repertorio bio-bibliográfico: un breve estado de la cuestión”, “Análisis de los mecanismos narrativos (novelas)” y “Estudio de las adaptaciones (guiones y películas)”. Los tres grandes apartados, con seis capítulos, están precedidos por la introducción general (donde se justifica la realización de la tesis, se especifican su interés y problemática, sus hipótesis y objetivos y se explica la metodología

semiótica utilizada) y seguidos por la conclusión general (donde se expresan los resultados de los análisis realizados, presentando las pruebas que los han apoyado, y se proponen alternativas de continuidad para futuros trabajos), las referencias bibliográficas (que se citarán según las normas del sistema anglosajón) y los apéndices (dónde recogemos los datos útiles para facilitar el mejor conocimiento de los directores y actores de los filmes estudiados y dar a conocer lo que dijeron algunos críticos sobre dichas películas).

### *3.1- Material teórico y repertorio bio-bibliográfico: un breve estado de la cuestión*

En esta parte describimos un marco teórico que nos sirve para plantear este trabajo dentro de la semiótica comparada que es la perspectiva metodológica que hemos elegido para desarrollar nuestro tema. Consta de dos capítulos que nos permiten presentar brevemente los aspectos ligados, respectivamente, a la historia de la literatura y del cine, a la teoría y el análisis de la adaptación cinematográfica, a la teoría del montaje cinematográfico, a los autores (novelistas, guionistas y directores), al contexto de producción de las obras analizadas y al estilo de los géneros producidos. De manera general, presentamos los trabajos previos sobre nuestro tema y los aspectos teóricos importantes que integran o constituyen el objeto de nuestra investigación, abordando los enfoques científicos que han tratado de la literatura y del cine como sistema comparativo y describiendo los principales aspectos paratextuales del corpus.

### *3.2- Análisis de los mecanismos narrativos y estructurales de las novelas*

Este apartado estudia los elementos siguientes de cada novela: la estructura, la narración, los personajes, el tiempo, el espacio, el lenguaje y la temática. Pretende comprobar que Lorenzo Silva y Santiago Roncagliolo, en sus novelas, contribuyen a una mejor comprensión del significado de la modernidad hispana a través de la puesta en escena de formas y articuladores ideosémicos de clara evocación referencial. Nuestra preocupación es muy técnica ya que esta parte tiene carácter explicativo y se nutre de los presupuestos del análisis narratológico. Los factores determinantes de la significación y de la esencia de las formas son las que nos han parecido más apropiadas para el desarrollo de esta articulación del trabajo. Las categorías estudiadas se derivan, en su gran mayoría, de los conceptos definidos por Gérard Genette, Algirdas Julien Greimas, Mieke Bal, Antonio Garrido Domínguez, Milagros Ezquerro, Darío Villanueva, Óscar Tacca, etc. y nos

permiten comparar al final las diferentes aproximaciones narrativas bajo una misma forma descriptiva.

### 3.3- *Estudio de las adaptaciones (guiones y filmes)*

En dos grandes capítulos, en este tercer apartado analizamos, por un lado, los elementos esenciales siguientes de los dos guiones cinematográficos: la estructura, el discurso, los personajes, el tiempo, el espacio y la temática. Por otro lado, estudiamos los procedimientos de reconversión de los lenguajes literarios (novelas y guiones) a los lenguajes icónicos (guiones y filmes). Este punto del trabajo será el lugar de presentación, descripción y explicación de los constituyentes fílmicos siguientes de la película: la sinopsis argumental, las fichas técnica y artística, la estructura de la acción, el *cinerrador*, el lenguaje, el tiempo y el espacio. Por fin, interpretamos los distintos procedimientos de adaptación relacionados con las supresiones, los añadidos y los desarrollos. Se tratará de valorar el grado de fidelidad que mantiene el texto cinematográfico respecto de la novela.

**PRIMERA PARTE:**

**MATERIAL TEÓRICO Y REPERTORIO BIO-BIBLIOGRÁFICO:  
UN BREVE ESTADO DE LA CUESTIÓN**

Sobre las interrelaciones entre literatura y cine han trabajado, desde la creación del cinematógrafo por los hermanos Lumière en 1895 hasta nuestros días, millares de investigadores famosos en el mundo entero, en general, y España, en particular. Muchos de estos estudiosos parecen acordarse de que la zona común de estas dos artes sea la recitativa o la narrativa; otros, particularmente creadores españoles (Juan Marsé, Alfonso Grosso, Terenci Moix, Vázquez Montalbán, Guelbenzu o Muñoz Molina), lo consideran como una vía oculta de la autobiografía. Desde una perspectiva esencialmente reproductiva de las investigaciones de estos pensadores, señalamos que la atención dispensada en España a las relaciones causales e influencias cine-literatura antes de los años 2000 es mucho más limitada que en la tradición francesa y la espectacularidad anglo-sajona, donde la historia de las transposiciones cinematográficas tiene una afirmación notable. Los franceses se adelantaron, particularmente, al resto del mundo no solamente en 1908, cuando la productora PATHÉ funda la Sociedad Cinematográfica de Autores y Gentes de Letras y Filmes de Arte, sino en 1955 cuando celebraron el Congreso de Filmografía de París.

La cronología del cine español es parte de su historia moderna. Las primeras exhibiciones cinematográficas tuvieron lugar en Madrid el 11 de mayo de 1896<sup>3</sup>. Pues, en torno a los inicios del siglo XXI, la cultura española ya se había apoderado socialmente de la expresión icónica, utilizando todas las oportunidades y funciones de este arte como medio de esparcimiento de las obras literarias. Las variantes más utilizadas son: la vulgarización comercial; la fidelidad aspectual, temática e ideológica; la crítica del hipotexto; la libre adaptación, es decir, la utilización de la producción literaria como mero pretexto de una película autónoma y la adecuación estilístico-genérica.

El propósito de este apartado es dar a conocer los puntos de vista de algunos filósofos, lingüistas, teóricos de la literatura, teóricos del cine, escritores, guionistas, productores y directores de cine, fotógrafos, montadores y armadores de bandas sonoras, diseñadores e intérpretes leídos. El primer capítulo propone una repartición de algunas cuestiones mencionadas arriba en sendos párrafos, en los que intentamos sintetizar las mejores posiciones de la historia y de la crítica de las relaciones entre literatura y cine. El segundo capítulo versa sobre las especificidades autoriales, contextuales, estilísticas y genéricas de las películas adaptadas del cine español de la primera década del siglo XXI

---

<sup>3</sup> El cine español se inició muy rápidamente. Las fuentes históricas concuerdan en decir que llegaron las imágenes del Cinematógrafo Lumière (traídas por Alexandre Promio) en España el día 13 de mayo de 1896 y que la primera película con argumento, *Riña en un café*, se rodó en 1897.

que estudiamos en este trabajo, antes de abordar el análisis de sus formas narrativas y modalidades visuales. La organización de esta parte está planteada de tal forma que el lector pueda tener más concretamente una idea del funcionamiento del diálogo de las artes.

**CAPÍTULO PRIMERO:**  
**HACIA UN SELECTO ESTADO DE LA CUESTIÓN**

Sobre la adaptación cinematográfica de textos literarios se han desarrollado distintos tipos de estudios. El objetivo central de este capítulo es resumir textos que plantean los problemas de este proceso, ponen a prueba teorías de alcance científico con datos procedentes de códigos o dominios previos y constituyen una muestra representativa del universo cinematográfico. En este caso, los textos relacionados son de diferentes fuentes y sirven a diversas disciplinas y metodologías. Los investigadores de fuentes son historiadores y los investigadores de las adaptaciones son semióticos. Un método es diacrónico, el otro es sincrónico y comparativo. Mediante este primer capítulo abonamos el terreno del estudio construyendo un repertorio de textos históricos, teóricos y prácticos sobre las adaptaciones para extraer las matrices que puedan propiciar una buena lectura sistémica<sup>4</sup> del corpus. La intención de este capítulo es compilar un número aceptable de libros de evaluación histórica y crítica sobre literatura y cine. Tiene cuatro articulaciones que abordan varias perspectivas: la primera, incluye textos históricos sobre la adaptación cinematográfica en España, la segunda, recoge los estudios que sirven para establecer el marco teórico de la cuestión, la tercera, reúne los principios del guión y del montaje elaborados a lo largo del último siglo y la cuarta, ofrece una revisión de las investigaciones del SELITEN@T.

### **1- La literatura y el cine**

La historia de las relaciones entre la literatura y el cine se nos muestra hoy tan profunda y variada como compleja e interesante. Cuenta con una larga lista de estudios en el mundo, en general, y en España, en particular. Hemos encontrado unos trabajos completos sobre las películas basadas en obras literarias con datos muy interesantes. Es por ello, por lo que nos acercamos, en estos párrafos, a los trabajos que han abordado las problemáticas reescrituras fílmicas.

Fuera de España, el problema de la adaptación ha generado una extensa bibliografía. Buena muestra de eso son los trabajos de Lester Asheim (1949), René Micha (1958), Pío Baldelli (1966), Roland Barthes (1970), Simon & Schuster (1972), Béla Balázs (1973), James Hurt (ed. 1974), Iuri Lotman (1979), Michael Klein y Guillam Parker (ed. 1981), Umberto Eco (1982), Gene D. Phillips (1982), Jean Mitry (1984), Gianfranco Bettetini

---

<sup>4</sup> En el sentido de Jacques Coursil (2002: 47), la lectura sistémica trata de leer los textos, no como anotaciones de presentimientos por interpretar, sino como anotaciones de funciones de un sistema por construir.

(1984), etc.<sup>5</sup>. Otros trabajos generales sobre las adaptaciones, para completar este panorama, harto insuficiente, son los de Robert Richardson (1969) –que trabajó con criterios y objetivos globales sobre el fenómeno de adaptaciones cinematográficas– y Morris Beja (1979) –que estudió 22 películas mundiales artísticamente famosas–. Jeanne-Marie Clerc (1985 y 1993) y Bruce Morrisette (1985) focalizan su atención en las traslaciones de los autores de la corriente denominada el “Nouveau Roman” y más precisamente en las de Robbe-Grillet; indaga en la comparación entre el discurso fílmico y el literario, limitando la labor contrastiva a nueve aspectos (problemas del punto de vista, modos de transición y enlace entre escenas, ordenación cronológica, lenguaje, universos representados, configuración del receptor, descripciones verbales y visuales, estatuto del narrador y tipo de registro). Muchos de estos trabajos dejan ver las anomalías siguientes: alejamiento de los textos concretos, omisión de sus análisis descriptivos, fundamentación teórica poca operante, etc.

Por lo que se refiere al cine español muchos historiadores revelan que abundan las adaptaciones desde los orígenes y, en el período 1918-1929, más de la mitad de las películas se basan en novelas y obras teatrales, al margen de una treintena de zarzuelas (Palacio/Pérez Perucha; 1997: 104). Entre 1930 y 1980, el porcentaje de las películas basadas en textos literarios no es muy alto. Una evolución apreciable se registra entre los años 1981 y 1987. Hablando de la literatura y el cine en España, Francisco Gutiérrez Carbajo (1993) señala que la correlación entre las artes y en concreto la inserción de lo visual en los estudios literarios aparece ya en los trabajos clásicos de Emilio Orozco y llega hasta los más recientes de Rafael de Cózar y otros investigadores. Reconoce la escasez (en España) de los estudios en el campo de las críticas de cine en el primer tercio del siglo XX a pesar de la creación de secciones fijas dedicadas al cine en periódicos y revistas como *El Diario de Barcelona*, *El Correo Catalán*, *El Liberal*, *El Sol*, *España*, *Revista de Occidente* (de José Ortega y Gasset), *La Gaceta Literaria* (con Luis Buñuel) y la especial atención dedicada al cine por los hombres del 27. El profesor Francisco Gutiérrez Carbajo echa una mirada particular hacia las contribuciones de los formalistas rusos al estudio del filme (Eichenbaum, Eisenstein, Sklovski, Tinianov, Jakobson e Ivanov), las de los analistas semiólogos (Christian Metz, Gianfranco Bettetini, Roland Barthes, Umberto Eco, Garroni, Pasolini, etc.) y otras de los pragmáticos que fijan las coordenadas del discurso

---

<sup>5</sup> Carmen Peña Ardid (1992: 95-96) ofrece, en sus notas explicativas, abundantes modelizaciones cinematográficas en las obras de Dos Passos, Faulkner, Malraux, Robbe-Grillet, Vargas Llosa o Manuel Puig, realizadas por estos estudiosos acreditados.

construyéndolas directamente a sí mismo, es decir, en la enunciación. Siguiendo una perspectiva diacrónica exigente, el autor de *Literatura y cine* pasa revista a ciertas producciones universales y españolas adaptadas al cine entre 1908 y 1991 y señala los diversos procedimientos cinematográficos en obras literarias: visión lineal, superficie realista, técnica fragmentaria, técnica del suspense, triple dimensión, superposición, claroscuro, alternancia paralela de varios núcleos narrativos, etc.

En España hoy contamos con la existencia de un diccionario (algo incompleto) de adaptaciones de las obras literarias de este país, realizado por José Gómez Vilches (1998), y de muchos trabajos didácticos, específicos y teórico-prácticos. Los trabajos didácticos más solventes para nosotros serían los de Xabier Mouriño Cagide (Platas Tasende, comp., 1994) –que analiza las adaptaciones de obras teatrales y novelescas de algunos clásicos de la literatura universal para demostrar cómo cada texto fílmico procede para ser plasmado en la pantalla y cómo adecuar el análisis con la estrategia de adaptación predominantemente usada– el de Casetti Francesco / Dichio Federico (1994/2008), entre otros. En Carlos J. Gómez Blanco (coord., 1997), casos significativos de estudios específicos son los que, de la mano de distintos investigadores, analizan las versiones fílmicas de clásicos como *Don Juan* (Carmen Becerra Suárez, 19-28) y *Don Quijote de La Mancha* (Rosario Tejada Medina, 124-144) o abordan las cuestiones de recepción del mensaje cinematográfico (Félix J. Ríos, 67-84), etc. Las páginas generales del trabajo de Jaime Antoine (2000) se dedican a un análisis más apegado a las técnicas que a las interpretaciones, para tratar de aportar algunas respuestas (sencillas y prácticas) a las cuestiones siguientes que plantean el ejercicio y el devenir de la literatura y el cine:

*¿Son sólo superficiales las relaciones que estas dos artes mantienen entre sí o poseen incidencias más profundas? ¿Es de verdad posible transferir expresiones matizadas de sentimientos o de ideas del uno al otro? ¿cómo? Se ve a las claras que se influyen, pero ¿por dónde?, ¿hasta qué punto? ¿Pueden –o deben– la literatura y el cine evolucionar de manera independiente y autónoma o su destino está ya irremisiblemente ligado? (Jaime Antoine, 2000: 9).*

Este libro (de 2 partes, 6 capítulos y 399 páginas) demuestra que el arte literario y el arte cinematográfico no han dejado nunca de encontrarse, por un lado, y estudia específicamente unas de las 297 adaptaciones realizadas en España entre 1975 y 1995, por otro. Se nota una división rigurosa en tres períodos de la filmografía española de estos 21 años: el “cine-lucha (1975-1981: la transición, o la libertad en peligro)”, el “cine-ensayo (1981-1987: la democracia instalada o reinventar la vida)” y el “cine-arte (1987-1995: nueva España, nuevo aliento)”.

Los trabajos de Carmen Peña Ardid (2004; 2008) son los más apropiados para el período que va desde 1997 hasta 2007. En José Romera Castillo (ed. 2008) hay más de treinta estudios específicos sobre las realizaciones cinematográficas en los inicios del siglo XXI. Las comunicaciones de Carmen Peña Ardid, Margarita Almela Boix, Isabel Cristina Díez Ménguez, Inmaculada Gordillo, Raquel Gutiérrez Estupiñán, María Pareja Olcina, etc. –reseñadas al inicio de este trabajo– constituyen un corpus interesantísimo que alumbró las investigaciones actuales sobre las relaciones entre literatura y cine. La comunicación de Carmen Peña Ardid (2008: 313-360), por ejemplo, es una revisión del estado de las investigaciones filmo-literarias en España desde el año 2000 hasta el 2007. Este trabajo, que demuestra que un porcentaje muy importante de las adaptaciones realizadas en este período se debe a los directores más veteranos, completa la bibliografía que la misma profesora reúne en *Signa* 13 (págs. 233-276) distinguiendo dos apartados: las fuentes primarias y los estudios críticos. En los dos artículos, Carmen Peña Ardid ofrece una bibliografía exhaustiva de los títulos de las obras adaptadas en España en los últimos diez años, las razones y los vínculos que mantienen con la industria cinematográfica. Pero, además de estos dos interesantes estudios históricos que hace la profesora de Zaragoza, nos interesamos por los aspectos históricos de los trabajos de José Luis Sánchez Noriega (2000) y de Emeterio Diez Puertas (2006/2011).

*Palabra de cine. Su influencia en nuestro lenguaje*, de José Luis Borau<sup>6</sup> (2010), es un recorrido por la influencia del cine universal en nuestro lenguaje cotidiano. Este celeberrimo cineasta español demuestra en su libro que nuestro lenguaje está compuesto por palabras y expresiones que provienen de diferentes campos del saber. Uno de ellos es el cine, con esas películas y esos diálogos que han marcado nuestra forma cotidiana de hablar. Afirma que todos utilizamos, en muchos casos sin saberlo, expresiones que provienen de películas, de anuncios, de muletillas de actores, etc. y estudia esas influencias con centenares de ejemplos muy conocidos, indagando en sus raíces, hasta ofrecer un fresco detallado y ameno del recorrido de estos términos que provienen de Hollywood, del cine clásico español y del gran cine europeo, y que, con el paso del tiempo, han influido no sólo en nuestra forma de hablar, sino en nuestra forma de ser.

---

<sup>6</sup> José Luis Borau es un reconocido director de cine, Académico de la Real Academia Española y presidente de la SGAE.

## 2. Teoría y análisis de la adaptación

En España, aparte de las incursiones que, sin ningún planteamiento teórico previo, hicieron en este terreno Joaquín de Entrambasaguas (1955) o Manuel Alvar (1967), sólo los recientes estudios de Jorge Urrutia (1985), Juan Miguel Company (1987) o Rafael Utrera (1985 y 1987) han abierto el camino a una investigación que hasta los años 80 presentaba un panorama en verdad desolador. Jorge Urrutia llamaba la atención sobre el interés de aproximarse al estudio de las relaciones entre estos dos medios expresivos ya desde la literatura comparada que atendería a las influencias de orden temático, ya desde una semiótica comparada que se ocupase de las transposiciones formales de un sistema a otro (Urrutia, 1984: 12). Lleva a cabo una investigación intensa sobre las transformaciones globales que se transparentan en diversos segmentos de películas como *Pascual Duarte*, de Ricardo Franco (1976) y *Nazarín*, de Luis Buñuel (1958). Florencio Martínez González, en su tesis doctoral (1985), estudia las seis adaptaciones cinematográficas realizadas por el veterano y talentoso director Mario Camus entre 1964 y 1984, aplicando estas orientaciones metodológicas. Aguirre Romero (1989), desde la perspectiva narratológica, establece una teoría comparatista entre el narrador literario y el “cinerrador” o narrador cinematográfico, por un lado; por otro, estudia las relaciones entre los personajes de ambos sistemas semióticos a partir de elementos biográficos, dramáticos, psicológicos, aspectuales, identitarios y espaciotemporales. Aborda también los criterios ligados a los actos de lenguaje. Unos años antes Juan Miguel Company (1987), en su estudio sobre la instancia enunciativa en las novelas naturalistas llevadas a la pantalla, indagaba en los procesos ligados a la estética de la recepción con la implicación del espectador en la construcción del sentido fílmico y la fractura del sujeto de la enunciación.

La labor de Rafael Utrera, con sus libros *Modernismo y 98 frente al cinematógrafo* (1981), *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico* (1985), *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria* (1987) y *Azorín, periodismo cinematográfico* (1998), se destaca dentro de los pocos estudios sobre literatura y cine de la década de los ochenta y noventa. Este incansable cinéfilo ha estudiado y puesto de manifiesto las relaciones que tuvieron con el cine los escritores como Armando Palacio Valdés, Vicente Blasco Ibáñez, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Camilo José Cela, Miguel Delibes, etc. La continuación de su primer libro citado es el que se ofrece con *Escritores y*

*cinema en España: un acercamiento histórico* (1985)<sup>7</sup>. Aquí se estudia la época más rica y casi desconocida de los intercambios de influencias entre cine y literatura en España, demostrando que la novela, al aportar hombres y obras a la realidad de la práctica cinematográfica, condicionó la temática y la expresión del cine nacional y que el cine, a pesar de las semejanzas narrativas con la novela, no parece haber influido con sus recursos técnicos específicos en los modos de novelar del grupo de escritores estudiado. En *Azorín, periodismo cinematográfico* (1998), Rafael Utrera Macías combina los resultados de más de dos décadas (1973-1998) de investigación fílmico-literaria; y, concretamente, el tema del cine de Azorín<sup>8</sup>. Las opiniones de esta obra son refrendadas por una considerable recopilación de textos azorinianos y un exhaustivo estudio sobre *La guerrilla*, único guión fílmico de Azorín llevado a la pantalla por Rafael Gil en 1972. El libro pone de relieve las agudas observaciones establecidas un siglo antes entre el cine y la literatura españoles.

A lo largo de su trabajo, Carmen Peña-Ardid (1992) considera que la delimitación de una zona comparativa homogénea entre el cine y la novela es un camino imprescindible para reconocer la existencia de posibles influencias del cine en la literatura, así como para determinar el alcance de las mismas. Observa que el cotejo cine-novela aumenta su interés y su precisión si atiende al modo de actualizar y representar la historia por cada sistema semiótico. Presta mayor atención (en este libro estructurado, además del prólogo del profesor José-Carlos Mainer, en dos partes, cinco capítulos y doscientas veintidós páginas) a aquellos aspectos referidos al estudio de las relaciones que se establecen en todo relato entre el discurso narrativo y los acontecimientos narrados, por un lado y entre el discurso y la narración, por otro. Postula que las diferentes soluciones que el cine “hubiera” dado a la cuestión de cómo contar, utilizando sus procedimientos internos, son las que se habrían convertido en una provocación para la novela. Concluye que el sentido de los textos

---

<sup>7</sup> Este libro se anunció en un artículo de 1982, titulado “Cinematografía y literatura españolas. Aproximación histórica en lo artístico, estético y narrativo” (*Análisis e investigaciones culturales* 12, julio/septiembre). Tiene seis importantes capítulos (introducción incluida) cuyos títulos evocadores (Aparición del Cinematógrafo. Su penetración en la vida cultural; La vanguardia de la apreciación artística del Cinematógrafo; Cinema y Teatro: un acercamiento en su base estética; Cinema y novela: un acercamiento en la narrativa; Filmografía) introducen nuevos matices temáticos y cronológicos sobre las relaciones entre Cine y Literatura en España.

<sup>8</sup> Este tema comienza a ser tratado por Utrera en un articulito, titulado «Azorín, espectador y crítico de cine» (*El correo de Andalucía*, Sevilla, 10 de junio de 1973, pág. 4), continúa con su libro *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo* (1981: 178-254) y las comunicaciones del curso de verano organizado por la Universidad Complutense en El Escorial, con el título de *La generación del 98 y el Cine* (25-29 de agosto del 97).

fílmicos o literarios no se agota en el significado denotado de los signos (que tampoco está dado previamente) sino que se produce a través de la interrelación y la actualización de varios códigos estructurados jerárquicamente en el texto. Coincide con la idea de Umberto Eco de que el filme y la narrativa literaria utilizan en ocasiones estructuras homólogas con propósitos muy distintos. Luis Miguel Fernández (1993) propone también estudiar las relaciones entre la literatura y el cine desde la perspectiva de la literatura comparada. Su reflexión enseña que cada estudioso puede acercarse al asunto desde su “ladera”; por ello, el cineasta podría hablar de una cinematografía comparada.

José Luis Sánchez Noriega (2000) indaga en el núcleo de la problemática / polémica sobre el por qué se suele rechazar la película, lamentando que la complejidad del texto literario haya sido despreciada por la superficialidad de las imágenes. Este trabajo se inicia con una aproximación globalizadora a las relaciones cine-literatura (capítulo 1), posteriormente se plantean la historia, las reflexiones más importantes (autoría, procedimientos, legitimidad, fidelidad, condiciones, etc.) y una tipología de las adaptaciones literarias que han de servir para establecer el marco teórico de la cuestión y los principales puntos de debate (capítulo 2). En los tres capítulos de la segunda parte se ofrece una teoría del relato cinematográfico, basada en los principios narratológicos más solventes en que convergen los relatos literarios y fílmicos: el texto literario y el texto fílmico, el contexto de producción, la segmentación argumentativa, el análisis de los procedimientos de adaptación (la enunciación y el punto de vista, las transformaciones en la estructura temporal, el espacio fílmico, la organización del relato, las supresiones, las compresiones, las traslaciones, las transformaciones en personajes y en historias, las sustituciones o búsqueda de equivalencias, los añadidos, los desarrollos, las visualizaciones)<sup>9</sup> y la valoración global. Estas dos partes se completan con la aplicación de los principios teóricos propuestos en seis casos prácticos de adaptaciones cinematográficas. Se añade, como complemento de análisis, una pequeña filmografía de las adaptaciones de los autores de las letras españolas y universales. Cabe mencionar que la teoría y el análisis de las adaptaciones que ofrece Sánchez Noriega (según sus propias explicaciones; 2000:

---

<sup>9</sup> La mayoría de estos procedimientos han sido elaborados en los años 60 del siglo pasado. Étienne Fuzellier (1964: 102) declaró que el cine se sometió a los dos principios del género dramático en general que son: la *concentración*, por la que se cierran el máximo de efecto en el mínimo de tiempo; el aumento, o la óptica dramática que simplifica y subraya los caracteres, los efectos y las etapas de la acción. A estos dos principios añade la audiovisualización, la secuencialización, la dialogización y dramatización, por un lado; las supresiones, las compresiones, los añadidos, los desarrollos, los sumarios y las unificaciones o sustituciones, por otro.

138) en este libro no van encaminadas a descubrir equivalencias en las formas artísticas, o a aislar los elementos propios de cada lenguaje, o a indagar en el trabajo creador para emitir un juicio estético; más bien se trata de describir las operaciones que el autor (guionista-director) lleva a cabo con el material literario y señalar los procedimientos empleados para vehicular, por medio del audiovisual, las significaciones del texto escrito, y ello tanto desde el nivel de la historia como desde el discurso. Con esta obra de Sánchez Noriega, se precisan que los distintos tipos de trasvases culturales<sup>10</sup> son: del teatro al teatro; de la novela al teatro; del teatro al cine; del teatro al ballet musical o a la ópera; de la novela al cine; de la poesía al cine.

El trabajo de Josep Carles Laínez (2003) es una gran contribución al estudio de la retórica aristotélica aplicada al cine. Sigue el hilo contemporáneo de la investigación sobre la metáfora (capítulo II) y la teoría fílmica sobre el lenguaje metafórico y el cine (capítulo III) antes de proponer nuevas figuras retóricas mediante el importante análisis de ocho películas del cine del alemán Weimar que cubren un espectro de nueve años, desde 1919 hasta 1927. Se destacan siete puntos principales como conclusiones a su análisis. Estos puntos son:

- 1- *El uso de categorías retóricas en el análisis de un texto fílmico no es sólo algo factible, sino imprescindible.*
- 2- *El pleno uso de la retórica en el discurso fílmico hace que se tengan que matizar ciertas afirmaciones de algunos teóricos respecto a la denominación de algunas estructuras. [...]*
- 3- *Si bien no deseo caer en el superado dualismo saussureano de la diferencia entre significante y significado, se observa en algunos análisis la necesidad de separar el plano físico de los objetos de su valor psicológico para los personajes. [...]*
- 4- *La metáfora puede ser diegética o extradiegética, es decir, nacida a partir del enunciado o del enunciadore. [...]*
- 5- *La metáfora no tiene por qué ser un proceso concreto, sino que puede producirse de modo escalonado, de ahí la necesidad del uso del término “transmetaforización”.*
- 6- *Los ambientes, paisajes y decorados pueden estar íntimamente relacionados con un determinado personaje, haciendo de este vínculo algo más allá de lo cual pero sin llegar a lo simbólico. El concepto de “analogía metafórica” ayudará a explicar esta relación.*
- 7- *Por último, el vínculo de la metáfora con la metamorfosis lo hallamos a partir de la autometamorfización de un personaje (Josep Carles Laínez, 2003: 141-143).*

Agustín Faro Forteza (2006) ahonda en la naturaleza de las relaciones entre la creación literaria y el producto de la adaptación cinematográfica contextualizando, primero, el cine frente a la literatura; luego, aproximándose al estudio de los formantes de las narraciones literarias y fílmicas; por fin, proponiendo un análisis práctico de siete

---

<sup>10</sup> Muchos estudiosos sostienen que los elementos culturales procedentes de los medios expresivos narrativos y visuales forman parte del bagaje del creador cinematográfico. Sánchez Noriega (2000: 23) afirma que “en general, hablamos de trasvases para referirnos al hecho de que hay creaciones pictóricas, operísticas, fílmicas, novelísticas, teatrales o musicales que hunden sus raíces en textos previos”.

obras<sup>11</sup> que ayudan a explicar –según sus dos grandes modos de adaptación de un texto literario al cine: la “adaptación iteracional” y la “libre adaptación”– las claves de trasposición de la obra literaria a la obra cinematográfica. Parte de la aproximación del profesor Sánchez Noriega (2000), pero rechaza la distinción entre tipos de novela, opinando que “la adaptación no guarda relación ni con el género ni con la extensión, sino con el modo de trasladar el texto, es decir, qué cantidad de relato original aparece en la adaptación fílmica, cómo se integra el relato inventado por el filme en el texto original (Sánchez Noriega, 2000: 41). Su teoría de la adaptación arranca del acercamiento en tres bloques que realizó en 1990 Alain García (ilustración y ampliación; adaptación libre, con digresión o con comentario; transposición, que puede ser analogía o ruptura) para proponer un esquema con dos bloques: la adaptación iteracional y la adaptación libre, cada uno constituido por tres tipos distintos: la adaptación iteracional pura, la adaptación iteracional por transición, la adaptación iteracional por reducción, la libre adaptación por motivo, la libre adaptación por conversión, la libre adaptación por ampliación y la libre iteración.

El libro que editaron Marta Frago Pérez, Antonio Martínez Illán y Efrén Cuevas Álvarez (2006) se interroga acerca de la construcción de la identidad en los personajes (en maduración o en crisis) a través de unos relatos cinematográficos y literarios como *Smoke*, *Centauros del desierto*, *Vidas contadas*, *Hero*, *Deseando amar*, *El espíritu de la colmena*, *El puente*, *Lo que queda del día*, *El adolescente*, etc. Una contribución esencial para nosotros es la de Eduardo Torres-Dulce Lifante (2006: 37-50), que aborda el estudio de *Centauros del desierto*, basando su análisis en una comparación entre la novela de Alan Le May, el guión de Frank S. Nugent y la película de John Ford, mostrando los cambios de sentido de la historia al pasar de la novela al cine. Podemos añadir, finalmente, algunas informaciones suplementarias respecto de la labor de los críticos del cine actual en español, introduciendo los trabajos de José Antonio Pérez Bowie, titulados *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica* (Salamanca: Universidad, 2008) y *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación* (Salamanca: Universidad, 2010). Nos limitaremos a resumir, a continuación, el segundo libro citado que resulta sumamente interesante para este trabajo.

El libro que edita el profesor Pérez Bowie (2010) establece un término que se constituye en el nexo de unión de las aproximaciones a las relaciones entre literatura y

---

<sup>11</sup> Las obras que analiza Agustín Faro Forteza son: *Réquiem por un campesino español*, *Canción de cuna*, *Carreteras secundarias*, *Léolo*, *Lazarillo*, *El lado oscuro del corazón* y *La lengua de las mariposas*.

cine: la reescritura en la práctica adaptativa. Los trabajos reunidos en este libro se dividen en tres bloques bien delimitados y un epílogo. En el primer bloque, “Las cuestiones teóricas”, José Antonio Pérez Bowie, Pedro Javier Pardo García y Manuel González de Ávila analizan la reescritura y otras nociones conexas como la reescritura filmoliteraria, la reinterpretación, la transposición y la transcripción, respectivamente. El segundo de los bloques, “De la literatura al cine: Reescrituras fílmicas no convencionales”, se adentra en territorios que exploran unos modos y estrategias en que el libro es llevado a la pantalla: ámbitos en los que se explota el mundo interior de los personajes y otros que se alejan de las prácticas habituales de la adaptación. Abuín González, Becerra Suárez y Pérez Pico, Sánchez Salas, Paz Gago, García Abad García y González García firman los artículos de esta parte del libro. El tercer y último bloque, titulado “De la literatura al cine: Reescrituras fílmicas no convencionales”, subraya –dice Ana Melendo (2010: 760)– “la necesidad de trasladar los estudios y métodos de reescrituras fílmicas más allá de los textos literarios que sirven de punto de partida a tales reescrituras, y que el cine encuentra en el cómic, las series televisivas, los videojuegos, etc.”. Después de estos trabajos de Gutiérrez Carbajo, Gil González, Sánchez-Mesa, Sánchez Noriega y Weinrichter, el epílogo, a cargo de Equisoain Obanos, explica en qué consiste el vídeo o el cine de reciclaje.

Fuera de España, entre 1915 y 1935, se consolida la teoría cinematográfica llamada “Formativa”, opuesta a las formulaciones llamadas realista-fotográfica y documentalista. Los teóricos “formativos” sostienen que el arte de la transfiguración de la materia es independiente de las relaciones de reproducción de los objetos mismos. La teoría cinematográfica realista es la que abre los estudios cinematográficos modernos. Este método nació después de la Segunda Guerra Mundial. Su base está sólidamente asentada en la tradición del documental con su inestimable capacidad para reproducir fielmente lo real. El avance en los años 70 de la semiología cinematográfica trajo consigo un afortunado rescate de los escritos que dedicaron al tema Sklovski (1923) y Boris Eichenbaum (1926): fue el formalismo ruso. Sklovski trabajó sobre el análisis de tipos de estructuras argumentales que aparecen en el cine y en la literatura, las fracturas de la acción en el relato fílmico, las alteraciones del orden de los acontecimientos, la fragmentación y la construcción de las acciones paralelas, los desvíos de orden estilístico. Boris Eichenbaum une el lenguaje verbal y la cadena de imágenes fílmicas; rechaza la consideración del cine como arte no verbal. En el filme mudo, destaca la presencia de la palabra en los escritos y en la mímica de los actores. En general, los formalistas analizan el

cine como “lengua”, fijándose en la imagen fílmica como “ilusión del movimiento”. Hablando de esta tendencia Carmen Peña-Ardid (1992: 63-64) nos aclara diciendo que:

*Los autores formalistas recurrieron a la noción de **extrañamiento** de la realidad [...] en una decidida oposición a las concepciones puramente analógicas, con el objeto de defender su **infidelidad** a la realidad profílmica (la que es registrada por la cámara) mediante el empleo de procedimientos formales que originan la **transfiguración estilística de lo real**.*

Christian Metz (1964-1971) y Umberto Eco (1970) se habían aventurado a explicar el cine con términos semióticos, es decir, a determinar cómo la imagen genera las significaciones que puedan captar los receptores/espectadores. Metz (1964: 187-264) propuso un modelo de análisis centrado en el “ordenamiento de las imágenes, es decir, la gran sintagmática de la banda de imágenes”, donde los planos -sigue explicándonos Carmen Peña-Ardid (1992: 87-88)- se organizan en segmentos autónomos (sintagmas), entre los que distinguen los “acronológicos” (sintagma paralelo, sintagma seriado) y los “cronológicos” (sintagma descriptivo, sintagma alternado y sintagmas narrativos) y el lenguaje total cinematográfico en cinco grandes niveles de codificación que serían la percepción misma; el reconocimiento y la identificación de los objetos; el conjunto de simbolismos y connotaciones; el conjunto de grandes estructuras narrativas; el conjunto de los sistemas propiamente cinematográficos. Lo fundamental de la teoría semiótica aplicada al cine por Umberto Eco fue la conceptualización de la “imagen como *analogon* de la realidad” y la determinación de los cinco códigos cinematográficos siguientes: los códigos perceptivos, los códigos de reconocimiento, los códigos de transmisión, los códigos tonales y los códigos icónicos.

Según Iuri M. Lotman (1979), está claro que el cinema es un lenguaje, un sistema de comunicación de masas cuya base artística está determinada por la contradicción dialéctica entre los signos icónicos y convencionales que particularizan tal acto comunicativo humano. Para Gianfranco Bettetini (1984: 80-102), la traducción de un texto de un sistema semiótico a otro no puede quedar reducida a la traslación de su universo semántico sino que debe preocuparse también de sus componentes pragmáticos referidos a la actitud comentativa del sujeto enunciador y a las estrategias comunicativas. Para este teórico italiano, el comparatismo, como teoría y método de análisis, debe establecer zonas de influencias (convergencias y divergencias) recíprocas entre literatura y cine.

En el campo de la narratología comparada, François Jost (1990) y anteriormente André Gardies (1984) –discípulo de Christian Metz– se proponen relacionar simplemente

las zonas de convergencia entre el texto fílmico y el texto novelesco. André Gardies (1984: 45) deduce que: “entre le film de fiction et le roman une commune s’inscrit donc celle de l’activité récitative”. Por ello, la arquitectura temporal de los relatos literario y cinematográfico ha sido muy estudiada según los parámetros de orden, duración y frecuencia establecidos por Gerard Genette<sup>12</sup>. El propósito del estudio de Francis Vanoye (1989) consiste en diferenciar los relatos escritos de los relatos fílmicos a partir de un análisis comparado, por una parte, y poner a prueba las cualidades operatorias de los conceptos formulados por la semiología (del relato, de la literatura, del cine), por otra. El autor examina cómo los dos medios de expresión se encargan y formalizan los aspectos fundamentales siguientes del relato: el personaje, la temporalidad, el punto de vista, la descripción, el diálogo, la puntuación, las perspectivas narrativas y las focalizaciones. El planteamiento de Francis Vanoye se adentra en el extenso territorio de la narratología cinematográfica a través de un intento sistemático de análisis de un corpus constituido de obras enteras o fragmentos de textos literarios de Balzac, Hammett, Maupassant, Robbe-Grillet, etc. y de textos fílmicos de Renoir, Hitchcock, Buñuel, Truffaut, etc.

André Gaudreault y François Jost (1990/2001) analizan convenientemente la diversidad de filmes que componen la historia del cine y demuestran lo que tienen en común todos los relatos cinematográficos mediante una exposición metódica de los conceptos clave de la narratología (relato, narración, narrador, punto de vista, temporalidad y espacialidad). En este libro, los autores se interesan por la narratología modal y por la narratología de la expresión remontando a Gerard Genette (1972) para situar el origen de esta ciencia del relato como disciplina y su aplicación al análisis del lenguaje cinematográfico (relación palabra-imágenes, papel de la voz, de los sonidos, de las imágenes, etc.). El libro aplica los grandes conceptos semiológicos formulados a partir de *Ciudadano Kane* y concluye aconsejando que la narratología vuelva al trabajo bajo el impulso de su “prima” cinematográfica y que sea una narratología comparada. Seymour Chatman (1990) nos ofrece una síntesis narratológica en la que el filme está considerado como una sustancia de la expresión de la que un análisis formal del contenido y de la expresión del relato es imprescindible. Estudia el paralelismo existente entre las técnicas cinematográficas y las novelísticas a través de técnicas descriptivas como el “freeze frame” o filmación continuada de un objeto o persona inmóvil. Las páginas 163 y siguientes de

---

<sup>12</sup> Remitimos a los excelentes trabajos de S. Chatman (1990), García Jiménez (1993), Garrido Domínguez (1996), Casetti/Dichio (1994), Gaudreault y Jost (1990; 1995/2001), Mínguez Arranz (1998), Sánchez Noriega (2000), Canet (2003), Ribes (2004) y Diez Puertas (2006).

esta investigación analizan el estado de la cuestión de la adaptación cinematográfica de obras literarias en el campo de la técnica narrativa (en novela y cine). Recuerda y analiza considerablemente los dos canales del cine: sonido y vista. Revisa, con las bases aristotélicas, el concepto de personaje. Habla de los personajes como “agentes” de cualidades “noble” o “bajo” y “postula el carácter” como aspecto o medio de identificación de ese “tipo particular de ilusión de realidad que resulta aceptable al gusto moderno” (Seymour Chatman, 1990: 120-121). Clasifica estos personajes en “redondos” (que se dan por aglomeración de características) y “planos” (que poseen sólo un rasgo definiendo su conducta previsible). Bussi Parmigliani (1994) analiza *Pasaje a la India*, de David Lean (1984) con los instrumentos metodológicos proporcionados por Seymour Chatman (1990), es decir, las formas del contenido del hipertexto (T2) respecto al hipotexto (T1), las formas de la expresión en el hipotexto (T1) y el hipertexto (T2) y la sustancia del contenido. Hasta aquí tenemos unos ejemplos de estudios críticos sobre el tema.

Otros aspectos de la cinegrafía española actual son la didáctica y la perspectiva del género. En efecto, la educación plástica y visual es una atractiva asignatura en todos los niveles de estudios. Unos de los especialistas más famosos son Félix Domínguez Martín, Isabel Rodríguez Gutiérrez, Inmaculada Soler Martínez, Francisco Gutiérrez Carbajo, etc. En uno de los libros de Isabel Rodríguez Gutiérrez y sus colegas (2003) se introducen elementos y términos básicos de la semiótica visual. Los contenidos del manual se estructuran en epígrafes de dos páginas y numerosas ilustraciones que plantean actividades, apoyadas en modelos de resolución, para afianzar los contenidos y ejercitar la creatividad o la percepción de los mensajes visuales. Se muestran materiales utilizados en la expresión plástica, describiéndolos con detalles técnicos claros, y se ilustran la repercusión en las artes plásticas de los conceptos fundamentales o el análisis de las piezas artísticas. Al final del libro se incluyen un glosario, el esquema resumen, que recoge los contenidos de cada unidad, y una autoevaluación atractiva. Por su parte, el libro dirigido por Fátima Arranz (2010), titulado *Cine y género en España. Una investigación empírica* y apoyado económicamente por el Instituto de la Mujer, es una reflexión a propósito del rol de la mujer y de la discriminación de género en el cine. Su perspectiva interdisciplinaria permite a las investigadoras conocer en qué estadio se encuentra la igualdad de género en el mundo cinematográfico. Los ocho capítulos que le componen dan cuenta de la desigualdad efectiva de mujeres y varones en la cinematografía española. El primer capítulo es un estado de la cuestión de las investigaciones que realiza la crítica feminista en

el mundo anglosajón desde los años setenta hasta nuestros días; también se hace un recorrido por el contexto de la producción cinematográfica española. En el segundo capítulo se analizan los discursos y datos estadísticos de matrícula de los futuros profesionales de la producción audiovisual en torno a las diferencias de género. El tercer capítulo presenta los resultados de la estructura ocupacional, por sexo, de las categorías profesionales que participan en los largometrajes españoles entre 2000 y 2006. El cuarto capítulo analiza la trayectoria y los discursos de las mujeres y de los hombres que controlan la creación cinematográfica: dirección, producción, guión, crítica y distribución. En el quinto capítulo se presentan los resultados del análisis de contenido de las películas españolas más taquilleras realizadas entre 2000 y 2006, aproximándose a las diferencias existentes entre los largometrajes de directores y de directoras. El sexto capítulo se dedica a analizar los discursos sobre la igualdad de género en el cine de los representantes de la cúpula de la cinematografía española, confirmando la masculinidad hegemónica. El séptimo capítulo explica (con un aire algo inconformista) cómo, cuándo y por qué surge la Asociación de Mujeres Cineastas y de los Medios Audiovisuales (CIMA). El octavo y último capítulo de esa obra trata la dimensión de género de las políticas públicas y la transversalidad de las políticas de igualdad del sector audiovisual de la Unión Europea y de España.

### **3- Teoría del guión y del montaje cinematográfico**

¿Qué es un guión? ¿Cuáles son los diferentes tipos de guión? ¿Qué es el montaje? ¿Cuántos tipos de montajes existen? ¿Cómo procede el guionista<sup>13</sup> para adaptar una novela al cine? En torno a estas preocupaciones, innumerables teóricos y profesionales del cine han propuesto una amplia gama de respuestas. La presente articulación es algo diferente a las demás de la misma sección, pues se trata simplemente de abordar (muy de pasada) unos aspectos técnicos que intervienen siempre cuando se adaptan los textos.

---

<sup>13</sup> Según Mc.Kee, el guión es un texto en el que figuran los diálogos de una película o un programa de radio o televisión, así como todas las indicaciones necesarias para su realización. Para Antoine Cucca (1988: 7), hablando de los diversos factores que concurren a la realización de un filme, el guión permite “comprendre sur le papier ce qui serait le film, son coût de production, le matériel technique à employer, les Linux, les décors, la durée des prises de vue, les costumes, le nombre des acteurs, ce qu’ils feront et ce qu’ils diront: il s’agit d’une narration où toutes les actions, les lignes épisodiques de l’œuvre cinématographique que l’on s’appête à tourner sont décrites en détail”. Doc Comparato (2005) estima que el guión es el espectáculo audiovisual escrito. Es una crisálida que luego se transforma en mariposa y vuela.

### *3.1- La teoría del guión*

Según fuentes históricas concordantes, el guión comenzó a partir de 1912, cuando Thomas Harper Ince (que introdujo las más modernas técnicas de producción al cine) exigió a sus directores unas normas en las que se imponía el guión perfeccionista, elaborado hasta el detalle. Así se fue imponiendo el guión y ganando prestigio el trabajo de los guionistas, hacia los años 1930 y 1940, con la introducción del cine sonoro. Hay dos tipos de guiones: el guión literario, en el que se expresa todo el texto en términos visuales y sin detalles técnicos, y el guión cinematográfico, que desglosa el guión anterior en escenas, planos y secuencias. Es lo que se conoce como continuidad o forma correcta para convertir una historia en película. Los elementos que conforman un guión son: la estructura (es el esquema de los actos del relato); las escenas, secuencias y planos (es la división funcional, cuyo valor es servir de guía de trabajo para el equipo técnico-artístico); los personajes (son los actores del relato); y los diálogos (son parlamentos entre los personajes que se comunican).

Para Broisini Marité (2000:13), el guión es “un document de travail qui se divise en séquences de plusieurs scènes, elles-mêmes constituées de différents plans”. Para él, el guión es un texto escrito que respeta una estructura adecuada que posibilita el proceso de filmación. Este texto encierra todos los elementos que, al incorporarse, darán lugar a una cadena de imágenes (planes) y que duplicándose, desembocarán a la película. Este texto se compone de etapas que van desde la ideación hasta la filmación definitiva. El guión de la adaptación es un proceso de reescritura; obedece a un tipo de estructura morfológica peculiar. Así, pues, el paso de la novela al guión implica una reescritura de la obra original, es decir, el acto de transformar los capítulos de la obra en escenas, diálogos y secuencias fílmicos. Esta reestructuración de la obra inicial supone algunas supresiones, sustituciones y añadidos; supone el respeto de las normas y los acuerdos administrativos que deben ratificar un guionista adaptador y un escritor. Para Broisini (2007: 13): “lorsqu’un roman est choisi par un réalisateur pour faire un film, il doit d’abord en obtenir les droits. Confiée à un scénariste, l’histoire est alors découpée et recomposée en fonction des exigences du tournage”. Este teórico explica que la estructura del texto fílmico (guión) se compone de secuencias constituidas de escenas y planes. Es un texto menos denso y se lee con fluidez. En una página del guión se nota la fragmentación del tejido textual en secuencias numeradas. La estructura externa del guión es detallada y aireada porque el

principio del guión es usar adecuadamente la palabra abstracta (escrita) como medio de definición de las imágenes. Las características del guión de adaptación son: carácter detallado; lectura fácil; buen manejo del texto; carácter dramático; problematización de hechos, acciones y situaciones; espacio argumentativo rico e interactivo. Así, pues, el guionista-cineasta procede por diversas técnicas para pasar el tejido textual novelesco al texto fílmico; las más usuales son las elipsis y los añadidos.

Entre los demás teóricos del guión cuyos trabajos merecen un interés particular se destacan: Michel Chion (1994), David Oubiña y Gonzalo Aguilar (comps.) (1997), Juan Manuel Coteló (2001), Robert McKee (2002), Simón Feldman (2004) y Emeterio Diez Puertas (2006/2012). Sobre el guión, Michel Chion (1994) establece cinco momentos en el proceso de redacción del libro cinematográfico: la idea original, tema o idea general que el filme tratará; después, la sinopsis o síntesis con ramificaciones de lo que será el filme; después, la división y caracterización de las tomas; luego, el establecimiento de las líneas o marcos generales en el que se desenvolverá la filmación; por fin, la confección de los distintos gloses del guión técnico y la planificación de la filmación. La compilación de artículos de David Oubiña y Gonzalo Aguilar (1997) no es un libro definitivo sobre el guión. Es más bien un libro que reúne un conjunto de voces heterogéneas, pero unidas por una visión inteligente y novedosa del guión. Las principales preguntas que plantean los diferentes estudiosos de esta obra colectiva son: ¿Cuál es el lugar del guionista en el cine? ¿En qué consisten su escritura y su lectura? ¿Puede traicionarse un guión? ¿Cuáles son las obligaciones de la escritura del guión, dónde se hallan las responsabilidades de su escritura? etc. Este trabajo afianza que la elaboración del guión es la primera de todas las etapas del proceso de realización de un filme; afirma que el guión está hecho para ser leído por alguien y aconseja que deba estar bien escrito.

La “autobiocinematografía” que escribe Juan Manuel Coteló (2001) tiene también importantes ideas sobre la escritura del guión. Este libro constituido por tres actos y diecisiete capítulos cuenta la experiencia de la primera aventura cinematográfica de un joven y solitario creador, demostrando que todo cuenta (guión, financiación, localizaciones, cartel, casting, selección del personal del rodaje, estrategia de ventas, etc.) en la producción de un filme. El libro se dirige a quien ya tiene su película dentro y la quiere sacar fuera; a los sin experiencia cinematográfica anterior, pero con una obsesión de escribir y dirigir un largometraje. Esta obra recorre todos y cada uno de los pasos

necesarios de la producción de una película, desde la escritura del guión hasta su estreno en salas de cine y pantallas de televisión. Algunas ideas del autor sobre el guión son esenciales:

*Lo primero que juzgo cuando veo ahora una película es el guión. Y más en concreto, lo primero que me pregunto es de qué trata la película, qué historia cuenta. En segundo lugar, a gran distancia, viene otro aspecto que afecta al guión: cómo está escrito. Pero insisto: lo primero es el qué y luego el cómo. [...] Escribir un buen guión... es realmente difícil. [...] El drama... el verdadero drama... es que el guión nunca se termina por gusto, sino porque llega un momento en que hay que decir "se acabó". [...] Escribiendo el guión te la juegas en cada línea. [...] Escribir un guión puede ser un gran acto de libertad, en el que uno se siente la tentación de convertirse en un déspota (Juan Manuel Cotelo, 2001: 55, 56, 57 y 58).*

Partiendo de los conceptos básicos siguientes: ¿qué es una escena?, ¿qué es una secuencia?, ¿cómo lograr el clímax de un acto? o ¿cómo lograr el clímax de una película?, Robert McKee (2002) muestra el misterio de las estructuras, explica las características de cada género, define la importancia de la ambientación, la diferencia entre la caracterización y la realidad de un personaje, en suma, todo aquello que hace que un guión destaque por encima de los demás. El libro de Simón Feldman (2004) explica, en palabras claras, los mecanismos técnicos y creativos del director de cine (guión, rodaje, montaje, realización, dirección). En este trabajo los temas estudiados son destinados tanto a estudiantes de cine como a críticos o a quienes desean conocer o abrazar esta profesión y se incluyen ejemplos prácticos de guión y realización así que los principios generales de composición de la imagen y diseños esquemáticos.

En *Narrativa fílmica. Escribir la pantalla, pensar la imagen*, Emeterio Diez Puertas (2006/2011) reflexiona sobre la técnica de escritura del guión, partiendo de la idea de que el guión es la película sobre el papel y la forma literaria de un programa audiovisual. El autor de este manual reivindica el guión como una nueva forma de literatura y una forma de escritura cuyo estilo contamina la novela y el teatro y estudia el arte audiovisual, deduciendo de ello un método y una teoría del guión que hunden sus raíces en postulados provenientes de la Narratología y la Dramaturgia. Este libro, cuyo objetivo es animar a las nuevas generaciones a escribir para la pantalla, consta de tres partes y nueve capítulos. Esta estructura, según términos del propio Diez Puertas (2011: 12), está planteada de tal forma que el lector pueda al mismo tiempo seguir el proceso de escritura de su propio guión; y cada tema explica un contenido teórico y plantea un trabajo práctico: la búsqueda de ideas para el guión, el desarrollo temático, la reflexión estética, la escaleta de la fábula, la caracterización de los personajes...

Sobre el guión de adaptación, muchos estudiosos han contribuido a la difusión de sus principios básicos. Para todos, la adaptación supuso un importante salto cualitativo y cuantitativo por la variación de las estructuras, formas, modos y contenidos que ofrecía el cine. Así, en la traducción de la novela al filme se distinguen cuatro modelos de guiones que se diferencian por su grado de fidelidad con la obra original:

- El modelo ilustrativo o adaptación pasiva. Su interés teórico descansa en la historia o el relato de la obra original; es una adaptación que promueve la fidelidad al nivel discursivo de la obra original.

- El modelo transpositivo. Es una adaptación en la que el adaptador interpreta la obra de acuerdo con la visión del autor de la obra original. Aquí, no hay demasiada trasgresión del material semiótico trasladado. Se mantiene también el sentido profundo del relato.

- El modelo interpretativo o la apropiación de la historia de la obra original. Significa una lectura de la obra básica. Este modelo no toma en cuenta la totalidad de la obra básica; el cineasta se vale sólo de las ideas y temas de la novela, y crea un texto fílmico autónomo que va más allá del relato novelesco. Cabe señalar que este modelo nace de la búsqueda por el cineasta, de la autonomía creativa. En este sentido, el adaptador reclama la originalidad de la película resultante de la adaptación y plantea el problema de la autoría.

- El modelo libre se presenta como un pretexto narrativo en la medida en que, el cineasta sólo toma en cuenta el esqueleto narrativo de la historia, la atmósfera ambiental del texto y los valores temáticos o ideológicos de la obra básica. Aquí, el cineasta considera la novela básica como fuente de inspiración.

El resumen más simple podría indicar que un guión, como texto escrito y concebido desde su origen para transformarse en imágenes, tiene definiciones complejas y elaboraciones distintas según los autores. El norteamericano Syd Field (2008), la autoridad más reconocida entre los autores de manuales de escritura de guiones, establece unas normas para la escritura de los guiones por las que se considera que cada página (formato A4) de un guión equivale a un minuto de proyección en pantalla, de lo que puede deducirse que debe trabajarse con un promedio de unas 120 páginas por guión. Con este modelo tripartito de Syd Field, las primeras 30 páginas coinciden con el planteamiento de la historia, las siguientes 60 páginas equivalen al segundo acto o nudo y las 30 últimas son

de resolución. Estas medidas son promedios que permitieron a Doc Comparato (2005) aclarar que todo guión se compone de tres elementos esenciales: “Logos”, el discurso sustentado por la palabra, la organización verbal del guión; “Pathos”, el drama, la acción convertida en conflicto y que genera los acontecimientos y “Ethos”, el significado último de la historia, lo que se quiere decir, el motivo por el que se escribe, las preguntas y las respuestas. En el proceso creativo fílmico, la virtud del guión se basa en su invisibilidad para el espectador medio que, a veces, ignora sus reglas y formas.

### 3.2- *La teoría del montaje*

Unas de las figuras interesantísimas de la teoría del montaje cinematográfico<sup>14</sup> que hemos encontrado son Sergei M. Eisenstein (1959, 1974, 1990) y Pedro Sangro Colón (2000). Sus trabajos son la base de una aplicación del principio general del montaje<sup>15</sup> que define como una estructura abstracta y formal, es decir, un modelo semiótico susceptible de intervenir como modelo de referencia en innumerables obras. Concibió el cine como un proceso basado en la técnica del montaje de atracciones como principio que debe provocar la emoción y la reacción del espectador. Piensa que el cine es superior al resto de las artes porque puede reconstruir y reflejar totalmente la realidad, la consciencia y los sentimientos del hombre (1999: 235). Trabaja mucho la influencia de la novela decimonónica sobre el cine. El artículo, titulado “Dickens, Griffith y el filme de hoy”, busca similitudes temático-estilísticas en los dos autores y llega a la conclusión de que comparten gustos y/o referencias por la vida tradicional provinciana y por la angustiosa y dinámica vida metropolitana, por un lado; por otro, que privilegian los primeros planos, lo concreto y la caracterización funcional de los actores. Sergei Eisenstein distingue casi ocho tipos de montaje: ideológico, interno continuo, lineal condensado, paralelo, de tiempos alterados, conceptual y rítmico.

La investigación que realiza Pedro Sangro Colón (2000) es una revisión teórica profunda del concepto de montaje cinematográfico. El propósito del libro persigue consolidar una teoría del montaje que suponga –según el propio autor– un patrimonio

---

<sup>14</sup> En el cine, dicen algunos teóricos, el montaje de los planos sustituye la técnica que obliga al actor de teatro a teatralizar la imagen de su personaje.

<sup>15</sup> I. M. Lotman (1979: 68-79) define el montaje como un principio de yuxtaposición de elementos heterogéneos, de su conflicto y de su unidad a un nivel superior que constituye la manera habitual de formar las significaciones artísticas.

común de referencia para los aficionados con capacidad para poner fin a la pobreza conceptual y a la confrontación dialéctica desde diversos ámbitos de investigación científica. El autor fija toda su atención en dar respuesta a la pregunta qué es el montaje cinematográfico, proponiendo una nueva y diferente lectura de Sergei M. Eisenstein y de Marcel Martín. Su análisis pretende también poder determinar el origen del concepto, trazar su evolución y explicar su funcionamiento en la actualidad. Las respuestas o aclaraciones aportadas permiten a Pedro Sangro Colón sentenciar que existe una necesidad urgente de revisión de las teorías del cine para obtener una definición teórica del montaje cinematográfico que sea operativa y extrapolable a todas las investigaciones en las que tal concepto haga acto de aparición. Todas estas aportaciones permitieron, pues, al prologuista del texto (Pedro Sangro Colón, 2000: 15) declarar que este trabajo de revisión sistemática de la tarea creativa del concepto de montaje cinematográfico “pone de manifiesto, como punto de ineludible partida, que la simplicidad de las apreciaciones en este terreno no solamente es palmaria, sino que además es multifacética y contradictoria, con lo que está exigiendo una clarificación totalizadora y rigurosa”.

#### **4- Estudios en el SELITEN@T sobre literatura y cine**

El Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (el SELITEN@T), dirigido por el Dr. D. José Romera Castillo, fue creado en 1991 en la UNED, en el que trabajan una serie de investigadores en tres líneas principales de indagación que son: la reconstrucción de la vida escénica en España y la presencia del teatro español en los escenarios de Europa y América, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros días; las relaciones de la literatura y el teatro con las nuevas tecnologías (cine, televisión y DVD) y el estudio de la escritura autobiográfica en España. Entre las ricas actividades<sup>16</sup> desarrolladas pueden destacarse particularmente los Seminarios Internacionales, los trabajos publicados en la revista *Signa*, las tesis de doctorado y las memorias de investigación. El objetivo primordial de lo que sigue es dar cuenta de lo publicado en el SELITEN@T (UNED) sobre las relaciones del cine con la literatura, dejando a un lado lo referido al teatro por haber sido tratado por el profesor

---

<sup>16</sup> Una amplia historia del Centro, realizada por José Romera Castillo, puede verse en “El Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED” (*Signa* 8, 151-180); también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>. Las actividades de este Centro de Investigación pueden verse también en la página web: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>.

Romera Castillo, *Teatro español entre dos siglos a examen* (2011a), como constataremos después.

#### 4.1- Estados de la cuestión

Esta primera aproximación sobre la interacción entre literatura y cine nos permite dar a conocer, hacia el exterior de nuestro centro, la diversidad de los trabajos realizados sobre aspectos genéricos e históricos. En las páginas siguientes se realiza la más completa guía de las publicaciones e investigaciones relacionadas con la literatura y el cine en el mencionado Centro. Todas las variantes de estos estados se colocan en bandeja al lector ávido de informaciones.

##### 4.1.1- Estados de la cuestión de José Romera Castillo

El propio director del SELITEN@T, José Romera Castillo, ha realizado diversos estados de la cuestión sobre lo investigado en nuestro Centro en otros ámbitos. Para un encuadre del asunto, ilustramos con la referencia a lo teatral como una de las líneas de investigación, llevadas a cabo en el seno del Centro.

Como la trayectoria de las investigaciones es larga y fructífera, quienes se interesen por todo lo llevado a cabo sobre el estudio del teatro en el Centro de Investigación, pueden acudir, en primera instancia, a una serie de estados de la cuestión generales, realizados por José Romera Castillo: “El estudio del teatro en el SELITEN@T”, en José Romera Castillo (ed.), *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI* (2010: 9-48); “El teatro contemporáneo en la revista *Signa* dentro de las actividades del SELITEN@T”, en José Romera Castillo (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (2004: 123-141) – con última actualización, que llega hasta el número 20, “El teatro en la revista *Signa*“, en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (2011: 84-98)– y “Teatro en escena: un centro de investigación sobre la vida teatral en España” (2012, en prensa); además de los dos reseñados anteriormente (sobre escritura autobiográfica; así como sobre teatro y nuevas tecnologías). El panorama más completo puede verse en los dos capítulos primeros, “El Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías” y “El Centro de Investigación y el teatro”, de su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (2011: 21-45 y 47-101, respectivamente).

José Romera Castillo ha realizado, también, otros estados de la cuestión más parciales tanto desde perspectivas diacrónicas como temáticas. Sobre el teatro clásico tenemos muchas referencias bibliográficas importantes: José Romera Castillo, “El teatro áureo español y el SELITEN@T”, en Joaquín Álvarez Barrientos et alii (eds.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo* (Madrid: CSIC, 2009: 601-610) –trabajo ampliado en el capítulo 6, “El teatro clásico a escena, a las pantallas del cine y la televisión y otros media”, de su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (2011: 185-199)–; “Puestas en escena de obras áureas en diversos lugares de España en la segunda mitad del siglo XIX”, en Fernando Doménech Rico y Julio Vélez-Sainz (eds.), *Arte nuevo de hacer teatro en este tiempo* (Madrid: Ediciones del Orto, 2011: 47-76) –incluido en el capítulo 4 de su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (2011: 141-171)–; “Obras de Lope de Vega en algunas carteleras de provincias españolas (1900-1936), en Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Roma, 2012, en prensa) –también en el capítulo 5 de su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (2011: 173-184)– y “Sobre puestas en escena de la Compañía Nacional de Teatro Clásico”, en el capítulo 7 de su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (2011: 201-242).

Las siguientes investigaciones tienen como marco temporal los siglos XVIII y XIX: José Romera Castillo, “Una tesela más sobre investigaciones teatrales (siglos XVIII y XIX) en el SELITEN@T”, en *Homenaje al profesor Leonardo Romero Tobar* (Zaragoza: Prensas Universitarias, en prensa) –incluido en el capítulo 8, epígrafe “Teatro entre siglos (XVIII y XIX)”, de su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (2011: 245-254)–; además de “Puestas en escena de obras áureas en diversos lugares de España en la segunda mitad del siglo XIX” y “Sobre puestas en escena de la Compañía Nacional de Teatro Clásico” (ya citados). Otros estados de la cuestión de José Romera Castillo son los que tratan del teatro de los siglos XX y XXI. Aquí se encuadran títulos como “Estudio de las dramaturgas en los Seminarios Internacionales del SELITEN@T y en la revista Signa. Una guía bibliográfica”, en Manuel F. Vieites y Carlos Rodríguez (eds.), *Teatrología. Nuevas perspectivas. Homenaje a Juan Antonio Hormigón* (Ciudad Real: Ñaque, 2010: 338-357) –incluido como “Las dramaturgas y el SELITEN@T”, en su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (2011: 381-411)–; “Dramaturgos en los Seminarios Internacionales del

SELITEN@T”, Don Galán (revista electrónica del Ministerio de Cultura) 1 (2011), [http://teatro.es/contenidos/donGalan/pagina.php?vol=1&doc=2\\_1](http://teatro.es/contenidos/donGalan/pagina.php?vol=1&doc=2_1) –también como “Los dramaturgos y el SELITEN@T”, en su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (2011: 335-381)–; “Sobre teatro breve de hoy y el SELITEN@T”, en José Romera Castillo (ed.), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2011: 7-24) –incluido en su libro, *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011: 307-327)– y “Estudio del teatro en la primera década del siglo XXI en el SELITEN@T”, *Don Galán 2* (2012, en prensa). Dos libros más permiten a José Romera Castillo ampliar y completar la tarea en sus publicaciones últimas: *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (2011) y *Teatro español entre dos siglos* (2011).

#### 4.1.2- Actas, secciones monográficas de *Signa* y artículos

A las relaciones de la literatura, teatro y el cine en el SELITEN@T, se han dedicado especialmente dos Seminarios Internacionales, entre los veintiuno celebrados hasta el momento (2011), editados por José Romera Castillo: *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (2002) y *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* (2008). El primer volumen recoge las sesiones plenarias y las comunicaciones expuestas en el XI Seminario del SELITEN@T (27-29 de junio de 2001); la originalidad de los trabajos publicados en este libro radica en el examen de las especificidades de tres discursos diferentes que se enriquecen mutuamente: teatro, cine y televisión. Como prolongación de las actas del undécimo Seminario, la originalidad del encuentro de 2007 traza los rumbos por los que discurren las interrelaciones entre otros tres lenguajes artísticos que lejos de enfrentarse se enriquecen continuamente: novela, teatro y cine. Las sesiones plenarias y las comunicaciones presentadas en aquel Seminario se hallan recogidas en esta obra que –como se indica en la misma solapa del libro– analiza y valora las relaciones del teatro con el cine; las de novela y el teatro; las de la novela, el teatro y el cine; así como la novela con el cine en los albores del siglo XXI. Entre las producciones relacionadas con la divulgación de este libro, tenemos dos reseñas en España: las de Ingrid Beaumont: “Reseña de: Romera Castillo, José. *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros, 2008” (*Signa* 18, 2009: 439-443) y William Smith: “Reseña de: Romera Castillo, José (ed.). *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros, 2008” (*Signa* 18, 2009: 445-448).

También algunas otras actas de congresos integran investigaciones sobre estas interrelaciones de lenguajes en sus páginas, permitiendo así al Centro de convertirse en un verdadero protagonista del estudio de las adaptaciones literarias y teatrales en España. Por tanto, el volumen, titulado *Literatura y multimedia* (Romera Castillo; Gutiérrez Carbajo y García-Page, eds., 1997), recoge las sesiones plenarias y las comunicaciones presentadas en el VI Seminario Internacional celebrado en Cuenca, entre el 1 y el 4 de julio de 1996, bajo la dirección de José Romera Castillo. El libro aborda, por primera vez en España, las relaciones entre el arte verbal y las nuevas tecnologías. Los trabajos que se recogen en este volumen dejan, efectivamente, abierto el camino hacia el análisis de las repercusiones de los "multimedia" en las artes y en la sociedad del próximo milenio.

En las actas del Seminario Internacional de 2000, *El cuento en la década de los noventa* (Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo, eds., 2001), por ejemplo, la sección I.1.4 está dedicada enteramente a los cuentos de cine y cine de cuentos. Tres grandes investigadores animan esta articulación cuyos trabajos encajan perfectamente con el tema de este estado de la cuestión: Francisco Gutiérrez Carbajo, Rosa Ana Martín Vegas y Emilia Cortés Ibáñez. En *Teatro, prensa y nuevas tecnologías: 1990-2003* (Romera Castillo, ed., 2004), se tratan muchos temas importantes (la presencia del teatro en la prensa y las revistas así como las relaciones del arte escénico con las nuevas tecnologías), abordados por destacados especialistas.

Es interesante señalar también que el SELITEN@T y los departamentos de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Filología Francesa editan, anualmente, bajo la dirección del profesor José Romera Castillo, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* en dos formatos: impreso (Madrid: UNED) y electrónico: <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa><sup>17</sup>. Esta revista sirve para dar cauce a investigaciones semióticas tanto de España como del extranjero. Con tal fin, la mencionada publicación ha dado a conocer diversos trabajos sobre literatura, teatro, cine y nuevas tecnologías. El Centro trabaja también sobre los recientes procesos de difusión y recepción de la literatura y del cine en el marco de las nuevas tecnologías. En este ámbito muchos investigadores han publicado diferentes artículos, centrados en el estudio de las interrelaciones de lenguajes. Dos importantes secciones monográficas de *Signa* 2 (1993) (*Literatura y cine*, coordinada por Francisco Gutiérrez Carbajo) y 20 (2011) (*Sobre imagen*

---

<sup>17</sup> Los artículos publicados en la revista pueden consultarse en esta dirección, que no anoto en cada uno de ellos. En este panorama los 21 números publicados hasta el momento (2012).

y *relato*, coordinada por Susana Díaz) están totalmente dedicadas al estudio de las problemáticas de análisis comparativo entre las artes. A continuación reseñamos las sesiones plenarias, las comunicaciones en los Seminarios, los artículos relacionados con nuestro tema, las secciones monográficas de la revista *Signa*, las tesis de doctorado y las Memorias de Investigación.

#### 4.2- *Memorias de investigación y tesis de doctorado*

Existen otras investigaciones realizadas o en proceso de realización (en el campo de las interrelaciones entre literatura y cine) dirigidas por José Romera Castillo: “Una interrelación de lenguajes. *El alquimista impaciente* (novela, guión y película)” (2009), memoria de investigación de DEA, de Michel-Yves Essissima e “Hipertexto y literatura”, de Beatriz Paternain Miranda (1997). El trabajo dirigido por el profesor Gutiérrez Carbajo, “Literatura barroca y cine: historia de un desencuentro” (2007), es de Francisco Javier Albarán Deza. En línea con los estudios dedicados a la literatura y el cine del programa de enseñanza abierta de la UNED, el profesor Francisco Gutiérrez Carbajo (uno de los miembros más destacados del SELITEN@T) imparte docencia y dirige trabajos que analizan la traslación de los rasgos y de las técnicas cinematográficas de obras literarias al cine y viceversa. Se trata de un importante programa de análisis y técnica de interpretar los mecanismos narrativos del cine, como puede verse en su libro, *Literatura y cine* (1993/2012).

#### 4.3- *Estudios bibliográficos*

Carmen Peña Ardid, en “Los estudios de literatura y cine en España (1995-2003): ensayo de bibliografía” (*Signa* 13, 2004: 233-276), hace un estado de la cuestión histórico-crítica, donde la bibliografía que reúne presenta una revisión del repertorio de las investigaciones “filmoliterarias” en España durante el periodo señalado. Se trata de una indagación de fuentes muy importante, limitada al contexto hispano y al periodo temporal de ocho años, en la que distingue dos grandes apartados: las fuentes primarias y los estudios críticos. Este estudio lo completa en “La novela en el cine español a comienzos del siglo XXI: mercados y encrucijadas de la adaptación” (Romera Castillo, ed., 2008: 313-359), donde Carmen Ardid Peña recorre, de manera exhaustiva, el panorama del traspaso de las novelas españolas a la gran pantalla entre 2000 y 2007 con el fin de

demostrar que el contexto de estas diversas adaptaciones ha evolucionado tecnológica e industrialmente.

#### *4.4- Aspectos teóricos generales*

Las publicaciones que hemos recorrido nos hacen ver que muchos trabajos publicados en las actas de los Seminarios Internacionales y en *Signa* pueden servir para ilustrar hasta qué punto el SELITEN@T se interesa por las investigaciones basadas en la teoría y el análisis comparativo de los lenguajes y de las adaptaciones. En este apartado damos cuenta de la gran presencia de tales estudios en el seno de este grupo de investigación, resumiendo todos los ejemplos de referencias.

##### 4.4.1- Elementos intersemióticos

Las aportaciones muy afines a la semiótica comparada son diversas en las producciones del SELITEN@T. El cometido del artículo de Luis Miguel Fernández, “Literatura y cine (desde esta ladera: la literatura comparada)” (*Signa* 2, 1993: 38-57), es hablar de la poca atención que se prestaba a las relaciones entre el cine y la literatura en España; aclarar el objeto de la investigación y los planteamientos teórico-críticos adecuados para cada disciplina; contribuir al debate acerca de qué parcela de esa relación corresponde a la Literatura Comparada y reivindicar para esta unas posibilidades de conocimientos semejantes o superiores a las de otras disciplinas más asentadas en este terreno. José María Paz Gago, en “Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine: el método comparativo semiótico-textual” (*Signa* 13, 2004: 199-232), estipula que una metodología fenomenológica y textual, en la que se determina la poética implícita en cada obra y en cada artista, debe constituir el núcleo del proceder investigador en el estudio de las relaciones de la literatura y el cine, en el marco general de la teoría de la literatura y de la literatura comparada; por lo que propone el llamado método comparativo semiótico-textual para abordar los procesos transpositivos. Vicente Sánchez Biosca, en “Del excentrismo formalista al principio del montaje” (*Signa* 3, 1994: 210-230), interroga una vez más la contribución formalista a la teoría literaria, subrayando su condición de síntoma de la modernidad artística, y propone cómo ver en los conceptos iniciales del formalismo el sello de algo que fractura toda la primera vanguardia.

El artículo de Francisco Gutiérrez Carbajo, “Análisis fílmicos inspirados en Greimas” (Romera Castillo; A. Yllera y García-Page, eds., 1994: 241-250), es una especie de homenaje –dedicado al desarrollo de las teorías greimasianas y sus posteriores reelaboraciones que se concentran sobre el análisis del filme como relato o “sistema sígnico coherente” en el que confluyen diversos planos isotópicos– cuyo planteamiento evidencia que las teorías inspiradas en Algirdas Julien Greimas han conferido un estatuto semiótico al estudio del filme y han sabido incorporar las importantes formulaciones lingüísticas y filosóficas actuales. En el mismo campo intersemiótico, Rafael Núñez Ramos, en “El ritmo en la literatura y el cine” (*Signa* 4, 1995: 182-199), considera que la relación entre el cine y la literatura puede establecerse en distintos niveles; explica que estas manifestaciones artísticas entran en el dominio de la estética y constituyen una forma específica de conocimiento y comunicación cuyas peculiaridades se pueden comprender mejor si nos situamos en un nivel más concreto y analizamos sus diferencias y semejanzas en cuanto artes de la duración, esto es de la sucesión y del tiempo. Ione M. G. Bentz, en “Semiótica y comunicación: ensayo de síntesis” (*Signa* 10, 2001: 54-67), intenta encontrar un camino, construido en la tradición, que permita encontrar nuevas perspectivas en la interpretación teórica de la Semiótica y de la Comunicación, demostrando que ambos campos de saber se asocian en la tarea de comprender los sentidos, como producción y lectura, y su funcionamiento en la acción comunicacional. Por su parte, Daniel Acle Vicente, en “Reseña de: Alonso García, Luis. *Lenguaje del cine, praxis del filme: Una introducción al cinematógrafo*. Madrid: Plaza y Valdés Editores, 2010” (*Signa* 20, 2011: 581-585), destaca la amplia aportación del cinematógrafo en la experimentación de las técnicas artísticas actuales.

#### 4.4.2- Teoría sobre las adaptaciones cinematográficas

“La homología estructural en las adaptaciones cinematográficas”, una contribución al análisis de las adaptaciones cinematográficas de obras narrativas y su contraste con las obras originales de José García Templado (*Signa* 6, 1997: 260-272), abre esta serie. Su autor plantea la importancia del uso del ordenador, poniendo de manifiesto que las variaciones de la traducción intersemiótica responden a las posibilidades de los lenguajes específicos, cuyas retóricas se ven libres de correspondencia estricta, gracias al fenómeno que llama “homología estructural”. Unos años más tarde, Genara Pulido Tirado, en “El imperialismo literario en las teorías cinematográficas españolas de los años cincuenta”

(Romera Castillo, ed., 2002: 501-510), aborda, de manera diacrónica, la situación de las investigaciones sobre el cine en España en la primera mitad del siglo XX, afirmando que el imperialismo literario se detecta bien en las teorías cinematográficas de los años cincuenta gracias a la labor de divulgación de los críticos formados en este ámbito. El objetivo de las veinticuatro páginas del trabajo de José Antonio Pérez Bowie, en “La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes” (*Signa* 13, 2004: 277-300), es el de revisar algunas de las aproximaciones recientes al fenómeno de la adaptación a la pantalla de textos literarios y calibrar los avances que han supuesto tanto en lo referente a la precisión teórica como a la aportación de un instrumental metodológico de considerable eficacia. Las ideas que se recogen en el trabajo de Inmaculada Gordillo Álvarez, “Arquitecturas narrativas cinematográficas del siglo XXI: la coherencia de la desintegración” (Romera Castillo, ed., 2008: 435-448), dejan ver que en la narración fílmica el argumento, la (des)ordenación cronológica, las relaciones de causalidad, etc. potencian los elementos de identificación que facilitan la recepción de los filmes del siglo XXI.

El ensayo de Pedro Javier Millán Barroso, “La enunciación fílmica: sobre mimesis y diégesis” (Romera Castillo, ed., 2008: 479-489), centra su análisis del relato fílmico en torno a las concepciones sobre diégesis y mimesis, acudiendo a la perspectiva aristotélica de los respectivos conceptos, con la intención de reubicar el cine entre las formas fundamentales de presentación de estética audiovisual. Por su parte, Emeterio Diez Puertas, en “Recursos terminativos en el relato cinematográfico” (*Signa* 18, 2009: 205-227), da cuenta de la riqueza y complejidad de los mecanismos empleados para cerrar el texto cinematográfico, tanto en el plano de la historia como del discurso, además de mostrar las diferencias entre los finales de las estructuras narrativas cerradas y de las estructuras narrativas abiertas. Fernando Ángel Moreno Serrano, en “El monstruo prospectivo: El otro desde la ciencia ficción” (*Signa* 20, 2011: 471-496), se basa en los principios de la clásica teoría de Tomashevski (1925: 229-232) para formular que durante la posmodernidad, la narración prospectiva (un subgénero de la ciencia ficción, tanto en literatura como en el cine) ha desarrollado el motivo estético del monstruo para superar las diferencias entre el Yo y el Otro mediante la interacción de la belleza y del horror. MELENDO, A. (2012). También, en este campo de investigación Ana Melendo deja constancia de las nuevas aportaciones sobre los estudios de las interrelaciones de lenguajes en su “Reseña de: PÉREZ BOWIE, José Antonio (ed.). Reescrituras fílmicas: nuevos

territorios de la adaptación. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010” (*Signa* 21, 757-762).

#### 4.4.3- Teoría sobre literatura/cine, televisión y otros medios

Sin entrar en la compleja discusión sobre los géneros, Agustín Remesal, en “Literatura y televisión” (*Signa* 5, 1996: 308-317), demuestra que la televisión es capaz de crear la ficción de la cultura democrática (como también de la información democrática), sometiendo al ciudadano a una saturación de datos que embrutece a las personas medianamente cultas y cultivan poco a la gente más embrutecida. En este mismo ámbito podemos agregar el trabajo de Raúl Rodríguez Ferrándiz –“Icono y televisión” (*Signa* 9, 2000: 552-567)– que deja trasparecer toda su condición ambigua a la imagen, que representa y se presenta, que significa y comparece, que es alegoría y al mismo tiempo epifanía. En ella, el autor emplea conscientemente los términos icono e imagen como si fueran sinónimos y demuestra que en ambos casos se ha primado exageradamente la semejanza visual sobre cualquier otra, de manera que icono e imagen se emplean generalmente por icono visual e imagen visual. Román Gubern, en “La serialización de los personajes” (Romera Castillo, ed., 2002: 37-40), describe el fenómeno de los personajes de las telenovelas, la “taylorización” de sus sistemas de producción y su peculiar continuidad discontinua de los actos. Augusto Ponzio, en “Escritura de la novela y del cinema como crítica de la comunicación global” (*Signa* 15, 2006: 469-492), examina la contribución que se puede extraer de la concepción de la escritura literaria y cinematográfica, expresada por autores como Bajtín, Eisenstein, Pasolini y Deleuze para la construcción de una crítica a la ideología dominante.

#### 4.5- Teoría sobre la imagen y la luz

La teoría sobre la imagen y la luz está también representada. El proceso de “operativización” de una verdadera ciencia de las imágenes, con sus propios planteamientos, métodos y modelos (la estrategia binaria como herramienta de la retórica visual), llamó dos veces la atención de Göran Sonesson, en “De la estructura a la retórica en la semiótica visual” (*Signa* 5, 1996: 318-347) y “Suplemento al artículo “De la estructura a la retórica en la semiótica visual”” (*Signa* 6, 1997: 416-420), donde se afirma que no cabe duda de que, en los últimos 20 años, pocos ámbitos de la semiótica han tenido un desarrollo tan rápido y tan fecundo como el que se refiere a las imágenes. Un año más

tarde, Jesús González Requena, en “Los límites de lo visible” (*Signa* 6, 1997: 286-308), va a reclamar un retorno a Saussure no solo para que el pensamiento semiótico pueda salir del amodorramiento en el que parece haberse instalado en los últimos años, sino también, y como condición necesaria, para que la semiótica (ciencia de los lenguajes) pueda redefinir su posición ante el problema de las imágenes. Demuestra que la imagen es deseable y que esta deseabilidad escapa al orden de la información y al de la significación.

La preocupación por la clarificación de los conceptos y el estudio de otros aspectos teóricos generales han llamado la atención de muchos investigadores. Ángel Luis Herrero Blanco, en “La iconicidad anagramática: Para una versión peirceana de la hipótesis anagramática” (*Signa* 7, 1998: 203-216), trata de justificar el fracaso de Saussure por los límites mismos de su semiología, anclada en la noción de signo binario y diferencial, y de propiciar un rescate de la hipótesis (reducida) mediante la consideración de la semiótica peirceana, que puede, desde su punto de vista, ubicar la pulsión anagramática en la semiótica del arte y explicar su valor en los textos. El artículo de Genara Pulido Tirado, “La retórica audiovisual: el reto de la imagen” (*Signa* 7, 1998: 320-334), es un desciframiento de distintos hechos del mundo audiovisual que muestra cómo, en las últimas décadas, las más variadas manifestaciones audiovisuales han venido cobrando una destacada importancia en el mundo occidental hasta llegar a cobrar un protagonismo que releva a un segundo lugar las tradicionales manifestaciones escritas. El trabajo que realiza Stanculescu Traian, “El poder de los signos de luz: de la tecnología de lo mágico a la magia de la tecnología” (*Signa* 12, 2003: 85-124), pone cara a cara dos extremos de la acción humana (lo mágico y lo técnico-científico) con la intención de acreditar cierta unidad y continuidad del espíritu humano y esbozar una introducción de una semiótica de la luz.

Manuel González de Ávila, en “La (a)cultura(ción) de la imagen” (*Signa* 15, 2006: 301-324), demuestra que el análisis del flujo de imágenes contemporáneo parece requerir tanto el apoyo de los modelos de la semiótica general como la participación de una teoría de la cultura que emplace aquel en el seno de la configuración histórica donde las imágenes son producidas, circulan y desarrollan sus funciones cognitivas y sociales. Victoria Pérez Royo, autora de “El giro performativo de la imagen” (*Signa* 19, 2010: 143-158), teoriza que en el camino desde la imagen cinematográfica convencional hasta la autónoma e interactiva de los escenarios sensibles, el cine se ha integrado con las artes

escénicas dando lugar a una serie de híbridos como el “expanded cinema” o el cine interactivo; el estudio esboza, además, una evolución del arte interactivo desde los años sesenta hasta la actualidad y aborda, con mayor claridad, las implicaciones estéticas del giro performativo de la imagen. Susana Díaz (coordinadora de la sección monográfica dedicada al tema), en “Imagen y relato. Notas para un debate” (*Signa* 20, 2011: 169-181), plantea la necesidad de situar el análisis de las relaciones entre imagen y relato en un debate que aborde epistemológicamente el estatuto de la imagen tecnológica en la sociedad de la información, así como de las presuposiciones que acompañan a aquella en el imaginario espectral. El artículo de Juan Carlos Fernández Serrato, “Imagen hipertextual, identidades problemáticas” (*Signa* 20, 2011: 183-199), describe las constantes discursivas del hipertexto y cómo sus estrategias de producción de sentido afectan a la construcción de la imagen del mundo sobre la que se sustentan las identidades de los sujetos sociales; demostrando que la construcción de una cultura post-humana es un apasionante horizonte para la ciencia ficción.

#### *4.6- Sobre literatura/cine y otras artes*

El estudio de los procesos de semiosis que la literatura y el cine adquieren a través de otras artes es una línea de investigación presente en el SELITEN@T. Sobre dicho tema, M. Querol, en “El problema del lenguaje plástico: notas sobre la doble articulación del signo pictórico” (*Signa* 3, 1994: 157-208), concreta la hipótesis de trabajo que indica que la comunicación visual –como sistema– es la matriz de organización de la información simbólica de la realidad. Su análisis pretende responder a la descripción de las tres características del signo lingüístico de Ferdinand de Saussure (linealidad, arbitrariedad y discreción), confirmando la capacidad comunicativa de la representación pictórica y ofreciendo nuevas vías para la investigación que pueden, en el futuro, facilitar la comprensión de las relaciones entre el significante y el significado en el discurso plástico. Por su parte, Ágnes Pethö, en “Las figuras reflexivas de la intermedialidad en la película: el cine en el espejo de las artes, las artes en el espejo del cine” (*Signa* 12, 2003: 184-208), esboza las principales tendencias en las que se apoyan las estrategias poéticas intermediales de la reflexividad cinematográfica, presentando el mecanismo de la “intermedialidad” como un aspecto importante de la reflexividad en diferentes ámbitos del arte y precisando que la autorepresentación medial del texto –tanto en literatura como en cine– se realiza muchas más veces a través de otros sistemas de comunicación.

#### 4.7- Teoría y práctica

Otros investigadores han preferido combinar lo teórico con el análisis de las obras de algunos autores, actores y directores<sup>18</sup>. Josep Franco i Giner, en “Apuntes para una semiótica de la deconstrucción, seguidos de una aplicación práctica sobre el cine de *Cifesa*” (*Signa* 6, 1997: 240-259), acerca la semiótica y la deconstrucción, abriendo un nuevo horizonte en su posible aplicación, que ya no sería teórico; su propuesta expone el texto a la mirada e intenta una semiótica de la deconstrucción que no sólo tenga en cuenta los sentidos sino también los goces. Santiago García Ochoa, en “Una contribución al revisionismo filosemiológico con su aplicación práctica: iconología del automóvil-máquina del tiempo en el cine de Carlos Saura” (*Signa* 18, 2009: 283-297), estudia un valor iconológico del coche (máquina del tiempo), característico de la cultura del siglo XX en el cine de Saura, planteando una vía de trabajo para el desarrollo de una iconología fílmica de los objetos tecnológicos dentro del ámbito socio-cultural español. Por su parte, una vez constatada la esterilidad del eterno debate a propósito de la fidelidad, Asier Aranzubia Cob, Imanol Zumalde Arregui y Santos Zunzunegui Díez, en “Viaje a Ítaca: el caso de las adaptaciones al cine español de dos *Nivolas* de Unamuno” (*Signa* 19, 2010: 213-234), defienden el análisis de casos concretos como única vía productiva de acercamiento a los problemas suscitados por las relaciones entre literatura y cine.

#### 4.8- Análisis de obras

Un recorrido por el desarrollo interdisciplinario del cine y de la literatura nos muestra la riqueza de sus investigaciones en nuestro centro, porque la exhibición en la pantalla de las producciones inspiradas sobre textos literarios españoles y extranjeros ha despertado un gran entusiasmo en muchos críticos en las dos últimas décadas. Asimismo, los trabajos publicados sobre literatura y cine en el seno del SELITEN@T que explican un contenido práctico pueden agruparse en tres bloques: los estudios críticos sobre textos españoles (novelas, cuentos y películas); los trabajos sobre textos hispanoamericanos y los que tratan sobre otros espacios culturales.

---

<sup>18</sup> Sobre las relaciones entre teatro y cine hay diversos trabajos que mezclan teoría y práctica pero, como es obvio, no lo tenemos en cuenta en este apartado, por haber sido estudiados por José Romera Castillo.

#### 4.8.1- Estudios críticos sobre textos españoles

A través del análisis de innumerables novelas, cuentos y su adaptación al cine, se ha desvelado muchas claves de estos procesos de transferencia en veintitrés trabajos publicados por el SELITEN@T sobre textos y autores españoles.

##### 4.8.1.1- Novela, guión y cine

Dos clásicos de la literatura española han sido estudiados. Isabel Cristina Díez Ménguez, en “La adaptación cinematográfica del *Lazarillo de Tormes*, por Fernando Fernán-Gómez y José Luis García Sánchez” (Romera Castillo, ed., 2008: 403-415), reproduce los principales aciertos de la adaptación de esta obra por los mencionados cineastas: el guión, los personajes no rectilíneos, el empleo de la primera persona autobiográfica, la estructura circular, la proyección de la vida del protagonista (Lázaro), la ambientación, etc. Simone Trecca, en “La palabra al pícaro: *Lázaro de Tormes* (2000), de Fernando Fernán-Gómez y José Luis García Sánchez” (Romera Castillo, ed., 2008: 575-584), investiga los momentos relacionados al pícaro (narrador y protagonista) del filme producido por Andrés Vicente Gómez (2000), describiendo la estructura narrativa y las situaciones metadieéticas. Catalina Buezo Canalejo, en “De la novela al cine: *El caballero Don Quijote*, de Manuel Gutiérrez Aragón” (Romera Castillo, ed., 2008: 389-402), ofrece una crónica de las adaptaciones de *Don Quijote de la Mancha* desde 1898 (versión de Gaumont) hasta 2002 (versión de Gutiérrez Aragón), abordando –para ilustrar la complejidad del filme del cineasta– las equivalencias reales entre las técnicas literarias y cinematográficas.

Una vez constatada la esterilidad del eterno debate a propósito de la fidelidad, Asier Aranzubia Cob, Imanol Zumalde Arregui y Santos Zunzunegui Díez, en “Viaje a Ítaca: el caso de las adaptaciones al cine español de dos *Nivolas* de Unamuno” (*Signa* 19, 2010: 213-234), pretenden defender el análisis de casos concretos como única vía productiva de acercamiento a los problemas suscitados por las relaciones entre literatura y cine. Considerado dentro del debate sobre la especificidad del cine español y sobre la base de una perspectiva histórico-documental y teórico-textual, Concha Gómez y Domingo Sánchez-Mesa, en “La crónica de sucesos criminales en el relato periodístico y el cinematográfico: *El viaje de Edgar Neville entre las calles Fuencarral y Bordadores*” (*Signa* 20, 2011: 277-304), ensayan un análisis comparativo de los textos periodísticos y su

reescritura cinematográfica a propósito del suceso criminal de la calle Fuencarral, ficcionalizado por Edgar Neville en 1946. José Luis Castro de Paz, en “Sáenz de Heredia en el cine español de los años cuarenta” (*Signa* 20, 2011: 305-333), se centra en el análisis de las formas fílmicas de algunas películas de Sáenz de Heredia en los que se expresa la herencia cultural nacional sometida a las lógicas transformaciones creativas, explicando de qué manera los productos fílmicos puestos en circulación se integran en el tejido cultural que trenzan las tradiciones artísticas en función de las situaciones particulares en que nacen.

Sobre autores recientes y contemporáneos, han trabajado: Clara Sánchez, novelista quien, en “Lo fílmico en *Últimas noticias del paraíso* y en *Un millón de luces*” (Romera Castillo, ed., 2008: 361-374), se acerca a los comentarios y análisis de algunos críticos que han venido señalando la presencia de procedimientos fílmicos en sus novelas, afirmando que el cine ha acompañado las primeras tardes de su infancia y que su vida ha sido un ir adaptándose a algo. María Jesús Orozco Vera, en “El arte de engarzar historias: de *Obabakoak* a *Obaba*” (Romera Castillo, ed., 2008: 501-514), explora todas las formas de estrategias narrativas comunes a las obras de Bernardo Atxaga (1989) y Montxo Armendáriz (2005), explicando cómo los niveles narrativos en ambas obras se superponen y cómo afrontan los mismos temas. En “*El palomo cojo*, de Eduardo Mendicutti y la versión cinematográfica de Jaime de Armiñan” (*Signa* 21, 2012: 525-549), José Jurado Morales presenta un análisis comparativo de la novela del gaditano Eduardo Mendicutti (1991) y la versión cinematográfica homónima de Jaime de Armiñan (1995) a partir de los temas tratados, la estructura de la historia, la configuración de los personajes y el tratamiento del tiempo y del espacio, demostrando que no importa que el director no haya respetado el texto literario y que el desenlace ocurra en el espacio abierto del mar al contrario de la novela. También, en la edición de *Signa* 19 aparece una interesante “Reseña de: Bonilla Cerezo, Rafael. *Suspirando a Musidora: ensayos de literatura y cine*. Córdoba: Diputación de Córdoba, 2008” (*Signa* 19, 2010: 403-406), realizada por Sara Toro.

#### 4.8.1.2- Cine de cuentos

Francisco Gutiérrez Carbajo, en “Antologías de cuentos de cine (década de los noventa)” (2001: 415-437), se apoya en la noción de semiosis para dar cuenta de la triple intención (autor, intérprete, texto) en los procesos lógicos clásicos de deducción e inducción y demostrar que hoy los textos literarios y cinematográficos (relatos de cine)

reclaman un tercer procedimiento lógico: la abducción. Rosa Ana Martín Vegas, en “Análisis textual de un cuento con varios cuentos: *La lengua de las mariposas*” (2001: 439-450), estudia la cohesión de tres cuentos del libro de Manuel Rivas (1995) en el guión de Rafael Azcona (1999) y las diferencias existentes entre ambos textos (narración y diálogo). Por fin, Emilia Cortés Ibáñez, autora de “Relato y cine: *Mi nombre es sombra*, de Gonzalo Suárez, y *Cachito*, de Pérez Reverte” (2001: 451-463), trabaja sobre dos relatos que han sido llevados al cine en 1996, cambiando de nombre, para demostrar que nos encontramos ante dos adaptaciones libres que solo coinciden en su año de filmación y en su género.

#### 4.8.1.3- Novela, teatro y cine

Sobre las versiones de la novela al teatro y cine en España, figuran importantes trabajos intermediales. Pueden servir como ejemplos los trabajos de Margarita Almela Boix quien, en “*Valentín*, de Juan Gil-Albert: de la novela al teatro y al cine” (Romera Castillo, ed., 2008: 267-281), desvela el largo proceso que permitió la adaptación de la novela de Gil-Albert (*Valentín*) al teatro y al cine y celebra la manera cómo este texto ha sido adaptado con fidelidad al original, denunciando al mismo tiempo la ausencia de críticas y noticias sobre esta película de Juan Luis Iborra y Marc Cases. La investigadora del CSIC, María Teresa García-Abad García, en su artículo “Aventuras intermediales: *El pianista*, de Manuel Vázquez Montalbán” (Romera Castillo, ed., 2008: 283-296), ofrece un amplio repertorio de nuevos modos de mirar capaces de problematizar los vínculos de la realidad con el arte en un discurso y demuestra que *El pianista* ilustra el viaje inagotable de la literatura y su relación con la imagen. Juan Domingo Vera Méndez, en “La renovación de la narrativa cinematográfica y su influencia en la novela y en el teatro” (Romera Castillo, ed., 2008: 297-309), pone de manifiesto las profundas transformaciones que han tenido la narrativa cinematográfica en la novela, el teatro y otras artes desde su nacimiento con el objetivo de demostrar que el concepto de montaje ha sido la “alternativa con la que el cine está ahondando una profunda transformación y cuyo referente es imprescindible para explicar la escena teatral y la novela contemporánea”.

#### 4.8.2- Textos hispanoamericanos

Dos trabajos versan sobre una obra de Vargas Llosa llevada a la pantalla. María Pareja Olcina, en “Fidelidad narrativa en la adaptación cinematográfica de *La fiesta del*

*Chivo*” (Romera Castillo, ed., 2008: 515-526), recuerda que “no es lo mismo ver que leer” y ofrece algunas muestras de esta realidad, haciendo un análisis comparativo –centrado en las diferencias– entre las versiones literaria (2000) y cinematográfica (2005) de la obra. Y José Vicente Peiró Barco, en “Elipsis y adaptación fílmica: *La fiesta del Chivo*, de Mario Vargas Llosa” (Romera Castillo, ed., 2008: 543-559), se centra en la conversión de *La fiesta del Chivo* en guión, estudiando las elipsis narrativas motivadas por la ausencia de fracciones de la historia del relato primero.

México está muy bien representado en los trabajos del Centro. Francisco Gutiérrez Carbajo inaugura el ciclo de trabajos sobre el cine mexicano, analizando los diversos sentidos de la adaptación del filme de Ripstein, en “El guión cinematográfico: *La Medea* de Garciadiego y Ripstein” (Romera Castillo, ed., 2002: 135-150). Este artículo es una aproximación al estudio del guión, en general y al guión de *La Medea*, en particular, donde se pone de realce el carácter fronterizo y la existencia fugaz del texto cinematográfico, analizando el guión adaptado de *Medea*, de Garciadiego (2001). En su estudio titulado “Los mecanismos narrativos en *Novia que te vea* (novela y película)” (Romera Castillo, ed., 2008: 449-462), Raquel Gutiérrez Estupiñán aclara que en una adaptación la zona compartida entre los dos textos –el filme de Guita Schyfter (Imcine, 1993), basado en la novela homónima de Rosa Nissan, 1992– es la actividad de relatar o contar historias; por lo tanto, para analizar dos medios de expresión, la autora propone detenerse en los elementos homologables del texto literario y del soporte audiovisual para valorar su grado de (in)dependencia o interdependencia. Por su parte, Brígida Pastor, en “Monstruos, miedos e identidad en *El laberinto del Fausto*” (Romera Castillo, ed., 2008: 527-541), explora el oscuro mundo de la monstruosidad en el filme de Guillermo del Toro (2006), desde la perspectiva psicoanalista, con el objetivo de demostrar que la Otredad cultural de aquel mundo debe ser desafiada y redefinida.

Sophie Dufays, en “La infancia como recurso cinematográfico en *Kamchatka* y *La ciénaga*” (Romera Castillo, ed., 2008: 417-433), estudia brevemente la representación cinematográfica de la infancia en las dos películas argentinas mencionadas, insistiendo en la mirada, el juego, el agua y sus relaciones con la percepción espectral del espacio. Además de este estudio, la aproximación textual a cuestiones que relacionan cine y literatura toman un rumbo original en el trabajo de Carmen Séller y Manuel Palacio, “Cecilia Roth en España (1976-1985)” (*Signa* 20, 2011: 335-358), donde los autores se

centran en los inicios de la carrera cinematográfica de Cecilia Roth (actriz argentina) en España para demostrar que las huellas del siniestro franquismo todavía eran muy visibles en el periodo de la transición democrática y reflexionar sobre los imaginarios fílmicos en lo referente a la relación de lo español con la otredad y con las nuevas representaciones sobre la mujer exiliada.

#### 4.8.3- Otros espacios culturales

Diversos trabajos publicados en el seno del SELITEN@T versan sobre los recursos y procedimientos técnicos necesarios para analizar las relaciones entre literatura y cine y viceversa. Este apartado pasa revista a los doce artículos que se centran en este ámbito con textos de diferentes áreas de expresión lingüística.

##### 4.8.3.1- El mundo anglosajón

En primer lugar, nos referimos a textos de origen estadounidense que fueron comentados por varios investigadores, integrando los problemas de escritura y análisis del guión. La amplia presencia de *Looking for Richard* (Al Pacino, Frederic Kimball y Michael Hadge) en Internet llevó a Verónica Fernández Peebles, en “William Shakespeare según Al Pacino” (Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo, eds., 2004: 353-361), a demostrar el afán documentalista de Al Pacino, rechazando el dogmatismo y egocentrismo que unos críticos atribuyen a este “docudrama”. Catalina Buezo Canalejo, en “*David Mamet*: entre el guión teatral y la narrativa visual” (*Signa* 12, 2003: 572-586), destaca que las abundantes estructuras reiterativas y circulares de la comedia cultivada por David Mamet (el dramaturgo, guionista y cineasta estadounidense que mejor ha sabido retratar las pulsiones internas de Norteamérica como nación en las dos últimas décadas) remiten en última instancia a los cuentos de hadas y al mundo de los sueños; en términos generales, demuestra que ni las obras dramáticas ni los guiones cinematográficos de Mamet son fábulas consolatorias, sino una manera de mostrar que ni siquiera ahí, en la ficción, la utopía es posible. Emeterio Diez Puertas, en “El trascendentalismo en el cine de Douglas Sirk” (*Signa* 16, 2007: 345-363), estudia la presencia del trascendentalismo en las películas que Douglas Sirk rueda para los estudios Universal Internacional Pictures entre 1950 y 1959, señalando la presencia de una serie de motivos temáticos y una carga simbólica acorde con una corriente literaria y filosófica basada en la intuición, el sentimiento y el espíritu. El texto de Pamela Flores, “*Virgenes suicidas*: El paraíso no está en el suburbio.

Subjetividad e identidades de frontera desde la semiótica del espacio” (*Signa* 20, 2011: 237-258), analiza –desde la semiótica del espacio– cómo la familia Lisbon y otros habitantes de un suburbio, al ser confinados al adentro, terminan desplegando el lugar en el espacio. El carácter ascensional del viaje y la caracterización de los personajes de la película estudiada permiten a la autora demostrar que la poética del espacio de Bachelard es un método apto para esclarecer la sintaxis pasional que conduce las vírgenes a la muerte.

María Antonia Álvarez Calleja, en “De la novela al cine: el concepto de *englishness* en el paisaje literario del nuevo milenio” (Romera Castillo, ed., 2008: 375-387), habla del atractivo ejercido por el mito de *englishness* en la literatura del Reino Unido actual y demuestra que el mundo cinematográfico siempre ha mantenido su interés por este tema, aludiendo a obras maestras como *Stars and Bars*, *The Blue Afternoon*, *Lord of the Rings*, *Harry Potter*, y analizando *Atonement* (novela y película). El trabajo de Pilar Carrera, “El cineasta que vino del frío (Bico-Visión)” (*Signa* 20, 2011: 223-236), estudia un corto de cinco minutos, *Bico*, rodado en 2004 por Aki Kaurismäki, en una obra colectiva titulada *Visions of Europe*, donde se comenta que este aparente documental, rodado bajo el signo del *Infierno* de Strindberg y los ecos de *Las Hurdes*, donde la frontera entre el relato y el documento se desdibuja, al exponer fragmentos textuales que salen de debajo de las piedras y donde el método Rubens alcanza cierto grado de perfección fílmica.

#### 4.8.3.2- El mundo lusófono

En segundo lugar, los tres estudios que han sido realizados sobre textos, originalmente, publicados en portugués, se refieren a Eça de Queiroz y Paulo Lins. El artículo de María Guadalupe Mercado Méndez, “De la novela de Eça de Queiroz a *El padre Amaro*” (Romera Castillo, ed., 2008: 463-477), es casi un reconocimiento del homenaje rendido por Vicente Leñero y el pueblo mexicano a José María Eça de Queiroz, traduciendo –en 2002– una polémica obra portuguesa publicada en 1875; demostrando que la literatura es un terreno de encrucijadas permanentes entre lo leído ayer y lo representado hoy. Valdemar Miguel Neto Catarina Martins, en “La muerte de Amelia en *Los crímenes del padre Amaro*: del libro al DVD (tres siglos de cambios)” (Romera Castillo, ed., 2008: 491-499), analiza la muerte de Amelia en las tres versiones de la obra de Eça de Queiroz (1875, 1876 y 1880) y el vídeo de Carlos Carrera –guión de Vicente Leñero (2002)– para demostrar que la cuestión del aborto sirve de pretexto a esa adaptación no tan libre como

se indica en la cartela. Flavio Pereira (Brasil), en “*Ciudad de Dios*, de la novela al filme: realismo, marginalidad y violencia urbana” (Romera Castillo, ed., 2008: 561-574), presenta, desde una perspectiva histórico-didáctica, los orígenes de la “favela” y verifica cómo se ingenia uno de los protagonistas de los dos textos analizados: filme de Fernando Meirelles (2002), basado en la novela homónima de Paulo Lins (1997), para salir de las bandas criminales en que vive.

#### 4.8.3.3- Otras lenguas

Otros estudiosos han trabajado sobre autores franceses, italianos, etc. José Ramón Prado Pérez, en “Representaciones ideológicas y culturales en la adaptación cinematográfica de *La tempestad / Prospero's Books*” (Romera Castillo, ed., 2002: 477-485), intenta resaltar las inscripciones socio-ideológicas presentes en la adaptación de *La tempestad* y *Los libros de Próspero*, demostrando su no alineación con ninguna subcultura y el bloqueo de la politización, debido a la predominancia del estilo sobre el acto interpretativo. Begoña Capllonch Bujosa, en “Espacio, tiempo y sujeto en la especificidad de los códigos lingüístico y visual: Los textos de *Instantanés*, de Alain Robbe-Grillet, como propuesta de interconexión semiótica” (*Signa* 20, 2011: 393-417), examina cómo Alain Robbe-Grillet, contraviniendo la distinción tradicional entre las artes verbales y las artes visuales, trató de instaurar, a partir de *Instantanés*, un procedimiento de escritura fundamentado en la detención del tiempo y en la descripción de espacios y objetos a partir de un único punto fijo tal y como los registraría una cámara fotográfica o una secuencia cinematográfica. Trinidad Barbero Reviejo, en “El mito de don Juan: de la ópera filmada al cine” (Romera Castillo, ed., 2002: 259-268), realiza una aproximación comparativa e intersemiótica que confronta la representación de Don Giovanni y la filmación para el cine de Don Juan, insistiendo en los aspectos decisivos del montaje. Y Emilia Cortés Ibáñez, en “Biografías y cine (Rimbaud, García Lorca y Lewis)” (Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo, eds., 2000: 237-244), estudia las biografías de estos tres autores a través de su plasmación fílmica en *Vidas al límite* (1996), *Muerte en Granada* (1996) y *Tierras de penumbra* (1993), respectivamente.

Podemos afirmar que las publicaciones que hemos recorrido nos hacen ver que muchos trabajos producidos en el SELITEN@T pueden servir para ilustrar hasta qué punto el Centro de Investigación se interesa por las indagaciones basadas en la teoría y el análisis comparativo de los lenguajes y de las adaptaciones. Las estadísticas dan un total de

ochenta y ocho investigaciones realizadas o publicadas sobre Literatura y Cine en el seno del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Examinando el estado de la cuestión sobre el estudio de los trasvases culturales (literatura y cine) en el Centro desde 1992 hasta 2012 a la luz de las referencias bibliográficas, podemos cifrar el número de trabajos realizados por cada investigador o grupo de investigadores durante este periodo. En este sentido se puede decir que, con tres artículos publicados, Francisco Gutiérrez Carbajo (1996, 2001, 2004) es el investigador más prolífico en lo que a las interrelaciones literatura y cine se refiere en el SELITEN@T. La exposición puede completarse con otros diez críticos que cuentan, cada uno, con dos interesantes estudios sobre el análisis de los signos literarios y códigos fílmicos. Los demás, sesenta y cinco investigadores en total, publicaron por lo menos un trabajo sobre las interconexiones entre literatura y cine o novela, teatro y cine.

Concluyendo. Este primer capítulo nos ha permitido construir y aproximarnos al marco teórico –a través de un sintético estado de la cuestión, en modo alguno exhaustivo– que nos serviría para plantear este trabajo dentro de la Semiótica Comparada que es la perspectiva metodológica adecuada para desarrollar nuestro tema. Consta de cuatro articulaciones que presentan brevemente los aspectos ligados respectivamente a la historia de la literatura y del cine, a la teoría y el análisis de la adaptación cinematográfica, a las teorías del guión y montaje cinematográfico y al estado de la cuestión sobre las actividades relacionadas con la literatura y el cine en el SELITEN@T. El centenar de autores, investigadores y guionistas reseñados es un muestrario que indica el interés del tema en el ámbito de la crítica tanto española como foránea.

**CAPÍTULO SEGUNDO:**  
**RASGOS ESPECÍFICOS DE LOS TEXTOS ESTUDIADOS**

Siempre que se habla de las artes audiovisuales en España, y más si se trata de los momentos decisivos del cine, se habla de las responsabilidades de gestión que unos consideran más o menos elevadas. De lo que no cabe ninguna duda es que la aparición del cine trajo consigo una panoplia de preocupaciones ligadas a grandes hitos antes del postmodernismo español. Ya, en una de sus encuestas, el célebre Miguel Mihura (1952: 8) preguntaba: “¿quién es el verdadero autor de una película?”. Sin pretensión alguna de contestar a esta pregunta, durante la elaboración de este trabajo hemos notado que muchas cuestiones parecidas a ésta surgieron y se impusieron, como un imperativo categórico, a nosotros. Incidiendo en estos aspectos, hemos optado por hacer una somera síntesis biográfica y/o bibliográfica de los co-autores de las obras (novelas, guiones y películas) estudiadas, atendiendo más a su participación en la creación (autónoma o extensiva), a la contextualización y categorización genérico-estilística de las distintas obras.

## **1- Autoría**

A pesar de que la cuestión de autoría en las adaptaciones sea una de las preocupaciones interesantes de los estudios de las interrelaciones literatura/cine, en ese apartado nos limitamos a presentar lo esencial vital y artístico, que sirva particularizar cada uno de los agentes creadores de las obras del corpus, es decir, los firmantes de *El alquimista impaciente* y *Pudor*. En el análisis que realizamos, tenemos como base un corpus de dos novelas, dos guiones y dos películas. De esos soportes se desprenden dos sistemas de modelización o dos sistemas semióticos: uno verbal y literario, otro verbal e icónico (palabra e imagen). Sobre esa orientación esencial y necesariamente comparatista, José María Paz Gago (2004: 200) propone analizar las obras independientemente, acordándose con “sus respectivos sistemas semióticos de expresión, como obras de arte autónomas entre las que no existe relación ni de jerarquía ni de dependencia”.

### *1.1- Sobre los novelistas*

Antes de entrar en las complejas interpretaciones de las novelas estudiadas, abrimos primero una brecha sobre quiénes las han firmado, presentándoles de manera somera. Pues, los textos del corpus son de Lorenzo Silva (*El alquimista impaciente*, 2000) y Santiago Roncagliolo (*Pudor*, 2004) y este apartado aborda sintéticamente el perfil artístico de cada uno de estos escritores, demostrando que estamos ante dos discursos

narrativos distintos, dos testimonios de unas vidas diferentes y dos visiones del mundo esencialmente híbridas.

### 1.1.1- Lorenzo Silva

Lorenzo Manuel Silva Amador nació el 7 de junio de 1966 en Madrid (Hospital Militar Gómez Ulla); estudió Derecho en la famosa Universidad Complutense de Madrid y ejerció como abogado de empresa desde 1992 hasta 2002. En sus inicios, como literato, practicó la poesía y el teatro sin gran éxito. Ha escrito numerosos relatos, artículos de prensa y ensayos literarios, así como varias novelas, que le han valido un destacado reconocimiento internacional. Sus producciones novelísticas más conocidas son: *La flaqueza del bolchevique* (1997)<sup>19</sup>, *El lejano país de los estanques* (1998)<sup>20</sup>, *El alquimista impaciente* (2000) –que estudiamos y que obtuvo el Premio Nadal del año 2000–, *La niebla y la doncella* (2002)<sup>21</sup>, *La reina sin espejo* (2005)<sup>22</sup> y *La estrategia del agua* (2010)<sup>23</sup>. Dos de las novelas arriba mencionadas (*La flaqueza del bolchevique* y *El alquimista impaciente*) han sido adaptadas al cine por Manuel Martín Cuenca y Patricia Ferreira, respectivamente. La novela que hemos incorporado en este estudio (*El alquimista impaciente*) es la segunda de la serie en la que aparecen los que quizá sean

---

<sup>19</sup> Lorenzo Silva, en esta novela, cuenta un melodrama, es decir, la historia de un amor prohibido entre un banquero, mayor de edad, y una quinceañera (Rosana). Esa novela fue finalista del Premio Nadal en 1997 y se adaptó al cine en 2003 por Martín Manuel Cuenca.

<sup>20</sup> Esta novela ambientada en la turística isla de Mallorca supuso el nacimiento de la pareja de protagonistas más estridente de la novela policíaca española actual: Bevilacqua y Chamorro. Ganó el Premio Ojo Crítico de 1998.

<sup>21</sup> Según Germán Gullón (2008: XXVI), esta novela ofrece más capas temáticas y mayor número de líneas argumentales que las precedentes del mismo autor. La trama se desarrolla en la misteriosa isla de la Gomera y la resolución del caso queda en manos expertas del sargento Bevilacqua y de la ascendida a cabo, Virginia Chamorro.

<sup>22</sup> *La reina sin espejo* es la historia del asesinato de Neus Barutell, una célebre periodista casada con un consagrado escritor catalán, en un pueblo de Zaragoza. Este caso, fuera de lo común, somete a los investigadores, el sargento Bevilacqua y la cabo Chamorro, a una dosis suplementaria de presión. El narrador de esta novela sumerge al lector en una indagación compleja y fascinante en la que los guardias civiles buscan por dilucidar enigmas literarios de Alicia a través del espejo, desentrañar relaciones cibernéticas y colaborar con la policía autonómica catalana para llegar a la resolución de un caso espinoso y difícil. Es un texto colmado de intrigas, secretos, bajas pasiones e ironía.

<sup>23</sup> Tras una decepcionante experiencia con el sistema judicial, que ha puesto en libertad a un asesino al que había detenido después de una larga investigación, el ascendido a brigada Bevilacqua, alias Vila, se halla desencantado y más escéptico de lo que acostumbra. Así se enfrenta al nuevo caso que le ocupa: un hombre llamado Óscar Santa Cruz ha aparecido con dos tiros en la nuca en el ascensor de su casa. Parece el «trabajo» de un profesional, lo que se antoja desmesurado dada la poca trascendencia de la víctima, que tiene algunos antecedentes menores por tráfico de drogas y violencia de género. Vila y su compañera, la sargento Chamorro, afrontan la tarea, muy a regañadientes por parte de Vila, actitud que empezará pagando “el nuevo”, Arnau, un joven guardia que poco a poco se irá ganando la confianza del brigada. En definitiva, podemos decir que *La estrategia del agua* es una novela sobre los claroscuros de las relaciones, sobre los errores y aciertos de los jueces, sobre los vericuetos de la moderna investigación policial, sobre las injusticias que provocan las leyes y sobre el mal, que a menudo está entre lo que tenemos más cerca, incluso entre lo que un día amamos.

sus personajes más conocidos: la pareja de la Guardia Civil, formada por Bevilacqua y Virginia Chamorro.

### 1.1.2- Santiago Roncagliolo

Santiago Rafael Roncagliolo Lohmann nació en Lima (Perú), el 17 de noviembre de 1975. Este hijo del analista Rafael Roncagliolo pasó parte de su infancia en Arequipa, aunque siendo muy niño (a los dos años) su padre fue deportado a México por el gobierno militar, donde pasó su exilio junto a su familia. De regreso a Perú, cursó sus estudios en el Colegio de la Inmaculada de Lima. En esa misma ciudad donde nació, recibió su formación académica. Se licenció en Lingüística y Literatura en la Universidad Católica de Perú. En el año 2000, marchó por voluntad propia a España, en donde reside actualmente. De esta forma, a lo largo de su vida adquirió experiencia como escritor, dramaturgo, biógrafo de una millonaria, guionista de telenovelas, traductor especializado en literatura gay y periodista de investigación; al mismo tiempo probó suerte como asesor político. Compagina su labor literaria con las de traducción, escritura de telenovelas y periodismo. Colabora en periódicos y revistas tales como *El País*, *Granta*, *Quimera*, la cadena SER de radio y otros medios en América Latina y Europa. Escribe también diariamente en el blog [www.elboomeran.com](http://www.elboomeran.com); ha sido *negro* literario y ha dedicado unos meses de su estancia en Madrid al servicio doméstico.

Santiago Roncagliolo se lanzó como escritor a través de algunos libros dedicados al público infantil: *Rugor, el dragón enamorado* (1999), *La guerra de Mostark* (2000) y *Matías y los imposibles* (2006). Es autor de una obra de teatro titulada *Tus amigos nunca te harían daño* (1999). Su primera novela (un libro de viaje) fue *El príncipe de los caimanes* (2002). Su segunda novela, *Pudor* (2004), es la tercera producción que estudiamos en este trabajo. *El arte nazi* (2003), *Abril rojo* (2006), *Jet Lag* (2007), el ensayo periodístico, *La cuarta espada. La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso* (2007), la reciente novela, *Memorias de una dama* (2009), y el libro de cuentos, *Creecer es un oficio triste* (2003), son otros de los títulos que componen la producción literaria de este escritor que, en el año 2000, fijó su residencia en Madrid y, tiempo después, se instaló en Barcelona. Entre otros reconocimientos obtenidos a lo largo de su carrera, Santiago Roncagliolo fue elegido Nuevo Talento por la cadena de librerías FNAC, en 2003, con su volumen de cuentos *Creecer es un oficio triste* y obtuvo

en 2006 el Premio Alfaguara de Novela con *Abril rojo*<sup>24</sup>. Ese thriller político, con acertados toques de novela negra, recibió también una escultura de Martín Chirino y convirtió a su autor en el ganador más joven del Premio Alfaguara de Novela. Su única pieza teatral ha sido representada en ocho países y seleccionada para la antología “Dramaturgia Peruana”. Sus libros han aparecido en más de ocho países de habla hispana, se han vendido más de cien mil ejemplares y se han traducido a más de diez idiomas. En el año 2007, los hermanos David y Tristán Ulloa llevaron al cine la adaptación de una de sus obras que se tituló igual que el libro: *Pudor*.

### 1.2- Sobre su temática

Los años que comprenden la literatura de los inicios del siglo XXI son años de esfuerzos notables para los escritores en español por desarrollar características temáticas eficientes. Los autores estudiados tienen varios enfoques temáticos que tienen que ver con los comportamientos, los documentos y los sistemas. Los diversos contenidos y las actividades narrativas se estructuran en motivos claros, comprometidos y apoyados por numerosas preocupaciones, penas y alegrías. Los hilos argumentales están llenos de momentos buenos y un tanto difíciles. A lo largo de los relatos, los tres escritores transportan a los lectores a diferentes lugares, épocas y ambientes.

El escritor madrileño, Lorenzo Silva, está muy presente en la literatura española de finales del siglo XX e inicios del XXI, abordando muchos temas de actualidad como los que en estos días están en el candelero: el mal funcionamiento de la justicia, la muerte por encargo, el tráfico de drogas, los malos tratos o la ley de protección de la

---

<sup>24</sup> En [www.alfaguara.com/es/premio-alfaguara-de-novela](http://www.alfaguara.com/es/premio-alfaguara-de-novela) se puede leer que “El 24 de abril, a las 12.30h., se ha celebrado la entrega del Premio Alfaguara de Novela 2006 en el Salón de Actos del Grupo Santillana en Madrid (c/ Torrelaguna, 60). En este acto, el Presidente del Grupo Prisa, Jesús de Polanco, ha hecho entrega de los 175.000 dólares (cerca de 148.000 euros) y la escultura de Martín Chirino al vencedor de la presente edición, Santiago Roncagliolo, quien se presentó con la novela *Abril rojo*. Durante la entrega el escritor colombiano y miembro del Jurado, Antonio Caballero, ha reforzado las razones que les han llevado a premiar una novela de la que ya se destacó en el acto del fallo “la eficacia expresiva, la fuerza dramática y la originalidad en el tratamiento de un tema político con las peripecias de una novela negra que arrastra y conmueve al lector desde la primera página”. El jurado, presidido por Ángeles Mastretta, ha estado compuesto por Antonio Caballero, Isabel Coixet, Juan González, Fernando Iwasaki, Carme Riera y J.A. Masoliver Ródenas. El acto de entrega del Premio Alfaguara, uno de los grandes acontecimientos culturales de las letras españolas, ha congregado a destacadas personalidades del ámbito de la política, de la cultura y del espectáculo: la Ministra de Cultura, Carmen Calvo; la concejala Trinidad Jiménez; los escritores Mario Vargas Llosa, Josefina Aldecoa, Fernando Royuela, Rosa Montero, Inma Chacón, Enriqueta Antolín; los directores de cine Agustín Díaz Yanes, José Luis Borau, Fernando Colomo y Gonzalo Suárez; y los cocineros Sergio Arola y Darío Barrio, entre otros”.

mujer y los derechos de los padres. El tema de la justicia, del cual Silva dijo (Mora Rosa, 2010: 38): “quienes funcionan mal primero son los legisladores. En la administración de justicia trabaja gente que no se siente comprometida, que decide cosas sin saber lo que hace”, es recurrente en su novelística. El otro tema que le apasiona a este escritor, que ejerció de abogado entre 1992 y 2002, es el del proxenetismo, que acompaña al crimen. Todo indica que ese crimen, como motivo temático básico de su producción literaria, es un pretexto que le sirve para observar cómo funciona la sociedad española actual. Lorenzo Silva, en su narrativa, repasa también otras cuestiones como son: la propiedad y el turismo; además manifiesta su postura en relación con la corrupción empresarial y administrativa. El caso que ocupa los detectives de la novela que estudiamos (el esclarecimiento de la muerte de un ingeniero de la central nuclear de Zorita) permite un retrato de ambientes provincianos, a los que también llegan los efectos de la corrupción y el afán de lucro a toda costa, con un caciquismo de nuevo cuño. Otros temas, como el funcionamiento de la Benemérita (cuerpo donde aterriza gente de distintas formaciones para remover la podredumbre de los delincuentes en todas las obras protagonizadas por la pareja de guardias civiles Vila/Chamorro), el amor, la seducción, la tensión sexual, la adolescencia y la aventura son representativos en toda su obra.

Los breves resúmenes de unas obras afines publicadas por Santiago Rafael Roncagliolo Lohmann que proponemos a continuación son los mejores exponentes de la esencia, temática y expresión de este escritor humanista. *El príncipe de los caimanes* (2002) es una apasionante novela de aventuras sobre dos viajeros (un aventurero en busca de caucho y fortuna, y su bisnieto, que huye de casa rumbo a Miami) que abren las fauces de la selva del Amazonas y se internan en ella. Ambos descubren, en pleno siglo XX, que no hay animal más peligroso que el ser humano y que la libertad y la muerte quizás sean lo mismo. *Pudor* (2004), que estudiamos a continuación, es una novela sobre la intimidad, sobre los deseos y los miedos que sus protagonistas no confiesan ni siquiera a quienes más quieren, sobre los secretos con que se protegen para que los demás no les hagan daño. Sus personajes son un hombre que va a morir, una mujer que recibe anónimos pornográficos, un niño que ve cadáveres y un gato que quiere sexo. Como muchas familias, todas esas clases de gente viven juntas y todas están solas. El libro cuenta una historia a la vez muy triste y sórdida, que se parece a una comedia de humor entre familiares que nunca se ponen de acuerdo. *Abril rojo* (2006)

retrata la violencia que desencadenó en Perú el grupo terrorista Sendero Luminoso. El investigador de los asesinatos de esta obra iconoclasta es un fiscal de distrito adjunto, Félix Chacaltana Saldívar, que nunca ha hecho nada que no estuviese claramente estipulado en los reglamentos de su institución. Pero, en este thriller cargado de suspense, va a conocer el horror perpetrado por un asesino en serie. *Abril rojo* es una novela violenta, perturbadora y teñida de humor negro. En ella, Santiago Roncagliolo realiza una radiografía inmisericorde de un episodio político de su país.

*Matías y los imposibles* (2006) es una de las mejores obras de literatura infantil y juvenil de Santiago Roncagliolo. Cuenta la historia de Matías, el chico más impopular de su aula: es feo, no juega al fútbol, es tímido y no tiene padres. La cosa empeora cuando muere el abuelo. Se queda todavía más solo. Afortunadamente unos amigos vendrán en su ayuda. *Jet Lag* (2007) construye, para el lector modelo, un puente aéreo entre el escritor y el autor. Este libro del blog es una miscelánea literaria, es decir, un ciberespacio con libertad y flexibilidad totales. En *La cuarta espada. La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso* (2007) cuenta la triste labor de Abimael Guzmán y de su grupo, Sendero Luminoso<sup>25</sup>. Es la historia de la transformación de un núcleo de seguidores fuertemente politizados en una máquina guerrillera. La última novela de Santiago Roncagliolo, titulada *Memorias de una dama* (2009), es una miscelánea literaria (un relato de viajes, investigación histórica, aprendizaje y desafíos morales). En esta novela de tradición picaresca, dos historias paralelas se cruzan: un joven peruano que busca triunfar como escritor en Madrid y una mujer de la alta sociedad caribeña venida a menos en París. Diana Minetti necesita escribir sus memorias y él necesita que le paguen por escribir. Un thriller literario que repasa las atrocidades cometidas durante las dictaduras de Trujillo en Santo Domingo, Fulgencio Batista en Cuba y las mafias económicas dominantes de Latinoamérica y que pone de relieve las complicidades del poder económico y el poder político durante estos periodos.

---

<sup>25</sup> Sendero Luminoso nació como uno de los múltiples grupos de la izquierda radical que aparecieron en América Latina durante los años 70. Sin embargo, el fanatismo ideológico de su líder, Abimael Guzmán, y la lealtad y férrea disciplina que logró inspirar en sus seguidores, convirtieron al grupo en el protagonista de un conflicto que provocó casi 70.000 muertos.

### 1.3- Los guionistas y directores

Patricia Ferreira y Enrique Jiménez (2002) son los adaptadores de *El alquimista impaciente*, guión basado en la novela homónima de Lorenzo Silva, y Tristán Ulloa (2007) escribió *Pudor*, guión basado en la novela homónima de Santiago Roncagliolo. Los filmes son realizaciones respectivas de Patricia Ferreira (Manga Films, 2002), David Ulloa y Tristán Ulloa (Tesela P.C., 2007).

#### 1.3.1- Patricia Ferreira

*El alquimista impaciente*, de la realizadora Patricia Ferreira, con guión adaptado de Patricia Ferreira y Enrique Jiménez, se estrenó en 2002 tanto en España como en Argentina. Quizás quien se interese en la trayectoria artística de los coguionistas de la película mencionada comparta la opinión de que Enrique Jiménez no tiene gran fama en el mundo cinematográfico. Las siguientes líneas testimonian, más bien, un exclusivo paseo por el camino de la biofilmografía de Patricia Ferreira.

Hace una década el nombre de Patricia Ferreira, madrileña nacida el 11 de septiembre de 1963, no era tan conocido como los de sus colegas Ana Belén, Helena Cortesina, Rosario Pi, Emma Cohen, Iciar Bollaín, Isabel Coixet o Judith Colell. Patricia Ferreira se impuso poco a poco en la cinematografía española hasta convertirse hoy en una cineasta consagrada. En efecto, esta guionista y directora comenzó su carrera a mediados de los años 80, trabajando como ayudante de dirección. Con el guión adaptado, *El alquimista impaciente* (2002), Patricia Ferreira se dio a conocer; mientras que con los guiones originales (*El secreto mejor guardado*, 2004; *Para que no me olvides*, 2005), se consolidó. Realizó varios programas de televisión como *Planta baja*; las series dramáticas *Equinoccio* y *Paraísos cercanos* (1997); y los documentales *Al lado del silencio*, *El reino de la luz* y *Lejos del mar*. En 1992 dio el salto al medio cinematográfico con la película *El paraíso* y la serie de cortometrajes *La isla del tesoro*. En 1995 dirigió el telefilme de género documental *Un sueño de cine. Homenaje a Ana Belén*, en cuyo guión trabajó David Planell. Completan su filmografía como directora, además de *El alquimista impaciente* (2002) que estudiamos, *Sé quién eres* (2000)<sup>26</sup>, *El secreto mejor guardado* (2004) y *Para*

---

<sup>26</sup> *Sé quién eres* (2000) está ambientada en Galicia. Este primer largometraje de Patricia Ferreira cuenta la historia de una joven psiquiatra que trabaja en un hospital gallego, donde uno de sus pacientes padece una extraña enfermedad por la que no recuerda nada. Esta ópera prima de 105.705 forma parte de la muestra analizada de películas de directoras españolas que realiza Pilar Aguilar (2010: 211-274).

que no me olvides (2005)<sup>27</sup>. Patricia Ferreira participó también en la película, *En el mundo a cada rato* (2004)<sup>28</sup>, y trabajó con el difunto actor y director Fernando Fernán Gómez. Últimamente, la coguionista y directora de *El alquimista impaciente*<sup>29</sup> (coproducción Argentina/España) ha realizado un acercamiento a la música latina a través de su documental, titulado *Música afro-peruana: tras la larga noche* (2008), que deriva de un programa televisivo hecho para RTVE, “Todo el mundo es música” y rodado en Perú, Cuba, Belice, Honduras, México y Argentina. Se ha estrenado como actriz recientemente en la película de Clotilde Sousa Mendes, *O Cônsul de Bordéus* (2010). La productora de sus películas es Continental Producciones, siendo su productor ejecutivo Gerardo Herrero Contenido.

El siguiente cuadro esquemático permite inventariar los diferentes premios que recibieron las producciones de Patricia Ferreira:

<b>Festival de</b>	<b>Año</b>	<b>Película</b>	<b>Galardón</b>	<b>Categoría</b>
Lleida	2000	<i>Sé quién eres</i>	ICCI Screenplay	Mejor Guión ICCI
Lleida	2000	<i>Sé quién eres</i>	Premios Audiencia	Mejor Audiencia
Goya Awards	2001	<i>Sé quién eres</i>	Goya	Mejor Diseño de Vestuario
Goya Awards	2001	<i>Sé quién eres</i>	Goya	Mejor Director Novel
Málaga	2002	<i>El alquimista impaciente</i>	Premios Turia	Mejor Actor Revelación: Roberto Enríquez
Málaga	2002	<i>El alquimista impaciente</i>	Premios del Círculo de Escritores	Mejor Guión Adaptado
Toulouse	2005	<i>Para que no me olvides</i>	Premios de la Audiencia	Mejor Audiencia
Premios de La Academia	2010	<i>Televisión</i>	Goya de Honor	Goya de Honor

<sup>27</sup> *Para que no me olvides* es un drama familiar, sincero y duro, que enfrenta a madre e hijo. Esta película supuso un cambio muy importante de registro (paso del género policíaco al drama) para Patricia Ferreira.

<sup>28</sup> Este largometraje, que defiende la protección de los derechos de la infancia en el mundo, trata temas como la educación de las niñas, la lucha contra el Sida, la protección de los menores contra la violencia y la explotación laboral entre otros.

<sup>29</sup> El guión adaptado fue escrito por Patricia Ferreira con la colaboración de Enrique Jiménez. Toda la película, que dibuja un retrato acertado de la sociedad española de finales del siglo pasado y principios del actual, fue rodada en España y, según las estadísticas de Pilar Aguilar (2010: 224), tuvo 206.158 espectadores, formando así parte de los largometrajes más taquilleros dirigidos por mujeres en España entre 2000 y 2006.

### 1.3.2- David y Tristán Ulloa

En forma abreviada, en los siguientes párrafos, presentamos las claves que informan sobre la vida y la obra de los hermanos Ulloa. Dos jóvenes cineastas cuyas trayectorias intervienen en una alianza artística para realizar el tercer conjunto de textos de nuestro corpus. En principio, tras dirigir su primer cortometraje en 2002, *Ciclo*, galardonado en diferentes festivales, basado en un cuento fantástico escrito por Tristán Ulloa, estos dos hermanos, David Ulloa y Tristán Ulloa, decidieron hacer una adaptación cinematográfica de una novela que les había apasionado: *Pudor*, de Santiago Roncagliolo. El primero, se encargó de los aspectos más técnicos durante el rodaje y el segundo, se puso a disposición de los actores.

La historiografía de los dos hermanos, realizadores de la película estudiada, constata que David Ulloa se licenció en Imagen y Sonido en la Universidad Complutense y tiene una larga carrera como realizador de televisión en Canal+, realizando programas como *Magazín* o *Miradas de cine*. Más tarde fue responsable absoluto de la realización del programa *Studiozon*, emitido en la cadena Studio Universal a través de la plataforma Quiero TV. Por último, su trabajo más reciente, antes de pasarse al cine con *Pudor*, ha sido la realización de la serie policíaca *El Comisario* en sus tres últimas temporadas.

Tristán Ulloa, nacido en Francia (Orleáns), se licenció en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid y siguió formándose con Juan Carlos Corazza. Su gran oportunidad vino de la mano de Salvador García y su película *Mensaka*, con la que consiguió una nominación para el Goya al Actor Revelación y el Premio al Mejor Actor en la 8.ª edición del Festival de Toulouse. Desde entonces no ha parado de trabajar tanto en cine como en series de televisión muy conocidas como *Más que amigos* o *El Comisario*. Su carrera se revalorizó con la película *Lucía y el sexo*, de Julio Médem (2001), con la que también estuvo nominado al Goya como Mejor Actor Protagonista y que le ha valido el reconocimiento mundial y la consolidación como actor en España. Con *Volverás* recibió una Mención Especial del Jurado como Mejor Actor en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Protagonizó otras películas que le hicieron famoso: *Los Sin nombre*, de Jaime Balaguer (1999); *El juego de la verdad*, de Álvaro Fernández Armero (2004); *Salvador*, de Manuel Huerca (2006) y *Mataharis*, de Icíar Bollaín (2007). Es el guionista de *Pudor*.

## 2- Contexto de producción

Si en los años ochenta confluyeron una serie de propuestas que tenían que ver con la vieja escuela y la emergencia de una nueva generación que buscó romper los moldes establecidos en la transición<sup>30</sup>, los años noventa comienzan con la adopción y publicación del Plan Nacional de Promoción y Desarrollo de la Industria Audiovisual, con la televisión en abierto y codificada, el vídeo, el DVD, etc. En 1994, la ministra Carmen Alborch enmienda algunos aspectos del decreto de su antecesor, Jorge Semprún, para revitalizar a su manera el sector cinematográfico. Esta situación se mejoró con la Ley de Fomento y Promoción de la Cinematografía y del Audiovisual, aprobada en junio de 2001. A través de esta ley la consolidación del Estado de las autonomías y las televisiones autonómicas facilitan la colaboración en producciones cinematográficas; la financiación de numerosas películas nacionales es efectiva y abre los horizontes hacia una política cinematográfica solvente. Es bajo este reglamento cuando se estrenaron *El alquimista impaciente*<sup>31</sup>, de Patricia Ferreira y *Pudor*, de David y Tristán Ulloa.

En efecto, estos dos textos fílmicos que integran este estudio han sido publicados y llevados al cine entre 2000 y 2007. Eso corresponde, en el plano político, a dos gobiernos españoles diferentes: el último mandato de Aznar y el primero de José Luis Rodríguez Zapatero. De cualquier manera, el contexto social, cultural, económico y político en el que están inmersos los realizadores de los filmes comentados es común: todos ellos han trabajado en la libertad democrática, por lo que se sienten interesados más en el presente que en la reflexión sobre la historia; tampoco acuden a la tradición literaria de manera tan frecuente como en etapas anteriores. Su formación se ha fraguado en un terreno interdisciplinar, en la sociedad de la información, la comunicación y la globalización. Sus películas hablan de los problemas de la juventud y del dinero fácil (corrupción, blanqueamiento de dinero, prostitución, problemas emocionales, desasosiegos vitales y amorosos, la relación con los padres, el paso a la edad adulta, etc.) desde una perspectiva individual y transindividual. En estos filmes también se reflejan, muchas veces de manera

---

<sup>30</sup> Con la llegada del Partido Socialista al poder (1982), Pilar Miró accedió a la Dirección General de Cinematografía e impulsó la nueva estructura industrial del cine español (1983). En 1983, Jorge Semprún, Ministro de Cultura, decretó otras medidas que pretendían fortalecer la industria en detrimento de la dirección y producción de las películas.

<sup>31</sup> Esta película rodada, en la sierra madrileña, creó una gran expectación con su presupuesto de 380 millones de euros.

indirecta, la realidad social y política (el desempleo, la inmigración, las drogas, la homosexualidad, la lucha de clases, el turismo, etc.).

En el plano artístico, este periodo corresponde a los diez primeros años del segundo siglo de existencia del séptimo arte. Las interferencias semiológicas entre literatura y cine o cine y literatura siguen definiéndose reglas organizadas según una coherencia de influencia o convergencia. La colaboración entre los dos artes (cine y literatura) se vive plenamente con una angustiada resignación por los aficionados (escritores, lectores, críticos, etc.) que querían mantener la hegemonía de las letras hasta los inicios del siglo vigésimo primero. En España, según María Pilar Couto Cantero (2001: 9), se plantearon dos posturas: la inquietud y la resignación. Los partidarios de la primera postura consideraban y advertían que el monstruo de la industria cinematográfica destruiría la literatura; mientras que los resignados, aunque tarde, se incorporaron enseguida a las posibilidades que ofrecía el mundo de la gran pantalla. Las razones principales avanzadas serían, precisamente, alcanzar una buena recepción de las obras literarias –en un mundo en constante evolución donde los medios de comunicación han ido mejorándose– y aumentar las ventas (razones comerciales). En estas batallas, el público fue el único beneficiario, ya que esos mejoramientos le daban grandes ventajas: acceso fácil a la información; reducción drástica de las horas de lectura de un periódico, ensayo, novela o pieza teatral para enterarse del contenido. Así, donde se requería decenas de horas para acceder al genotexto de una obra literaria, la pantalla lo reducía a dos como máximo.

Durante su comparencia en el Congreso (en septiembre de 2007) ante la comisión que debatía el proyecto de cine, David Trueba, presidente de ARPA (Asociación de Realizadores y Productores Audiovisuales), criticó duramente a los exhibidores y las televisiones españolas, usando términos como: “España es el patio de deshechos de Hollywood”, “Cualquier cineasta defiende el cine norteamericano, pero no los 500 títulos que anualmente estrenan aquí. De ellos, sólo 50 o 60 son interesantes” o “Estados Unidos usa nuestro país como si fuera el salón de su casa”. En esa contundente y brillante intervención, David Trueba aseguró que los exhibidores no aguantan una película española en sus salas si no funciona y acusó a las televisiones privadas de no querer asumir obligaciones con la sociedad cuando son concesiones públicas.

Este cuadro dibujado por una de las voces más autorizadas del cine español de estos inicios del siglo veintiuno revela que el contexto de producción de las películas que

estudiamos es bastante difícil. Las razones son múltiples: el productor independiente es aniquilado por las grandes empresas controladas por las cadenas de televisión, al público le fascinan las películas extranjeras, el acceso a las financiaciones por los cineastas novatos es limitado, las adaptaciones forman parte de las mejores producciones, la mala salud económica, la mala difusión de las películas nacionales, el aislamiento de los actores y actrices locales, etc. Con eso podría decirse que, en el exterior (resto de Europa, América, África, Asia), el panorama de las carteleras de las salas comerciales el cine español tiene poco eco. En muchos países, la difusión promocional de las películas “made in Spain” se hace por la administración española, a través de los centros culturales que dependen de la Agencia Española de Cooperación Internacional y el Desarrollo (AECID) o el Instituto Cervantes. En Camerún, por ejemplo, estos ciclos de cine español recorren sólo tres ciudades universitarias: Yaundé, Duala y Dschang.

Hablando de la mala salud económica del cine español, muchos analistas y profesionales piensan que eso se debe a la recurrencia de ciertos temas e historias y no tanto a un problema de calidad. En efecto, es muy difícil ver películas fantásticas, de ciencia ficción, de suspense o de acción dentro de este cine, géneros que son por lo general más atractivos para el gran público que dramas sociales o películas sobre la historia reciente, que son necesarias, pero que quizás están muy trilladas. También están los problemas de distribución y la corta duración de las películas en cartel. Respecto a la mala difusión del cine español, en una entrevista concedida a Javier Ruiz de Arcaute (2005), Patricia Ferreira denuncia el hecho de que en Madrid no siempre nos enteremos de lo producido en Cataluña, donde demasiados actores desarrollan su trabajo en teatro y televisión. Para ella, “Es una de las peores consecuencias del Estado de las Autonomías cuando se pone restrictivo, que acabamos por conocer mejor a cualquier mediocre actriz americana que a los actores y actrices magníficos que trabajan en catalán, en gallego...”. Así, pues, la cinematografía actual en español así como las demás cinematografías nacionales, en su producción y su exhibición en salas, están en una situación de absoluto colonialismo cultural por parte de la industria cinematográfica norteamericana.

En la actualidad, se habla del problema de las descargas ilegales en la red, de la piratería y del desinterés de los espectadores. En 2009, por ejemplo, durante la entrega de los premios Goya, Ángeles González-Sinde (a la sazón presidenta de la Academia de

Cine) declaró una lucha para que las descargas ilegales no hagan desaparecer el cine español y para que los administradores del país comprendan que en el negocio de la red no pueden ganar sólo los operadores de ADSL. Entre tanto, la crisis en este sector ha alcanzado proporciones incontrolables. Las ventas de DVD se han desplomado; las cifras oficiales (soitu.es: 02/02/2009) anunciaban que el mercado de DVD en ese año era un 50% menor que hacía tres años y que, en cinco años, los videoclubs en España habían pasado de 12,000 a 3,000 y que sólo en 2008 ha habido más de 52 millones de entradas de cine o DVD que no se han vendido o alquilado. Este panorama describe una situación muy incómoda para quienes proporcionan los contenidos a la red, pero tiene también sus causas. Al respecto, según muchos promotores de las páginas de enlaces para descargas P2P de España, gran parte del cine español no interesa a nadie porque no es entretenido. Lo ilustran, evocando las repeticiones temáticas (dramas sobre minorías sociales, guerra civil, violencia de género, etc.), la no adaptación de los cineastas españoles a las nuevas tecnologías (el futuro incierto del DVD y la inoperatividad del BluRay), la falta de plataformas (lugares donde los usuarios puedan comprar o alquilar sus películas con calidad) adecuadas de distribución, la crisis económica que estamos pasando y los precios abusivos de las entradas en las salas de cine. Otros analistas piensan que los principales problemas del cine español desde los inicios del siglo XXI son la falta de estímulo, el bajo nivel de los guiones y la falta de talento. Los defensores de esta tesis, que compartimos con Juan Marsé (*tublogdecine.es*), piden más medios o más dinero.

Pero, últimamente, el cine español tiene una acogida aceptable fuera de sus fronteras: muchas películas españolas son muy bien recibidas en foros internacionales. Películas, actores, actrices, directores, etc. ganan importantes premios (los Oscar)<sup>32</sup> o inauguran grandes festivales internacionales; sus películas se venden en centenas de países en el mundo. El cine comercial ya es una realidad en este país y los festivales organizados son innumerables. Entre los grandes festivales que podemos citarlos hay:

---

<sup>32</sup> En 1987 se crearon los premios Goya como émulo de los premios Oscar para el cine español. Cabe reconocer, asimismo, que el cine español es el cine extranjero en Estados Unidos que más premios Oscar ha ganado desde 1978. Así, el ganador del primer Oscar español fue José Luis García (1982) por la película *Volver a empezar*. En estos momentos, los cambios políticos se reflejan de forma inmediata en los filmes y el cine regional (Nuevo cine vasco, el Institut de Cinema Català, Galicia, etc.) se desarrolla con fuerza.

- Con subvenciones nominativas: Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, Festival Internacional de Cine Donostia- San Sebastián y Festival de Málaga de Cine Español, etc.

- Con Subvenciones no nominativas: Premios Goya-Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España; Festival Internacional de Cine, Ciudad de Las Palmas de Gran Canaria; Mostra de Cinema Llatinoamericana de Catalunya, Centro Latinoamérica De Lleida; Festival de Cine Africano de Tarifa, Al Tarab; Festival de Cine de Lanzarote, Arrecife (Las Palmas de Gran Canaria, Islas Canarias); Semana Internacional de Cine de Valladolid; Sevilla Festival de Cine Europeo; Sitges Festival Internacional de Cinema Fantastic de Catalunya; Mostra de Valencia; Festival Alcine, Empresa Municipal Promoción De Alcalá De Henares; Festival Internacional de Cine Negro de Manresa (FECINEMA), etc.

Esas actividades, que se organizan anualmente en todas las grandes ciudades españolas, demuestran efectivamente la gran vitalidad del cine español en estos inicios del siglo XXI. En ellas se verifica bien la definición, elaborada en el Primer Congreso Democrático del Cine español<sup>33</sup>, según la cual “El cine es un bien cultural, un medio de expresión artística, un hecho de comunicación social, una industria, un objeto de comercio, enseñanza, estudio e investigación. El Cine, es pues, una parte del patrimonio cultural de España, sus nacionalidades y sus regiones” (Francisco Llinás, 1987: 16). El cine español actual tiene un gran éxito a nivel de las producciones concretas: en 2005, por ejemplo, el cine español produjo 142 largometrajes, alcanzando así la cifra más elevada de su historia.

Creemos que la bibliografía cinemática española estará de enhorabuena con las últimas aportaciones de la reforma del sector audiovisual y la emulación que crean los Premios.

### **3- Catalogación estilístico-genérica**

Un género, tanto en la literatura como en el cine, es una forma organizativa que caracteriza los temas e ingredientes narrativos elegidos por el autor. El recurso de los géneros es fundamental para la distribución y promoción comercial de las películas. La

---

<sup>33</sup> El Primer Congreso Democrático del Cine Español se celebró en diciembre de 1978 con el fin de potenciar el despegue de la industria cinematográfica en la naciente democracia española.

catalogación estilístico-genérica de los filmes ha suscitado discusiones acaloradas entre profesionales, estudiosos y apasionados de este arte. Desde los inicios del séptimo arte, películas con formas de comunicación distintas han evolucionado de manera vertiginosa. Con la teoría llamada realista, desarrollada después de la segunda guerra mundial, el alienante predominio de la ficción en los guiones preconstruidos supuso la necesidad de adaptar un estilo y un género cinematográficos. En España, Miguel Ángel Huerta Floriano (2005) ha dedicado un importante trabajo a este tema. Algunos de sus planteamientos, que seguimos en este apartado, permiten clasificar las películas estudiadas<sup>34</sup> en función de sus formatos, temas, escenarios y categorías supragenéricas, con una intención meramente analítica. De acuerdo con este consenso, el espectador que se acerca regularmente al cine puede reconocer los rasgos originales de cada género, bien sea documental, cine de animación, experimental, melodrama, cine histórico, negro, cómico, religioso, terrorífico, de ciencia-ficción, fantástico, folclórico, musical, de aventuras, bélico, *western* o erótico.

El formato y la categoría supragenérica de *El alquimista impaciente* (película) la ligan con el grupo de los thriller<sup>35</sup>, es decir, la gama de los filmes con una historia compleja, investigaciones fastidiosas, muchos detalles e impactos. Es el cine negro. Podríamos decir que este largometraje es una ajustada traslación de las reglas del policial americano a la geografía e idiosincrasias españolas<sup>36</sup>. Francisco María Benavent (2002: 49) dice al respecto que: “Patricia Ferreira presenta un nuevo “Thriller”, de rasgos clásicos sin las soterradas imitaciones hispanas del género”. ¿Cuáles son los rasgos clásicos de este género desarrollado principalmente en Estados Unidos entre 1930 y 1960?

La técnica de los filmes pertenecientes a este género privilegia un subfondo que le permite captar permanentemente la atención del espectador. Estas películas tienen un aire de pesimismo fatalista y suelen transcurrir en una sociedad violenta, corrupta, falsa, e injusta, donde el héroe y sus ayudantes viven bajo el control y las amenazas de los malvados. Otro ingrediente notable en cuanto al término “cine negro” es que tiene una

---

<sup>34</sup> No pretendemos hacer una clasificación exhaustiva de los géneros cinematográficos de la producción fílmica española en este apartado; eso sería una tarea complicada y arriesgada. Sólo nos limitamos a hablar de los registros fílmicos afines a las tres películas de nuestro corpus, como mecanismos culturales que propician su conocimiento previo.

<sup>35</sup> El thriller ha sido uno de los géneros cinematográficos predominante en la España de los años 80.

<sup>36</sup> Para más informaciones, remitimos a <http://www.pantalla.com.ar/pel/6/6905.html/>

connotación crítica y analítica que no siempre despierta el interés de la industria cinematográfica. Los relatos están basados en las novelas que hablan de ladrones, policías y fatalidad. Una de las características del narrador cinematográfico es analizar el crimen desde la perspectiva del misterio de un asesinato (punto de vista del detective en jefe: la pareja de guardias) y desde la perspectiva de los maestros del ilegal (punto de vista de los maestros del crimen). Las convenciones de este género son las ambientaciones siguientes: juzgados, hospitales, forenses, policías, girofaros, oficinas lujosas, cementerios, casinos, discotecas, burdeles, etc. Mientras que los papeles son: el detective, el gánster, el espía, el policía, el periodista, la víctima, el verdugo, la prostituta, el narcotraficante, el proxeneta, etc. En sentido estricto, estos personajes son estereotipados. Los acontecimientos, en cuanto a ellos, son: el crimen, la traición, la investigación, el interrogatorio, etc. Claramente, las historias dramáticas tienen un protagonismo indispensable en el desarrollo de la trama.

En el género policíaco o negro, las películas se organizan en el guión, el rodaje y el montaje como ese puzzle que siempre gira en torno a una intriga, donde el director tiene que dosificar lo que enseña y lo que oculta, las sorpresas para el espectador y el suspense. En este género no faltan escenarios y personajes femeninos perversos, que generan interés con sus intrigas, sus peripecias resonantes y sus crímenes lúgubres. Estas modalidades lógicas son una parte imprescindible del espectáculo. En estas proyecciones, los aficionados suelen exigir una sorpresa, los protagonistas duros y la subida del pulso. El lector cinéfilo no tolera, mirando un filme policíaco, los intentos fallidos así como los personajes blandos. Por eso es porque se dice que la película de detectives es una película de temperamento y de enigma que funciona bien por hablar de cosas importantísimas. El sabueso mide seriamente sus modales con todos los soplones y con el desfile de tipos humanos y sociales con que se enfrenta.

Para unos críticos y analistas actuales, las historias de numerosas películas policíacas españolas podrían considerarse, debido al temperamento blando de sus protagonistas, como meras versiones del profuso subgénero de las “buddie movies”. El caso más ilustrativo sería el de *El alquimista impaciente*, de Patricia Ferreira, donde una pareja de policías investiga un crimen y sus aledaños. Entre los mejores títulos del cine negro español están: *Deprisa, deprisa* (1980), de Carlos Saura; *Maravillas* (1980), de M. Gutiérrez-Aragón; *El crack*, de José Luis García. Eloy de la Iglesia es el director que

más cultiva el género: *Navajeros* (1980), *Colegas* (1980), *El Pico* (I y II, 1993 y 1984) y *La estanquera de Vallecas* (1987). En todas ellas se retratan las lacras sociales del momento, contadas con tramas duras y sórdidas, excesos policiales, violencia moral o física, investigaciones turbias, prejuicios y nostalgia.

Como apunte, el género negro (tanto en la literatura como en el cine) ha dejado de ser una materia reservada para un reducido grupo de lectores españoles ya que importantes escritores como Lorenzo Silva contribuyen a su gran difusión, procediendo a su descentralización geográfica y alejando sus protagonistas de los estereotipos con los que se suele asociar a la Benemérita<sup>37</sup>. En la actualidad, su vitalidad en España está consolidada. Javier Sánchez Zapatero y Àlex Martín Escriba (2010: 64-65) lo reconocen cuando declaran:

*Así, la vitalidad que muestra la literatura negra en la actualidad es la de una producción exuberante en continuo crecimiento. Estimulada por colecciones, festivales, premios literarios, publicaciones especializadas, congresos académicos y una intensa red de páginas web, muestra el excelente estado de salud del que goza actualmente. A la ya clásica Semana Negra de Gijón: festival dedicado al género dirigido por Paco Ignacio Taibo II que lleva más de veinte ediciones, le acompañan por el “sendero del crimen” BCNegra, Novela y Cine Negro de Salamanca, Mayo Negro de Alicante y Getafe Negro.*

El cine negro puede resultar incómodo al espectador por uso de ciertas imágenes forenses o eróticas y ciertos referentes que se presentan con sadismo, dolor físico o psicológico y una moraleja ambigua. En él imperan, a veces, el cinismo, el oportunismo, el miedo y las relaciones de poder ambivalente. El ritmo puede también resultar imparable.

*Pudor* es un drama<sup>38</sup>. En el cine dramático las películas suelen abordar los conflictos personales y sociales con talante, empeño y resolución realistas. Las principales cuestiones de la vida escenificadas varían entre amor, desamor, celos, falta de cariño, incompreensión

---

<sup>37</sup> Según Lorenzo Silva (2010: 75-76), la novela benemérita es un género personal y particular que se relaciona con todos los otros mencionados (novela negra o policiaca, *mystery* o *procedural*), y que no aspira a cumplir con ortodoxia el canon de ninguno.

<sup>38</sup> El término “drama” viene de la palabra griega que significa “hacer”, y por esa razón se asocia normalmente a la idea de acción. En términos generales, se entiende por drama una historia que narra los acontecimientos vitales de una serie de personajes. Los primeros datos documentados de literatura dramática son del siglo VI a. C.; la primera obra crítica sobre la literatura y el teatro es *Poética* (330 a. C.) de Aristóteles. Aristóteles sostenía que la tragedia griega se desarrolló a partir del ditirambo, himnos corales en honor del dios Dionisio que no solamente lo alababan sino que a menudo contaban una historia. Según la tradición, Thespis, el director de un coro del siglo VI a. C., creó el drama al separar en un ditirambo el papel del personaje principal del resto del coro: él hablaba y el coro respondía. Según Aristóteles, desde ese hecho sólo había que dar un pequeño paso hacia la evolución del drama como forma independiente con la incorporación de otros actores y personajes.

(familiar o social), experiencia de paternidad o maternidad, dolor, discapacidad (física o psicológica), desempleo, abusos diversos, etc. Muchos especialistas de este género cinematográfico piensan que si dentro del paradigma realista, el tratamiento es más amable, el drama deriva hacia la comedia y, por el contrario, si subraya la impotencia del ser humano frente al conflicto, adquiere el tinte de la tragedia. En la historia del cine, David Wark Griffith (1875-1948) revolucionó el drama fílmico, dedicando *Pobre amor* (1919) “a todas las jovencitas que esperan en vano poder encontrar un marido, manteniéndose puras” (Marta García, 1984: 173). Aquí, es el binomio existente entre el sentimentalismo y la filiación el que está en la base del melodrama.

La gran especialización del género dramático es el melodrama, interesado por temas atemporales y personajes que mantienen relaciones afectivas, donde la representación de los sentimientos y los conflictos busca la mayor empatía con los espectadores. El drama romántico, basado en la expresión pura de los sentimientos que invaden o atacan a todos los seres humanos (el amor, el odio, la venganza, etc.). Los mejores filmes de este género cinematográfico, a lo largo del primer siglo del cine, son: *Cumbres borrascosas* (William Wyler, 1939), *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *Alma en suplicio* (Michael Curtiz, 1945), *Que el cielo la juzgue* (John M. Stahl, 1945), *Duelo al sol* (King Vidor, 1946), *Eva al desnudo* (Joseph Mankiewicz, 1950), *La reina de África* (John Huston, 1951) y *Candilejas* (Charles Chaplin, 1952). Las estrategias estilísticas y las cualidades argumentales de estos filmes afines al melodrama son: sentimientos desaforados, golpes de efecto en la línea dramática, redención de los personajes a través del afecto, preeminencia del estereotipo folletinesco, etc. Estas características son aplicables a la inmensa mayoría de las películas que se identifican con la metaliteratura o la literatura popular. Aplicado al cine, el término “melodrama” describe, más que un género, una forma de narrar, basada en los giros súbitos de la acción, el juego simplificado de connotaciones morales y el resorte sentimental y apasionado que mueve a los personajes.

Así, *Pudor* llegó a la gran pantalla, fijando entre sus argumentos más eficaces aquellos que narran la fatalidad, los amores contrariados, la entrega familiar, la incomunicación y, en suma, todo lo sentimental ocultado. La autenticidad de su discurso melodramático se articula en torno a la nostalgia y la complejidad histórica. A veces, los diálogos están plagados de momentos de auténtica sensación de fragilidad, ternura y

amargura que pueden violentar al espectador. El dolor y la verdad se dan la mano para crear el humor y la identificación con los personajes y los temas humanizados.

En definitiva, se ve que en un género u otro, lo que hacen nuestros escritores y realizadores es un arte. Todos procuran que los actores sean cercanos al espectador para que, cuando se enfrentan al conflicto de la historia, el espectador se pueda siempre identificar con ellos. Según se sabe, las secuencias de los filmes negro y dramático son muy distintas. En los filmes negros dominan las acciones exteriores mientras que en los melodramas hay un predominio de secuencias rodadas en lugares cerrados. A los dos géneros les gustan los marcos y contextos: épocas de grandes revoluciones (francesa, industrial, etc.); peligros del bolchevismo y de la anarquía; desastres de la corrupción, del narcotráfico, de la soledad, etc.

Resumiendo las líneas de investigación estudiadas, vemos que reflexionar sobre la historia, la teoría, el análisis del texto fílmico, el comentario de muchas novelas o cuentos y su adaptación al cine, se han desvelado muchas claves temáticas en los estudios de los procesos de transferencia. Observamos también que los trabajos reseñados demuestran que las interferencias entre literatura y cine se han producido constantemente en ambas direcciones tanto en España como en otros países. Así pues, muchos trabajos publicados por los especialistas del tema estudiado versan sobre los recursos y procedimientos técnicos necesarios para analizar las relaciones entre literatura y cine y viceversa. Por tanto, el propósito de muchas aportaciones bibliográficas de lo investigado y publicado en el mundo, en general y el SELITEN@T, en particular, ha consistido en cuestionar la imagen cinematográfica, centrándose en la concepción de los instrumentos teóricos indispensables para el análisis crítico. Otro eje de investigación de la misma cuestión se centra en el estudio de la literatura, el cine y otras artes en relación con las nuevas tecnologías. Sobre las versiones de la novela al teatro y cine, figuran importantes trabajos “intermediales” referidos a estas cuestiones. Las incidencias de estos estudios, según resume José Romera Castillo (2011: 383-385), son mayores. El crítico afirma, sobre las relaciones triádicas, que

*En este casamiento, [...] las relaciones se complican aún más al fundir la pareja novela-teatro en un trío (al añadir el cine) [...]. En síntesis, se puede sostener que en las adaptaciones novelescas llevadas al cine y/o al teatro el peso de la narratividad es altamente manifiesto, porque todas, en mayor o menor grado, conscientemente o no tanto, han sido influenciadas por el lenguaje narrativo del discurso de origen.*

Además, en algunos números de la revista *Signa* aparecen también reseñas relacionadas con el tema de los trasvases culturales como nuevos lenguajes expresivos en España. Estos trabajos han sido integrados en el primer capítulo de este apartado en función de su afinidad temática con los epígrafes existentes. En España, en general y en el SELITEN@T, en particular, se confirma el dicho según el cual toda investigación debe estar fundamentada en la interdisciplinariedad para responder con acierto a los nuevos retos de la sociedad contemporánea. Las publicaciones mencionadas en este trabajo integran las indagaciones realizadas en tales ámbitos: la historia del cine, la teoría y el análisis del texto fílmico, la literatura y el cine; la literatura, el cine y la televisión; la literatura, el cine y otras artes en relación con las nuevas tecnologías, etc. Todo ello desde perspectivas histórico-literarias e intersemióticas. A estas líneas se le añadiría otra: la que resumiría los aspectos del capítulo dos. Los puntos principales de este capítulo son complementarios en nuestro estudio. Informan sobre la vida y la obra de los autores, guionistas y directores de nuestro corpus; esbozan una breve descripción del contexto sociocultural que ha posibilitado la producción cinematográfica de *El alquimista impaciente* y *Pudor*; e intenta una aproximación abreviada de los géneros y/o las corrientes cinematográficas a las que pertenecen los filmes estudiados.

**SEGUNDA PARTE:**  
**ANÁLISIS DE LOS MECANISMOS NARRATIVOS**

En esta parte vamos a tratar fundamentalmente de las cuestiones relacionadas con la arquitectura de los textos novelescos analizados en este trabajo. Estudiamos dos importantes obras de la narrativa en español cuyas palabras integrantes actuales son: mezcla, legado, lengua, España, Latinoamérica, pop, Internet, unidad y exploración. De estas nueve palabras dos pueden utilizarse para referirnos a los orígenes de los escritores antes de entrar en el meollo del análisis de los textos: España y Latinoamérica. Por el momento, podemos precisar que el estudio se centra en dos novelas publicadas por dos escritores de vocación internacional: *El alquimista impaciente*, del español Lorenzo Silva y *Pudor*, del peruano Santiago Roncagliolo. De Lorenzo Silva y Santiago Roncagliolo hemos leído bastantes obras que sirven para explorar la complejidad de la existencia del hombre, poner en tela de juicio paradigmas tales como la civilidad, el progreso, la muerte, la soledad y cuestionar las dicotomías malos / buenos o normal / anormal. Lorenzo Silva es uno de los escritores españoles contemporáneos a los que la crítica ha dedicado una atención más constante y Santiago Roncagliolo es una de las plumas más importantes de su generación en América Latina. En su sólida actividad creadora, desarrollada a lo largo de más de una década, los dos han apostado por la diversidad temática y genérica. Con una gran habilidad y una creciente madurez en sus escritos, en cada una de sus entregas demuestran que el material no se agota para borrar las fronteras geopolíticas en literatura.

Para enfocar el estudio de los mecanismos narrativos de *El alquimista impaciente* y *Pudor*, empezamos por precisar que estamos ante unos enunciados narrativos literarios. Llegando a este punto, hace falta precisar que para que un conjunto de enunciados pueda ser considerado como un texto es necesario una serie de relaciones semánticas, gramaticales y pragmáticas entre sus elementos de manera que el destinatario pueda interpretarlo como una unidad o una cadena de unidades. Para entender lo que eso supone, recurrimos a Jean-Marie Schaeffer (1988: 80) cuando dice:

*Una obra no es sólo un texto, es decir una cadena sintáctico-semántica, sino también, y antes que nada, un acto de comunicación interhumana; es decir, un mensaje emitido por una persona determinada en unas circunstancias precisas y con un fin específico, que va a ser recibido por otras personas en circunstancias y con un propósito no menos específico.*

En este sentido, cabe decir que nuestro asunto consiste en analizar cómo los distintos escritores han organizado la información textual que transmiten a sus potenciales lectores, ya que todo texto es un conjunto de enunciados internamente estructurados. El objetivo de tal análisis será descodificar la intención comunicativa de cada escritor en función de su

contexto de enunciación. Todo eso irá aclarándose a lo largo del estudio, abordando en ambas novelas el análisis de la estructura de las acciones, los temas, la narración, los personajes, el tiempo, el espacio y el lenguaje.

**CAPÍTULO TERCERO:**  
***EL ALQUIMISTA IMPACIENTE (NOVELA)***

*El alquimista impaciente* es una de las obras maestras del autor madrileño Lorenzo Silva, publicada en el año 2000<sup>39</sup>. La novela fue ganadora del Premio Nadal del mismo año y se han vendido más de doscientos mil ejemplares. El libro cuenta una historia detectivesca, protagonizada por la célebre pareja de guardias civiles Rubén Bevilacqua y Virginia Chamorro. Tras la lectura, hemos planteado como hipótesis de trabajo que su estructura inmanente específica trae consigo la gran importancia de los componentes estructurales que conectan los articuladores discursivos y los articuladores semióticos en una organización interpretativa más alta (Edmond Cros, 1992: 12) que generarían el sentido. Esta novela, como dispositivo pensante, necesita, por eso, el desarrollo de todos los aspectos sociales complejamente organizados en el tejido narrativo. Nuestra interpretación de la novela resultará efectiva a través del análisis de los componentes estructurales siguientes: la estructura de la acción, la temática, la narración, los personajes, el tiempo, el espacio y el lenguaje.

### **1- La estructura de la acción**

Narratológicamente, la estructura narrativa se describe generalmente como el marco estructural que es la base del orden y de la manera en las cuales la narración se presenta a un lector, a un oyente, o a un espectador. Los teóricos que describían la estructura narrativa de un texto pudieron referir a elementos estructurales tales como una introducción, en la cual se describen los caracteres de fundación y las circunstancias de la historia; un desarrollo en el que se describen los acontecimientos; y una coda, que hace observaciones que concluyen. Acuñada por los filósofos griegos (Aristóteles y Platón), la noción de la estructura narrativa se renovó como concepto crítico cuando los estructuralistas (Propp, Barthes, Genette, etc.) procuraron universalizar los elementos estructurales del relato.

Así pues, para introducir este primer paso del enfoque estructural de la obra analizada, es importante subrayar que su modelo de ordenación está en relación directa con el género policíaco e implica la presencia de un elemento narrador cuya funcionalidad es variada, ya que se superponen en el texto estructuras fundadas tanto en la acción, en los caracteres o ideas, como en los ambientes. La forma de composición de *El alquimista impaciente* llama la atención del lector a través de una preciosa combinación de los elementos concretos del mundo objetivo y la interioridad del mundo subjetivo. Su

---

<sup>39</sup> La edición utilizada y citada en este trabajo es crítica, con introducción y guía de lectura de Germán Gullón (Madrid: Espasa Calpe, 2008).

intención estructurante deja subsistir la seminal intuición de Edgar Allan Poe (1809-1849), según la cual el crimen no resulta lo esencial de la novela negra; junto al asunto criminal, las circunstancias que lo rodean y las prácticas sociales constituyen la esencia de la novela en sí.

La acción novelesca se desarrolla alimentándose de las interrelaciones del contenido de los capítulos y del modo de formular los subtítulos. La historia narrada se adecua claramente a la de las novelas cerradas, caracterizadas por una delimitación precisa de la trama, es decir, con principio, medio y fin. Lorenzo Silva estructura y describe los ámbitos en que los personajes ejercen sus actividades profesionales y sus fechorías, exponiendo su visión particular del mundo desde un marco que consideramos como el comienzo del relato hasta su epílogo.

La novela<sup>40</sup> tiene así 292 páginas y XX capítulos organizados, de la manera siguiente: capítulo primero (12 páginas), capítulo segundo (13 páginas), capítulo tercero (16 páginas), capítulo cuarto (17 páginas), capítulo quinto (15 páginas), capítulo sexto (15 páginas), capítulo séptimo (11 páginas), capítulo octavo (12 páginas), capítulo noveno (15 páginas), capítulo décimo (13 páginas), capítulo undécimo (16 páginas), capítulo duodécimo (15 páginas), capítulo décimo tercero (19 páginas), capítulo décimo cuarto (17 páginas), capítulo décimo quinto (15 páginas), capítulo décimo sexto (16 páginas), capítulo décimo séptimo (16 páginas), capítulo décimo octavo (14 páginas), capítulo décimo noveno (14 páginas) y capítulo vigésimo (13 páginas).

Los segmentos articulados arriba se relacionan y pueden ser reordenados en unidades mínimas que integran los segmentos aislados de la novela en función de las anacronías, las digresiones y las pausas. De esta reconstrucción es, quizá, de donde se integran los conflictos de clases o de género y la corrupción omnipresente en la España reflejada. Cada capítulo lleva un epígrafe que lo resume en pocas palabras, que, según hemos notado, forman parte de la línea argumental de los acontecimientos narrados en esta parte. A modo de ilustración tenemos, por ejemplo:

---

<sup>40</sup> Citamos por la edición crítica, introducción y guía de lectura de Germán Gullón (Madrid: Espasa Calpe, 2008).

CAPÍTULO	SUBTÍTULO	REFERENCIAS TEXTUALES	OBSERVACIONES
III	<i>Vapor de agua</i> (pág. 26).	<i>Agua, declaró entonces Nada más que vapor de agua</i> (pág. 40).	Este capítulo empieza en la casa-cuartel y se termina en la central nuclear. El parlamento es de Dávila y clausura el apartado.
X	<i>Tenía alma</i> (pág. 124).	<i>No. Irina tenía alma</i> (pág. 130).	Este capítulo se desarrolla en la discoteca Rasputín después de la aparición de los restos de la segunda víctima del caso que tratan Vila y Chamorro. El parlamento es de Vassily.
XVII	<i>Una olla a punto de estallar</i> (pág. 236).	<i>Por fuera, equilibrio y calma. Por dentro, una olla a punto de estallar</i> (pág. 250).	Este capítulo pone de relieve dos personajes (Vila y Patricia). Se desarrolla en pleno centro de Madrid y gira en torno a Trinidad Soler que ha sido amante de unos meses de Patricia. Las palabras son de Patricia Zaldívar.
XX	<i>El alquimista impaciente</i> (pág. 280).	<i>Algo lo cambió de arriba abajo. No era el mismo con quien me casé. Y ahora pienso si fue el dinero, como el oro a los alquimistas impacientes</i> (pág. 290).	Este capítulo es el que clausura la novela. Lleva una carga semántica, axiológica e ideológica interesante. La referencia reproducida es uno de los múltiples parlamentos de la viuda Blanca Díez en este último texto. Volvemos ampliamente a este subtítulo a continuación.

El contenido de todo el último capítulo tiene un epígrafe que da título a la novela entera. Todo el dilema del texto se resuelve en ese vigésimo apartado de trece páginas (págs. 280-292) y 3.449 ocurrencias. El mapa léxico de ese capítulo, a modo de “éxcipit”, relaciona causalmente digresiones, elucidaciones y revelaciones. Todas las clases sociales que aparecen progresivamente a lo largo de la novela se mezclan en este último texto y confirman su antagonismo. Se trata particularmente de los cuerpos profesionales siguientes: empresarios, guardias civiles y jueces. La dinámica que se establece entre lo que leemos y todo lo que sugiere el texto, a través de la sustancia psicológica de sus componentes estructurales, modeliza lo no consciente del sujeto que ha pensado el texto. Por eso, se notaría que todos los signos del “éxcipit” tienen una inclinación casi natural hacia la denuncia estricta y la condena de las actividades de un grupo de personas representadas por “El alquimista impaciente”. Este subtítulo del capítulo XX y título general de la novela resume toda la ideología del texto y funciona como lo que Austin y Searle llamaron en su tiempo “micro speech acts” (Rocco Mangieri, 2006: 200). Este último capítulo ofrece una gran maestría temática que superpone lo real con lo irreal. Y es en este contexto que el lector comprende que, como subtítulo de capítulo (pág. 280), “El alquimista impaciente” lleva un sentido afirmativo y tiene una función informativa que nos permite analizarlo claramente como frontera y título de la novela de Lorenzo Silva.

Centrándose ya en este subtítulo-clausura que precisa –en su calidad de subtítulo adjetivante– un paquete de rasgos referidos a la constitución de uno de nuestros sujetos textuales, resulta que todas las estructuras lógico-semánticas que lo atraviesan desarrollan procesos que racionalizan la noción de “grupos estratégicos” que, a juicio de Dietz Gunther (2003: 19):

*Están constituidos por personas unidas en torno a un interés común por conservar o ampliar sus oportunidades compartidas de apropiación. Estas oportunidades de apropiación no se refieren exclusivamente a bienes materiales, sino que pueden incluir asimismo el poder, el prestigio, conocimientos u objetos religiosos.*

A partir del sintagma “grupos estratégicos”, el resto de la cita construye entidades que se colocan o quieren colocarse por encima de otras. Es lo que ocurre a lo largo de la novela *El alquimista impaciente* donde el movimiento corporativo de los “alquimistas impacientes” del negocio sucio quiere reterritorializar, desde una perspectiva genérica, la sociedad española. El rol de estos hombres posee, a nuestro juicio, una función

exclusivamente antisocial; lo dicho encuentra elementos de justificación en esta última secuencia dialogada del texto:

- [...] *La verdadera transmutación consistía en mejorar la naturaleza del propio alquimista, no de los metales. Los metales sólo eran el instrumento. Por eso los que se impacientaban y se obsesionaban con el oro acababan consiguiendo el efecto inverso, empeorar ellos mismos. La transmutación al revés. [...]*
- [...] *Trinidad se metió en un lío demasiado complicado. Ésas cosas se sabe cómo empiezan, nunca por donde salen. Y no todo el mundo es igual de fuerte.*
- *Trinidad era fuerte, se lo aseguro.*
- *A veces eso es aún peor que ser débil. En el límite, todo se convierte en su contrario. La virtud en defecto, la fuerza en debilidad (págs. 289-290).*

El último texto tiene una base filosófica e histórica sólida. Da cuenta de la maldad de los alquimistas y sus seguidores; advierte sobre lo peligroso que representa el dinero fácil de los criminales y plutócratas corruptos del mundo capitalista. La inteligencia del autor implícito y su consiguiente conocimiento de las estrategias de enriquecimiento ilícito en vigor en su sociedad le sirven para proporcionarnos unas imágenes en relación con las prácticas sociales y axiológicas de nuestro tiempo. Su campo de sentido subsume los ideosemas de la alteridad y otros nuevos valores que construyen dos modelos de mundos divergentes anclados en una estrategia ideológica que va minando el orden feudal y modificando sus estructuras sociales.

Resumiendo acerca del carácter orgánico y conclusivo de la trama de *El alquimista impaciente*, vemos que esta novela constituye un buen ejemplo de texto con estructura cerrada: el novelista Lorenzo Silva, después de presentar las circunstancias del asesinato de la víctima principal y caracterizar el ambiente en que se mueven los primeros personajes, esencialmente policías y camareros, procede a su identificación y reconstruye los primeros elementos de la investigación; las complicaciones de la investigación sobre el caso Trinidad Soler y la aparición del cuerpo de Irina Kotova que, se supone, ha pasado la última noche con la víctima principal representa la fuerza transformadora de la acción novelesca y, pasado este momento decisivo e inquietante, la trama se aproxima abiertamente e inexorablemente a un final cualquiera. Esquemáticamente, la novela tiene esta orientación estructural:

- Comienzo de la historia: capítulo primero “Una sonrisa bondadosa” (págs. 1-12).
- Episodios centrales: del capítulo segundo hasta el capítulo decimoséptimo (págs. 13-251).

- Clímax de toda la trama: capítulo decimoctavo (págs. 252-265).
- Epílogo: capítulos decimonoveno y vigésimo (págs. 266-292).

Con esta evolución argumentativa, el analista acaba conociendo tanto la situación inicial como la transformación sucesiva de las peripecias, la suerte final de los personajes y las últimas consecuencias de la intriga novelesca. En definitiva, podemos decir que la composición de *El alquimista impaciente* respeta las bases estructurales de una novela cerrada que combina una doble temporalidad: regresiva y progresiva. Por eso seguimos prestando atención a esta consigna metodológica de Raúl H. Castagnino (1976: 192):

*En la estructura narrativa cuentan, luego de haber advertido el paso de lo informe a la forma: plan de composición, orden y continuidad del relato (secuencia narrativa), “punto de vista”, procedimientos tendientes a la expresión, sucesos, espacio, temporalidad, personajes, sus actos y móviles, el fluir de sus conocimientos.*

## 2- Los temas

El análisis temático de nuestra obra se basa en los estudios de las ideas principales para fines explicativos y recurre a las estructuras y progresiones informativas del texto. Dentro de este campo de estudio, el análisis temático se concentra en la perspectiva intratextual, es decir, la organización y estructuración temática del texto que son aspectos fundamentales para la comprensión de una novela detectivesca. La noción de tema expuesta se analiza a través de la aplicación de otras metodologías<sup>41</sup> para la determinación de los temas principales y también por medio de principios para la identificación de las relaciones lógico-semánticas entre estos diferentes temas, recurriendo a la coartada de tipo psicológico y sociológico. Muchos temas de *El alquimista impaciente* son evocados, mientras que los que parecen explícitamente tratados en este apartado son el crimen, la lucha de clases y el turismo.

El crimen es la acción voluntaria de herir gravemente o asesinar a alguien. La persona que lleva a cabo este tipo de acción se conoce como criminal. Los especialistas dicen que hay ocasiones en que el término crimen se utiliza para definir a un delito grave en general y a la acción indebida o reprochable. Desde el punto de vista del

---

<sup>41</sup> Hablamos más ampliamente de la crítica universitaria, de un Sainte-Beuve, Taine, Lanson, Mauron o Goldman, que recurre al afuera del inconsciente o de la pertenencia social. Siguiendo esta lógica, utilizamos el tema como una red de relaciones internas (una estructura) que tienen unas determinaciones exteriores.

derecho penal, el crimen es una conducta, una acción o una omisión tipificada por la ley que resulta punible. En todas las sociedades modernas, el crimen es un delito de gravedad contra las personas. Los diccionarios dan como significados de crimen, indicio, señal, signo distintivo, acusación, delación. Tomando el contenido (aquello de que se acusa) por el continente (la acusación), el crimen significa también culpa o acto criminal; y tomando al acusado por la acusación, significa criminal, delincuente, reo.

Como en toda novela policiaca, *El alquimista impaciente* tiene un hecho criminal motivador de la trama, unas encuestas que animan la intriga, el suspense y el progresivo desvelamiento de la verdad. Podemos decir que tres crímenes contribuyen a una mejor comprensión del significado de esa obra: Trinidad Soler, Irina Kotova y Crispulo Ochaita (víctima que muere después de su asesino). Los dos primeros cuerpos hallados en el texto impulsan la dinámica investigadora de los detectives; el tercero alimenta habladurías y reflexiona sobre la necesidad de cada uno de dejar descendientes (pág. 252). Un cuerpo es fácilmente identificado, otro, con señales variantes, se identificó difícilmente. El sargento (Vila) y su ayudante (Chamorro) analizan los motivos de estos asesinatos en serie hasta que aparecieron en escena dos malvados (Zaldívar y Egea). Con un trabajo brillante e impecable los dos policías consiguen solucionar el caso y demostrar la eficiencia de los cuerpos policiales españoles y la excelente comunicación entre instituciones judiciales y de seguridad. En el texto son, pues, los asesinatos de Trinidad Soler, Irina Kotova y Crispulo Ochaita los que introducen la temática del crimen. Los relatos sobre las muertes de estos personajes aparecen como unas metáforas del horror de la sociedad española emergente. *El alquimista impaciente* se abre con el cuerpo asesinado de Trinidad Soler en una posición horrorosa y concluye con el entierro lúgubre de Crispulo Ochaita. Leemos en el texto:

*La postura era cualquier cosa menos confortable. El cuerpo estaba boca abajo, con los brazos extendidos en toda su longitud y las muñecas amarradas a la pata de la cama. Tenía la cara vuelta hacia la izquierda y las piernas dobladas bajo el vientre. Las nalgas se sostenían un poco en alto sobre los talones y entre ellas se alzaba merced a su imponente curvatura, un aparatoso mástil de caucho rojo rematado por un pompón rosa. [...] No he asistido a otro entierro tan lúgubre como el de Crispulo Ochaita. A lo largo de su vida había estado casado con dos mujeres, pero de las dos se había separado de forma accidentada y con ninguna había tenido hijos (págs. 1 y 252).*

A primera vista la primera víctima, completamente desnuda, fue asesinada sin señal de violencia. No sería excesivo pensar que murió debido a la decepción sentimental o sus desvíos sexuales. Pero la anomalía es que entró en el hostel con una acompañante (Irina Kotova) que desapareció misteriosamente y cuyo esqueleto descuartizado apareció más

tarde en el bosque de Palencia. La descripción del descubrimiento del cuerpo de Irina Kotova es nada agradable:

*Casi uno ochenta, y muerta hace unos cuatro meses. Si nuestra intuición es correcta, sabemos de ese cadáver una serie de detalles que lo dejan a punto de caramelo: pertenece a una mujer muy atractiva, desaparecida en el entorno de Madrid, posiblemente prostituta y tal vez originaria de un país del Este (pág. 89).*

Porque gran parte de la novela indaga el enigma de Trinidad Soler/Irina Kotova, Rubén Bevilacqua y Virginia Chamorro ponen en marcha su ingenio y los instrumentos del aparato jurídico-policial para descubrir al asesino, los motivos de estos crímenes y castigarle por obligación moral. La resolución del caso es muy importante porque permite descubrir que hay una tercera persona que va a morir, pero después de su asesino: Crispulo Ochaita. Por eso estamos ante de un caso donde el asesino muere antes que su víctima. Para Salvador Oropesa (2002: 10) ese asesino es un advenedizo (pluriempleado en empresas de concesiones de contratos municipales y de desarrollo de urbanizaciones) que intentó subir demasiado rápido y muere en el intento. Es el aspecto que más justifica las rivalidades entre los grupos sociales de la sociedad del texto.

El tema de los grupos sociales y sus antagonismos ocupa una importante rama de las ciencias sociales. La polisemia de la noción de clase social, la podemos definir como un agrupamiento de individuos con posiciones similares y con semejantes intereses dentro de un sistema. Karl Marx y Max Weber son los autores clásicos que realizaron los trabajos más significativos en la conceptualización de la clase social y su estratificación. Para Karl Marx las principales clases sociales generadas por el capitalismo son la burguesía, que explota y el proletariado, que trabaja para sobrevivir. Esta clasificación social es la fuente de las desigualdades socioeconómicas y de los abusos por el control de los bienes en *El alquimista impaciente*. Sobre esta temática, ésta es la valoración de las novelas de Lorenzo Silva por Salvador Oropesa (2002: 10):

*Sus novelas son válidas desde un punto de vista formal, el registro según clases sociales y origen, las descripciones exactas, los comentarios mordaces, la perfección de la intriga y el representar una España realista con diferentes clases sociales y grupos con diferentes orígenes, poder adquisitivo y educación.*

La cita no necesita mayor explicación para comprender que en *El alquimista impaciente* se nota una variación de los registros de hablas según el origen y la clase social de cada personaje. Lo que no deja lugar a dudas aquí es que estamos ante una novela detectivesca de corte social y/o socialista donde el personaje-narrador maneja dos verdades

absolutas de la sociedad española posfranquista: la mala distribución de las riquezas y las etiquetas. Se reconoce, a través de las víctimas (Trinidad Soler, Irina Kotova y Crispulo Ochaita), que se vive en un contexto lleno de injusticias y donde la distribución de los bienes de consumo es desproporcionada. De ahí que el motivo común de los criminales del texto (Trinidad Soler y Egea) es el ascenso social. ¿A qué clase social pertenecen los personajes de *El alquimista impaciente*? ¿Por qué unos quieren ascender rápidamente? Recordemos sobre todo, para seguir, las palabras de Dahrendorf Ralf (1979: 267-268):

*Por una serie de causas, el conflicto de clases llega después a exteriorizarse de manera en extremo aguda. Como condición determinante de esta violencia actúa, junto al paralelismo entre estructura de dominación y sector social, la identidad entre conflicto industrial y política de clases, lo que motiva la participación en dicho conflicto de un número creciente de personas con múltiples funciones sociales [...] Este endurecimiento de los frentes clasistas y la consiguiente agudización del conflicto, aparecen subrayados por la ausencia de un proceso democrático, tanto en la empresa industrial como en el Estado.*

Estamos ante el viejo problema de la lucha de clases. Este tema que resulta querido por Lorenzo Silva coloca al lector de *El alquimista impaciente* en el escenario de las acciones de las clases en la peculiar debilidad organizativa de la sociedad española actual. Esta novela establece bien el mapa de la estructura social en que se asienta esa sociedad desde hace décadas. El narrador-personaje aborda todas las acepciones existentes de la clase, en relación con todos y cada uno de los fenómenos sociales relevantes desde el punto de vista de la estructura social: trayectorias de clase y pautas de movilidad, conciencia de clase, nivel de ingresos, comportamiento político y electoral, estructura familiar, redes sociales, hábitos asociativos, etc. (Juan Jesús González; 1992: 15). Se identifican perfectamente en el texto los miembros del llamado sector primario y los miembros del sector secundario. Estos términos, más particularmente sensible al campo marxista, son definidos por Juan Jesús González (1992: 20) con mucha claridad:

*El llamado sector "primario" supone un considerable control o capacidad de mercado para quienes disponen de credenciales, alta experiencia profesional y mecanismos corporativos de defensa de sus intereses, lo que les permite aspirar a buenas condiciones de trabajo, salarios altos, estabilidad y oportunidades de promoción, por su parte el sector "secundario" ofrece condiciones frecuentemente precarias, salarios bajos y escasas posibilidades de promoción para trabajadores poco cualificados y frecuentemente desorganizados u organizados con arreglo a pautas específicas.*

Conforme con lo citado arriba, León Zaldívar, gran hombre de negocios y corrupto de *El alquimista impaciente*, expone con más fuerza que los intelectuales, justicieros y denunciadores del hambre del Tercer Mundo se pliegan como servilletas ante un empleado suyo (pág. 199). Crispulo Ochaita, un empresario folclórico, poco corrupto y muy generoso, afirma que uno de los principales problemas de España es que está lleno de

incompetentes (que no tienen “ni puta idea” de nada), de sinvergüenzas, de chupones y de niños de papá (pág. 213). Estos dos rivales en los negocios representan la clase más alta de la sociedad española. Tienen acceso a todo lo que necesitan: modelos internacionales, restaurantes de lujo, servicios domésticos y de seguridad, viajes costosos, vacaciones en Marbella, etc. Son los poderosos que impulsan el monopolio del capitalismo y el neoliberalismo en el texto.

La clase media está muy bien representada (Trinidad Soler, Rogelio Egea, Blanca Díez, etc.). Está compuesta por expertos directivos y no directivos cuyas cualificaciones profesionales constituyen bienes productivos con todas sus consecuencias (nuevas formas de marginación y exclusión, tasas elevadas de desempleo, dificultades de acceso al mercado laboral, proxenetismo, violencia física, asesinatos, etc.). Pues, esta clase genera mucha renta y busca la promoción jerárquica y social. En el texto, Trinidad Soler, ingeniero de una central nuclear, quiere colocarse en los primeros escalones de la clase alta española. Su nivel de vida cree estupor: tiene un chalet de 400 metros cuadrados, un BMW y muchos recursos financieros. Representa a la alta burguesía española, mientras que los demás funcionarios representan la pequeña burguesía. Funcionan con unos presupuestos muy exigüos y tienen que pagar muchas contribuciones para sostener la economía del país. Los agentes de seguridad, algunos empleados de las empresas y los inmigrantes forman parte del proletariado. Su lucha, por la supervivencia, contra los empresarios que extorsionan es la situación más patética de la novela. Textualmente se puede leer, a modo de ilustración de las desigualdades sociales, las siguientes declaraciones de Ochaita:

*Mira, sargento. No sé cuánto me queda. No sé si serán quince días, o diez, o dos. No he tenido mala vida: lo he pasado bien, me he salido con la mía muchas veces y he podido darme caprichos que muchos nunca consiguen. Pero ahora todo me sopla. Si te gusta algo de lo que hay en esta casa, llévatelo. Lo mismo te digo a ti, niña. A Eutimio le he dado todos los coches, y a una de las chicas toda la plata que solía limpiar (págs. 219).*

El tercer tema del texto está dedicado al turismo. Para tratarlo, comenzamos definiendo dos vocablos: turismo y turista. El turismo es toda actividad económica que se desarrolla en el medio rural, urbano, montañoso y marítimo, de manera planificada y sostenible, basada en la participación de las poblaciones locales. El turista es la persona que se dirige a otra población distinta de su residencia por motivos distintos al de ejercer una actividad remunerada. Los elementos culturales y naturales son unos componentes clave de esa actividad que puede ser exterior (turismo que realizan los residentes de un país hacia otro) o interior (turismo que realizan los residentes de un

país hacia otras regiones o localidades de ese mismo país). El turismo incluye un conjunto de modelos de gestión que comparten como elementos fundamentales la participación social y económica de las poblaciones, promoviendo el uso adecuado de sus activos naturales, culturales, financieros, humanos y sociales. Lorenzo Silva utiliza varios motivos temáticos referentes a esta importantísima actividad en *El alquimista impaciente*, mostrando dos de sus experiencias turísticas más emblemáticas actualmente: la Costa del Sol<sup>42</sup> y la Comunidad de Madrid<sup>43</sup>.

Lorenzo Silva insiste sobre la dinámica turística de su país a través de la utilización de unos indicadores textuales que hacen reconocer muchos puntos de la red de paradores turísticos de las comunidades de Madrid, Castilla-La Mancha (Guadalajara) y Castilla y León (Palencia); la otra parte turística de la novela es la Costa del Sol (Málaga y Marbella). En efecto, los guardias Rubén Bevilacqua y Virginia Chamorro, que son casi seres con vidas normales en Madrid, se trasladan a Guadalajara y la Costa del Sol para investigar el homicidio de un ingeniero. Allí, tienen que sacar la verdad en el mundo de las centrales nucleares, de los banqueros y de las mafias rusas. Es un periplo casi turístico donde la gente les recibe con amabilidad. La presentación de la Costa del Sol es funcional: “Bienvenidos a la Costa del Sol. Un lugar maravilloso en cualquier otra época del año” (pág. 107). Estarán, más allá de su función de investigadores, realizando el turismo interior. Así describe el protagonista unos lugares de Madrid:

*Por mi parte, y para aprovechar al máximo nuestra escasez de tiempo y recursos, me ocupé de otra pista diferente. Ella fue la que me llevó aquella mañana a la plaza de la Lealtad, donde por un sarcasmo demasiado notable para ser casual se encuentra en Madrid la Bolsa de valores. [...] La sociedad de valores tenía sus oficinas en uno de los edificios de la propia plaza, muy cerca del Ritz (pág. 237).*

---

<sup>42</sup> La Costa del Sol, área de conservación pública de la comunidad andaluza, pertenece y es administrada por la comunidad autónoma y los particulares. Es uno de los emplazamientos por el que, claramente, se inclinan todos. Allí se puede encontrar de todo: los hoteles y restaurantes más elegantes y con la cocina más de moda; el tapeo y la cocina tradicional del interior; la elite cerrada de urbanizaciones de un lujo exclusivo; etc. A la Costa del Sol se le denomina también “Costa del Golf” porque la oferta de campos de Golf es muy elevada (casi medio centenar). La gran cantidad de servicios turísticos especializados es otro de sus muchos atractivos. En Marbella y alrededores es posible encontrar de todo porque la oferta de productos es impresionante.

<sup>43</sup> La Comunidad de Madrid es la sede de una gran actividad turística del mundo. *FITUR* es la feria de turismo más importante en España y que se ha consolidado como una de las citas turísticas más relevantes en Europa, con gran repercusión en los medios de comunicación y con una destacada participación internacional. Es además considerada como la tercera feria más importante en Europa. Esta feria, según dicen, tiene el objetivo de dar sostenibilidad e inclusión social a los participantes y generar empleo en las comunidades, promocionando un intercambio cultural para conocer costumbres milenarias.

La “Bolsa de Valores”, como lugar donde se compran y venden las acciones bursátiles, y el “Ritz”, como serie de hoteles de gran lujo de Londres, París y Madrid, son lugares turísticos por excelencia. Atraen a mucha gente durante todo el año. A propósito, las estadísticas son interesantísimas. Según algunas noticias turísticas destacadas de FRONTUR (23 de enero de 2012), España recibió casi cincuenta y siete millones de turistas internacionales en 2011. Para FAMILITUR (29 de diciembre de 2011), entre enero y noviembre de 2011, los viajes de los residentes en España han registrado un crecimiento interanual del 1,9%, mientras que EGATUR (28 de diciembre de 2011) desvela que entre enero y noviembre del año 2011, el gasto efectuado por los turistas internacionales creció, en tasa interanual, un 8,1%, rozando los cincuenta mil millones de euros<sup>44</sup>. *El alquimista impaciente* se inserta bien en la tradición de representación del turismo español<sup>45</sup>. En la novela tenemos dos tipos de turismo que sobresalen: el turismo urbano y el turismo de playa. Gran parte de la acción novelesca se desarrolla en Guadalajara, Madrid y Málaga que son ciudades. Las zonas de demarcaciones entre los espacios rurales (tradición rural española) y los espacios urbanos (modernidad española) son perceptibles. De un espacio a otro se pasa sin transición. El narrador señala:

*Almorzamos en Madrid y con la comida recién aterrizada en el estómago nos pusimos rumbo a Guadalajara. Los cincuenta kilómetros que separan ambas ciudades transcurrieron en un suspiro, sin que nos diera casi tiempo a enterarnos. A eso de las cuatro y cuarto andábamos ya buscando el famoso cerro que Ochaita había desmochado en beneficio de su residencia y de una privilegiada vista sobre la llanura, y a las cuatro y media enfilábamos la carretera cuasi-particular que el constructor se había hecho para acceder a su mansión (pág. 210).*

En el fondo, Lorenzo Silva no se hace ilusiones con el porvenir del turismo en su país. En *El alquimista impaciente*, confirma que la Costa del Sol tiene una proyección internacional<sup>46</sup>, pero, de manera muy consciente, opone las visiones de sus dos

---

<sup>44</sup> Informe del Instituto Español del Turismo. En <http://www.iet.tourspain.es/en-EN/paginas/default.aspx>

<sup>45</sup> Para tener una idea clara de los parámetros ideológicos y artísticos en los que se mueven las novelas de turismo en España, escogeremos los títulos siguientes (Henry Pérez, 1982, citado por Salvador Oropesa, 2002: 16): *Un verano en Mallorca*, de Mario Verdager (1959); *La isla*, de Juan Goytisolo (1961); *Tormenta de verano*, de Juan García Hortelano (1962); *Hombres varados*, de Gonzalo Torrente Malvido (1963); *Oficio de muchachos*, de José María Souvirón (1963); *Spanish Show*, de Julio Manegat (1965); *Réquiem por todos nosotros*, de José María Sanjuán (1968); *Se vende el sol*, de Enrique Nacher (1969); *Torremolinos Gran Hotel*, de Ángel Palomino (1971); etc.

<sup>46</sup> Durante más de cuarenta años personalidades de la vida pública internacional han elegido Marbella como sitio de vacaciones o para una estancia. La lista sería interminable, pero una pequeña muestra es significativa: Rainero de Mónaco, Grace Kelly, los Reyes Bauldino y Fabiola, Frank Sinatra, Orson Welles, Julio Iglesias, etc. dieron paso a Alfonso Hohenlohe y su Marbella Club hasta convertirla en capital de la aristocracia y de la *jet set*. ¿Famosos? Un siglo de famosos con James Steward, Rock Hudson, Marlon Brando, Alain Delon, Claudia Cardinale, Gina Lollobrigida, Ringo Star, The Beatles,

protagonistas (Bevilacqua y Chamorro) sobre el turismo en España. La visión positiva de Virginia Chamorro supone una cohesión interna en torno a las principales repercusiones del turismo en esta nación. De ahí, las ventajas demográficas, socioeconómicas, territoriales y medioambientales siguientes:

- Impactos socioeconómicos del turismo. En 2010, por ejemplo, el turismo supuso unos ingresos de más de 80.000 millones de euros, aportando en torno al 10,7% del PIB. El empleo que genera y las tierras que ocupan generan modelos económicos de desarrollo diferentes. La llegada de un buen número de personas con costumbres distintas y lenguas diferentes produce fenómenos de “aculturación” y la estacionalidad del turismo permite un incremento en las rentas.

- Impactos demográficos del turismo. La fuerte demanda de servicios turísticos genera empleos, que atraen inmigrantes extranjeros. La residencia durante unos días (durante los meses de verano) de los turistas modifica la estructura demográfica.

- Impactos territoriales del turismo. La llegada de un importante número de personas; una elevada densidad en la construcción; la revalorización agrícola. La importante afluencia de turistas y sus movimientos han supuesto la necesidad de realizar fuertes inversiones para mejorar la capacidad de los aeropuertos de Palma de Mallorca, Málaga, Madrid, Barcelona, Tenerife, Las Palmas y Alicante. El turismo español lleva asociado un fuerte desarrollo del sector terciario que se instala en los centros abandonados por la población residente: construcción de hoteles y restaurantes<sup>47</sup>, comercios, viviendas, zonas de aparcamientos, zonas de recreo y deporte.

- Impactos medioambientales. Con un clima seguro (cercanía a un mar cálido), el turismo español ha impulsado el desarrollo de usos artificiales del suelo y la sofisticación de las políticas de protección del medioambiente.

---

Onassis, María Callas, Los Bismarck, los Rostchild, los Kennedy, grandes jeques árabes, Sean Connery, Deborah Kerr, Antonio Banderas, Buce Billis, Robert de Niro, etc.

<sup>47</sup> En este país la gastronomía se escribe con mayúsculas. En efecto, es sabido que la gastronomía española es muy valiosa, singular y única en el contexto europeo (buena convivencia entre la gastronomía árabe, latinoamericana y los ricos postres españoles). A otro nivel, es conocido que los vinos españoles triunfan en el mundo. Ferrán Adrià ocupa las portadas de los diarios más influyentes del planeta.

Muchas razones son las que acompañan la visión pesimista del sargento Bevilacqua sobre el turismo en el texto. Varios argumentos resultan fundamentales para comprender que el modelo turístico de España, según el personaje, es devastador en muchos sentidos. He aquí algunas ideas lanzadas al aire con frecuencia:

- Una expansión sin planificación urbanística racional que ha ponderado las limitaciones de los recursos y favorecido la especulación. Los problemas de agua en la zona alcarreña y el litoral, especialmente, serían una consecuencia de esa situación que fielmente denuncia el narrador: “Ahora predominaban los campos amarillos, secos y desolados tras la siega del cereal. Los cerros cubiertos de encinas y matorral sobresalían como islotes de colores rojizos y parduscos, con contornos delimitados por aquel mar de oro gastado por el sol” (pág. 142).

- El desvío de fondos públicos hacia las prioridades secundarias y algunos negocios ruinosos (es el caso de los parques temáticos en varias regiones españolas). Sobre el asunto, en *El alquimista impaciente*, Zaldívar y Ochaita tienen muchas diligencias por delitos urbanísticos y ecológicos.

- La extensión de los vuelos baratos que conectan las principales ciudades europeas con los destinos turísticos más importantes de España. Al respecto, se notará que el origen de los turistas en España está fuertemente concentrado en los países próximos: Alemania, Francia, Italia y países nórdicos. Las siguientes palabras textuales argumentan estas afirmaciones: “Por allí [las playas] se movían los veraneantes tratando de creer con ahínco en las vacaciones, como si esos pocos días de solaz los redimieran del año laborable en su ciudad o en la tenebrosa Europa del norte” (pág. 114).

- Una mano de obra barata nutrida de la inmigración. Desde esta perspectiva, salta a la vista que en las zonas turísticas hay una menor tasa de nupcialidad, una gran pérdida de los valores tradicionales y un gran desarrollo de la prostitución. En la novela estudiada, Irina Kotova era una puta profesional (pág. 143).

- Una fuerte concentración del turismo en las zonas interiores o litorales y los archipiélagos. En verano se acentúan los impactos: mayor consumo de recursos y energía, mayor cantidad de residuos generados, mayor ocupación del suelo (desertificación y erosión), más emisiones de gases contaminantes, etc. En el texto comentado el sargento

Vila suelta la mala sangre que había estado acumulando diciendo: “Cuando salimos a la calle aspiré el aire contaminado de Madrid con toda la fuerza de mis pulmones. Notaba que me faltaba el oxígeno” (pág. 166).

En lo que se refiere a estos inconvenientes del turismo español, el capítulo VIII, titulado “Lances del Capitán Trueno”, insiste sobre lo difícil que es vivir en algunos sitios de España en verano:

*Aterrizamos por fin en Málaga, en cuyo aeropuerto nos recibió un calor sofocante y un ambiente prerrevolucionario, debido a los muchos turistas abrasados que se amontonaban con sus maletas en pasillos y salas de espera, aguardando su vuelo. Al contemplar a toda aquella gente, escarnecida y pisoteada en su supuesto tiempo de disfrute, daba la impresión de estar ante uno de esos refinados infiernos que la cotidianidad ahíta de la vieja Europa ha de organizar de vez en cuando, en expiación de sus pecados (pág. 107).*

Por estas muestras, está claro que la oferta turística española es amplia, variada y de calidad. Las causas del éxito de ese turismo son: su clima mediterráneo cálido con garantías de sol buena parte del año; una extensa zona litoral con playas de calidad; un rico patrimonio cultural, histórico y artístico. Como principal motor económico desde hace más de cuatro décadas, el turismo ha fomentado los cambios culturales y ha impulsado un espíritu europeo contrario a la España autárquica de hace cuarenta años. Ese turismo tiene una fuerte concentración territorial; predomina el modelo de “sol y playa” en el litoral mediterráneo. El turismo interior (Madrid) es más bien cultural. Barajas (aeropuerto global del turismo urbano) ocupa un sitio importante en la novela.

Para concluir el apartado diremos que la base para desarrollar nuestras claves significativas era el misterio o caso policíaco en una España abierta a las transformaciones y la construcción de una sociedad democrática y libre. Con estos tres temas estrechamente ligados entre sí, se nota que la representación de la realidad española es muy profunda. Eso explica bien por qué la memoria del pasado y la crónica del presente se dan la mano y cómo la decepción sentimental y la reflexión metafísica se encabalgan.

### **3- La narración**

Uno de los aspectos más importantes de la problemática de la novela desde siglos se refiere al modo de presentar y construir la narración, el ángulo específico de la visión, o punto de vista, a la manera de enfocar los personajes y los acontecimientos por el narrador.

Las estrategias narrativas, como conjunto de procedimientos y recursos que articulan las relaciones pragmáticas internas entre el narrador, el universo de la historia narrada y sus destinatarios implícitos, se entremezclan en el texto analizado. Allí, se nota un distanciamiento en el manejo de las personas narrativas y, por supuesto, de los narradores. Esta aproximación narrativa variaría las respuestas a estas preguntas: ¿quién ve? y ¿con qué ojos lo ve? En este caso, como señala Alicia Molero de la Iglesia (2010: 95), “tendremos que distinguir entre quien narra y quien actúa en la historia o sujeto de los acontecimientos que suceden en ella”.

*El alquimista impaciente* presta semejante atención al narrador y a los pasajes dialogados, aunque algunas veces interfieran las secuencias descriptivas y digresiones. Pone la narración independientemente en primera, segunda y tercera personas narrativas. Nos hallamos ante un narrador protagonista que alterna la omnisciencia tradicional con la omnisciencia selectiva. A lo largo de la lectura del texto se nota que la narración en primera persona tiende a conducir el lector a las valoraciones personales del narrador intradieгético. Examinemos, al respecto, este último extracto narrativo del primer capítulo titulado “Una sonrisa bondadosa”:

*A la vuelta dejé que Chamorro condujera. Mientras ella guiaba el coche, contemplé largamente la fotografía de la tarjeta de acceso de Trinidad Soler. Lo que ahora me tocaba, porque siempre hay alguien que tiene que ocuparse de las tareas enojosas, era tratar de reconstruir el camino por el que aquel hombre había llegado hasta aquella habitación. Como primer ejercicio, traté de descifrar el mensaje oculto en el rostro descolorido que mostraba la fotografía. Pero todos mis esfuerzos se estrellaron contra aquellos ojos tímidos, aquella sonrisa bondadosa truncada por la muerte (pág. 12).*

Observamos efectivamente con esta cita que la escritura nos pone en contacto con un YO que se manifiesta a través de unos semas como: “dejé”, “contemplé”, “traté”, “me” o “mis”. La narración en primera persona aquí está al servicio de una presentación del universo interior del personaje-enunciador que la subjetiviza. Este narrador se identifica claramente con uno de los personajes centrales de la novela que no es Chamorro, sino Vila. Este personaje aparece como el sujeto que narra todas las acciones de la novela, crea y recrea la historia por medio de un lenguaje muy heterogéneo. En el texto estamos, pues, ante un personaje-narrador que, según Milagros Ezquerro (1983: 212-222), cumple el papel de instancia doble (narrativa y actancial) y se caracteriza por el uso de la primera persona verbal. El YO del narrador cuenta y describe acontecimientos en que interviene como protagonista plural, o de los que tiene conocimiento como primer eslabón de la novela; por eso utiliza, en verbos y deicticos diversos, la primera persona del singular o del

plural: “hablé primero con Dávila” (págs. 283), “Llamamos al juez y le comunicamos que habíamos llevado la operación a cabo sin contratiempos” (pág. 274); la segunda persona de singular o de plural: “no podías estar seguro [...] Y mientras ibas recorriendo [...] podías estar ante uno de los casos en los que nadie había denunciado nada” (pág. 91); y la tercera persona de singular o de plural: “El juego no fue más lejos” (pág. 65), “Marchena, Ruiz e incluso Chamorro acogieron con ostensible desaire la contrariedad que acababa de describirles” (pág. 59).

Muchas veces, se construye la narración en tercera persona cuando el novelista asume las dimensiones de omnipresencia en relación con los personajes y los acontecimientos de la obra. Su visión es panorámica y total. Interviene principalmente en los comentarios de los pasajes dialogados, los juicios acerca de los personajes y el desarrollo de los hechos externos necesarios para el avance de las acciones y de la psicología del lector en el transcurso de la historia. Con este narrador, se logra una exposición casi objetiva de los acontecimientos a los receptores. Un ejemplo adicional de la narración en tercera persona la encontramos en el siguiente trozo, donde el narrador extra y heterodiegético de *El alquimista impaciente* construye una especie de parangón polémico, pero realista, entre policías que trabajan en zonas rurales y sus compañeros de las zonas urbanas en el interior del territorio español:

*Ser un policía rural presenta sus inconvenientes, por ejemplo una indudable falta de “glamour” en muchas de las faenas que uno se tiene que echar a la cara. Sólo hay que fijarse en esas peleas a escopetazos que se organizan en algunos pueblos de vez en cuando. Pero por otro lado tiene la ventaja de que uno se mueve por ámbitos reducidos, donde nadie pasa desapercibido jamás. Con ese ámbito, el que una investigación apuntara hacia una pista urbana, y nada menos que en Madrid, te producía un inevitable sentimiento de pereza y fatalidad (págs. 58-59).*

En el texto, el personaje-narrador delega regularmente la creación y organización del discurso a otros personajes que transmiten su pensamiento mediante los parlamentos o diálogos que restauren la armonía narrativa y refuercen el tono objetivo de la novela. Utilizando al respecto la voz del narrador omnisciente, sirve para regir los intercambios directos entre personajes. Los monólogos interiores y el estilo indirecto son casi raros; los pasajes dialogados sobrepasan los descriptivos o digresivos. Los pasajes descriptivos aparecen constantemente bajo el control exclusivo de la voz relatora que revela los caracteres y las reacciones de los personajes o los aspectos de los lugares donde transcurre la investigación. Sus integrantes de sentido transcriben elementos figurativos orientados hacia las claves significativas principales de la novela negra: crimen, corrupción,

investigación y prostitución. Las imágenes más certeras y perdurables de esta realidad se singularizan en secuencias interrogativas y palabras que forman la microsemiótica de la transgresión del orden en la novela. En resumen, notamos que las tres modalidades literarias utilizadas (narración, descripción y diálogo) orientan de manera interesante la lectura y el análisis de esta novela de Lorenzo Silva.

Con la narración, se destacan dos instancias narrativas: el narrador y los personajes; las personas narrativas utilizadas son prioritariamente la primera y la tercera. El uso del pretérito imperfecto (“sabía”, “sostenían”, “estaban”, “mantenían”, “era”, “tenía”, “profesaba”, “podía”, “había”, “terminaba”, “asistía”, etc.) y de abundantes adjetivos calificativos (“personal”, “jovencita”, “despacio”, “claro”, “firme”, “larga”, “capaz”, “vejatoria”, “sórdidos”, “alto”, “bondadosa”, “perplejo”, “aprensivo”, “tieso”, “suave”, “callada”, “sutil”, “femenina”, “cómico”, “justa”, “confortable”, “amarga”, etc.) sostienen el uso de la modalidad descriptiva, mientras que los guiones desde la primera página anuncian ya diálogos fluidos e intensos entre los personajes que van haciendo su aparición en la trama. El deseo de descubrir al criminal acelera el ritmo narrativo del texto, haciendo creer al lector a la inexistencia de los niveles de la narración. Lo que evocamos se verifica en muchos parlamentos que siguen los párrafos descriptivos de la obra. Citamos textualmente:

*Algunos diarios habían hecho, además, el mismo ejercicio que Chamorro y yo la tarde anterior. Habían rastreado en sus archivos y ofrecían, resumido, el historial de incidentes de la central.*  
 – ¿Qué te parece? –me preguntó Chamorro. [...]  
 – Me parece que tengo que ir a hablar con Pereira –farfullé (pág. 47).

En este intertexto, el sargento Rubén Bevilacqua (Vila) conforta su estatuto de protagonista-narrador de la novela, es decir, un narrador interno y homodiegético. Según las funciones que realice el relato metadiegético (Gérard Genette, 1983), esta enunciación es, a la vez, explicativa y persuasiva; puede imponer el cambio de actitud en el lector a lo largo de la novela. Estamos ante una situación narrativa explícita (Molero de la Iglesia, 2010: 99-100), que permite la complicidad entre la instancia de enunciación y el lector. Hablando de esta interesante estrategia narrativa, Lena Franziska Reusser (2010: 227) explica:

*En la primera parte de la obra y de la indagación se puede constatar una transparencia o complicidad entre el narrador y el lector en el sentido en que el lector siempre está al corriente, se entera de los avances u obstáculos en la investigación, así como también de las reflexiones y suposiciones de los investigadores. En esta parte, el lector está siempre al nivel de conocimiento del narrador y no detrás de él. En la segunda parte y sobre todo hacia el final de la obra, el narrador*

*oculta pasos en la investigación y retiene informaciones y reflexiones, así que el lector ha de juntar los indicios y vincular los datos por su propia cuenta. Con este cambio en la estrategia narrativa, la tensión y el suspense aumentan y llegan a su clímax en las últimas peripecias.*

A partir de aquí puede decirse que, en *El alquimista impaciente*, la voz narradora no sólo se hace cargo del relato de las historias de los conflictos y la criminalidad en la España de los empresarios corruptos y desleales, también actúa como descriptor (de acciones contemporáneas y espacios urbanos) y como expositor (de argumentos, pensamientos, moralidad). En esta labor la acompañan casi todos los personajes del texto.

#### **4- Los personajes**

Desde tiempos remotos, la literatura ha estado llena de personajes encarnados en miembros de diversos reinos, objetos e ideas. Hablando de ese concepto Fernando Sánchez Alonso (1998: 82) declara: “Aparte del narrador, la presencia del personaje es fundamental en la novela, ya que si la tarea del primero es contar una historia, las acciones que la integran deben ser realizadas forzosamente por un ser animado o inanimado, es decir, por un personaje”. Por eso, básicamente, se ha definido el personaje como un ente capaz de ejecutar acciones en una historia. Su compleja caracterización en *El alquimista impaciente* tiene varios grados en la historia y sus principales fenómenos de estructuración necesitan una interpretación breve. De este modo, a continuación, realizamos un análisis que considere exclusivamente a los personajes de nuestra novela (lo que son, dicen y hacen) como una cadena de significantes, de acuerdo con A. Giddens (1995: 61), para quien “analizar la estructuración de sistemas sociales significa estudiar los modos en que esos sistemas, fundados en las actividades inteligentes de actores situados que aplican reglas y recursos en la diversidad de contextos de acción, son producidos y reproducidos en una interacción” para demostrar que en la novela estudiada el personaje literario, como reproducción en la ficción del hombre en el mundo real, es el elemento estructural fundamental. Estas líneas van encaminadas, pues, a ensayar una taxonomía y una funcionalidad de todos los seres diseñados en el texto estudiado.

##### *4.1- Taxonomía*

Nos centramos aquí en la enumeración de todos los personajes de esta novela policial con rasgos modernos y en la delimitación del protagonismo del relato para un análisis claro de su funcionamiento actancial. Podemos así agruparlos en función de los

cuatro perfiles siguientes<sup>48</sup>: los policías (investigadores), las víctimas evidentes, los delincuentes (malvados o malhechores) y los personajes que no caben en ningún de los tres primeros grupos.

Como policías tenemos: el Sargento Rubén Bevilacqua, la Cabo Virginia Chamorro, el Comandante Pereira, el Sargento Marchena, el Cabo Ruiz, el Inspector Zavala Lucho, el Teniente Gamarra, el Teniente Valenzuela, la Guardia Salgado, el Cabo Domingo, los policías científicos y otros guardias uniformados. Las víctimas evidentes son tres: Trinidad Soler Fernández (ingeniero de la central nuclear), Irina Kotova (prostituta bielorrusa) y Crispulo Ochaita (constructor de Guadalajara). Los delincuentes económicos, sociales y judiciales serían cuatro: León Zaldívar (riquísimo empresario), Rodrigo Egea (mano derecha de León Zaldívar), Trinidad Soler Fernández y Crispulo Ochaita.

Entre los personajes de segunda importancia podemos citar: el Juez de Guadalajara, el forense, Torija, el cancerbero privado de la central nuclear, Gonzalo Sobre, Luis Dávila, Raúl Sáenz-Somontes, el abogado de la central, Blanca Díez (la viuda de Trinidad Soler)<sup>49</sup>, la camarera del Uranio, Nadia, Vassily Olekminsky (compañero sentimental de Irina Kotova), los dos porteros del Rasputin (King Kong y el matón), la camarera de Rasputin, la Juez de Palencia, Patricia Zaldívar (hija de León Zaldívar), el “maître” del restaurante de lujo, Eutimio, Manuel Pita, Gutiérrez-Rubira y el primer vigilante de la mansión de León Zaldívar.

Por lo que respecta al protagonismo del relato, son dos guardias civiles que lo asumen: el sargento Rubén Bevilacqua y su ayudante, la guardia Virginia Chamorro. Estamos pues ante un caso de protagonismo plural, porque los dos guardias comparten el mismo deseo, la misma motivación y sus acciones son comunes. Del resto de personajes destacarían cinco: Blanca Díez, esposa del difunto; Vassily Olekminsky, mafioso ruso; Irina Kotova, prostituta bielorrusa asesinada en el bosque de la montaña; Crispulo Ochaita, muerto por radiación; y León Zaldívar, empresario riquísimo y corrupto. Todos actúan sin

---

<sup>48</sup> Eso es una clasificación que adentra los pensamientos, los sentimientos, las calificaciones y las actuaciones de los diferentes personajes de la novela. Seguimos paso a paso las orientaciones de Elena Medina de la Viña (2000: 165 y ss.).

<sup>49</sup> Es difícil colocar, de forma precisa, a Blanca Díez en una de las tres categorías de personajes arriba enumeradas. Pero, debido a su estado de ánimo y su situación de viudez, también puede considerarse una víctima (¿colateral?), debido al asesinato de su marido. La estudiamos pues como víctima indirecta en este trabajo. Lo mismo ocurre con Vassily Olekminsky y Patricia Zaldívar.

conexión explícita entre sí, pero todos aportan ritmo en el desarrollo de la trama y la resolución del caso.

#### 4.2- *El funcionamiento actancial*

Todos los personajes de *El alquimista impaciente* están dotados del libre albedrío, de la capacidad de desear, de llevar a cabo acciones y de sufrir sus consecuencias. Dejan transparentar sus capacidades de reflexión, su cultura; cada uno ejerce una profesión bien precisa y que determina claramente su bondad o su maldad.

##### 4.2.1- Los investigadores

Es complicado destacar todos los investigadores principales y secundarios de *El alquimista impaciente*, no sólo porque el elenco esté formado en su mayoría por muchos hombres (Pereira, Marchena, Dávila, etc.), sino porque el reparto es tan bueno y los personajes *enganchan* tanto que no se sabe si decantarse por el profesionalismo del comandante Pereira y Marchena, el sarcasmo del vallecano militante y socarrón del cabo Domingo, el lado místico de Zavala, el entretenimiento de la chica 10 de la Unidad: la guardia Salgado, y la disponibilidad de Gonzalo Sobredo. Finalmente hemos decidido destacar el potencial de la pareja Bevilacqua / Chamorro, los investigadores clave de la intriga.

Antes de entrar al grano, podemos decir que Lorenzo Silva ha renovado el mercado español de la novela negra con la pareja de investigadores que actúan en *El alquimista impaciente*. Pues, Rubén Bevilacqua y Virginia Chamorro no son dos personajes desconocidos para los lectores de sus novelas. Hicieron su aparición en *El lejano país de los estanques* (1998), novela en la que se relata la investigación de un asesinato en la isla de Mallorca, y siguen protagonizando *La niebla y la doncella* (2002), *Nadie vale más que otro* (2004), *La reina sin espejo* (2006) y *La estrategia del agua* (2010). Los dos personajes son agentes, destinados en los servicios centrales de la Guardia Civil de Madrid; forman una pareja de detectives original dentro del código de este cuerpo y se ocupan de identificar al responsable de la muerte de un ingeniero de una central nuclear cerca de Madrid. Decimos que son detectives originales porque son dos investigadores al servicio del Estado; por ello, es porque no proyectan hacerse dinero como lo hacen los detectives libres. Los dos personajes, aunque actuando con mucho profesionalismo y

manteniendo una buena distancia, se admiran y se atraen físicamente en el texto. Esta posible atracción mutua se nota en las situaciones narrativas como:

*Chamorro y yo tuvimos la suerte de que se cancelara una reserva, pero no nos quedó más remedio que compartir una pieza doble. Si eso la contrarió, se cuidó mucho de exteriorizarlo. A mí, desde luego, me contrarió una barbaridad. Como a Simeón Estilita las dulces tentaciones del Maligno. [...] Chamorro bajó a buscarme a eso de las siete. Se había duchado, se había pintado y se había puesto un vestido corto. Tuve que someter a recia disciplina a mis músculos del cuello para que pudieran desoir la poderosa llamada a relajarse que sobre ellos, a través de mis ojos y de mi veleidoso cerebro, ejercían las piernas morenas de mi ayudante, inéditas hasta entonces. [...] ni éstos ni otros muchos sarcasmos que he podido recolectar por ahí han podido atenuar la morbosa debilidad que siento por ella. Una debilidad que el destino volvía especialmente peligrosa al depararme una ayudante que tenía el poder de provocar aquel espejismo (págs. 110, 111 y 112).*

En *El alquimista impaciente*, la ausencia de referentes visuales es perceptible en lo tocante al narrador-protagonista Vila (apodo de Rubén Bevilacqua, ya que su apellido extraña y es de difícil pronunciación). Sólo desvela que nació en

*Uruguay hace treinta y seis años y apenas conocí a mi padre. Vine a España de chico, con mi madre, y después de sufrir los desaires normales de la adolescencia gasté cinco años de mi vida en obtener una licenciatura en Psicología. Su comprobada inutilidad, unidad a la angustia del paro, me indujo a ingresar en la Guardia Civil. De la década larga que llevo en el Cuerpo guardo el recuerdo más o menos nítido de un buen número de homicidios (pág. 3).*

Como miembro de la Unidad Central Operativa, grupo de policías especializados en la investigación de los crímenes organizados, el sargento Bevilacqua trabaja bajo las órdenes del comandante Pereira y con la compañía de Virginia Chamorro. Tiene treinta y seis años y evoca su vida familiar inestable y tumultuosa con mucha amargura y, a veces, con culpabilidad. En efecto, después de vivir una infancia sin padre, ese divorciado y padre de un hijo pasa más tiempo con su ayudante, tratando de solucionar el caso Trinidad Soler / Irina Kotova. El propio investigador reconoce sus fracasos sentimentales y del matrimonio, a pesar de ser un personaje sincero, cariñoso y atractivo; conecta fácilmente con las mujeres (caso de Blanca Díez en esta novela). Inspira mucha confianza incluso en los sospechosos, a que trata con mucho respeto y humanismo. Su sentido de humor, su lenguaje coloquial, satírico e irónico destacan a lo largo y ancho de la novela. Buena muestra de ello son estas palabras: “produce un malvado placer ir por la carretera con un coche de la Guardia Civil, y observar cómo todos fingen ir muy modositos a 120 durante el tiempo que tardan en rebasarte” (pág. 22).

La mayor parte de las escasas prosopografías que aparecen en la novela corresponden a la guardia Chamorro: “mujer reservada”; “mujer sensata y de carácter firme”; “con un importante toque de feminismo”; “un aspecto físico algo anguloso y hasta

rudo, pero atractivo”. Esta última cualidad se pone de manifiesto en un par de episodios en los que la guardia se maquilla y se viste con ropas elegantes para acceder a ambientes que, de otro modo, estarían vedados a su búsqueda; el diálogo Marchena / Chamorro (págs. 28-29) es buena muestra de ello. A pesar de ciertas murmuraciones sobre el aspecto no muy femenino de la guardia durante sus primeras semanas en la unidad (pág. 95), su belleza, comparada con la viva imagen de Verónica Lake (pág. 111), supera el simple valor anecdótico que hace funcionar la trama; el autor implícito parece abusar de su capacidad seductora, reforzando el elogio de los elementos de caracterización de la capacidad mental y profesional de la protagonista a lo largo de los capítulos de la novela. Veamos, para ilustrarlo, este comentario de Vila:

*No era extraño que alguien como yo, con algún que otro desperfecto en la personalidad, se sintiera a gusto, siempre dentro de un orden, en un trabajo como aquél. Pero que Chamorro, una criatura incontaminada y llena de aspiraciones positivas, declarase su apego al esclarecimiento de homicidios, siempre me daba que pensar. A muchos, a mí mismo antes de conocerla, les habría parecido que una chica como ella estaba incapacitada para coexistir con la realidad criminal, y que en el caso de que se obstinara en hacerlo saldría lesionada de una u otra forma. Pero Chamorro no sólo había desmentido las expectativas de quienes dudaban de sus aptitudes, sino que iba sumando casos sin que ello la afectara de manera perceptible (págs. 281-282).*

Esta prosopografía de Chamorro, trazada por su jefe, da por sobreentendido que la chica es novata en la investigación de homicidios con respecto a Vila, que tiene buena reputación en el cuerpo sobre casos similares. El rechazo de los inicios de la colaboración cedió rápidamente paso al reconocimiento de su eficacia tanto por el comandante Pereira como por sus colegas Marchena y Vila. Notamos que Chamorro crece en edad (en *El alquimista impaciente* tiene 25 años, mientras que en la primera novela tenía 23) y en notoriedad profesional; se define básicamente a partir de las reflexiones, las observaciones, los consejos y los juicios de su superior, quien le dice: “No es malo que de vez en cuando te revuelquen. Es una especie de gimnasia. Previene el exceso de confianza y la tendencia a subestimar al adversario. [...] Cuando la tarea es difícil, lo que sirve es otra cosa” (pág. 221).

Esas declaraciones amplían la perspectiva interpretativa del carácter del Sargento porque dan la impresión de que este personaje es metódico, poco objetivo y menos jugoso de lo que prometía al empezar la novela. Parece un investigador atípico: culto, poco o nada militarista, escéptico con la disciplina y la autoridad; tiene un talante democrático, progresista e idealista. Es un investigador “cerebral”, cuyos métodos se basan en el equipo, la confianza y el conocimiento de las turbias motivaciones del espíritu de los presumidos

culpables. Se revela como un agente muy autocrítico y con una curiosidad insaciable. De su labor quedan excluidas la violencia, la manipulación y la corrupción, aunque, no en absoluto, las técnicas de intimidación que parecen formar parte de los interrogatorios policiales. Es el prototipo del héroe de la novela negra actual: irónico, pero nunca cínico, positivo, dinámico y oportunista. El lado arduo e intransigente de Chamorro le va bien porque le resulta insustituible y le cambió sus virtudes de pájaro solitario. Sus intervenciones potencian el aspecto lúdico de la novela, introduciendo juegos intertextuales (referencias a otras obras literarias, a películas, a cuadros) y mezclando realidad y ficción.

#### 4.2.2- Las víctimas

Según el artículo 5.º de la Ley 975 de 2005 de Justicia y Paz, se entiende por víctima la persona que individual o colectivamente haya sufrido daños directos tales como lesiones transitorias o permanentes que ocasionen algún tipo de discapacidad física, psíquica y/o sensorial (visual y/o auditiva), sufrimiento emocional, pérdida financiera o menoscabo de sus derechos fundamentales. Los daños deberán ser consecuencia de acciones que hayan transgredido la legislación penal, realizadas por grupos armados organizados al margen de la ley. A esta definición jurídica, podemos agregar otra acepción, muy funcional, que considera una víctima como una persona que sufre un daño o perjuicio por culpa ajena o por una causa fortuita. Los siguientes personajes de *El alquimista impaciente* forman parte de esta categoría: Trinidad Soler, Irina Kotova, Crispulo Ochaita y Blanca Díez.

Trinidad Soler es la víctima principal, ya que su historia tiene una gran trascendencia en el texto. Tiene una actividad menor en la obra porque muere antes de comenzar el primer relato. Por desgracia suya, es el objeto de atención particular de la pareja de investigadores. Profesionalmente, Trinidad Soler era ingeniero en una central nuclear; con sus 42 años el narrador le presenta como un trabajador comprometido, ambicioso y muy atraído por el dinero. Su situación familiar indica que está casado con Blanca Díez y que es padre de dos niños. Muere en un motel de carretera, desnudo y atado en una cama, y su cuerpo se descubre un 8 de abril por una señora de la limpieza. Socialmente, las siguientes palabras de Marchena son casi una elegía que merece una reproducción fiel:

*He hablado con algunos de mis conocimientos en la central. Trinidad Soler pasaba por ser un tipo bastante corriente. Buen carácter, trabajador, siempre a lo suyo, nada intrigante. Ningún conflicto que recuerden. Más bien al revés. Recientemente le habían hecho no sé qué auditoría a su departamento y le habían felicitado por lo curioso y lo limpiito que lo tenía todo. Un empleado modelo. [...] La gente del pueblo, de éste y del otro, donde vivía desde unos meses, no aparece que le*

*conociera demasiado. [...] Los que dicen haberle visto alguna vez, el del estanco, o el de ultramarinos, le describen como un hombre amable y correcto (pág. 30).*

Todos somos buenos al morir. Lo mismo ocurre con Irina Kotova; esta víctima poca curiosa del caso tratado en la novela muere casi antes de su acompañante del motel de carretera. Es la víctima que reabre el caso Trinidad Soler que ya estaba a punto de archivarse. El ralenti que tuvo la acción se apaga. Al caso no resuelto se añade otro y se vuelve a acelerar la investigación policial que conduce al descubrimiento de los restos de la prostituta sólo tres meses después de la muerte de Trinidad, en Palencia. A través de las descripciones del Sargento Bevilacqua, el lector se entera tanto de los caracteres y del funcionamiento de esta bielorrusa de 23 años como de las trágicas circunstancias de su muerte (págs. 143-144). Esta rubia y guapa (1,80 m., los ojos azules, el cuerpo escultural), trabajando de prostituta profesional, ha sido contratada por Egea para drogar y, supuestamente, asesinar a Trinidad Soler. Es otra víctima del texto, asesinada por Egea, mano derecha de los Zaldívar. Las informaciones que facilita la mujer de la discoteca Uranio a los detectives demuestran que Irina, la mujer que vino con el ingeniero, era bastante morena de pelo y blanca de cara (pág. 68); casi un ángel, rubia muy clara, ojos azules y sin marcas o cicatrices conocidas (pág. 92). Como lo podemos constatar en la cita que viene a continuación, a pesar del éxito económico, su muerte es atroz:

*Pues verá, eso es lo peliagudo del asunto, cómo la hemos encontrado. Muerta. Y hay que añadir que de una forma nada natural. Con un balazo en la nuca, para ser más exactos. [...]*

*– ¿Quién era? [...]*

*– Puede decirse que nadie [...] Una puta bielorrusa de veintidós años que se llamaba Irina Kotova. La reclutaron en Málaga y luego dejaron su cadáver tirado en Palencia. Bueno, tirado no. Lo cierto es que la enterraron, aunque no lo bastante bien como para evitar que los lobos la desenterraran y se comieran una parte. Lo que ellos no quisieron es lo que hemos encontrado nosotros (pág. 143).*

Esta lista de víctimas la completan Crispulo Ochaita y Blanca Díez. En efecto, a lo largo de la novela, Crispulo Ochaita se planea y se presenta como un personaje de una incontinencia verbal excesiva, se jacta de “haber salido de la miseria y de haber ido subiendo peldaños sin ayuda de nadie, de un modo autodidacta” (pág. 208). Sobre su retrato físico, Ochaita es español de unos 50 años, alto y de complexión normal; es un hombretón corpulento con cierta propensión a la violencia. Referente a su vida familiar, este personaje se ha divorciado dos veces, no tiene hijos y es muy dado a las prostitutas. Sus relaciones profesionales son conflictivas y tiene pocos amigos; es el principal enemigo de sus verdugos (Trinidad Soler y León Zaldívar) y muchas veces ha sido investigado por “cohechos, estafas, delitos contra la Hacienda Pública. También tiene algunas denuncias

por coacciones y otro par de causas exóticas [...] Injurias y calumnias” (pág. 171). Este dueño de varios periódicos muere después del que provocó su enfermedad incurable (Trinidad Soler), por eso es examinado primero como un sospechoso por los elementos de la Guardia Civil. Este constructor de Guadalajara es el único rico de la novela que se deja querer por sus obras sociales. Probablemente sea el personaje más políticamente incorrecto de la obra. Sus comentarios xenófobos, machistas, racistas y homófobos no dejan indiferente a nadie. Aun así, Crispulo Ochaita es uno de los imprescindibles en *El alquimista impaciente*, sus burradas no pasan desapercibidas y la dosis de humor que aporta es importante, aunque a veces ralle lo absurdo o lo chabacano, pero no se puede pedir más de una persona de tal mentalidad. A mí me parece una versión sarcástica y divertida que, desgraciadamente, refleja la realidad de algún que otro individuo.

Blanca Díez es la pareja de Trinidad Soler en la obra. Tiene dos hijos y trabaja de traductora en las empresas de su difunto marido. Tiene una mirada cariñosa, pero que adquiere fácilmente el carácter de heroína trágica; es rica, colabora muy poco con los investigadores del caso de su marido y conoce mucho el trabajo de los alquimistas impacientes que describe en estos términos:

*–La transmutación, sargento [...] El propósito de la alquimia. [...] ¿Sabe usted qué era lo que en realidad pretendían los alquimistas?*

*–Convertir el plomo en oro, si no recuerdo mal [...]*

*–Frío, frío. Eso pretendían los malos alquimistas. La verdadera transmutación consistía en mejorar la naturaleza del propio alquimista, no de los metales. Los metales sólo eran el instrumento. Por eso los que se impacientaban y se obsesionaban con el oro acababan consiguiendo el efecto inverso, empeorar ellos mismos. La transmutación al revés (pág. 289).*

En este apartado, a esta viuda la consideramos una víctima directa de la muerte de Trinidad Soler, ese esposo enigmático con caracteres excepcionales y vida laboral misteriosa que tuvo; eligieron para él una leyenda de la tumba no muy original: “Tus hijos y tu esposa no te olvidan” (pág. 287). Pero, algunas alusiones textuales indican que Blanca Díez estaba al corriente de los negocios legales e ilegales de su marido. Durante una visita de investigación que hicieron los dos policías encargados del caso en la residencia familiar, el sargento Bevilacqua se dejó seducir por la atractiva, dura e inteligente Blanca Díez. Incluso detrás de su risa fatigada y afectada, el personaje-narrador la describe (págs. 50-51) como una mujer bien proporcionada y bien mantenida con los millones y la fortuna que traía su marido a casa; el llanto que surca regularmente sus mejillas no esconde sus ojos oscuros, su cabello color carbón y su cara exquisita, óvalo y pálida. Esta viuda que tiene

que mirar por el futuro de sus hijos parece haber sido engañada, aparentemente, por su marido; de ahí su estatuto de víctima.

Los demás personajes que pueden considerarse como las víctimas indirectas son: Vassily Olekminsky y Patricia Zaldívar. Con elementos descriptivos abreviados, Vassily Olekminsky es un hombre de veintisiete años, de nacionalidad bielorrusa. Este joven musculoso, alto y atractivo tiene mucho dinero que saca de sus negocios ilegales; en su denuncia, tras la desaparición de Irina Kotova, se presenta como su compañero sentimental. Colabora con Vila y Chamorro en la investigación del asesinato de Trinidad y Kotova. Como testigo, reconoce por una fotografía a Egea. Patricia Zaldívar (hija de León Zaldívar y amante de Rodrigo Egea) tiene poca influencia en el desarrollo de la trama y de la investigación. Según revela el personaje-narrador, “aparentaba algo menos de treinta años, tenía una estatura mediana, la tez bastante blanca (por lo que acababa de ver, no perdía su tiempo tomando el sol) y el cabello, aunque había que tener en cuenta que estaba mojado, no muy largo y casi negro” (pág. 178). Los dos personajes están muy afectados por la desaparición de sus compañeros y el encarcelamiento del padre de Patricia y de su amante.

#### 4.2.3- Los delincuentes

En cualquier novela que se precie nos encontramos con una larga lista de personajes no principales, pero secundarios; éstos, a veces, están muy bien aprovechados y llegan a empatizar con el espectador incluso más que el propio protagonista. Otras veces, en cambio, los narradores no saben dosificar a los secundarios como es debido y bien los dejan olvidados, perdiendo así una gran baza, o nos saturan con su presencia, hasta el punto de llegar a odiar a unos personajes de segundo o tercer plan. Los demás personajes que permiten el desarrollo de la intriga de la novela estudiada y que merecen una atención, particular, son los delincuentes. Entre ellos tenemos: León Zaldívar y Rodrigo Egea.

Los delincuentes de *El alquimista impaciente* son igualmente culpables. Son gente de mérito y de la alta sociedad española. León es padre de Patricia Zaldívar y mentor de Rodrigo Egea. Es rico hasta aburrirse. El departamento de delitos económicos presenta a León Zaldívar como un menudo *pájaro* que tiene abiertos diversos procesos, pagando a dos decenas de abogados que le defienden. Egea afirma que tiene cinco periódicos, inmobiliarias, constructoras, canteras, supermercados, gasolineras, concesiones de agua y

de electricidad. Muchos son los lectores que pueden terminar hastiados de la presencia de León Zaldívar en *El alquimista impaciente*, pero otros nos quedamos con ganas de más, y todavía a día de hoy esperamos que los intelectuales que trabajan para que esta gente perpetre su dominación alocada y vayan a cambiar de política. Es muy difícil encontrar a León Zaldívar sin concertar previamente una cita. Después de la cita pedida por Bevilacqua, Zaldívar le llamó a la mayor brevedad (a eso de las cuatro menos diez), citándole a las cuatro de la misma tarde ya que está habituado a tratar con subordinados genuflexos. Fue el primer buen encuentro entre las dos partes; luego empezó a desvariar y sus encuentros empezaron a despegarse de los demás. A pesar de los elementos de culpabilidad hacia él, siempre iba por libre, y quizás eso es lo que más disgusta. Aun así, es un personaje que deja marcas en la novela; a través de su buen hacer se ven reflejados su serenidad de hombre de cincuenta años (con las sienes y arrugas en torno a sus ojos), su elegancia (hombre alto, bronceado y siempre vestido impecablemente) y su arrogancia (cena con Chamorro). La insolencia es su sello de identidad y su carácter es muchas veces una barrera que utiliza para que la gente no pueda llegar a él fácilmente. Un tío duro y difícil, pero siempre al lado de los que están para servirle como Rodrigo Egea.

Rodrigo Egea es primo de Blanca Díez, mano derecha de León Zaldívar y amante de Patricia Zaldívar. Según él, los empleados deben alquilar su cerebro a quienes tienen la pasta, y a cambio reciben una pequeña parte (pág. 164) y a Bevilacqua le parece que Egea está descontento con su pene (pág. 166). Está imputado en un par de cohechos, relacionados con revisiones de planes urbanísticos cuyos procedimientos tienen poco futuro. Como persona, Rodrigo Egea muestra un gran entusiasmo vital y mucha suficiencia. Fue el mentor y socio de Trinidad Soler en algunos negocios inmobiliarios de las sociedades que él gestiona. Procesar estos personajes de mérito responde a los criterios que formula Julio Peñate Rivero (2010: 18) sobre el criminal:

*Finalmente, el criminal posee una doble faceta: la negativa, de culpable de un hecho delictivo, y otra en cierto modo positiva: por el mérito que implica imaginar el crimen, llevarlo a cabo, poner en jaque a la justicia, a pesar de todos los medios de que dispone esta, hasta el final de la investigación, cuando él cae (o debe caer) derrotado.*

Cuando se concluye la trama, clamando su inocencia, León Zaldívar es detenido, encarcelado y culpabilizado un atardecer de octubre por los asesinatos del insondable Trinidad Soler, de la tierna Irina Kotova y del irascible Crispulo Ochaita.

Este ejercicio de caracterización de los personajes resulta especialmente interesante por cuanto se asume como parte de un ciclo que integra el narrador. A este respecto, observamos que el cuadro de funcionamiento de los personajes claves del texto cuaja por completo en la voz del protagonista-narrador. A través de los ojos de este Bevilacqua y de los vericuetos de la investigación, el lector descubre la identidad de los criminales y tiene la oportunidad de adentrarse en los infiernos de la droga, la prostitución, los sucios manejos empresariales o las estrategias de los grupos de presión económicos y mediáticos. Observamos, pues, que las víctimas tienen más importancia en la novela que los criminales; pero, según Lena Franziska Reusser (2010: 223):

*La importancia de las víctimas, a primera vista ambas parecen bastante insignificantes, más bien comunes y tal vez no “dignas de interés” porque se trata de personajes célebres o conocidos cuya muerte hubiera tenido repercusión en la sociedad. Pero a lo largo de la investigación, el retrato de las víctimas, sobre todo el de Trinidad Soler, se acentúa y el lector se da cuenta de que se trata de personajes complejos con caracteres excepcionales y vidas misteriosas.*

## **5- El tiempo**

El empleo de la noción de tiempo supuso, para algunos narratólogos, una dificultad añadida a la obra literaria debido a su pluralidad semántica. Para Charles Sanders Peirce (Mier Raymundo, 2000: 134-136), “el tiempo, como se lo concibe ordinariamente, no es una colección de instantes, ni una línea de puntos, sino que cualquier instante presente es una parte del tiempo [...] el tiempo lógicamente supone un rango continuo de intensidad en las sensaciones”. Las dos subdivisiones temporales importantes de todos los textos literarios se encuentran en *El alquimista impaciente*: el tiempo externo y el tiempo interno. El tiempo externo, inherente al momento de la escritura y publicación, tiene referencias claras en la novela. Como lo comprueba el “éxipit” del texto (pág. 292), la obra fue escrita entre Londres, Getafe, Madrid y Chiclana de la Frontera del 16 de junio al 19 de septiembre de 1999; la fecha de publicación es 2000. El tiempo de lectura es muy variable y aleatorio. Si el autor ha pasado tres meses y tres días para escribir su texto, el tiempo de lectura varía en función de los intereses y de las ocupaciones de cada lector.

Respecto del tiempo interno de *El alquimista impaciente*, dos aspectos interesantes del texto se imponen ante el lector: la ubicación cronológica y el desarrollo en el tiempo de la historia. Observamos que Lorenzo Silva desarrolla la trama de la novela estudiada en un tiempo histórico bien determinado: 1998. La riqueza de matices discursivos, que sitúa la ficción en la historia de España de finales de la última década del siglo veinte, se corrobora

mediante cuatro párrafos que establecen un tiempo histórico acorde con fechas próximas al mes de abril de 1998 (apertura del caso “Trinidad Soler”) y el final del mes de octubre del mismo año. Las siguientes referencias textuales resultan esclarecedoras con respecto al marco histórico-temporal delimitado:

- 1- *Aquí tengo el DNI: Trinidad Soler Fernández. Padres: Trinidad y Consolación. Natural de Madrid, provincia de Madrid. Fecha de nacimiento: el catorce del cinco del cincuenta y siete. Con domicilio en Guadalajara, provincia de Guadalajara. Varón, como salta a la vista* (pág. 7).
- 2- *Nombre: Irina Kotova. Nacionalidad: bielorrusa. Nacida el 12 de mayo de 1977 en Vitebsk, ciudad cercana a la frontera con Rusia. [...] Desaparecida el 6 de abril en la Costa del Sol. Denunciada la desaparición por quien dice ser su compañero sentimental [...], el día 16 de abril* (págs. 92-93).
- 3- *Era una de las primeras noches de octubre, y mientras la veía alejarse en aquella atmósfera ligeramente otoñal, me asaltó una nostalgia indefinida [...] Era una agradable mañana de octubre, ni muy fría ni muy calurosa* (págs. 193 y 238).
- 4- *Se le acusa (dice Vila a Ochaita) de la muerte de Trinidad Soler, acaecida el 8 de abril de este año* (pág. 214).

Se destaca así de estas citas que “el 8 de abril de este año” coincidiría, partiendo de las fechas de nacimiento de las dos víctimas y de sus edades -el ingeniero muere “a sus cuarenta y pocos años” (pág. 2) y la bielorrusa tenía “alrededor de veintiún años (pág. 88)-, con el año 1998. Toda la historia dura unos seis meses desde la apertura del caso Trinidad Soler (abril de 1998) hasta la inculpación de León Zaldívar unos días tras la muerte de Crispulo Ochaita (octubre de 1998).

Mucho más interesante resulta el análisis del tiempo del relato de *El alquimista impaciente* en el que es evidente el empleo excesivo de los marcadores de temporalidad. Allí, las connotaciones temporales crean en el lector una sensación de aburrimiento ya que, según términos de Paul Ricoeur (1995-1996: 555), “el tiempo del narrar se corta continuamente respecto del tiempo narrado”. Los tiempos verbales son múltiples y variados; el pretérito perfecto simple (“interrumpió”, “observó”, “aventuró”, etc.), el pretérito imperfecto (“era”, “sostenían”, “alzaba”, “sabía”, etc.), el presente de indicativo (“tiene”, “resulta” “debe” “se sujeta”, “es”, “me parece”, etc.), el presente de subjuntivo (“mires”, etc.), el condicional (“pondrían”, etc.) y el futuro de indicativo (“fabricaran”, “quedará”, etc.) son los formantes temporales más marcados que tienen una manifestación morfológica efectiva desde el “incipit” de la novela. Pero, al examinar bien el uso temporal del presente, salta a la vista que esta forma verbal puede tener valores temporales de pasado y de futuro. Los tres momentos funcionan en el texto como “modus realis” con la intención de permitir al lector –dice Roberto Flores Ortiz (2000: 15)– “definir la gama de significados que la morfología temporal vehicula” y crear en él la ilusión de verosimilitud. El ideal de la morfología temporal de Lorenzo Silva sería, por supuesto, convertir en

presente –como forma verbal claramente neutralizada de las principales categorías temporales humanas: pasado / presente / futuro– la responsabilidad de cada uno de los personajes de la obra. La forma de futuro presenta algunos vínculos con modalidades dubitativas o de probabilidad: “Hará un par de meses o tres” (pág. 67) y modalidades deónticas: “Pero preguntaré por aquí”; las formas de pretérito perfecto simple y pretérito imperfecto dominan la novela y son respectivamente los soportes de la narración y de la descripción.

Abundan en el lenguaje del narrador implicado construcciones tales “cuando a la mañana siguiente temprano” (pág. 16) y “el lunes siguiente, a primera hora” (pág. 73). El recorte de la trama de *El alquimista impaciente* en unidades del tiempo cronológico privilegia un orden lineal donde los acontecimientos se suceden según un antes y un después claramente identificables en segundos, minutos, horas, días, semanas, meses y estaciones entre todas las grandes divisiones de la temporalidad real perteneciente al caso. Las anacronías son mixtas, es decir, externas e internas a la historia; la subversión del orden es a veces retrospectiva y a veces anticipativa. La velocidad de este relato singulativo es lenta; hay muchas elipsis introducidas por los puntos suspensivos (págs. 17, 36, 40, 80, 93, etc.) o expresiones tales “Transcurrieron tres meses” (pág. 86). Los efectos de dilatación se viven claramente con los indicadores analépticos del tiempo que se precisan mediante el uso profuso de nombres de personalidades históricas que traducen cierta nostalgia del autor: El Capitán Trueno, Gregori Rasputín, Sigmund Freud, León Tolstoi, por sólo citar estas celebridades que sirven de epígrafes a unos capítulos de la novela. La alusión a estas figuras es una técnica de escritura llena de nostalgia o desdén. Este retorno en el pasado desplaza y condiciona la comprensión del texto al breve estudio biográfico de los perfiles tan variados que estas personas o personalidades históricas ofrecen al lector. El eje temporal de la ordenación de los hechos sirve al personaje-narrador mezclar lo ficticio y lo histórico con temas atemporales.

Los adverbios de tiempo de la novela especifican situaciones que permiten ubicar temporalmente todo el relato en función de su simultaneidad o su sucesividad y lograr determinados efectos que los lectores percibimos. Estos marcadores temporales del texto pueden analizarse mejor insertados en un cuadro<sup>50</sup> como éste:

---

<sup>50</sup> Este cuadro se centra exclusivamente en los capítulos VIII, IX y X del texto narrativo estudiado, porque, de haber ocupado todos los apartados, hubiera sido excesivo el inventario.

Situación temporal	Deícticos referenciales de tiempo	Ocurrencias	
<b>Posterioridad</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- pronto</li> <li>- después de/ después</li> <li>- tarde</li> <li>- mañana</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>11</li> <li><math>6 \times 2 = 12</math></li> <li>2</li> <li>1</li> </ul>	6
<b>Simultaneidad</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- mientras</li> <li>- ahora</li> <li>- momento</li> <li>- desde luego</li> <li>- durante</li> <li>- instante</li> <li>- hoy</li> <li>- de vez en cuando</li> <li>- inmediatamente, momentáneamente, mientras tanto, desde ahora, cotidianidad</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>13</li> <li>11</li> <li>9</li> <li>6</li> <li>5</li> <li>4</li> <li>3</li> <li>2</li> <li><math>5 \times 1 = 5</math></li> </ul>	8
<b>Anterioridad</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- antes/antes de</li> <li>- ayer, a priori, precarias, leyendas, prerrevolucionario, vieja, época, nacido, épico, atrás, viejo, clásico, pasado.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>6</li> <li><math>13 \times 1 = 13</math></li> </ul>	9
<b>Neutros</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- cuando</li> <li>- siempre</li> <li>- noche</li> <li>- hora, día, días</li> <li>- fechas, playa, tiempo</li> <li>- calor, años, semana, horas, verano, vacaciones</li> <li>- cuándo, fecha, meses, minutos, año, veraneantes</li> <li>- miércoles, mes y medio, septiembre, minuto, veraniega, media hora, ocaso, invierno, medianoche, hoy, estival, lunes, medio minuto, décima de segundo, nocturno</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>24</li> <li>11</li> <li>7</li> <li><math>3 \times 5 = 15</math></li> <li><math>3 \times 4 = 12</math></li> <li><math>6 \times 3 = 18</math></li> <li><math>6 \times 2 = 12</math></li> <li><math>15 \times 1 = 15</math></li> </ul>	14

Resumiendo este apartado, podemos decir que *El alquimista impaciente* presenta una organización temporal lineal que exige un esfuerzo interpretativo particular. La narración atiende específicamente a todos los momentos en que ocurren los hechos destacados en el caso “Trinidad Soler / Irina Kotova” y se constituye como una serie de sucesos seguidos significativos. Las acciones anteriores (19 casos en la ilustración) y las acciones posteriores (26 casos en la tabla) se neutralizan mucho a lo largo de la novela; hay una preferencia al desarrollo de las acciones simultáneas (58 ocurrencias en los capítulos VIII, IX, X). Esta simultaneidad de acciones diegéticas está íntimamente vinculada con la sucesión del relato; de ahí el encadenamiento de los acontecimientos con uso de elementos temporales preferentemente neutros (114 valores en el ejemplo tomado). Notamos la presencia de todos los indicios temporales; el tiempo newtoniano influye mucho en el relato, las acciones se viven hora tras hora, día tras día, noche tras noche, semana tras semana y mes tras mes. Estas divisiones del tiempo son las que estructuran la dinámica de los acontecimientos básicos de la novela de Lorenzo Silva y organizan cronológicamente la historia y el relato de ese asesino que muere seis meses antes de su víctima.

## 6- El espacio

Antes de seguir adelante, hemos de precisar que la noción de espacio literario ha conocido un desarrollo importante en las últimas dos décadas del siglo pasado. Varios críticos y estudiosos de la literatura (Gérard Genette, Jacques Soubeyroux, 1982-2, 1985-1 y 1993-1; M. Ezquerro, 1983; M. Bal, 1995 / 1998; A. Garrido Domínguez, 1996; C. Escudero Martínez y C. Hernández Valcárcel, 2005; etc.) han postulado que esta categoría tenía tanta importancia como el tiempo y que se relacionan en muchas obras. Asimismo, en este trabajo partimos de esta definición que nos proporcionan C. Escudero Martínez y C. Hernández Valcárcel (2005: 133):

*El espacio es la extensión infinita en que nos situamos por lo que, en la expresión literaria, se empleará normalmente como receptáculo de personajes, acciones, objetos, etc., teniendo en cuenta que los espacios literarios aparecen siempre a partir de las sensaciones de alguien que los considera, o sea que podríamos decir que son lugares contemplados, percibidos o simplemente imaginados.*

Este enfoque ayuda a remarcar que la acción de *El alquimista impaciente* transcurre en diferentes lugares del territorio español, empleados como receptáculos de todos los personajes y acciones de la novela de Lorenzo Silva. Pero los personajes y el narrador evocan indistintamente hechos que ocurren u ocurrieron en otros espacios. Abordamos aquí el estudio de este gran elemento estructural del relato a través de tres breves puntos

que van del largo censo de las referencias espaciales concretas del texto hasta su funcionamiento, pasando por su tipología. Las localizaciones espaciales que enfocan al lector de *El alquimista impaciente* son agrupables en dos entidades: los espacios que soportan la acción de la novela y los espacios ajenos (o evocados) a los acontecimientos relatados.

Respecto de los espacios de la intriga, sus resonancias textuales pueden clasificarse dentro de un macroespacio que, a su vez, tiene ramificaciones que constituyen lo que llaman los estudiosos franceses del espacio narrativo “los microespacios”. Así, pues, en la novela estudiada el macroespacio es España, territorio nacional donde se encuentran las ciudades y pueblos de gran importancia y escenarios de la acción novelesca como Madrid, Guadalajara, La Alcarria, Palencia, Málaga, Costa del Sol, Marbella. De los microespacios del texto, protagonizado por Rubén Bevilacqua y Virginia Chamorro, tenemos una veintena de localidades: un motel al lado de la autovía de Aragón dentro del límite provincial de Guadalajara (págs. 5 y ss.), la habitación del motel (págs. 1 y ss.), la central nuclear (págs. 9 y ss.), el anatómico forense de Madrid (págs. 132 y ss.), las calles de Madrid (págs. 21 y ss.), La Alcarria (págs. 27 y ss.), el pueblo y la casa-cuartel (págs. 28 y ss.), la casa de Trinidad Soler (págs. 48 y ss.), el apartamento de Nadia (págs. 78 y ss.), “el Mirador de Alcarria” (págs. 84-85), una carretera solitaria de la provincia de Palencia y la fosa del bosque de Palencia (págs. 87 y ss.), el aeropuerto de Barajas (pág. 102), el aeropuerto de Málaga (pág. 107), Rasputín (págs. 112 y ss.), una terraza del paseo marítimo, visible al fondo de la calle con dirección hacia Rasputín (pág. 125), el interior del coche patrulla, con las puertas cerradas y el motor en marcha (pág. 154), la oficina de Rodrigo Egea (págs. 156 y ss.), la residencia de León Zaldívar (págs. 176 y ss.), un restaurante lujoso de Madrid (págs. 193 y ss.), la mansión de Crispulo Ochaita (págs. 210 y ss.), la sociedad de valores de Madrid y el Jardín Botánico (págs. 137 y ss.), el juzgado de Guadalajara (págs. 267 y ss.), los cementerios del pueblo (donde se entierra a Trinidad Soler) y de la ciudad (donde descansa en paz Crispulo Ochaita).

A todos estos lugares pueden agregarse las preposiciones y locuciones adverbiales relacionadas con el espacio en el lenguaje de Silva. El mérito de estos elementos de localización es que impulsan el ritmo de la narración y de la acción; programan una investigación atenta y una lucha de clases y corporaciones plenamente integradas en el tejido argumentativo de los personajes de *El alquimista impaciente*. Allí se puede leer:

*La postura era cualquier cosa menos confortable. El cuerpo estaba boca abajo, con los brazos extendidos en toda su longitud y las muñecas amarradas a las patas de la cama. Tenía la cara vuelta hacia la izquierda y las piernas dobladas bajo el vientre. Las nalgas se sostenían un poco en alto sobre los talones y entre ellas se alzaba, merced a su imponente curvatura, un aparatoso mástil de caucho rojo rematado por un pompón rosa (pág. 1).*

Esta referencia textual inicial hace funcionar algunos trazados ideológicos que denuncian la inseguridad de las poblaciones y que poseen una amplia profundidad descriptiva en lo referente al entorno, ambiente y situaciones que pueden comprometer el prestigio exterior de la sociedad del texto. Así, son mencionados todos los escenarios donde se desarrolla la acción en España: Madrid y principalmente la provincia de Guadalajara. Se evoca Uruguay como lugar de nacimiento del personaje-narrador; los espacios itinerantes son reconocibles a través de unos indicios preposicionales como en, por, hasta, entre, hacia, etc. Los personajes claves de la investigación (Rubén Bevilacqua, Virginia Chamorro<sup>51</sup>, Marchena) y la víctima confieren una primera significación a la novela. La presentación del Sargento Vila es escueta y funcional; la narración sobre él apenas se demora en su caracterización psicológica como lo hace con el escenario:

*El cadáver había aparecido a poco más de cien kilómetros de nuestra oficina: en un motel al lado de la autovía de Aragón, dentro del límite provincial de Guadalajara. [...] El ambiente en el motel andaba revuelto. Marchena, Ruiz y los dos guardias que tenían con ellos apenas daban abasto para mantener despejadas las inmediaciones de la habitación (págs. 5-6).*

El inventario de los espacios evocados no es fortuito. Con lo que llevamos anotado como microespacios con incidencia funcional efectiva en la novela que estudiamos, su número elevado es un signo de clara evocación referencial e ideológica. Estos espacios que transmiten todas las marcas de humor, ironía y sátira del autor de la novela son exclusivamente naturales, artificiales, exteriores e interiores o desempeñan evidentes funciones exóticas, históricas, sociales y turísticas. Entre ellos tenemos: Uruguay (pág. 3), Argentina (pág. 11), Hollywood (pág. 29), El Caribe (pág. 42), una hemeroteca de Madrid (pág. 43), Eldorado (pág. 81), Rusia (pág. 98), Mallorca (pág. 98), Alicante (pág. 100), el laberinto del “Minotauro” (pág. 109), el Río de la Plata (pág. 113), Cádiz (pág. 113), “la tenebrosa Europa del norte” (pág. 114), Manhattan (pág. 156), Liberia (pág. 161), Disneylandia (pág. 161), la sierra (pág. 162), “Alfa Centauro” (pág. 200), el Río Manzanares (pág. 203), la provincia de Murcia (págs. 205 y 221). Algunos gentilicios, “urania” (pág. 247) o los que aparecen en esta frase que satiriza de manera cruda la

---

<sup>51</sup> No confundir con Violeta Chamorro (Nicaragua, 18 de octubre de 1929- ); líder político y antigua presidenta de Nicaragua entre el 25 de abril de 1990 y el 10 de enero de 1997 que, al parecer, influyó mucho en Lorenzo Silva en la construcción de su protagonista.

prostitución y el proxenetismo en la España actual “En los papeles de aquellas opacas sociedades aparecían como socios los nombres de otras sociedades no menos opacas, algunas de ellas gibraltareñas, panameñas o de Liechtenstein” (pág. 168), nos permiten clasificar Gibraltar, Panamá y Liechtenstein (cuyo gentilicio escapó en esta circunstancia a Lorenzo Silva) entre los territorios evocados de la novela.

El censo de las referencias espaciales concretas de *El alquimista impaciente* así realizado expresa posibilidades de categorización que enriquece “lo meramente visual con un mundo de pensamientos, sentimientos, imaginaciones y sensaciones” (C. Escudero Martínez y C. Hernández Valcárcel, 2005: 150). Cinco tipos de espacios revelan, pues, sus características en la novela: los espacios abiertos (motel, central nuclear, bares, restaurantes, oficinas, parques, aeropuertos, cementerios, parques, ciudades, pueblos, etc.), los espacios cerrados y los hogares (edificios singulares), los espacios naturales y artificiales (bosque, ríos, playa, etc.), las calles y carreteras, otras localidades que, mayoritariamente, pueden agruparse en torno a la llamada “espacios simbólicos”. Esta tipología construye una “geocrítica”<sup>52</sup> desfavorable a la ciudad y recupera la memoria ¿positiva? del pueblo de La Alcarria tal como lo enunció el célebre premio Nobel español Camilo José Cela<sup>53</sup>. Diversos componentes espaciales de la novela sitúan la acción siempre en lugares reales y habituales en la novelística española; ese anclaje aclara ciertas imágenes y funciones (localizadora, realizadora, determinante, indicadora del tiempo, estructuradora y simbólica) extraordinariamente rentables.

La función localizadora es la función por excelencia de la novela estudiada; permite ver claramente unos datos que enmarcan los hechos y las acciones. Los diferentes lugares sitúan la materia literaria. A modo de ejemplo, tenemos en la novela la central nuclear (pág. 9) que se describe, desde fuera, como una extraña figura compuesta por dos chimeneas anchas y superpuestas y una especie de hongo; se encuentra a cuarenta kilómetros del motel donde murió Trinidad Soler. La habitación del motel, bien ordenada, limpia y tranquila, tiene un cuarto de baño intacto, una cama y unas sábanas sobre ella. En el forense, los policías científicos examinaron detenidamente las impresiones dactilares, el

---

<sup>52</sup> Este término, acuñado por Bertrand Westphal (2007: 17), es una “Poétique dont l’objet serait non pas l’examen de l’espace en littérature, mais plutôt celui des interactions entre espaces humains et littérature, et l’un des enjeux majeurs, une contribution à la détermination/indétermination des identités culturelles”.

<sup>53</sup> Muy famoso es su libro, publicado en 1946, *Viaje a la Alcarria*, donde el autor relata su recorrido a pie por las provincias de Cuenca y Guadalajara.

cuerpo de Trinidad Soler y los restos de Irina Kotova; en aquel anatómico forense de Madrid, se organizó también el reconocimiento del cadáver de Irina por su amante Vassily. El paisaje alcarreño varía en función de las estaciones; su aspecto de las páginas 27 y siguientes contrasta mucho con él que nos ofrece el personaje-narrador a continuación:

*El paisaje alcarreño que aquella mañana de septiembre divisamos desde nuestro coche patrulla era bien distinto del que nos habíamos encontrado meses atrás, en el fragor de la primavera. Ahora predominan los campos amarillos, secos y desolados tras la siega del cereal. Los cerros cubiertos de encinas y matorral sobresalían como islotes de colores rojizos y parduscos, con sus contornos delimitados por aquel mar de oro gastado por el sol. De pronto parecía una tierra árida y arrasada, en espera de la siembra y las lluvias que habían de renovar su esplendor (págs. 141-142).*

Mencionar determinadas ciudades e importantes pueblos de España, sus calles, carreteras, restaurantes y oficinas supone un potencial argumentativo que nutre los temas de turismo y de investigación en la estructura espacial de la novela titulada *El alquimista impaciente*. En esta perspectiva, el turismo tiene el sentido de actividad y organización relacionadas con los viajes de investigación; la investigación siendo aquí, de acuerdo con María Moliner (1994: 164), acción y efecto de hacer gestiones o diligencias para llegar a saber cierta cosa. Lo que llama mejor la atención en la obra, superando las posturas negativa de Vila y positiva de Chamorro frente al turismo, es la detallada reconstrucción de los paisajes. Allí, el pueblo donde se ubica la casa-cuartel está a ciento cuarenta kilómetros de Madrid y a seis de la central nuclear; la casa de Trinidad Soler, señala el narrador-personaje (págs. 48- 49), es un chalé soberbio que se halla sobre una colina con una impresionante vista sobre un valle expuesto a la omnipresente silueta de la central. La focalización en las infraestructuras de tránsito (aeropuertos) y las playas (Costa del Sol) es magistral en la novela; el narrador consigue la objetividad mediante una aproximación espacial concreta y realista: el aeropuerto de Málaga (pág. 107) se caracteriza particularmente por vivos efectos del calor. En efecto, Málaga se describe como un lugar maravilloso, con playas, paseos marítimos, un paisaje convencional, bloques de apartamentos, hoteles y centros comerciales; el novelista la compara a “una de esas falsas ciudades que sólo muestran su verdadera alma en invierno, cuando transmiten al observador una desolación tan brutal que mejor podrían seguir disimulando” (págs. 113-114). Eso traduce en concreto la posible presión que los medios espaciales ejercerían sobre los individuos que los frecuentan. La presentación de “Rasputín” como local con dos porteros, un ambiente interior bastante viciado, un número increíble de pistas, luces cegadoras, surtidores de humo, rayos láser, “gogós” epilépticos, una multitud de camareras y zombis (págs. 118 y ss.), se hace con asepsia y con mucha inteligencia. Otras referencias

espaciales (oficinas, residencias y algunos restaurantes) contribuyen a una mejor comprensión del significado de la modernidad española y la función controvertida del espacio público en una sociedad neoliberal en el que se celebra un culto privado exacerbado. Estos lugares se convierten, en este contexto, en medios muy atractivos y contemporáneos utilizados por el emisor para relativizar el cambio o la evolución, por un lado, y la dialéctica ciudad/pueblo por otro. El novelista trata de mostrar con ellos que (a modo de ejemplo) la posición de la oficina de Rodrigo Egea, que se encuentra en un moderno edificio de Madrid (a la izquierda de la Castellana), es poca alentadora; ahí, las torres forman un marasmo inconexo y el espacio reproduce toda la inhumanidad de una ciudad de rascacielos poco atractivos y mal inspirados.

Se nota, de paso, la introducción de unos contrastes espaciales debido al clima, la geografía, la historia, la sociedad y lo abstracto. Ese procedimiento narrativo se justifica por la elección por la instancia narradora de acudir, en su discurrir, a unos espacios concretos que consideramos simbólicos: Europa del norte, Disneylandia, Liberia, Eldorado, el laberinto de Minotauro y los cementerios. Cada uno de estos espacios simboliza algo: el frío extremo, la alegría de los niños, la guerra y los niños guerreros, la riqueza, la violencia y la muerte. Los espacios facilitadores del texto indican el tiempo y son también determinantes o confidentes: playa, paseos marítimos, restaurantes. Asimismo, es en un restaurante lujoso de Madrid (espacio de intimidad con raros elementos descriptivos) donde Virginia Chamorro (apodada Laura Sentís en esta circunstancia) cenó con León Zaldívar facilitando así la evolución de la resolución del caso. Además, es un cementerio (símbolo de la muerte y de lo absoluto) en el que el novelista clausura la acción de la trama.

Resumiendo, podemos decir que la organización espacial de *El alquimista impaciente* (novela) así desarrollada nos informa sobre las formas, valores y usos temporales que permiten reconstruir el enigma policial y alcanzar el genotexto de la obra. Los principales aspectos de la macro-estructura que llevan inscritos los comportamientos y las aspiraciones individuales o transindividuales son transferidos en las localizaciones temporales del texto de Lorenzo Silva. Estos procedimientos de temporalización o de figuración del tiempo nos llevan a observar –de acuerdo con Edmond Cros (1998: 90)– que “le texte génère sa propre sémantique qui déplace et homogénéise la signification de tous les éléments qui sont inscrits en lui”.

## 7- El lenguaje

Hablando del lenguaje literario, Rafael Lapesa Melgar (1988: 29) declara que “El lenguaje de que se vale la literatura no difiere en lo esencial del que empleamos corrientemente”. Los rasgos más específicos y básicos del lenguaje literario de Lorenzo Silva, examinados por Germán Gullón (2008: XXXIX-XLIII), no se apartan de esta lógica. Referente a esta novela, Germán Gullón señala lo convencional de las expresiones y las imágenes tópicas que evocan o producen un efecto adicional en el lenguaje del autor (pág. XLI). Ha analizado pocos recursos que para nosotros parecen inexcusables olvidar al abordar los aspectos estilísticos de esta novela; advierte que “Muchas de las frases e imágenes evocadas las podemos escuchar en la calle a cualquier hora, provienen de los diálogos cotidianos, del día a día de la gente, de sus usos cívicos, de la cortesía. Nada tienen que ver con la exploración del yo humano” (pág. XLIII).

A nuestro juicio, Lorenzo Silva lo considera todo desde el libre uso de la lengua literaria. *El alquimista impaciente* acaba, pues, por ser una novela escrita con ideales de Pío Baroja que consideraba en su tiempo a la novela como un saco roto donde cabe todo. Se destacan en el texto particularismos estructurales, técnicos y lingüísticos siguientes: vocabulario científico (lenguaje forense), vocabulario jurídico (lenguaje epidíctico); creaciones léxicas salpicadas de algunos conceptismos, culteranismos, terminologías filosóficas (neologismos) y abreviaturas (DNI., BMW., aprox. S.L., CIA.); propensión al uso del lenguaje histórico, cinematográfico y religioso; integración de expresiones o frases conocidas en lenguas extranjeras (inglés, francés, árabe, alemán, etc.); elementos claros de intertextualidad literaria (perífrasis, paralelismos, simetrías, citas, alusiones, etc.), uso de valores y vocablos laicistas, presencia permanente de muchos formantes semióticos y lingüísticos que delimitan claramente las convenciones semánticas usuales tales como: los deícticos, los guiones, las preposiciones, los elementos espaciales y temporales, los interrogativos y justificativos, los participios activos y adverbios en “mente”. Las frases de complejidad aparente entrañan actos válidos para reconocer la identidad o la propiedad y para la designación (ser / estar) o la expresión de los sentimientos de los actores de la novela. Nos detenemos, a continuación, en unos pocos casos concretos anteriormente señalados.

Las preposiciones, los guiones, los adverbios en –mente, los deícticos y los elementos de adición abundan en número impresionante en toda la novela e influyen la

producción del sentido de toda la narración, aislando muchos fenotextos e introduciendo fracturas del tejido discursivo. Por estar mayoritariamente compuestos por diversas palabras “no funcionales”, no definen ninguna relación co-referencial y no presentan ningún carácter pertinente. Todas las contaminaciones de ese sistema inciden en lo incoherente y ponen delante del semiótico un rompecabezas sin precedente porque sus signos están desprovistos de los sedimentos de socialidad y de discursividad. Si nos interesamos por los elementos espaciales, de identidad, de propiedad y de designación-ser/estar o de los sentimientos, nos damos cuenta de que el sistema lingüístico que resulta de la combinación de estos formantes léxico-semánticos en la novela revela lo que es la sociedad española actual y la amenaza de la crisis de los valores existentes en un plano más general.

El nivel de lenguaje utiliza voces, giros, frases o tonos empleados sin escrúpulo en el lenguaje coloquial llano. El novelista no impone un gusto selecto a su lenguaje para reducir la distancia entre él y su eventual lector; dignifica ¿por deseo de realismo? voces y fraseologías populares. El decoro legitima el lenguaje chabacano, grosero y soez para traducir el estatuto de los distintos usuarios, el tipo humano y las prácticas a que se dedican diariamente. El autor dispone de un gran caudal de recursos expresivos que regulan y estructuran lo indecoroso de su lenguaje literario: “¿Me toma el pelo, mi sargento?” (pág. 2), “no me jodas” (pág. 7), “Es la hostia” (pág. 25), “coño” (pág. 58), “joder, qué frenesí” (pág. 92), “austeridad mental” (pág. 93), “Vaya por Dios/ Eh, Vila. Prohibido hacer el putito chiste” (pág. 99), “Este de la felicidad en tetrabrik” (pág. 114), “Encuentra a ese hijo de puta, sargento” (pág. 134), “Vas a desear no haberte llevado esta mierda, o algo similar” (pág. 164), “está descontento con su pene” (pág. 166), “Sólo es un cacique provincial en apuros” (pág. 187), “la publicidad reduce el horizonte vital de tantos cretinos” (pág. 199), “Es verdad, ya no nos ocupamos de meter en cintura a los gitanos y a los ladrones de gallinas” (pág. 211), “Tú eres el gilipollas que me quiere detener?” (pág. 212), “y ahora largo de aquí, soplagaitas” (pág. 213), “cómo coño vas a colgarme esa mierda” (pág. 215), “Hace falta ser gilipollas” (pág. 256), “Por tu padre, Vassily” (pág. 257), “Todo encaja de una puta vez” (pág. 258), etc.

El examen de este sociolecto revela que el vocabulario usado por Crispulo Ochaita cubre toda clase de impropiedades y vulgarismos (“culo”, “toca pelotas”, “marisabidillo”, “mamporrero de chichinabo”, “maricones repeinados”, “soplapollas”, “capullo”, “pandilla

de maricas”) y que la infracción de las reglas gramaticales o de las normas sintácticas (solecismos) en las intervenciones de algunos personajes de la novela es permanente: “Hoy –dice Eutimio– no habéis más que maricas, incluidos los generales” (pág. 211). Los vulgarismos tales “Quédesen ahí” (pág. 210) o “Entonces uno era autoridá” (pág. 211) crean no sólo la cacofonía lingüística sino que evocan cierta subversión contra la norma. La influencia de otras culturas realza la impureza del lenguaje literario de *El alquimista impaciente*; ahí, todas las voces y construcciones no son propias de la lengua castellana. Se diluye claramente la pureza del lenguaje a través de la integración de los extranjerismos superflojos o de construcción y de los neologismos no asimilados que proceden del inglés, del francés, del alemán, del árabe, del italiano, etc.

De los anglicismos tenemos varias ilustraciones en el texto: las lexías denominativas, los sintagmas coagulados y las citas. El primer bloque integra las unidades mínimas irreductibles siguientes del inglés: “casting” (pág. 28), “rottweillers” (págs. 49 y 83), “Buster Keaton” (pág. 75), “handling...sparing” (pág. 104), “remake King Kong” (pág. 117), “shorts” (pág. 132), “Disneylandia” (pág. 161), “Marlon Brandon” (pág. 181), “microsievert” (pág. 232), “Sherlock Holmes” (pág. 244), “foxterrier” (pág. 258), “gentleman” (pág. 261). Los principales sintagmas coagulados procedentes de la lengua de Shakespeare son: “But not for me” (pág. 45), “In the Navy...Village People” (pág. 68), “Golden star” (pág. 76), “Yorkshire terrier” (pág. 87), “game over” (pág. 249), “Post-it” (pág. 255). Las citas de la novela que aparecen integralmente en inglés son dos estribillos (págs. 120 y 121) de cinco y tres versos, respectivamente, de una famosa canción de los años setenta del siglo XIX, “Rasputín”, de Boney M. La injerencia de elementos discursivos vigentes en latín “habeas corpus” (págs. 262-263), en alemán “Jung” (pág. 70), en italiano “Lamborghini Diablo” (pág. 173), en árabe (pág. 66) o en francés se destaca con el uso de palabras y frases casi innecesarias, ya que rompen la propiedad del lenguaje y poseen poco vigor expresivo. Entre otros galicismos textuales tenemos: “La crème de la crème de Madrid” (pág. 76), “maître” (págs. 77, 191, 196 y 203), “Touché” (pág. 244), “c’est tout” (pág. 245). Estas palabras salen de las mentes de los personajes o del narrador-personaje como ellos son y cómo se sienten.

Es urgente prestar atención a los aspectos lingüísticos de *El alquimista impaciente* que se desarrollan en torno a una forma de escritura con tonos, inspirados, prestados o transpuestos, es decir, una técnica narrativa basada en hechos histórico-referenciales de

varias sociedades. Las unidades figurativas susceptibles de relegar esta obra al rango de novela con muchas influencias históricas son alusiones a personalidades, acontecimientos o profesiones como: “el doctor Mengele o el estrangulador de Boston” (pág. 23), “el último hombre en Monte Arruit en el verano de 1921” (pág. 46), “Juana de Arco” (pág. 50), “buscando Eldorado” (pág. 81), “el capitán del Titanic” (pág. 106), “Grigori Rasputín [...] el asesinato de la familia Románov” (pág. 115), “los niños de Liberia” (pág. 161), “El propósito de la alquimia” (pág. 289). En la mayor parte de estos elementos se cuentan los conflictos sociales (guerras) y las catástrofes de triste memoria en los Estados Unidos, Alemania, África, Francia, Irlanda, Rusia y España desde la Edad Media hasta la segunda mitad del siglo XX.

Otras estructuras semióticas de la novela diseñan una configuración histórico-artística interesante donde numerosos elementos semánticos, ideosémicos y discursivos que se apropian o incorporan acontecimientos, personajes y obras de personalidades célebres del mundo cinematográfico o musical, acaban siendo un repaso de la filmografía del autor. Conviene retener, a modo de inventario, los clásicos siguientes<sup>54</sup>: “la conspiración del Coyote contra el Correcaminos” (pág. 18), “un disco de Chet Baker” (pág. 45), “Buster Keaton” (pág. 74), “los hermanos Marx” (pág. 75), “la viva imagen de Verónica Lake [...] de esa escena inolvidable del principio de La mujer de fuego” (pág. 111), “Jessica Lange” (pág. 117), “Bach, J. S.” (pág. 120), “Iron Maiden” (pág. 157), “Marlon Brando” (págs. 181 y 260), “Escarlata O’Hara” (pág. 212). Todas estas coordenadas, aunque extraídas de campos y períodos distintos, proyectan el sentido en el escenario superior y abonan el terreno para una posible adaptación futura del texto. Las alusiones históricas que construyen una semiosis intertextual poseen, al respecto, una incidencia literaria. Los autores evocados directa o indirectamente son grandes clásicos cuidadosamente seleccionados por el novelista a lo largo de sus lecturas. Los fenómenos estilísticos que intervienen en la formación del lenguaje histórico de la novela no se refieren sólo a la sociedad española, sino a la memoria cultural universal. Las sublimes obras o fuentes de inspiración, cuyas dimensiones estéticas y cognitivas del canon del autor pueblan el lenguaje del texto analizado, son: la Biblia (págs. 120, 121 y 157), la mitología griega (págs. 109 y ss.), Miguel de Cervantes (pág. 71), Camilo José Cela (pág.

---

<sup>54</sup> El desarrollo de las obras y vidas de las distintas figuras evocadas necesitaría una tonelada de páginas; por eso es por lo que nos limitamos sólo al repertorio de los nombres y apellidos y, eventualmente, de las épocas. Un breve comentario de cada uno de estos datos lo ofrece Germán Gullón en su reciente edición de la novela estudiada.

26), León Tolstoy (págs. 184 y ss.), Proust (pág. 239), Arthur Conan Doyle (pág. 244), Thomas de Quincey (págs. 276 -279).

Concluyendo este apartado, tras estos breves apuntes, podemos decir que la lengua de *El alquimista impaciente* es concebida en su compleja sencillez y precisión; los distintos niveles del habla dejan transparentarse particularismos caracterizadores de los grupos socio-profesionales y culturales en presencia. Eso es lo que explica la variación del nivel de lengua y el estilo sintético del texto. Este estilo que maneja varias modalidades de escritura y tonos utiliza constantemente las citas literarias y el pastiche intertextual; el autor tiene un alto conocimiento de la lengua española, explota perfectamente todas las estrategias argumentales elegidas y logra una buena exhibición de sus facultades de orador no sólo adornando el discurso, sino creando un buen decorado para una agradable comprensión de la trama novelesca. Los elementos de lenguaje prestados de su repertorio nos llegan bajo la forma de intertextos, preconstruidos o preasertos; los múltiples campos abordados tienen funciones análogas: materializan y aclaran las ideas del autor. Las abundantes intervenciones dialogísticas son más o menos largas y varían en función de los lugares donde transcurre la acción.

Resumiendo, podemos decir que, con veinte capítulos, Lorenzo Silva se muestra pragmático en su novela policial porque contribuye a una mejor comprensión del significado de la modernidad española a través de la puesta en escena de formas y articuladores ideosémicos de clara evocación referencial. Observamos que la estructura programa, lisa y llanamente, el devenir del texto y que el “éxcipit” resuelve el enigma porque los guardias civiles alcanzan su objetivo. Esa clausura contesta efectivamente a la pregunta de ¿quién es el autor del crimen cometido? y respeta la máxima de Michel Collado (2004: 179) según la cual: “le détective recherche le coupable du crime, et élucide le mystère auquel il fait face, mettant en échec le coupable et confirmant ainsi sa suprématie intellectuelle”.

Con el desarrollo de los elementos estructurales reconocemos que la investigación anima toda la trama y constituye lo esencial del tejido narrativo de *El alquimista impaciente*. A través de ella, nuestros guardias recurren a las entrevistas, las encuestas, los cacheos y los registros que reconstruyen el lado oscuro e inconfesable de la víctima, su sorprendente vida secreta, la de sus colaboradores y familiares; desentrañan también un complejo entramado de dinero e intereses que los llevaron a varias ciudades: turismo

cultural. Con todo eso, se ve que la detención del presunto culpable rehabilita la institución judicial y policíaca de la novela, permitiendo así al novelista proporcionarnos las claves significativas que, debidamente explotadas, pueden configurar todas las concepciones o realidades de la sociedad caricaturizada en el texto: el crimen, la lucha de clases, el turismo, la investigación y la perspectiva del género. El lenguaje, el espacio, el tiempo, los personajes y las acciones de la novela demuestran, en último extremo, que el misterio o caso policíaco es meramente el hilo central alrededor del cual se engarzan otras situaciones que constituyen la verdadera razón de esta narración que dibuja un cuadro dialéctico laborioso articulado en torno a los siete ejes siguientes: particularismo / universalismo; dominación del sujeto / destrucción del sujeto; humanismo / egocentrismo; tradicionalismo / modernismo; empirismo / cientismo; orden social / transgresión del orden. Estas macrosecuencias del sistema traducen complejas relaciones entre IG (Ideología General), IE (Ideología Estética) e IA (Ideología del Autor) del texto y adscriben *El alquimista impaciente* al subgénero de novela negra que, a juicio de Francisco González Ledesma (2010: 90-92), “es la que incorpora al delito y al enigma un estudio o descripción del ambiente social en que todo eso ocurre [...] se suele en un ambiente urbano al cual describe y es generalmente crítica con el poder establecido”.

**CAPÍTULO CUARTO:**  
***PUDOR* (NOVELA)**

En 2004 Santiago Roncagliolo publica *Pudor*<sup>55</sup>, novela en la que algunos reseñistas han reconocido incorporaciones del cine, teatro y periodismo. Aquella novela, hasta ahora, ha servido al joven escritor peruano integrar las diferentes facetas del acto de la escritura, ensayando sobre una familia limeña, los miedos íntimos que aíslan a sus miembros y sus aventuras<sup>56</sup>. Para llegar a dar sentido a este texto, este verdadero “reality” literario requiere una interpretación y una valoración de las unidades mínimas del relato. Porque Alicia Molero de la Iglesia (2010: 45) afirma que “la novela se define por su naturaleza abierta y dilatoria, y una construcción según ciertas estructuras narrativas y recursos estilístico-poéticos que la convierten en objeto artístico”, nos proponemos en este capítulo hacer el análisis narratológico de *Pudor*; eso supone estudiar los diferentes componentes estructurales, temáticos, narrativos, actorales, espacio-temporales y lingüísticos de este texto. Mostraremos, a través de cada componente narrativo, cuáles son las pretensiones estéticas, genéricas y referenciales del autor.

### 1- La estructura de la acción

El contenido de todo texto se organiza en articulaciones entre las que puede establecerse un orden o una jerarquía, llamada en narratología “estructura”<sup>57</sup>. Esa organización del tejido narrativo comporta dos tipos de distribución u ordenación de los contenidos: la estructura externa y la estructura interna de la obra.

Referente a la estructura externa del texto, es preciso señalar que *Pudor* es de fácil lectura. La morfología de esa novela presenta un texto distribuido en microsecuencias narrativas que empiezan y terminan por unos espacios en blanco. Estas microsecuencias, cuarenta y una en total, pueden recibir el nombre de episodios. El texto propiamente dicho está comprendido entre las páginas once y ciento ochenta y cuatro; lo cual nos permite afirmar que *Pudor* es una novela de ciento setenta y cuatro páginas (174) y muchos vacíos. Esos episodios se organizan de la manera siguiente: primer episodio (págs. 11-16); segundo episodio (págs. 17-22); tercer episodio (págs. 23-27); cuarto episodio (págs. 28-

---

<sup>55</sup> Utilizamos y citamos en este trabajo la segunda edición (septiembre 2007) de la editorial Punto de Lectura, S.L.

<sup>56</sup> La familia está formada por una joven pareja: Alfredo, que acaba de enterarse de que está enfermo y le quedan seis meses de vida, y Lucy, que recibe mensajes eróticos de un admirador anónimo. Con ellos viven sus dos hijos: Sergio, quien ve y juega con fantasmas; Mariana, que está atravesando sus crisis de pubertad. A éstos se suman un senil abuelo, que busca sexo y un gato. Las aventuras de todos estos personajes se alternan y entrecruzan, integrándose en un relato frustrante y llena de grotescas situaciones del mundo actual.

<sup>57</sup> Todo relato, dice Claude Bremond (1972: 90), es un discurso que integra una serie de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción.

31); quinto episodio (págs. 32-34); sexto episodio (págs. 35-36); séptimo episodio (págs. 37-40); octavo episodio (págs. 41-45); noveno episodio (págs. 46-53); décimo episodio (págs. 54-56); undécimo episodio (págs. 57-64); duodécimo episodio (pág. 65); decimotercero episodio (págs. 66-69), decimocuarto episodio (págs. 70-75), decimoquinto episodio (págs. 76-80); decimosexto episodio (págs. 81-83); decimoséptimo episodio (págs. 84-86); decimoctavo episodio (págs. 87-88); decimonoveno episodio (págs. 89-93); vigésimo episodio (págs. 94-96); vigésimo primero episodio (págs. 97-102); vigésimo segundo episodio (págs. 103-105); vigésimo tercero episodio (págs. 106-109); vigésimo cuarto episodio (págs. 110-111); vigésimo quinto episodio (págs. 112-114); vigésimo sexto episodio (págs. 115-116); vigésimo séptimo episodio (págs. 117-120); vigésimo octavo episodio (págs. 121-122); vigésimo noveno episodio (págs. 123-124); trigésimo episodio (págs. 125-126); trigésimo primero episodio (págs. 127-130); trigésimo segundo episodio (págs. 131-135); trigésimo tercero episodio (págs. 136-141); trigésimo cuarto episodio (págs. 142-148); trigésimo quinto episodio (págs. 149-152); trigésimo sexto episodio (págs. 153-161); trigésimo séptimo episodio (págs. 162-168); trigésimo octavo episodio (págs. 169-175); trigésimo noveno episodio (págs. 176-180); cuadragésimo episodio (págs. 181-182) y, al fin, cuadragésimo primero episodio (págs. 183-184).

Notamos una distribución de variada extensión; los episodios tienen entre una y siete páginas. Los más largos (de ocho páginas) son el noveno y el undécimo episodios y el más corto (de una página) es el duodécimo episodio. Cuatro episodios, de siete páginas cada uno, casi se siguen; éstos son: el trigésimo cuarto, el trigésimo sexto, el trigésimo séptimo y el trigésimo octavo. Cinco episodios tienen seis páginas cada uno (primer, segundo, decimocuarto, vigésimo primero y trigésimo tercero) y la extensión de los demás varían entre dos y cinco páginas. Pues, ningún episodio tiene subtítulo ni epígrafe. Todos aparecen siempre encabezados con marcadores semióticos que permiten reconocer fácilmente los personajes, el espacio, el tiempo y los acontecimientos que marcan esta parte. En efecto, esta división en episodios del texto estudiado, desde el punto de vista de su contenido, es de gran utilidad analítica, puesto que hay una correspondencia y una coherencia entre esta división y las estructuras organizativa e interna del texto, así como se demuestra a continuación.

A pesar del desequilibrio manifiesto entre los episodios, la estructura interna de *Pudor*, como en todos los relatos, organiza la sucesión de los acontecimientos narrados. La

fragmentación externa deja prever cierta coherencia/cohesión<sup>58</sup>. Se nota muchas veces que la estructura original sufre leves alteraciones por fragmentaciones que dañan la coherencia (medias páginas en blanco, abundantes puntos suspensivos, alternancia de los episodios, fragmentación espacio-temporal, etc.).

Referente a la estructura interna de *Pudor*, la evolución de la narración deja ver que varios modelos de distribución son aplicables a ese texto. Pero los modelos de organización de la información que predominan en los cuarenta y pico episodios existentes son dos: la organización por secuencia temporal y la organización por causación. El primer modelo organiza las ideas de manera cronológica y el segundo establece una relación de causalidad entre los hechos, presentando causas o antecedentes, consecuencias y efectos que existen entre ellos. Se percibe también un uso implícito de las especificidades de la narrativa deductiva e *in media res*. Esta mezcla de modelos estructurales favorece que los acontecimientos del texto se sucedan en un encadenamiento por enclave. La combinación por enclave, dice Claude Bremond (1972: 89), “es el gran resorte donde una disposición de hechos aparece de tal manera que un proceso, para alcanzar su fin, debe incluir otro, que le sirve de medio, el cual a su vez puede incluir un tercero, etc.” Eso significa que la estructura interna se basa en una serie de leyes de causa-efecto, donde la situación inicial – así como se puede leer a continuación– implica una retribución del vivir de los protagonistas:

*El primer fantasma apareció el día en que murió la abuela, en el hospital. La abuela llevaba ya dos semanas ahí y, todas las tardes, Sergio, Mariana y su mamá iban a visitarla. Solían hablar mucho de las cosas lindas que decían que harían cuando ella saliese del hospital. Pero la abuela no podía hablar con esos tubos en la nariz y en la boca. Tampoco parecía escuchar. Sergio no entendía para qué iban, era como hablar con la cama vacía (pág. 11).*

Esta situación inicial de melancolía sirve para la presentación de los personajes claves, del lugar, del tiempo y de los dos tipos de mundos (fantástico y realista) que orientan los acontecimientos del texto. Esta primera fase del relato se extiende desde el primer episodio (pág. 11) hasta el cuarto episodio (pág. 31). La continuación del relato se construye en forma de complicación, convocando fuerzas que deterioran la situación

---

<sup>58</sup> La coherencia: consiste en el establecimiento de las relaciones que se dan entre los significados (relaciones semánticas) de las oraciones de un discurso determinado. La cohesión: se relaciona con la presencia de mecanismos formales que permiten explicitar la coherencia de los textos. Se realiza, fundamentalmente a través de conectores que pueden establecer diferentes tipos de relaciones.

inicial (conflictos de humores, amores no correspondidos, nostalgia del sexo, salud precaria, infidelidades conyugales, fantasía, ansiedad, etc.) y encadenando acciones conflictivas que realizan los personajes de la novela. Pues el autor de *Pudor* organiza las acciones en un ambiente de conflicto y de apatía emocional perpetuos para orientar el cauce de la historia narrada. La estructura adoptada por el autor es una estructura cronológica y clásica. En efecto, ese relato empieza por una introducción (comienzo) de los personajes y de sus humores amargos, sigue con un desarrollo (nudo) de las acciones e intenciones privativas o conflictivas y termina por una conclusión (fin o desenlace) que demuestra efectivamente que se han eliminado los obstáculos que impedían la armonía en la familia de los Ramos y entre Katy y Mariana. Esquemáticamente, la novela tiene esta orientación estructural:

- Comienzo de la historia o situación inicial: episodios uno a cuatro (págs. 11-31).
- Clímax o nudo de la fábula: episodios cinco a treinta y nueve (págs. 32-180).
- Conclusión o situación final: episodios cuadragésimo y cuadragésimo primero (págs. 180- 184).

Con una lectura que siga esta organización narrativa, se comprende fácilmente la historia contada en esta novela de Santiago Roncagliolo donde cada episodio o apartado se relaciona con una o varias notas temáticas<sup>59</sup>. Las notas temáticas dominantes de *Pudor* son las siguientes: el aburrimiento, el pesimismo, la tristeza, la angustia, la desarmonía, la ironía, el tremendismo, la fatalidad, la fantasía, el intimismo, la infidelidad, el esnobismo, la pubertad, la soledad, el libertinaje, la candidez, etc. Y estos subtemas se conectan con el tema central de la trama mediante otras imágenes sociales y mentales fugaces que han sido transcritas tal cual por el autor.

## 2- Los temas

Los temas son un material más para que Santiago Roncagliolo comparta su visión del mundo con sus lectores. En este apartado, intentamos una interacción textual de las principales unidades semánticas del corpus, teniendo en cuenta estas definiciones bastantes completas del concepto de tema que propusieron, en su tiempo, J. P. Richard (1961) y M. Collot (1988): “un principio concreto de organización, un esquema [...]”

---

<sup>59</sup> Una nota temática es generalmente una palabra abstracta que venga a recoger lo esencial de un apartado o episodio en cuestión. Es el resumen del contenido o del tono dominante de una articulación en narratología.

alrededor del cual tendría a constituirse y a desplegarse un mundo” y “un significado individual implícito y concreto, considerado como una relación singular, “existencial”, “vívida”, afectivamente valorizada en el mundo y, sobre todo, en el mundo concreto” (O. Ducrot y J.M. Schaeffer; 1998: 586). El trabajo se desarrolla siguiendo una argumentación breve en función de las cuestiones referenciales abordadas. El estudio planteado se estructura en cinco constantes temáticas: el pudor, el amor erótico, la muerte, la violencia, la soledad, fundamentalmente.

En el ámbito del texto estudiado, el título “Pudor” adquiere una significativa relevancia porque representa, metafóricamente, todo lo que cuenta el libro. Ese pudor multifuncional y multiséntico, “Honestidad, modestia, recato. Mal olor, hedor”, constituye el concepto que estructura todas las actitudes, escenas, ambiciones y acciones de la novela. En consecuencia, el camino que recorre el lector en las páginas generales de esta obra traza la vida posmoderna de algunos seres inmersa en un paisaje de inquieta paz y zozobra espiritual. La trágica situación sociocultural que margina y satura al hombre es la forma de argumentación que propone Santiago Roncagliolo como fundamento de la recepción de ese novelar. Los contenidos de este tema principal son: la rutina y una uniformidad mental; un agitado mundo interior con visiones frenéticas; viajes a mundos invisibles; un lenguaje obsceno que le sirve al autor para valorar la realidad en lo ético-social. Se puede apreciar la rutina y la conformidad mental en una frase descriptiva como: “Se veía extraña, todos en la casa se veían extraños” (pág. 111) o en esta pregunta de Papapa: “¿Será que todo el mundo está sordo en esta casa?” (pág. 109). Los elementos sénticos que introducen la presencia del hedor (en el sentido de escándalo, mal olor, pestilencia y fetidez) en la narración aparecen en todos los episodios. Buenas muestras de este lenguaje son estas frases:

*Lucy iba a ducharse. No sentía pudor. Se quitó la ropa y buscó un traje para la cena ante la atenta mirada de Sergio y el gato, que jugaban con la toalla [...] Le contaron estupideces. (...) Parecía que faltaba el aire. Mariana se mareó (...) Vomitó. [...] Olía mal pero entraron a empollones. [...] Entró corriendo a casa y corrió al baño. Vomitó (...) Sólo se levantó una vez para volver a vomitar. Entonces se miró en el espejo. Le pareció que estaba muy sucia y desarreglada (págs. 95, 104, 134 y 135).*

A parte del tema del pudor, el escritor peruano aborda otras redes temáticas. Por tanto, en *Pudor*, la presencia del amor erótico y del deseo de este amor es muy preocupante. Los personajes que desean el amor carnal son todos arquetipos y viven todos la cuestión de ese amor erótico como una privación, una obsesión o como una

tensión existencial. La ausencia del sexo o su busca se pone de manifiesto por muchos actos de infidelidad (Mari Pili, Alfredo, Gloria, Lucy), mucha rebeldía (Papapa, el gato) y cierta promiscuidad (Mariana, Lucy, Katy, Javier). Durante la trama, las mujeres van con los hombres muy fácilmente y se dejan plasmar como objetos de deseo. Además, las relaciones amorosas se convierten en un juego para los personajes que inician la seducción (Mariana con Javier y Alfredo con Gloria) o los que se complacen de ella (Lucy con el personaje X), haciéndose humillar luego. Con estas actitudes se comprende porque las escenas de consumación de actos sexuales (caricias, besos, gemidos, masturbaciones y penetraciones) son explícitamente expuestas en el texto. Curiosamente, estos personajes no tienen una libido activa. Se muestran titubeantes, pasivos y poco a gusto al contacto físico. Las relaciones sexuales son muchas veces ilegítimas o no deseadas por las personas que las provocan. Esta estrategia, muy repetida en la obra, hace funcionar otros motivos temáticos como son la violencia y la inseguridad. En los tres textos que vienen a continuación, se describen claramente tres situaciones que reproducen las respectivas escenas eróticas no deseadas entre el personaje desconocido y Lucy, Alfredo y Gloria, Javier y Mariana:

*¿Me traes hasta acá y me botas ahora? No pues, mamacita. Eso no se hace, ¿ah? Lárgate, por favor. No quería mirarlo a la cara. No quería mirarlo. Él se acercó. Aún tenía el miembro afuera, pero no como un mástil sino como un colgajo fofo (pág. 135);*

*Él sólo se había quitado los zapatos. Empezó a anudarse los pasadores de nuevo. Ella se había quedado rígida, muy quieta en la cama, como una muerta. Yo quiero hacerlo – dijo de pronto –. Él trató de resistirse, pero ella empezó a desvestirlo rápidamente. Alfredo pensó que quizá demasiado rápidamente. Lo montó sobre ella con cierta desesperación [...] Se detuvo. Ella también se paralizó. Él cerró los ojos y se apartó de ese cuerpo (págs. 138-139);*

*Javier sacó el condón y le pidió que se lo pusiera. Ella lo hizo. Al principio no sabía cómo, pero fue comprendiendo. Las cosas parecían ocurrir en una película lejana, al margen de su voluntad. Él abrió su blusa y le besó los pechos. Apeataba a alcohol y tabaco. Ella lo mordió y aguantó su saliva encima de ella por un tiempo que le pareció años. [...] Sintió por dentro un desgarró. Gritó de dolor. Le clavó las uñas en la espalda. [...] Ardía. Sintió que algo la quemaba desde el vientre hasta el estómago, como si le inyectasen fuego. Javier duró treinta segundos (págs. 146-147).*

En todos estos casos, pervive el temor de ser rechazado o menospreciado por su amante de circunstancia. En los tres pasajes, las figuras femeninas aparecen como el germen del chantaje en el amor. El gozo del amor así llega a convertirse en un concepto fugaz. La falta de amor se concibe, pues, en otra parte importante de la temática de Pudor porque el sentimiento amoroso forcejea los personajes femeninos (Lucy, Mariana, Katy, Mari Pili, Gloria) entre esperanza y desesperanza, encuentros y desencuentros. El amor de pareja vuelve a ser indeciso, huidizo y, a veces, sacrificado para ellas. El individualismo y

los celos completan bien la gran red temática de esta novela a través de la desintegración de los personajes de su familia y su sociedad. Además, los momentos de ternura dedicados al ser amado puntualizan que amar es efectivamente un cansancio cotidiano y que amar en ciertas condiciones es clavarse a la cruz. Las nuevas tendencias amorosas tal como el lesbianismo (págs. 142-143) y la falta de amor aparecen bien representadas en la novela. Los casos más ilustrativos de deficiencia del amor erótico lo viven Papapa (págs. 58 y 63) y el gato (págs. 149-152), pero los dos se consuelan mirando las películas pornográficas (págs. 106-109) o yéndose en busca del sexo a la residencia de ancianos y a la calle.

Otro tema del texto es el de la muerte. En efecto, *Pudor* aborda el tema de la muerte sin tabúes. En ella Santiago Roncagliolo propone educar acerca de esta realidad para evitar la angustia tanto a los niños como a los adultos. La eficacia del material discursivo defiende la necesidad de vulgarizar los asuntos relacionados a la muerte en nuestras sociedades. En el texto, Sergio y Jasmín pasan más tiempo rodeados de fantasmas y buscando las razones de la larga ausencia de señor Braún entre los residentes de su barrio. Papapa (abuelo de Sergio) se niega a aceptar que la ausencia prolongada de su esposa (Abuela) sea definitiva, guardando de ella recuerdos evocadores (caricias, cuidado, sexo, etc.), mientras que Alfredo, en cuanto a él, siente miedo para morir. En efecto, Alfredo prefiere la vida y el amor de sus amantes e hijos a la muerte. Muchas alusiones textuales a este fenómeno biológico nos remiten a la angustia existencial y, consecuentemente, nos trasladan a mundos alegóricos y fantásticos con una carga extrema de empatía y temor:

*La abuela era desarmable como un robot que se convierte en cadáver. [...] Sergio pensó que el fantasma tendría sus razones para decir esas cosas de los muertos. [...] Esa misma noche se celebró el velorio en el tanatorio del hospital (...) Los hombres se amontonaban en las esquinas del tanatorio contando chistes rojos y las mujeres lloraban a ambos lados del féretro con la pena agotada, como liberándose de las últimas lágrimas que tenían guardadas pero sin desperdiciarlas, no fueran a quedarse sin reservas para el próximo muerto. [...] Doris dijo que no merecía esa muerte (págs. 14, 15, 16 y 62).*

Durante la trama muere gente muy familiar a los jóvenes y niños protagonistas del texto. Por tanto, la valentía infantil ante de los muertos (Sergio en el hospital o Sergio y Jasmín en casa del muerto abandonado) merece comentarse. Los dos niños no tienen miedo de los fantasmas, tampoco temen hablar de ellos o buscarlos. Eso les permite asumir la realidad de aquel fenómeno de la naturaleza sin buscar sus causas ni responsabilidades sociales. En este punto, convienen estas palabras de Francisco Ramos *et alii* (1982: 4) que definen la muerte como un:

*Fin de un proceso biológico (Biología), que promete unas determinadas actitudes psíquicas y comportamentales, tanto a nivel individual como de grupo (Psicología y Sociología), y que en el transcurso del tiempo ha ido originando un universo de significaciones (Filosofía), encarnadas en ritos, prácticas y costumbres (Etnología y Antropología), cuyo discernimiento ha sido muchas veces el móvil de procesos artísticos (Arte, Literatura), apareciendo como una frontera que el instinto de conservación del hombre trata de alejar lo más posible (Medicina).*

Esta definición completa del concepto de la muerte puede utilizarse perfectamente para realizar una breve explicación encarnada en la ausencia de ritos y el comportamiento de los hombres y mujeres ante del féretro en la sociedad del texto analizado. Lo cual es perfectamente sintomático a la hora de saber que el autor de *Pudor* se plantea la vida como aprovechamiento del tiempo. Desde entonces, se percibe que el tratamiento textual del tema de la muerte nos da la impresión de que Santiago Roncagliolo, así como Fenelón, reivindica su desacralización, demostrando que “la muerte sólo será triste para los que no hayan pensado en ella” (Óscar Jara Albán, 2001).

La soledad acompaña a todos los personajes del texto. Esa soledad se expresa bajo formas diferentes; a veces, es la ausencia-presencia del ser amado que impulsa la acción de los personajes (Papapa, Mariana y el gato) otras veces, se manifiesta a través de la hipocresía (como fingimiento de apariencias, cualidades o sentimientos que uno no tiene) de los mismos:

- *¿Soy un buen amante?*
- *¿Qué?*
- *No me acuerdo – dijo.*
- *Creo que Lucy me engaña.*
- *¿Lucy? Ya era hora.*
- *Estoy hablando en serio (pág. 101).*

En este diálogo que mantienen dos amantes (Alfredo y Mari Pili) se observa la hipocresía que demuestra Alfredo (que liga con la amiga de su esposa a sus espaldas), delatando a Lucy. En realidad, es Alfredo el que engaña a su pareja con dos amantes: la esposa de su amigo que prefiere el fútbol (Mari Pili) y su secretaria (Gloria). El motivo de la falta de afecto hacia los mayores así que algunos aspectos sobre la delincuencia juvenil (pág. 82) afloran también durante la lectura del texto.

A modo de conclusión diríamos que el tema principal de la novela viene dado en el título. Los demás temas están muy ligados al principal. El amor, la amistad y la complicidad son los pilares que sostienen a los jóvenes en ese universo adverso, son los que le permiten sobrevivir y tener sus ilusiones en alto, son (como dice un refrán popular) los que le permiten ir a labrar la tierra con sus búfalos y son los que le

permiten acostarse en su casa sobre pilotes. Los diferentes hilos narrativos de los que trata el narrador están así entrelazados y su análisis requiere de mayor profundidad usando e intertextuando todos estos elementos literarios con los teóricos. Observamos que de lo que se trata mejor en *Pudor* es la oposición dialéctica del dolor y del gozo. Con estas dos esferas de Eros y Thanatos, el dolor genera el miedo en los personajes que viven en una sociedad inmersa en un sistema de debilitación simbólica del ser humano. Por tanto, en la obra el temor a perder una persona (pariente pareja, cómplice, amante, verdugo) o una vida (Alfredo) le lleva al novelista escribir sobre los problemas sociales que nos persiguen y afectan la felicidad de mucha gente hoy desde las alcobas selladas de nuestras casas. María Ángeles Maeso (2004: [www.ucm.es/info](http://www.ucm.es/info)) decía al respecto que “El miedo obnubila y paraliza, y hoy hay miedo a trabajar y miedo a no tener trabajo, miedo a comer y a no tener comida. Y hay mucho miedo a nombrar lo que a ráfagas, vemos”.

### **3- La narración**

Una narración es un relato en el que intervienen diferentes momentos y elementos: estructura, argumentos, personajes que realizan acciones en un espacio y tiempo precisos. Las acciones generan las historias que son contadas por un narrador según unos ángulos, modos y lenguajes determinados. La relación entre relato y discurso es muy estrecha en los textos narrativos. Se habla siempre de discurso narrativo para designar un relato en el que se cuenta o se narra unos sucesos. Al respecto, Roland Barthes (1970: 9) afirmaba que el concepto “relato” puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias. El relato está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, el cine, las conversaciones, etc. La narración en *Pudor* es muy expresiva y todas las situaciones que se cuentan forman parte de una trama narrativa que crea suspenso y capta el interés del lector. A continuación estudiamos los ángulos de presentación de la narración del texto, los tipos de narradores y los modos de enunciación predominantes del texto.

#### *3.1- Los ángulos de presentación de la narración*

El concepto de ángulo de presentación es más conocido por los estudiosos de la narración como punto de vista. En efecto, cuando se estudia el punto de vista desde el cual se escribe una obra narrativa, los narratólogos hablan de focalización; y dentro de ella

distinguen tres tipos: la focalización cero (narrador omnisciente, modo objetivo y directo), la focalización interna (narrador homodiegético, modo subjetivo) y la focalización externa (narrador heterodiegético, modo intermediario). El presente apartado estudia cómo se articula el punto de vista en *Pudor* (novela).

En esta novela de Santiago Roncagliolo, la instancia de enunciación tiene un estatuto ambivalente: es omnisciente y objetiva. Estamos ante un texto donde la focalización es claramente externa<sup>60</sup>. Se trata de una especie de puesta en común de las focalizaciones cero e interna. Este componente de la narración no aparece en la superficie del relato, ya que, aparentemente, el narrador no se compromete nada de lo narrado. Forma parte de una superestructura y están explícitos en la narración. Pero su objetividad se diluye, a veces, en el estilo indirecto libre presente en muchas secuencias narrativas del texto. Las secuencias contadas por la instancia omnisciente son enfocadas desde una perspectiva neutra:

*Jasmín miraba a Sergio como si fuese una bobería no darse cuenta de que el vecino estaba muerto. Sergio propuso tocar el timbre y ver si salía alguien. Jasmín aceptó indulgentemente. Sergio tocó y los dos corrieron escaleras abajo. Esperaron en el tercer piso a ver si alguien abría. Minutos después, escucharon el sonido de una puerta que se abría y se cerraba rápidamente. Alguien subió al ascensor. Corrieron hacia arriba, pero era tarde. El ascensor estaba bajando. Volvieron a correr hacia abajo, tratando de ganarle la carrera al ascensor. Sergio también trataba de ganarle a Jasmín. Llegaron al primer piso sin aire en los pulmones, justo a tiempo de ver a la señora del 4-A bajando la basura (págs. 89-90).*

La focalización externa en esta situación narrativa corresponde a una secuencia intercalada entre dos secuencias dialogadas. Esta secuencia tiene una connotación analítica objetiva de los sucesos. En ella domina el pretérito indefinido (“propuso”, “aceptó” “tocó”, “corrieron”, “esperaron”, “escucharon”, “subió”, “volvieron”, “llegaron”), para precisar que lo narrado ya ocurrió. Hay algunas incursiones del pretérito imperfecto (“miraba”, “salía” “abría” “se cerraba”, “estaba”, “trataba”) para la descripción de los hechos y el gerundio (“bajando”, “tratando”), como momento de distensión en la plasmación del mundo exterior. Estamos ante un verdadero discurso narrativo y expresivo que trata de una nota temática fantástica: el cadáver de señor Braun. Las situaciones narrativas son relegadas “desde fuera”; las informaciones que llegan al lector provienen de la mirada de

---

<sup>60</sup> Es un modo intermediario entre la focalización cero y la focalización interna. Es un punto de vista externo respecto de los personajes. Aquí, el narrador observa las acciones “desde fuera” y percibe el ambiente, el aspecto, el carácter y la conducta de los protagonistas, con la finalidad de acceder a su comportamiento.

un observador independiente. Aquí, la instancia de enunciación es muy imparcial; relata y describe naturalmente lo que imagina y ve:

*Durante la hora de gimnasia, las chicas hicieron salto sobre el caballete y pasamanos. El primer ejercicio marcaba los glúteos incipientes y la firmeza de las piernas. El segundo aplanaba los pechos. Mariana, que no tenía ninguna de todas esas cosas, habría preferido no hacer ejercicios. Tenía un ligero dolor en la parte baja del estómago, pero la profesora no le había permitido escaparse.*

*Justo antes de ella saltó Katy. Mariana la observó con atención. La conocía de toda la vida por sus madres, que eran amigas, pero Katy había crecido mucho en el último verano. Ahora parecía de veinte años. Al saltar, su trasero se intensificaba y endurecía, parecía que iba a romper el bloomer deportivo. Y sus piernas, cubiertas de invisibles pero brillantes vellos rubios, se estiraban hacia delante dejando ver unos muslos duros y ágiles. Su pecho era tan grande que ni siquiera parecía reducirse en el pasamanos. Mariana quería ser como Katy (pág. 28).*

Hablando así del tipo de narrador en presencia en *Pudor*, salta a la vista que estamos ante un narrador heterodiegético, es decir, él que cuenta el relato “desde fuera”, utilizando –por lo general– la tercera persona gramatical. El empleo de esa tercera persona gramatical impone la presencia de los moralizadores discursivos que expresan las impresiones del que ve. Este narrador posee mayor objetividad y distancia respecto de los hechos narrados. Adopta indistintamente dos puntos de vistas, relacionados todos con la omnisciencia y objetividad narrativas. Como narrador omnisciente, conoce todo sobre el mundo representado. Es una especie de dios; conoce todos los aspectos físicos de los personajes y puede influir en el lector respecto de la simpatía o antipatía por ciertos. Así es cómo describe a Mariana: “Además de pechos y glúteos, Mariana carecía de pelos. [...] Mariana apenas tenía un par de vellos tristemente abandonados por el desarrollo en las cercanías de la chucha” (pág. 29). Generalmente, trata de presentar, con cierta objetividad, los espacios donde ocurren los hechos narrados. Sobre uno de los raros lugares de diversión del texto, afirma: “La discoteca estaba construida en un viejo cine de la avenida Pardo. [...] En el primer piso, había todo tipo de música y mucha gente. En el segundo, sonaba sólo tecno, había menos gente y el bar sólo servía agua” (pág. 103). Como narrador objetivo, él de *Pudor* asume el rol de una cámara de cine que registra exclusivamente lo que ocurre en los escenarios del universo representado. Ofrece datos concretos, acciones, hechos, dichos, etc. No penetra dentro de las conciencias de los personajes, por lo que no interpreta sus pensamientos ni sentimientos. Ejemplos textuales ilustrativos son:

*Mariana dijo que eso dolía menos que cortarse el dedo. Se rieron y se fueron a acostar. De cerca, Katy aún olía a tabaco y a toalla higiénica. También olía a Colors, que era la colonia que le gustaba. Mariana no usaba colonia pero Katy le prestó un poco. Ahora olían igual. Miraron sus pies bajo las sábanas. Las uñas negras contrastaban con la blancura de las sábanas. Por primera vez, a Mariana le pareció que tenía unos pies lindos. Al apagar la luz, varias estrellitas fosforescentes brillaron en el techo. Se fueron apagando mientras ellas conversaban [...] Era día de visitas. Jóvenes de cuarenta y*

*cincuenta años desfilaban por el largo salón lleno de sillas donde se exponían sus padres y abuelos como en escaparate. Algunos de ellos llevaban a sus hijos. El ambiente era agradable y relajado. En una esquina había un televisor. En otra, una enfermera* (págs. 83 y 123).

En las páginas referidas, el narrador quiere hacer ver lo que el mismo ve y cómo lo ve. El mismo narrador, a modo de autor implicado, describe cómo huelen Mariana y Katy. También aprecia el ambiente que reina en la residencia que acaba de acoger Papapa, señalando la posición muy reducida del narrador respecto al relato principal. Estas estrategias narrativas alternativas demuestran que la focalización externa en *Pudor* tiene un tono singular, un ángulo específicamente directo y dos tipos de narrador (uno omnisciente y otro objetivo); de ahí la fácil traducción de la trama al relato cinematográfico. De momento, parece razonable pasar al estudio de los modos.

### 3.2- *Los modos de enunciación*

Los modos de enunciación son las diferentes formas de escritura que permiten a un autor configurar un relato. Los modos, en todo texto de ficción, corresponden al plano de la enunciación y se refieren a cómo se expresa lo que se dice: es el estilo. En el presente apartado, nos interesa estudiar las modalidades discursivas siguientes: el estilo directo, el estilo indirecto y el monólogo interior.

#### 3.2.1- El estilo directo

Según María Victoria Romero (1990: 285), el estilo directo es “la incorporación de un mensaje a un discurso mediante la yuxtaposición de las palabras emitidas por el sujeto exactamente reproducidas”. A la luz de la frecuencia de los parlamentos en el texto estudiado, puede decirse que, con el punto de vista cámara que adopta el narrador de *Pudor*, el estilo directo sea la modelización predominante. En efecto, son los propios personajes los que expresan la mayoría de los acontecimientos que forman la historia, a través del diálogo.

Las incidencias del diálogo, como constituyente del relato no-narrativo, son innumerables las novelas españolas actuales. En la práctica, María Carmen Bobes Naves (1992: 32) define el diálogo como “un discurso directo en el que intervienen cara a cara varios sujetos, con intercambio de turnos, que tratan un tema único para todos”. En *Pudor*, esta modalidad discursiva está muy presente. Más de la mitad de los episodios tienen parlamentos que recrean en el texto un ambiente social semejante al vivir cotidiano, pues la

perspectiva interactiva anima la trama. Las escenas dialogadas más llamativas son las que animan Lucy y Alfredo; Mariana y Sergio; Sergio y sus padres; Mariana y Katy; Papapa y sus hijos, Sergio y Jasmín, Sergio y los fantasmas, etc. Queremos que se diviertan todos al leer este espectáculo comunicativo que mantienen el policía y Alfredo:

- *Buenos días. Sus documentos, por favor.*
- *No los tengo, jefe. He...salido a correr.*
- *Lo he visto entrar a un cajero violentamente, avanzar a hurtadillas e invadir propiedad privada en este inmueble, pero correr, lo que se dice correr, no lo he visto, ¿ah? [...]*
- *¡Ja! –empezó a reír con cierta desesperación-. Eso...es que...Se trata de una broma...*
- *Una broma.*
- *Estoy siguiendo a mi mujer para...sorprenderla.*
- *Sorprenderla.*
- *Sí. Quería darle...Eso, una sorpresa.*
- *¿Qué sorpresa?*
- *Yo.*
- *...*
- *Es decir, salirle al paso y decirle ¡Sorpresa! Hace...hace tiempo que no nos vemos y...*
- *Y usted ha vuelto a casa después de mucho tiempo vestido así y sin maletas...*
- *¿Qué tiene de malo? ¿No le gusta mi buzo o...?*
- *Le he pedido sus documentos. [...]*
- *Escucha... ¿No habrá...no habrá un modo de arreglar esto?*
- *¿Qué quiere decir?*
- *No sé...alguna salida... [...]*
- *Ya eso se hará según su criterio, señor. [...]*
- *No tengo ni un centavo, jefe.*
- *¿Y yo le he pedido dinero acaso? ¿Qué trata de decir? Yo no le he pedido nada más que sus documentos. Pero ahora puedo acusarlo por intento de soborno.*
- *No, jefe... [...] Por favor, jefe...*
- *Es verdad que no parece ladrón. Debe ser un principiante. ¿Se ha quedado sin trabajo? ¿Sin plata? A veces pasa.*
- *Mi mujer...está con otro.*
- *¿Cómo?*
- *Está con otro hombre.*
- *¿Con quién?*
- *No lo sé. Por eso la estoy siguiendo. Para averiguarlo (págs. 118-119).*

Esta larga escena dialogada directa nos describe un incidente bastante conocido entre las parejas en crisis de confianza. En efecto, Alfredo sospecha que su esposa (Lucy) le está poniendo los cuernos y la sigue una mañana mientras ésta va a encontrar su amante secreto en una cafetería. Sus movimientos y su comportamiento suscitan la curiosidad de un agente de policía que decide interpellarle. Nos encontramos ante un valeroso acto de comunicación, donde los dialogantes cumplen respetuosamente sus funciones de emisor y receptor (y viceversa), transmitiendo un mensaje en un contexto preciso y respetando un mismo código. Todas las condiciones se reúnen para que la escena parezca verosímil: la presencia personal física de los interlocutores, los turnos de palabras, las hesitaciones, etc. Los comportamientos de los personajes se plasman en los parlamentos de los diálogos que mantienen entre ellos. En otros diálogos que mantienen Mariana y Katy (págs. 54, 55, 81,

82, 104 y 143), dos compañeras de colegio y barrio, se desprende que, a pesar de ser muy adolescentes, se dedican a prácticas sospechosas (consumo de drogas, alcohol, salidas nocturnas) y tienen actitudes muy reprobables (son groseras, mentirosas, antipáticas, etc.). Es claro, pues, que los diálogos de dichas páginas, en vez de informar, presentan más bien el mundo juvenil de manera catártica. Observamos también la existencia de muchos diálogos mantenidos mediante teléfonos y timbres. En uno de los diálogos telefónicos del texto, conversan Alfredo y una dama solamente porque tiene una voz acogedora:

- ¿Aló?
- Hola...
- ¿Sí?
- Voy... voy a morir...
- ¿Quién habla?
- Me lo han dicho ayer y pensé que...pensé...
- ¿Eres tú, Eduardo? ¿Es una de tus bromas?
- No...no es broma...
- ¿Con quién quiere hablar?
- No lo sé.
- ¿Quién es usted?
- Me llamo Alfredo.
- Alfredo.
- Sí. Me quedan...seis meses. Nada más.
- Creo que se ha equivocado... Se equivocó de número.
- Ya veo, lo siento. Lo siento mucho (pág. 78).

En este intercambio interpersonal mediante teléfono, Alfredo intenta confiarse a una desconocida cuya voz suena acogedora para superar su grave diagnóstico sanitario. Independientemente del canal y de la gravedad del asunto, este diálogo es parte del clímax de la novela. Se nota que reina la cortesía entre los dialogantes; pero, a pesar de que los turnos sean respetados, las intervenciones son desiguales entre ambas interlocutoras. El emisor habla más y entrecorta las palabras y frases mediante abundantes puntos suspensivos, causando desolación y compasión a su interlocutora. El diálogo telefónico relegado de la página 168, donde Gloria –una mujer frustrada e indignada por el rechazo de su amante– desvela su aventura a la legítima esposa (Lucy), es una cruda prueba de infidelidad de Alfredo Ramos. En todas esas entrevistas, las normas de la conversación que enuncia Bobes Naves (1992: 48) son respetadas: “El diálogo es una actividad regida por normas que regulan la conducta de los hablantes, como todas las actividades sociales que se desarrollan por turnos (*Turn-talking*)”. Otra marca de enunciación dialogada presente en *Pudor* utiliza las cartas anónimas como vía estratégica de comunicación interpersonal entre Lucy y el desconocido. Los contenidos de estas cartas, que hacen funcionar el estilo epistolar en el corpus, son:

*Quiero lamerte desde el cuello hasta las piernas. Quiero que seas mi puta privada. Estaré en el mercado a las 11.30 a.m. Te espero. [...] Estabas deliciosa en la pescadería. Ahora quiero ver más. Clínica San Felipe. 3.45 p.m. [...] Tus tetas. No se van de mi cabeza. ¿Qué más vas a enseñarme? Sushi Bar. Domingo 12.30 p.m. [...] Ahora quiero ver sólo tu cara. [...] Yo jamás te habría hecho lo que ese maricón. Yo sólo quiero mirarte. Mañana. 7.20 p.m. Farmacia san Felipe (págs. 18, 70, 99, 131 y 135).*

Asimismo, todas estas cartas anónimas forman parte de las estrategias de comunicación que no exigen la presencia física de los dialogantes. Sus contenidos eróticos y sus precisiones temporales tienen marcas de enunciación de personas (*YO* emisor se dirige a *TÚ* receptora). Estamos ante una situación de comunicación donde el emisor monopoliza la palabra y las condiciones donde las condiciones de recepción pueden confundirse (fecha de encuentro y principal destinatario). Estas decisiones discursivas dilucidan que el autor proyecta a su potencial lector en el mundo fantástico, provocándole una actitud de duda respecto a cómo recibe la mujer estas notas anónimas.

Resumiendo. Los diálogos de *Pudor* suponen un cambio de voz a pesar de que sea una voz delegada por la “persona” que ve o mira. Los parlamentos de los diferentes diálogos permiten examinar las pequeñeces de las vidas en las dos familias y dan una sensación de objetividad e imparcialidad. Notamos, pues, que esta modelización –en *Pudor*– cumple no sólo una función comunicativa, informando sobre la naturaleza de las relaciones existentes entre los mismos dialogantes, sino que adquiere una función referencial importante, poniendo de manifiesto las estructuras sociales y perfilando los personajes como arquetipos. Los demás modos de enunciación narrativa que acompañan el estilo directo son: el estilo indirecto y los monólogos interiores. ¿Cómo funcionan en el texto?

### 3.2.2. El estilo indirecto y los monólogos

El relato narrativo se distingue de los demás enunciados por su forma prosaica, su función de relatar historias (Gerard Genette, 1972), su empleo abundante de los verbos de acción y sus formas de introducir los discursos afectivos de los personajes (Dorrit Cohn, 2001). Conforme al subtítulo proyectado, pretendemos ir, en este apartado, más allá de la narración de los sucesos para focalizar la atención sobre cómo el narrador introduce en el discurso novelesco los aspectos de la conciencia y del pensamiento de los personajes, estudiando el estilo indirecto y los monólogos de la novela estudiada.

Desde una perspectiva fundamentalmente factual, notamos que el estilo indirecto es muy regido en *Pudor*. El decoro narrativo de la obra permite que el narrador se exprese en este estilo para variar de enfoques, desplazando la atención del emisor (discurso directo) al receptor (discurso indirecto). En esta modalidad la instancia narradora presenta al lector lo que piensan o dicen los personajes. Cuando recorremos el texto, observamos que muchas situaciones narrativas relegadas por el narrador reproducen lo que piensan, sienten o llena los personajes:

*Sergio pensó que el fantasma también tendría sus razones para decir esas cosas de los muertos, y además así, con medio calzón afuera de la ropa, [...]. Mariana respiró hondo y volvió a intentarlo. Esta vez, mantendría los ojos abiertos. Para no fallar. Llegó a sentir el tacto de navaja contra los vellos del brazo cuando alguien tocó la puerta. [...] A Lucy le pareció gracioso. Pero estaba inquieta. Se preguntaba cómo la habían visto quitarse la blusa en el baño de la clínica. (...) Se preguntó si su admirador secreto habría olvidado la cita. Pero sintió la mirada. La atacó como un látigo. Y la llenó de calor (págs. 15, 111, 115).*

Las precedentes referencias textuales, relacionadas con tres personajes inestables psicológicamente, muestran que el estilo indirecto comporta un alejamiento expresado de forma clara en la persona, frente al “yo” dialogante, presente, aparece un “él” que rige la construcción (María Victoria Romero; 1990: 289). Esta modelización narrativa, muy novedosa en las ficciones posmodernas, unos narratólogos la denominan “psiconarración” (Cohn Dorrit, 2001), otros la llaman “Stream of consciousness o descripción omnisciente u omnisciencia autoral” (Virginia Woolf, 1925; Bowling, 1950; Bickerton, 1967; Cohn Dorrit, 2001, etc.). En otros términos, la tendencia a recurrir a personajes muy sensibles y cuya actividad psíquica no consciente por el autor no encuentra límite entre lo íntimo y lo público. La exposición de las intimidades y frivolidades de todos los protagonistas emplea las técnicas narrativas fílmicas para procurar entender sus movimientos y sentimientos o prever sus reacciones en los momentos de visión oníricas. Resultan, pues, muy ilustrativas estas escenas de cama entre Alfredo y Lucy:

*Lucy caminó hasta el otro lado de la cama para terminar de desnudarse y se puso un camisón holgado mientras le sonreía a su esposo. Él le devolvió la sonrisa y cerró los ojos. Se acurrucó. Ella se acostó abrazándolo por la espalda y llevó la mano a su entrepierna. Él dejó escapar una risita y se volteó. La besó, tratando de que fuera suficiente con eso. Pero ella lo besó más, en el cuello, en la nuca, abrió la camisa del pijama y buscó sus tetillas con la lengua [...] Él la tomó por la cabeza y empezó a marcar el ritmo que deseaba, primero lentamente, después más rápido. Y ella recordó la sensación que le había recorrido la espalda en el hospital (pág. 74).*

Este intertexto demuestra que el estilo indirecto hace que el relato novelesco regularice bien la tensión narrativa de *Pudor*. Lo esencial de la cita es la presencia del narrador en un grado mínimo y con un máximo de informaciones concentradas en acciones

no verbales, que sirven para alcanzar el efecto de realidad. Estas escenas son fácilmente traducibles a la pantalla. Pero la diferencia es especialmente concreta en el caso del estilo indirecto libre, otra modalidad de intromisión del narrador en los pensamientos de los actores de la obra.

Otro estilo utilizado en *Pudor* es el estilo indirecto libre. Este estilo reproduce lo que dice el personaje, pero en la voz del narrador, y se caracteriza porque no aparece un verbo *dicendi*. En este estilo el narrador está presente pero habla desde el interior del personaje. Ya en el comienzo de la novela aparecen las primeras manifestaciones de este estilo:

- “¿Adónde vas? – le preguntó Sergio.
- ¿A ti qué te importa? – respondió Mariana [...]
- Es mi abuela – negó Sergio.
- Ah, bueno – gruñó el fantasma. Siguió mirando y luego volvió a hablarle a Sergio –. Seguro que es mejor para ella. [...]
- Yo sé quién eres – le dijo –. Tú también estás muerto (págs. 12 y 15).

En estos primeros parlamentos de la obra, se aprecia una clara tendencia al uso del estilo mixto, resultando de la combinación del estilo directo e indirecto. Esta técnica se basa en la existencia de dos voces narrativas discordantes: la voz de los personajes (Sergio, Mariana y el fantasma) y la voz del narrador. La forma de reproducción de las palabras ajenas funciona aquí como un relato transpuesto. La discusión entre Sergio y Mariana tiene lugar en el pasillo del hospital, minutos después de que Lucy (la madre) les haya dejado para comprar las medicinas de Abuela. Mariana decidió dejar a Sergio porque tenía cosas que hacer y Sergio intenta persuadirla para que se no se vaya. Estamos ante la misma estrategia en la entrevista que mantienen Sergio y el fantasma. De cualquier forma, en estos diálogos, es imposible adjudicar el discurso de cada parlamento a un emisor único. Pues las palabras que corresponden a la voz del narrador reflejan su actitud externa (3.<sup>a</sup> persona) a lo que se cuenta; mientras que las oraciones independientes de los personajes reproducen su pensamiento con una entonación que suponemos particular. Los tiempos verbales permiten diferenciar las dos voces presentes en cada intervención: el presente de indicativo, para los personajes y el pretérito indefinido, para el narrador. Pero, entre las oraciones de cada una de las dos voces narrativas, no hay marcas formales de subordinación; las proposiciones incisivas son las que introducen la voz del narrador, manteniendo las acotaciones siguientes: “le preguntó”, “respondió”, “negó”, “gruñó”, “le dijo”, etc. Este estilo se mantiene en muchas páginas de la obra.

Otros episodios que componen *Pudor*, aun naciendo de la voz personal o impersonal, están marcados por un estilo que permite dar acceso a la conciencia de los personajes. Estos monólogos interiores y/o soliloquios de Papapa cabrían con mayor justificación dentro del ámbito específico de una narración que se mantiene en la conciencia de ese personaje:

- *Así que ahí estabas. ¿Dónde te habías metido? [...]*  
 - *No sé qué hacer – siguió el abuelo –. Ahora que no estás todo el tiempo, me siento más inútil. [...]*  
 - *Y hay una mujer en el parque... Bueno, estaba en el parque... Se va a ir a un asilo... Ya sé lo que vas a decir... pero a estas alturas... No sé qué debería hacer... ¿Por qué te has ido? Antes todo estaba claro, al menos éramos dos. [...]*  
 - *No, no tienes excusa. Eres una vieja egoísta y una trapichera. ¡No me toques! En esta casa, ni siquiera saben distinguir mi ropa de la de Alfredo. En esta casa, ya no soy el hombre de la casa. Sin ti, no soy el hombre de nada. ¡No me contestes! No has hablado hasta ahora, pues ahora hablo yo. Te has portado muy mal conmigo. Muy mal. Y ni siquiera estás ahora para aconsejarme qué hacer sin ti. Además, estás gorda (págs. 107-108).*

Como señalábamos antes de introducir la cita, el tono personal en todas estas intervenciones reproducen las ideas de un mismo personaje: Papapa. Se nota cierto flujo de conciencia desde el principio hasta el final del episodio. Aquí, el narrador trata de representar la voz interior de Abuelo, dirigiéndose al fantasma de la Abuela, mediante una fuerte intromisión que le permite exponer su experiencia y reproducir su vida íntima. Así, la voz del personaje es la principal; reconstruye fragmentos concretos y verosímiles de su vida diegética sin interrupción. Dorrit Cohn (2001) llama esta técnica de escritura “el monólogo citado”. Otros modos enunciativos del texto que merecen la pena señalar son: la descripción y la técnica de dramatización.

El discurso descriptivo es una modalidad que viene a reforzar el carácter del *Showing* en *Pudor*; es menos detallista pero comunica muchas informaciones. Esta modalidad discursiva la usa mucho el narrador objetivo para ralentizar el relato novelesco, deteniendo la mirada del lector sobre unos hechos. El carácter descriptivo de la novela no innova en la manera de caracterizar a los personajes; eso es cómo la voz narradora revela al lector el perfil del verdugo invisible de Lucy:

*Tenía ese aspecto de criollo listo, blanco pero pobre, que le daba un aire aún más atrayente. Y estaba musculoso, aunque un poco barrigón. [...] Él era menos vulgar que sus cartas, pero igual se le escapaba ese aire rufianesco que Lucy disfrutaba. En un momento, al doblar por el estacionamiento del edificio J, la apretó contra la pared de la entrada y la besó. Su lengua parecía más ancha que sus espaldas (págs. 133-134).*

En esta secuencia textual, se nota una alternancia de los discursos narrativo y descriptivo. El discurso descriptivo sirve para mostrar, ralentizar el ritmo de la acción,

creando breves pausas que ponen énfasis sobre unos aspectos o hechos que no interfieren en el hilo de la historia. El discurso descriptivo se emplea también en las secuencias eminentemente fantásticas y funestas. Un caso más ilustrativo es el fragmento siguiente:

*Había entre los matorrales dos fantasmas con uniforme escolar, uno de pie y la otra arrodillada frente a él. El que hacía ruido era el primero. Parecían alumnos, pero Sergio sabía qué eran en realidad. No entendió qué hacían, así que se quedó mirándolos. [...] Pero al fin, en el último cuarto, encontraron al muerto. Estaba tirado en la cama y era, como decía Jasmín, muy gordo. Ocupaba la cama casi entera. Oía muy mal, y se veía muy verde. Tenía los ojos hundidos en el cráneo. Sergio confirmó con satisfacción que era un muerto más que su abuela. Jasmín estaba fascinada (págs. 39 y 178).*

Esta cita plasma un mundo onírico y fabuloso. Son descripciones que mezclan hechos del mundo supuestamente visible (el muerto descubierto por los niños en el cuarto de un piso abandonado) y del mundo invisible (los dos fantasmas que ve Sergio en el colegio). Estas frases funcionan como motores de regulación del inconsciente de Jasmín y Sergio y son muestras del realismo psicológico. La fidelidad narrativa se logra también mediante el uso del discurso descriptivo, que le permite al narrador entrometerse en la intimidad de los personajes. En varias de estas secuencias de caracterización, el narrador da la impresión de decir solamente lo que también sabe el personaje o lo que ve el lector. Esta técnica de escritura puede observarse en las siguientes referencias textuales:

*Al salir de la ducha volvió a mirarse en el espejo. Notó que el pecho le colgaba – más bien, se le descolgaba – tanto como las bolsas bajo los ojos. Revolvió su bolso en busca de sombras marrones brillantes. No sólo sus ojos, sino que un poco de sombra brillante aplicada con habilidad entre los pechos da la impresión de que están más firmes y apretados [...] Bajó la mirada hasta el segundo piso. Su hermana estaba ahí, con Katy. Llevaban puesta ropa de la tía Mari Pili y se la probaban y cambiaban frente a un espejo de cuerpo entero. Reían. Mariana se puso un sombrero de ala enorme bajo el cual entraban los dos (págs. 18 y 91).*

La expresión de los detalles es muy importante en esta cita. Aquí, la narración gana en vibración humana; los ambientes, los acontecimientos y los seres cobran la forma y el sentido que tienen para cada persona. Esto da un tono realista a la narración. Muy a menudo, esta voz se asoma en los diálogos y las ideas del protagonista subyacen bajo la voz de un narrador equiscente. La perspectiva bajo la cual el narrador equiscente narra no es la del protagonista que está mirando. Pues según dice Oscar Tacca (1989: 77), el narrador aquí, “no decreta, sino que muestra el mundo como lo ven sus héroes. Distribuye, pues, un caudal de información equivalente al de éstos”.

Concluyendo el estudio de la narración en *Pudor*, retenemos que el ángulo de presentación dominante de la narración es externo. Existe un narrador único que delega regularmente el papel de narrar a los propios personajes, contribuyendo a que la

focalización sea interna. Es más bien un regularizador de la tensión narrativa. Su rol es restaurar la armonía narrativa, rigiendo raramente los diálogos entre personajes y dando al cauce narrativo un tono objetivo. Sobre los modos de enunciación, se destacan: el relato narrativo y el relato no-narrativo. El primero funciona como motor de estabilización de lo específico del discurso narrativo; el segundo abarca las formas escriturarias como el diálogo, la descripción y la exposición. Estamos ante un texto que combina el estilo directo y el estilo indirecto, alternando párrafos de uno y otro estilo. Se confirma, pues, que la instancia narrativa de *Pudor* establece el contrato de ficción entre el relato y el lector; por eso afirmaba José Luís Sánchez Noriega (2006: 86) que esta categoría textual es la que produce la acción narrativa, las técnicas y estrategias por medio de las cuales se cuenta una ficción.

#### **4- Los personajes**

En los años setenta del siglo pasado, Ducrot y Todorov (1974: 259) declararon que la categoría del personaje es, paradójicamente, una de las más oscuras de la poética aristotélica porque una concepción de la crítica la consideraba como trasunto de la persona real. Con relación a la misma figura del personaje, Mieke Bal (1987: 84-88), explicando la distinción que existe entre actor, actante y personaje, piensa que esa categoría narratológica es “una unidad semántica completa”. Lo mismo dicen Claude y Robert Marty (1995: 209) cuando afirman que “el personaje es un signo complejo construido”. Sencillamente, los personajes de *Pudor* son un hombre que va a morir, una mujer que recibe anónimos pornográficos, una adolescente que quiere a su compañera, un niño que ve cadáveres, un abuelo y un gato que quieren sexo, etc. Casi todos esos personajes viven juntos, todos están solos y nunca se ponen de acuerdo. En el presente apartado, nuestra meta es estudiar cómo se construyen los personajes en esta novela de Santiago Roncagliolo, desplegando primero la lista de éstos luego, examinando sus ser y hacer.

##### *4.1- Taxonomía*

En este punto procedemos al censo exhaustivo de los personajes de *Pudor*. Los agrupamos en cinco perfiles: los individuales, anónimos, portavoces, fantásticos y evocados o colectivos, subrayando que la distinción que hacen E. M. Forster y Mieke Bal

entre personajes llanos y redondos<sup>61</sup> es un poco incómoda. Los personajes individuales de Pudor son representaciones arquetípicas. Entre ellos tenemos: los Ramos (Papapa, Abuela, Alfredo, Lucy, Mariana, Sergio y el Gato), los Parodi (Juan Luis, Mari Pili, Katy y Jasmín). Dos personajes del texto respetan el funcionamiento anónimo: es el “sin nombre” y la gata. Así, como personajes redondos, presentan unas cuantas irregularidades morfológicas y semánticas. Los portavoces son algunos personajes textuales que embragan las acciones de los personajes individuales. Los más significativos del texto son: Gloria, Doris Rabanal y su enfermera, el imbécil de Javier, el imbécil de Eduardo, la imbécil de Carol (págs. 103-105) y los demás colegiales, los compañeros de cuarto Papapa “los muchachos de la residencia de los ancianos”: Guillermo, Eugenio y Sinesio (págs. 153-161); el Director de la residencia y el Policía y la interlocutora del teléfono (pág. 78). Los fantásticos son: la fantasma del hospital (págs. 14-15), los chicos fantasmas del patio del colegio de Sergio el fantasma de Abuela (págs. 106-109), Sr. Braun y su perro, el muerto del 4-B. Los evocados regulares e irregulares son: Robo-Truck y Barbie; Roberto y Germán (págs. 19-20); los camareros, camareras y clientes; los médicos y enfermeras y fármacos; los colegas de Alfredo; los mendigos (págs. 43-45); la vecina coreana de los Ramos (pág. 42); Ana Paula (la profesora de literatura) y los amigos de Javier: Fiorella, Verónica, Emilio, Miguel, Luismi; Mariela (amiga de Gloria) y la jefa del personal de la empresa de Alfredo.

#### 4.2- *El ser y hacer*

El número de personajes que actúan en el texto es muy representativo. Todas las generaciones y capas sociales aparecen y algunas denominaciones personales tienen una función exclusivamente designativa. En este apartado, estudiamos el ser de los personajes, es decir, su caracterización y, eventualmente, su hacer, que suele poner en evidencia las acciones de este personaje en la diégesis. Pues estudiar el ser y hacer de los personajes supone, dice Sánchez Noriega (2000: 126), saber que “todo personaje viene definido por

---

<sup>61</sup> E. M Forster (1927; 1985) formuló la distinción entre personajes planos, que se caracterizan por estar contruidos en torno a un rasgo o cualidad que les individualiza y los acompaña a lo largo de todo el texto (no cambian...son personajes tipos o caricaturescos), y los personajes redondos, que comprenden más de un rasgo o cualidad y evolucionan a lo largo de la acción novelesca (puede sorprender al lector). Según Mieke Bal (1998: 89) los personajes redondos son personas complejas que sufren un cambio en el transcurso de la historia, y continúan siendo capaces de sorprender al lector. Los personajes llanos son estables estereotipados y no exhiben nada sorprendente.

su ser (identidad, rasgos físicos, carácter, etc.) y por su hacer, por la conducta que desarrolla y por la relaciones que establece con otros personajes, lo que supone una serie de rasgos que lo individualizan”. A lo mejor, queremos precisar que nos focalizamos sólo en los personajes redondos por su importancia en la comprensión del drama de *Pudor* (novela), siguiendo a Francis Vanoye (1989: 117) cuando dice:

*Ce sont les énoncés descriptifs, narratifs, dialogués qui nous informent, de façon plus ou moins lacunaire selon les nécessités du récit, de l'être (identité, traits physiques, traits psychologiques, sociaux, etc.) et du faire (action sur le monde et sur les autres, évolution personnelle) du personnage mais c'est aussi la situation dans le système d'ensemble des personnages qui le définit différenciellement, en complémentarité, opposition.*

Se puede apreciar, en la larga lista de personajes desplegada en el apartado anterior, que sólo una quincena participan activamente a la acción de esta obra como personajes principales o secundarios. Ellos son: Alfredo, Lucy, Mariana, Sergio, Papapa, el Personaje X y el Gato, por un lado; Abuela, Juan Luis, Mari Pili, Katy, Jasmín, Gloria, Doris Rabanal, Javier y el señor. Braun por otro. Los demás son figurantes. Ejemplos: los colegiales, “los muchachos de la residencia”, los fantasmas y demás colectivos, el policía y la gata.

Alfredo Ramos es casi el protagonista del texto. Esposo de Lucy y padre de Mariana y Sergio, es el hombre de la novela que cree que va a morir. Profesionalmente, Alfredo es vendedor de lubricantes industriales. Tiene entorno a 54 años. Sentimentalmente, es un personaje infiel a su mujer. Mari Pili (amiga de su esposa) y Gloria (su secretaria) son sus amantes del texto; suele invitarlas a un mismo restaurante. Alfredo es un marido que corretea con las mujeres de los demás y regresa a su casa siempre borracho. En la cena que ofrecen los Parodi en su honor, su legítima esposa la sorprende en la cocina de su huésped con las manos en las nalgas de Mari Pili. Frecuenta los cafés, restaurantes, bares y hoteles. Es un perdedor, un aburrido alcohólico y le gustan los sándwiches mixtos después de hacer el amor. Roberto y Germán son muy buenos amigos suyos. Lucy es la esposa de Alfredo Ramos y la madre de Mariana y Sergio. Es la mujer del texto que recibe anónimos pornográficos. Es un personaje principal del texto; su manera de vestir –informal pero elegante, moderna y desenfadada– hace de ella un personaje que inspira pasión. Su presentación física hace pensar que es una mujer increíblemente bella, inquieta y experta en llorar. Sobre ella, dice el narrador: “Lucy tenía un cuerpo firme y atractivo. No tenía nada demasiado grande pero se la podía considerar guapa y bien proporcionada” (pág. 51). Además, tiene el rostro fresco, una espalda suave e infantil. Es la única mujer que no

abandona a Alfredo en el texto. Le gusta maquillarse cuidadosa pero ligeramente; es una mujer poseída por un admirador secreto que la chantajea y la obliga a librarse a escenas eróticas para satisfacer su enfermedad mental. Su carácter es bastante estático; nunca siente pudor. Las especulaciones de este personaje sobre su admirador secreto que quiere ver su cara, sus pechos, etc. atraviesan todo el tejido narrativo de la obra. Su encuentro con el desconocido en el bar Susy, luego en la calle, por fin besándose en el cuarto de la instalación de agua de la residencial, demuestra que es una mujer excesivamente desconfiada.

Hablando de Mariana Ramos, podemos decir que es un personaje complejo y problemático. Tiene un mal carácter que la lleva siempre a hacerse la fastidiada con su mirada fulminante. Le gusta arreglar sus pertenencias; en su habitación mantiene sus cosas bien ordenadas, guardadas en cajones para que Sergio no las tocara (pág. 21). Tiene una vida llena de complejos y decepciones sentimentales; no usa la colonia y siempre hierve por dentro. Es mostrada como una tortera (lesbiana) vengativa y repulsiva; una pelirrubia con una mirada de odio y fruncida. Físicamente, Mariana es más bien un personaje necio. Es expuesta en la obra como una chica que carece de pechos, glúteos y pelos en todas las partes de su cuerpo. Sus rodillas son como dos carrizos torcidos. En el texto, anima los subtemas de la venganza, del odio y de la celosía. Está enamorada de su amiga Katy que les guste a los chicos. Según Sergio, nadie quiere a Mariana porque es mala. Sergio es el niño del texto que ve cadáveres. Sergio es el hermanito de Mariana. Encarna la valentía, la inocencia, el dinamismo, y la afición a los retos. Le gusta estar solo y jugar con su Robo-Truck. Sergio es un personaje muy comprometido, desobediente y desordenado (en su cuarto, sus juguetes están tirados por el suelo y en su almohada hay un agujero). Tiene gustos curiosos, como recoger cucarachas y arañas. Es un chico curioso: pregunta de todo y sobre todo (¿qué es divorciarse?, ¿qué es un amante?, ¿qué hacían en un hotel?), etc. Jasmín es su mejor amiga; con ella, logra acceder en la casa del muerto del apartamento 4-B y encontrarse con todos los fantasmas y muertos del texto (señor Braun, los chicos de la escuela, la señora del hospital y la abuela), convirtiendo el cadáver de la 4-B en una tripulación interplanetaria con misiones y habilidades fantásticas.

Papapa es el esposo de Abuela, el padre de Alfredo Ramos y abuelo de Sergio y Mariana. Su esposa es la que se muere en el hospital al abrirse la novela; llevaba unos ocho años sin fijarse en las mujeres antes de encontrarse con su antigua amante, Doris Rabanal,

en el parque y enamorarse nuevamente de ella. Papapa aparece como una persona con mucha cultura y un gran sentido de humor. Este humor alcanza su paroxismo en el trigésimo sexto episodio del texto donde Lucy negocia la vuelta a casa con Papapa que la declara rehén del grupo de “los muchachos”, ofreciendo un canje por Doris Rabanal. El narrador, refiriéndose a estas cualidades, afirma que “podía reciclar un recuerdo del 56 y usarlo como si fuese del día anterior” (pág. 32). Es un personaje directo, galán, cómico, un poco torpe y plano; con las comisuras de los labios vencidas por la edad, tiene los huesos quebradizos, el pelo blanco y ralo así que una buena vista. Papapa es presentado en la novela con una barriga enorme y un cuero cabelludo; le faltan dos dientes en la boca. Su amor hacia Doris es sincero y casi pueril. Se rebela contra su familia y decide trasladarse a la casa de los ancianos para estar cerca de Doris. Tiene muy poca cantidad de cosas, sufre de amor y de soledad.

El personaje X (o el sin nombre) no tiene una identidad revelada y actúa como un psicópata, infundiendo miedo en Lucy. Crea mucha confusión sobre sus actuaciones y enreda las pistas de la intención autoral. Ese personaje falta de estabilidad funcional y siempre aparece para enchufar el suspense en la intriga novelesca. Este desconocido ajusta bien el cauce del drama, dándole un tono bien romántico a la triste historia contada. Observamos que este personaje afecta la armonía en la familia de los Ramos desde el punto de vista psicológico, desviando la atención más sobre las actuaciones y los pensamientos de un verdugo y su víctima. Pues nos encontramos ante un ser misterioso, astucioso, cobarde e ingenioso que llega a suscitar admiración, curiosidad y, a veces, compasión. ¿Cómo introduce las notas anónimas en los bolsos de su víctima sin ser visto? Ese sin nombre fijo presenta muchas irregularidades en su ser y vemos que esto influye también mucho su hacer a lo largo del relato. Destaca por una complejidad en la presentación de la identificación, es casi un fantasma. Este personaje no sólo es desconocido sino que brilla por sus mensajes anónimos mandados a Lucy que le presenta como siendo blanco y espeso, no especialmente guapo ni feo; con un aspecto de criollo listo, blanco pero pobre (págs. 131-135). El hombre, un poco barrigón, tiene un aire atractivo y es musculoso. En efecto, esta caracterización despectiva inspira desconfianza en su personalidad. El anonimato es, pues, para él una estrategia escapista. Referente al hacer del desconocido personaje, se transparenta algún desequilibrio mental; tiene mala leche y desempeña el papel de un maníaco sexual. Las acciones permiten decir que este

personaje es el malhechor de la obra; anima la red temática relacionada con la infidelidad y el desamor. Es muy grosero pero tiene buena letra.

El gato y la gata son también dos personajes importantes del texto. El gato, que es anónimo (pág. 52), es cazador y quiere sexo como Papapa. Es un gato con pelos blancos que come las “friskies” de atún y detesta el corte de uñas. El sillón de Papapa es como su *mamá*. El olor de la gata le empuja hacer cosas odiosas como orinar en las sábanas de Lucy y en el sofá. Por tanto, Lucy quiso castrarlo, pero no pudo porque el gato armó un grave incidente en la clínica veterinaria y huyó de la casa de los Ramos. Librarse de sus dueños significa, para el gato, aventurarse por los caminos desconocidos en busca de algo fundamental: una pareja. Tiene su primera relación de amor con la gata tras un cruel combate con otro gato de muy mal humor apodado “El Persa”. La gata es la pretendiente textual de los dos gatos, pero no tiene mayor trascendencia en la intriga. Esta gata se crió en la calle, es atigrada blanca y negra; es hermosa, huele hermoso y es mucho más fiera que el gato de Mariana y Sergio. El protagonismo de estos gatos tiene como finalidad en la obra ser una especie de tribuna para denunciar el encerramiento o la falta de libertad de los animales domésticos en las sociedades occidentales y defender los derechos a la sexualidad de éstos.

Mari Pili es la esposa de Juan Luis Parodi y la madre de Katy y Jasmín. Es una verdadera lástima en casa de cualquier hombre. Arrastra una imagen negativa de la mujer peruana actual. Casi todo en ella es artificial y huele a marioneta. Se hizo un *lifting* integral, estirándose las zonas más flácidas de su cuerpo y reconstruyéndose los volúmenes. Es una obsesionada del sexo y de la cirugía estética. Se aumentó los pechos, su trasero firme y suave por tres mil dólares. Su rostro es sólido y reencauchado, liso y brillante. Tiene los ojos hundidos e hinchados. Aunque casada, lleva casi una vida de puta; engaña continuamente a su marido con otros hombres. En el texto, es amante de Alfredo – esposo de su mejor amiga, Lucy–. Los términos para la descripción de Katy abundan en el texto: filiación, fisionomía, carácter, sentimientos, etc. Precisamente, Katy es la hija primogénita de los Parodi. Tiene 14 años, aunque parece tener veinte; estudia en el mismo colegio que Mariana. Tiene una hermanita, Jasmín, y un amante, Javier. Es muy amiga de Mariana. Es una chica linda y especial, con una letra redonda, alta y orgullosa como su dueña. Su descripción física hace ver que éste es un personaje que representa lo opuesto a lo que es Mariana: es pelirrubio, su trasero es tenso y duro, sus piernas son cubiertas de

vellos rubios y su pecho es muy grande. Sus rodillas son descritas por el narrador como “dos torres derechas y suaves que conectaban los muslos y las canillas con una curva suave” (pág. 30). Le gustan los hombres y las colonias “Colors”. Por tanto Javier la besa y *chapa* incluso en el baño. Fuma y bebe, pero es generosa y muy entretenida. Se divertía mucho con Mariana que prefería formar una pareja con ella.

Gloria es secretaria en el negocio de Alfredo. Aparece episódicamente en la obra; por tanto es un verdadero personaje secundario. Aunque muy simpática (tiene una sonrisa plena de luz, pero pícaro) y con ojos que transmiten vida, tuvo dos matrimonios infelices y ha sufrido muchas decepciones amorosas. Vive (en San Miguel) con su hijo y cuida de su sobrino tras morir su hermana. Se convierte, por compasión, en segunda amante de su jefe, Alfredo, a quien manifiesta su amor con “besos volados, guiños de ojo y sacaditas de lengua” (pág. 163). Gloria es caracterizada de manera esperpéntica tanto por su propio amante como por el narrador. Algunas notas escuetas utilizadas para definir su físico, yendo de lo que no le gusta nada a Alfredo a lo que le gusta más, estructuran su descripción: “Sus tetas seguían siendo horribles, pero sus ojos eran grandes y oscuros como una laguna esponjosa [...] ella tenía las manos sobre el escritorio. Unas manos regordetas y oscuras con unas uñas postizas rojas” (págs. 77-78 y 79-80). Vestida de calle, Gloria parece bonita ya que estrena mejor su trasero deforme y sus arrugas en el cuello. Es el arquetipo de la amante exigente, bonita, pero dispuesta a chantajear a su hombre en caso de decepción. Mariela es su mejor amiga en la oficina.

Abuela es la difunta esposa de Papapa, la madre de Alfredo y abuela de Mariana y Sergio. Se muere en el primer episodio de la obra. Después de su entierro, se convierte en una fantasma gorda y cariñosa, que aparece a Sergio y Papapa. No tiene gran influencia en la novela. Juan Luis es otro auténtico personaje secundario en el texto. Su acción no influye casi en nada en el desarrollo de las acciones. Es el supuesto esposo de Mari Pili y Padre de Katy y Jasmín. Lo que más le importa cuando está en casa es el fútbol. Cuando no habla de fútbol, comenta sus proyectos millonarios. Su figura es la de un maníaco del trabajo. Jasmín, segunda hija de los Parodi, es un personaje estático muy caprichoso. Es muy amiga de Sergio con quien se porta cariñosamente, besándole regularmente en la boca y jugando con él. Tiene una Barbie que la incómoda. Doris Rabanal es la dulcinea de Papapa; podía ser, por lo menos, de la edad de éste. Las dos frases textuales siguientes confirman su avanzada edad: “Su rostro estaba surcado, arrasado de tiempo. Parecía tener

arrugados hasta los ojos y la lengua” (pág. 33). Este personaje, viuda de un militar que había participado en cuatro golpes de Estado y dos guerras, es presentado como una mujer digna, bella y cariñosa, de las que no se pueden tocar porque sólo se dejan mirar. El narrador la describe con otros rasgos físicos atractivos: ojos grises, extrema delgadez. Además de personaje secundario, es un auténtico personaje estático cuyas características no evolucionan desde su introducción hasta el final de la novela. No habla ni siquiera una vez en la obra. Javier es el símbolo de la delincuencia juvenil en *Pudor*. Sus compañeras le llaman el imbécil o “cojudo” de Javier porque representa esta juventud en perdición que necesita un cuidado especial para lograr un arraigamiento cultural urgente en los jóvenes de Perú. Es mayor que el resto de la promoción, tiene permiso de conducir y coche; fuma marihuana y bebe en el colegio. Mantiene una relación libre con Katy, pero Mariana hizo el amor con él para vengarse de su amiga. El señor Braun es el fantasma jefe del texto. Es el cadáver que visita frecuentemente a Sergio. Por boca de Mariana el lector se entera de que “Braun era un conchadesumadre que le silbaba a la niñas por la calle [...] También trataba mal a su esposa y a su hija. Tan mal, que un día les soltó a los perros y las asesinaron a mordiscos” (págs. 50-51). Sus manos son descritas como siendo fofas y blancas. Es dueño de muchos perros, entre ellos un “doberman”.

Los colegiales y otros colectivos son exclusivamente personajes secundarios llanos. Forman parte de los colegiales todos los alumnos evocados y no identificados que actúan como figurantes en la novela. Se trata de los múltiples compañeros de Mariana, Sergio, Katy, Jasmín y Javier. Este grupo de personajes refuerza y anima el tema de la delincuencia juvenil por su comportamiento: los hay que fuman droga en la discoteca y beben alcohol durante sus encuentros. Incluso en el patio de la escuela o más allá del campo de fútbol, algunos fugados de secundaria se ocultan a fumar cigarro. El episodio de la discoteca (págs. 103-105), rico en escenas eróticas en obscenidades, es un escenario que ilustra perfectamente las malas costumbres de estos alumnos aficionados de las drogas y las pastillas. Otros grupos de personajes llanos conciernen a los médicos y enfermeros de los distintos servicios sanitarios de la novela; los camareros de los bares, cafés y hoteles; los colegas de Alfredo, etc. Estos personajes funcionan mejor como secundarios porque participan poco de la dramatización del discurso novelesco.

“Los muchachos de la residencia” son los tres compañeros del cuarto que ocupa Papapa en la residencia de los ancianos (págs. 153-161). Son respectivamente Guillermo,

Eugenio y Sinesio. Los tres personajes son diametralmente opuestos en su descripción física y su acción muy limitada. Guillermo es simpático, alto, gordo y sufre de la próstata, mientras que Eugenio es enano, gordo y tiene hemorroides, es también simpático. Sinesio, en cuanto a él, es flaco y bajito; tiene cólicos renales y problemas circulatorios. Es amargado y calladito. El autor utiliza a los tres personajes con la intencionalidad de revelar al gran público las relaciones tensas entre los abuelos internados y sus hijos así que denunciar la tristeza y la mafia que reinan en los centros de internamiento. Sobre los fantasmas, como personajes figurantes, podemos decir que estos personajes tienen una gran trascendencia en la novela. Los fantasmas aparecen bastante en la obra y sólo Sergio sabe quiénes son en realidad. Cinco fantasmas orientan así los movimientos de este chico: el fantasma del hospital (págs. 14-15), los dos fantasmas con uniforme escolar de entre los matorrales (págs. 39-40), el fantasma de la Abuela y el célebre señor Braun. Casi todos estos fantasmas (excepto Abuela) faltan de pudor en su lenguaje y no persiguen a la gente. Tienen como finalidad demostrar que los niños son enigmáticos porque pueden comunicar con seres y mundos invisibles. Sirven para demostrar que los niños viven inmersos en un mundo que los es propio. Las características del muerto de la 4-B fascinan tanto a Sergio y Jasmín (amigos de los fantasmas del texto) como al lector. A modo de ejemplo, traemos esta descripción del muerto:

*Pero al fin, en el último cuarto, encontraron al muerto. Estaba tirado en la cama y era, como decía Jasmín, muy gordo. Ocupaba la cama casi entera. Olía muy mal, y se veía muy verde. Tenía los ojos hundidos en el cráneo. Sergio confirmó con satisfacción que era un muerto más feo que su abuela. Jasmín estaba fascinada (pág. 178).*

Además, como personaje secundario muy simbólico del texto, tenemos al policía encargado de identificar a Alfredo cuando espiaba a su esposa en el Sushi Bar (págs. 117-120). Ese policía participa mucho de la referencia mimética durante la trama novelesca, comunicando importantes informaciones referenciales al lector y desempeñando el papel que al autor le gustaría ver asumir a todos los agentes de la policía peruana actual, es decir, aplicar la ley y preocuparse por la seguridad de los hombres y de sus bienes. Es un profesional vigilante, astuto, muy perspicaz y honesto. No cae en el intento de soborno de Alfredo, actuando según manda la ley y la comandancia. Es un personaje llano y directo cuya descripción física no aparece en la novela.

Resumiendo este subapartado, diremos que el análisis de las distancias entre personajes es muy significativo en *Pudor*. Pues la distancia, como proximidad entre el

Sujeto (S) y el Objeto (O), entre los actantes en un texto literario o no literario, puede variar y transmitir el sentido. Generalmente, esa distancia puede ser íntima, cercana, lejana, intermedia o remota. En la obra, es claro, las relaciones entre los personajes son más bien dialécticas. Pues las parejas, los familiares, hermanos y colegas mantienen relaciones distantes. La dialéctica lejanía/cercanía funciona perfectamente aquí. Esta actitud hace coincidir la escritura de Santiago Roncagliolo con la de Carmen Laforet cuyos personajes, a juicio de Salvador Crespo (1988: 146), presentan “una visión profundamente pesimista de la realidad, que se atenúa ligeramente con el desenlace final [...] Personajes frustrados, amargados o desesperados, que se limitan a sobrevivir en un ambiente de miseria moral [...] que aceptan su situación sin intentar cambiarla”. Tal comparación no nos impide señalar que el relato da un vuelco brusco al concluirse la historia contada. Durante los dos últimos episodios de la obra se ve que Mariana está dando vueltas por la residencia, metamorfoseando su carácter (pasa de chica mala a chica atenta y servicial) que presenta a su familia su primer novio formal. Katy está en el portal de un edificio y se reconcilia con su amiga Mariana. En el estacionamiento, discuten Juan Luis y Mari Pili que se divorcian; en una esquina de Salaverry, está el gato fugitivo que, tras olvidarse de la gata y recibir por fin un nombre “Rocky” es acogido heroicamente en casa de los Ramos. Sergio tiene amigos de verdad que lleva a la casa de sus papás, recriminando así sus besos públicos. Alfredo la vida, pasando el tiempo en casa con sus hijos o, a solas, con su mujer. Papapa vuelve a casa y recupera la sonrisa, contando sus aventuras. El colmo de la felicidad reina en la familia de los Ramos que, cada vez más, aparecen juntos y reunidos para las cenas o jugando cartas.

Al finalizar esta caracterización, observamos que el funcionamiento de los personajes en la novela de Santiago Roncagliolo se lee claramente en sus parlamentos (secuencias dialogadas del texto). Los personajes que hemos estudiado han sido clasificados en tres grupos, según sus importancias y sus actuaciones: los personajes principales, los secundarios y los figurantes. Los principales, como tal, son personajes centrales y muy actuantes; mientras que los secundarios, aunque importantes en el desarrollo de la trama, no tienen gran trascendencia en la novela y los figurantes son mayoritariamente grupos profesionales importantes por el desarrollo de Perú. De este modo, se verifica que Santiago Roncagliolo, en su *Pudor*, recurre con nostalgia a la personalización de la obra literaria (lo que Philip Hamon; 1983: 10 y ss.) llamó “el realismo psicológico”, provocando en el lector la famosa ilusión referencial que estuvo en

la base de la operatividad de los personajes monolíticos de la novela decimonónica. En la novela, el narrador omnisciente revela explícitamente muchos aspectos (externos e internos) de los personajes principales y secundarios: identidades completas, profesiones, gustos, caracteres, etc. Por tanto, es claro que los personajes de esta novela han sido pensados como unos actores listos para la transcodificación.

## 5- El tiempo

El tiempo es un elemento constitutivo de cualquier texto literario. Está presente en las acciones, atmósferas y descripciones de los espacios; lo encontramos también en las reflexiones de los personajes de todo relato. Demostrando la extrema importancia de la categoría temporal en la realización de un relato, Gérard Genette (1972: 228) declaró:

*Je peux fort bien raconter une histoire sans préciser le lieu où elle se passe, et si ce lieu est plus ou moins éloigné du lieu où je la raconte, tandis qu'il m'est presque impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à mon acte narratif, puisque je dois nécessairement la raconter à un temps du présent.*

El tiempo, como elemento estructurante de la novela que estudiamos, tiene mucha importancia en la construcción de su sentido. Esta parte del capítulo ofrece una lectura de algunas referencias temporales, distinguiendo el tiempo de la historia del tiempo del relato.

### 5.1- El tiempo de la historia

En términos de Sánchez Noriega (2000: 108), se habla del relato ubicado temporalmente cuando “el texto informa de la fecha, la estación del año o la época en que transcurre la historia contada”. En *Pudor*, a lo largo del armazón narrativo, aparecen con frecuencia indicaciones que tienden a ubicar el tiempo, tomando claramente como ejes una estación del año: “En Lima, durante el invierno” (pág. 24), y dos analepsis (cuando consideremos 2004, el año de publicación de la novela, como el verdadero tiempo de la historia transmitida): “las oportunidades perfectas que le habían abofeteado en la cara durante los veinte últimos años” (pág. 25) y “Podía reciclar un recuerdo de 56 y usarlo como si fuese del día anterior (pág. 32). La trama informa deliberadamente de la estación invernal como época en que transcurren los acontecimientos del texto. Y, en esta medida, la categoría temporal funciona como un elemento programador de las actitudes condenadas por el autor. Esta indicación temporal justifica la elección de Lima como macroespacio

novelesco. Por eso, funciona como un signo continuo que supone una intensidad en las ramificaciones.

Notamos así que la ubicación del tiempo de la historia de nuestra novela se completa con unos recuerdos de Papapa y una relativa “recientidad” del pasado que insta en la trama un paralelismo ayer/hoy. Los episodios tercero (págs. 23-27) y quinto (págs. 32-34) son al respecto muy significativos, porque descodifican la época real que corresponde a los hechos dramáticos de los escenarios de *Pudor*. Pues la ubicación del tiempo es un acercamiento histórico a la realidad social que va de los últimos años del siglo XX hasta los días de publicación de la novela y siguientes. La evolución de la trama novelesca da, además, la impresión de que el espacio avanza de un punto a otro con el tiempo, poniendo de manifiesto la dialéctica espacio/tiempo. En todos los episodios aparecen abundantes informaciones relacionadas con las horas (“Calculó que la operación tardaría una hora. A las 3.25 emprendió su camino privado hacia la clínica. Llegó adelantada a las 3.36. Para no parecer demasiado ansiosa, dio la vuelta a la manzana. Ya iba a terminar la vuelta cuando vio que aún eran las 3.41.”, pág. 71), los días de la semana (“Lucy salió a las 12.25 [...] No quería parecer demasiado atrevida un domingo por la mañana”, pág. 115) y las estaciones del año (“Aunque hacía frío afuera, necesitaba refrescarse [...] En la ventana del baño, la niebla comenzaba a disiparse”, págs. 18 y 175), los meses (“Seis meses... Quizá podamos probar por los próximos seis meses”, pág. 174), etc.

De hecho, el abundante empleo de estos elementos del tiempo de la historia permite al autor buscar la atemporalidad de su obra, desmitificando y desafiando el carácter fugaz del concepto de tiempo. Entonces, para el narrador omnisciente del texto, el tiempo es perfectamente medible y ponderable, según los mecanismos habituales –el calendario y el reloj– que se empujan en demostrar que todos los días y todas las horas son inexorablemente agobiantes para los personajes y sus familiares.

### 5.2- *El tiempo de la narración*

En el mundo creado por el novelista de *Pudor*, el tiempo transcurre en un orden objetivo (cronología determinada por la naturaleza y medida por el calendario y el reloj) que tiene una dimensión subjetiva y percibida cuando una situación se padece o se disfruta por el lector. El análisis del concepto de “tiempo de la narración” en esta obra respeta ordinariamente las manipulaciones del tiempo que suelen hacer los escritores en sus obras,

presentando las acciones en un orden lineal o no o jugando con las emociones de los actantes. Explícitamente hablando, el subtítulo busca explorar algunas manifestaciones de la alteración del orden cronológico, el ritmo de la narración y el valor de los tiempos verbales.

Respecto a la alteración del orden en las ficciones, el autor puede manipular el tiempo, presentando los acontecimientos en un orden distinto del cronológico o jugando con el tiempo psicológico de los personajes. Pues el lector modelo de la novela que analizamos se da rápidamente cuenta de que la historia de *Pudor* discurre en dos mundos distintos: el verosímil (real al texto) y el onírico (fantástico). Esta organización temporal da la impresión de que la historia tiene dos etapas. La primera transcurre en un mundo verosímil, donde está claro que Roncagliolo da muchos saltos adelante y atrás en el tiempo de su novela y la segunda confiere el carácter cíclico y fantástico a esta novela. La primera etapa presenta una cronología lógica pero entrecortada por interrupciones fantásticas, especies de incisos narrativos con la introducción de apartados con función de catálisis<sup>62</sup>. Diversos apartados del texto rompen la linealidad de la cronología, suspendiendo el cauce del relato. En este caso, podemos reconocer los casos de alteración del orden lógico y cronológico en los segmentos siguientes:

*Papapa se dejó llevar por la enfermera unos pasos. Luego volteó y se dio cuenta de que no había avanzado más de un metro en los últimos diez minutos. Sintió rabia, pero la olvidó pronto. Luego olvidó otra cosa. Trató de recordar qué, pero no lo consiguió. El pensamiento había pasado fugazmente por su cabeza, como un chispazo que no produce llama. Trató de recordar alguna otra cosa, cualquier otra cosa. Se sintió agotada. [...] Papapa odiaba a esta enfermera que lo trataba como a un imbécil. [...] ¿O sí? Seguramente sí, pero no le venía a la memoria. Es decir, la abuela siempre estaba. Siempre había estado. No podía recordar nada de la vida antes de ella. Y después de ella, toda la vida había sido igual. Podía reciclar un recuerdo del 56 y usarlo como si fuese del día anterior (pág. 32).*

El lector queda sobre el aviso y las expectativas en las secuencias narrativas digresivas y oníricas del texto. Ahí se nota que el relato introduce los elementos alegóricos y unos personajes misteriosos o fantasmagóricos (Abuela, Sr. Braun, Papapa y Sergio), desviando levemente el curso de la historia primera. A veces, esta ruptura va hasta el cambio de modalidades discursivas –en vez de seguir con la modalidad narrativa nos encontramos de vez en cuando en la argumentación– y estilísticas. Si admitimos la concepción de Sánchez Noriega (2000: 100) del orden lineal según la cual “un relato lineal

<sup>62</sup> Para Roland Barthes (1973), nudos y catálisis, indicios e informaciones (poco importan los nombres), son las primeras clases en que se pueden distribuir las unidades del nivel funcional de un relato. En el lazo que une dos funciones cardinales opera una funcionalidad doble, a la vez cronológica y lógica: la catálisis no son unidades consecutivas las funciones cardinales son a la vez consecutivas y consecuentes.

es aquel donde los acontecimientos se suceden cronológicamente, según un antes y un después, es decir, cuyo orden es respetuoso con el orden de la historia”, nos damos cuenta de que el relato primero de *Pudor* tiene un orden cíclico integrado por abundantes momentos analépticos y prolépticos introducidos por los deixis temporales tales: “el último día”, “minutos después”, “hacía dos semanas”, “al día siguiente del funeral”, “”, “faltaban siglos para volver a casa”, “los últimos veinte años”, “los últimos diez minutos”, “luego”, “pronto”, “su siguiente cita era a las 12.30”, “minutos después”, “la noche anterior”, “anoche, después de”, “la mañana siguiente”, “desde que tenía quince años”, “esta mañana, después de”, “Antes todo estaba claro”, etc.

Los momentos que no narran los problemas conyugales de los Ramos (madre y padre) y los humores o deseos del Abuelo constituyen los relatos segundos de ese texto. Se desarrollan mediante unas secciones analépticas o prolépticas intercaladas. La estructura cronológica del relato presenta muchas pausas y varios encisos narrativos. Estas pausas constituyen versiones fidedignas de la vida en las familias occidentales u occidentalizadas actuales. En vez de constituir estorbos a la comprensión de la obra, hacen más bien hincapié en la modalidad de duración. La aneplepsis es, según Gérard Genette (1972: 82), “toute évocation après coup d’un événement antérieur au point de l’histoire où l’on se trouve”. En la presente cita, la palabra “evocación” señala una temporalización retrospectiva aguda en el texto. La siguiente secuencia anacrónica es reveladora en muchos aspectos:

*...desde su viudez sentía que le faltaba un brazo. Vivía de la cómoda pensión de un militar que había participado en cuatro golpes de Estado y dos guerras para acabar muriendo en la bañera, cuando resbaló con el jabón. Doris dijo que no merecía esa muerte. Papapa recordó toda su noche y su día pasados en el baño (pág. 62).*

Esta secuencia narrativa forma parte del relato segundo; tiene lugar en la casa de Doris y cuenta los primeros contactos entre ésta y Papapa. El hilo conductor del relato lleva sobre la vida sentimental de Papapa, recordando a sus amantes y a su esposa. El recuerdo de que se trata en ese intertexto funciona como una aclaración consistente en un salto hacia el pasado del tiempo de la historia contada. Lo que notamos en la cita es que la evocación de que se trata aquí no permite la recuperación diegética, tampoco permite al lector enriquecer lo que sabe sobre la historia contada. Esta evocación cumple más una función metadiegética, llamando la atención del lector sobre un aspecto axiológico pertinente. Tenemos, pues, como funcionalidad del anacronismo, la crítica social. Otra

manifestación anacrónica (entre muchas) se percibe en este segmento narrativo proléptico: “Será mejor que lo expliques rápido [...] Quizá podamos probar por los próximos seis meses” (págs. 171 y 174). En realidad, el hilo de la historia al que hubiera obedecido el relato habría de ser el de tener las explicaciones sobre las cartas anónimas que recibe Lucy o sobre las relaciones extra conyugales de Alfredo. De manera cronológica, en estos fragmentos narrativos, hubiera sido mejor leer la continuación de la historia del relato primero. En vez de ello, se intercalan diversos relatos inferiores a diez líneas, en los que lo contado no tiene nada que ver con la continuación de la historia primera. Estas anacronías, en función de la pausa<sup>63</sup> o el alargamiento del tiempo del relato, causan interrupciones a nivel del relato primero y funcionan como puntos de vistas narrativos.

En los soliloquios del texto, la acción no avanza; es, pues, una manipulación del tiempo. Eso confirma lo que dice Sánchez Noriega (2000: 97) cuando afirma: “La manipulación del tiempo es una de las más ricas posibilidades expresivas que tiene el creador de un relato, y las opciones que se tomen al respecto son determinantes para el propio carácter del relato, el estilo narrativo y, por supuesto, para el resultado estético”. El objetivo estético aquí es una voluntad de disfrazar el esquema narrativo estructurándolo en secuencias intercaladas. En el funcionamiento global del discurso novelesco notamos que la categoría temporal participa en la figurativización del discurso literario; de ahí las múltiples manipulaciones del tiempo de la narración que denota un arraigamiento de la trama en el género dramático. Por fin, hablando de la funcionalidad analéptica en el ámbito de la función de la categoría temporal, nos interesa mencionar que los soliloquios de Papapa desempeñan una función informativa suplementaria; es una analepsis interna que interfiere en el relato primero. Ni completa la lógica de la narración ni la elide. Más, es una recuperación narrativa y una ampliación del relato principal, animada por numerosas ocurrencias de carácter evocativo como “tardaron”, “se pudo”, etc.

Concluyendo. Las perturbaciones del orden en *Pudor* son numerosas y ricas. La analepsis es un interesante elemento de actualización narrativa y de animación dramática; su presencia, siempre en relación a la línea temporal básica del discurso primero, supera la

---

<sup>63</sup> La pausa de que se trata aquí no es en el mismo sentido en que Gerard Genette (1972:133-138) trata en la obra prustiana. Allí afirma que “c’est que la description chez Proust se résorbe en narration, et que le second type canonique de mouvement –Celui de la pause descriptive– n’y existe pas, pour cette raison que la description y est tout sauf une pause du récit”. Ahora bien, en el presente caso, hablamos de pausa por que la modalidad discursiva no es descriptiva –aunque cumple una función contemplativa e informativa– y corresponde una analepsis interna por esta razón, provoca interferencias con el relato primero; lo cual desemboca en una especie de interrupción que calificamos de pausa.

de las prolepsis. Se perfilan en estas secuencias analépticas textuales una escritura programática de la traducción a través del encadenamiento de las secuencias intercaladas. En otra acepción, la duración se refiere a la velocidad y la relación entre la extensión del relato en líneas y páginas y la duración de la historia en horas o minutos. Esta duración permite estudiar las pausas, elipsis, escenas, y los resúmenes que intercalan, estorban o agilizan el cauce del relato. Semióticamente hablando, una pausa es una suspensión momentánea de la acción del relato mediante una descripción. La pausa sirve para enlentecer el ritmo del relato, recrear el marco y la atmósfera en que se desarrolla la acción o centrar la atención del lector en un objeto o cualquier otro elemento del escenario. Los ejemplos de pausas aparecen subrayadas en esta cita: “su barriga se desparramaba tristemente fuera de su sitio, le faltaban dos dientes y tenía el pelo muy blanco y ralo” (pág. 58). Las elipsis, saltos temporales que implican vacíos de información y sirven para acelerar el ritmo narrativo en los relatos, obvian la información innecesaria para el relato de *Pudor*, creando así la intriga y aproximando las escenas separadas por el tiempo o el tema. Existen cuatro tipos de elipsis: la determinada, la indeterminada, la explícita y la implícita. La elipsis determinada es cuando se indica la duración de la elipsis: “dos días después”, “su siguiente cita”, “al día siguiente el funeral”, etc.; la indeterminada, cuando no se precisa la duración de la elipsis: “muchos años después”, “pasado algún tiempo”, etc. La elipsis explícita es cuando se indica que se está haciendo una elipsis, como en los dos casos anteriores. Podemos considerar también los espacios en blanco entre palabras, frases, intercambios o párrafos y los cambios de episodios como indicadores elípticos explícitos del texto analizado: “N...no” (pág. 56) y “No te permito qu...” (pág. 110). La elipsis implícita se manifiesta en muchas acciones donde no aparece alguna indicación expresa de que se ha hecho una elipsis. El ejemplo textual más impactante es: “Hasta esa nebulosa mañana, nunca había espiado a su mujer. No sabía cómo hacerlo. Bajó a la calle con el buzo deportivo que le había regalado Lucy tres años antes y que nunca se había puesto” (pág. 117).

En términos formales, las escenas y los resúmenes son otras particularidades de la expresión temporal en la novela estudiada. Según el glosario de narratología (Darío Villanueva, 1992: 181-201), una escena es la recreación detallada de un tramo de la historia. En el texto, las escenas sirven para crear la ilusión de que el relato avanza en tiempo real y caracterizan a los personajes, a partir de sus acciones, palabras o pensamientos. Los resúmenes, en toda ficción, exponen de manera sumaria unos tramos de

la historia contada y sirven para acelerar el ritmo del relato, dando las informaciones relevantes pero que no merecen ser escenificadas y llevando a cabo la transición entre dos escenas. Esta distinta forma de narración se encuentra en las siguientes frases de la novela:

*Se aplicó crema Shiseido para revitalizar el contorno de sus ojos, que se iban agotando de tanto mirar. Y se puso un poco de Un zeste d'été en el cuello y detrás de las orejas. El aroma de limón silvestre la hizo sentir fresca. Salió a la calle y, nada más pisar la avenida Gregorio Escobedo, sintió la mirada clavarse en sus hombros. Era una sensación casi física (pág. 131).*

Resumiendo. La duración de la historia en horas o minutos en *Pudor* tiene su relevancia en la funcionalidad de la categoría temporal. La primera historia es la de la familia de los Ramos y la segunda es la de la familia de los Parodi. Todo transcurre en un mismo macroespacio (una ciudad con acceso al mar) en una estación (invierno) con muchos días laborables y festivos. Lo que corresponde a ciento ochenta y cuatro páginas. Pues, en esta novela, según afirma Sánchez Noriega (2000: 102), resulta difícil establecer una isocronía entre relato e historia. Entre el relato y la historia, se observa que se privilegia la temporalidad anisócrona; eso se justifica por las abundantes pausas y analepsis señaladas en la cronología. Este conjunto de estrategias permite al narrador sublevarse contra el carácter fugaz y manipulador del tiempo, eligiendo adecuadamente sus tiempos verbales.

Desde el punto de vista sintáctico, los narratólogos distinguen bien los llamados “tiempos verbales narrativos” (el imperfecto, indefinido y condicional) de los tiempos del discurso (presente, perfecto y futuro). Afirman que lo que se cuenta en un texto narrativo se configura a través de los verbos: imperfecto, pasado, pluscuamperfecto y condicional. Y lo que se habla se configura a través de los verbos: pasado compuesto, presente y futuro. El presente y el pretérito indefinido permiten indicar la sucesión de acontecimientos; el futuro simple y el condicional simple permiten la anticipación o proyección; el pretérito perfecto y el pluscuamperfecto permiten la retrospección. Pues, en *Pudor*, todos estos tiempos verbales aparecen con incidencias y funciones distintas:

*Yo voy caminando a la casa, con Katy –dijo Mariana. A su lado, Katy asintió. [...] Pasaron un rato en la sala de espera, mamá llenando unos papeles y Jasmín abrazada a Sergio. Al abrir el bolso para guardar un lapicero, mamá encontró un papel pequeñito, doblado en cuatro partes. Se quedó mirándolo sin abrirlo. Su cara se puso de un color muy raro. Sergio se preguntó si ella no sería también un fantasma. Pero en ese momento, el doctor los llamó y los hizo pasar a un cuarto con una camilla forrada de papel. A su lado, había una enfermera bajita y regordeta con una máscara verde. El doctor llevaba guantes delgados pero resistentes, a prueba de arañazos. Les dijo que esperasen afuera pero que podían ver la operación desde la ventana. Mamá preguntó si los chicos podían quedarse con la enfermera y anunció que aprovecharía para subir a la casa a pintarse un poco. Bajaría en diez minutos (págs. 66-67).*

En la precedente cita, observamos que el narrador recurre a las formas verbales como el pretérito indefinido (para designar lo que ya ocurrió: “encontró”), el pretérito imperfecto (para las descripciones de los hechos: “llevaba”), el presente (el momento del diálogo: “voy”), el infinitivo (para la concreción de las cosas permanentes: “guardar”), el gerundio (para enmarcar el momento de distensión: “llenando”), el condicional (para indicar acciones futuras respecto de lo narrado: “anunció que aprovecharía para subir a la casa”), etc. El uso de estos múltiples tiempos verbales permite al autor ampliar las posibilidades de juego psicológicos de los personajes, acumulando así el sentido emotivo del texto.

Para concluir este apartado del estudio de los elementos estructurales del tiempo en *Pudor*, recordamos que lo esencial ha consistido en analizar las incidencias textuales del tiempo de la historia, del tiempo del relato y de los valores de los tiempos verbales. En realidad, vemos que el narrador de *Pudor* relata lo que ocurrió en el pasado. Pero, de vez en cuando, abandona el pretérito indefinido y el imperfecto por tiempos conjeturales (como el presente de indicativo) que emplea en todos los diálogos. En suma, *Pudor* es una novela que presenta una estructura narrativa lineal y regular cuya fragmentación no altera la lógica de la narración ni complica la lectura. Resulta, pues, que la relación dialógica entre el espacio y el tiempo –cronotopo– sea consecutiva. Esta sucesión consecutiva revela que el tiempo del relato presenta una función dual: actúa como segmentos de comunicación y como actantes.

## 6- El espacio

El vocablo “espacio” procede de la palabra latina *spatium*, es decir, intervalo cronológico o topográfico separado por dos puntos de referencia. El espacio literario suele ser multidimensional; su importancia depende de su recorte y de su configuración en todo relato. Para Milagros Ezquerro (1983: 72), el espacio novelesco se define bien como el cuadro o los cuadros donde actúan los personajes y donde se desarrolla la acción. La perspectiva semiótica del espacio novelesco de Jacques Soubeyroux (1985: 38) apunta que:

*Toute histoire suppose un espace dans lequel elle se déroule [...]; que cet espace est structuré en fonction de l'action qui s'y passe et caractérisé par le réseau lexical qui le définit dans le texte; qu'il constitue, en conséquence, une catégorie textuelle tout comme la temporalité, la narration ou les actants, et solidaire des autres éléments constitutifs du tissu textuel.*

Por tanto, como el espacio textual participa activamente en la construcción o producción del sentido del texto novelesco, el objetivo de esta articulación es describir todos los espacios del relato, episodio tras episodio, con objeto de localizar el proceso espacial en el que se da el conflicto que el texto presenta. Nos interesarán los espacios que sirvan de escenario a los acontecimientos (camino, casas, ciudades, parques, coches, playas, hospitales, calles, barrios, espacios sociales e institucionales) de la historia contada; cuestionaremos también algunos movimientos espaciales (entrar-salir, subir-bajar, marcharse o permanecer) que soportan gran parte de la carga simbólica del texto. Para poder explicar con claridad la riqueza estructural del espacio en *Pudor*, estudiamos las diferentes configuraciones del espacio novelesco (toposemias mimética y funcional).

### 6.1- Topográfica mimética

Es obvio que la trama de *Pudor* se ubica en unos espacios verbales que se constituyen como creaciones de la imaginación del autor. Estos espacios se construyen según el valor dramático que le conceden el narrador de la obra. Para empezar, y con la intención de aclarar las cosas brevemente, es necesario hacer un censo de los diferentes espacios de la novela. En efecto, en *Pudor* se distingue fácilmente el macroespacio de los microespacios. Por tanto, todos los espacios textuales que configuran el texto analizado se presentan de la manera siguiente:

- Macroespacio. Santiago Roncagliolo sitúa con precisión los acontecimientos y sus personajes en un espacio discursivo muy familiar a la literatura peruana: Lima<sup>64</sup>. Se trata de un espacio símbolo, plagado de lugares bien determinados.

- Microespacios. Los microespacios principales entorno a los cuales se fragmenta Lima, como macroespacio textual, son: el hospital (habitaciones de enfermos, pasillos, oficinas y tanatorio); la Residencial (casas de los Ramos, los Parodi, de Doris y del muerto); el edificio de consultorios de la clínica; la oficina de Alfredo (págs. 23-27); el colegio (polideportivo, duchas,...); el parque (lugar de encuentros entre Papapa y Doris) y el jardín (lugar donde se encontró al gato); el hospital veterinario, la clínica San Felipe; la farmacia San Felipe; la casa de reposo “Mis Mejores Años” (el cuarto 240 de este asilo de

---

<sup>64</sup> Lima se convirtió en un tema esencial de la literatura peruana desde su fundación hasta nuestros días. La profesora Eva M.<sup>a</sup> Valero Juan de la Universidad de Alicante, en su libro *Lima en la literatura del Perú. De la leyenda urbana a la disolución del mito* (2003), desarrolló ampliamente la génesis y la evolución de ese proceso hasta mediados del siglo XX.

mayores era la peor habitación de ese centro; no tenía ni ventanas ni baño privado. El cuarto 360 era de Doris); el mercado; Sushi Bar; la discoteca; las calles (avenida del Pardo, avenida Gregorio Escobedo, avenida Comandante Espinar); la cafetería-juguetería Susy (sala, cuarto de baños); el estacionamiento del edificio; el Hotel y Café Larcomar (pág. 137); la playa; el Café de San Isidro, cerca de Olivar; el coche; un restaurante oscuro que servía menús grasientos y baratos; etc.

- Espacio evocado. Apenas existen espacios evocados en este texto. Todos los lugares son diegéticos. El único espacio evocado con frecuencia es Disney.

- Espacios oníricos. Siendo la psiconarración una técnica muy presente en esta novela, los mundos real y fantástico se dan la mano para desvelar la vida y los sentimientos propios de los tiempos actuales. El universo invisible es, pues, un lugar de indeterminación explícitamente funcional en el discurso.

- Los deícticos espaciales dominantes. La deixis de lugar consiste en la especificación de las situaciones y acciones relativas a los puntos de anclaje en el evento de habla. Sin extendernos en exceso, entre los innumerables adverbios, demostrativos, locuciones prepositivas, verbos de movimiento y referencias concretas de lugar del texto estudiado podemos citar: ahí, aquí, arriba, abajo, de encima, en el techo, este, esta, cerca de, ir, venir, subir, bajar, en el suelo, fuera, puerta, etc.

## 6.2- Toposemia funcional

Este apartado estudia algunos espacios focales inventariados arriba. Se trata de analizar cada uno de estos espacios como eslabón actante que, por su función, participa en la construcción de la trama novelesca. Los espacios caracterizados a continuación son: Lima, el hospital (clínicas y farmacias), la zona residencial, el colegio, el coche, los cafés y hoteles y la discoteca. Lima es la ciudad capital del Perú; cuenta con casi nueve millones de habitantes. Bordea el litoral desde el kilómetro 50 de la panamericana norte. Su clima combina raras precipitaciones con un alto nivel de humedad atmosférica. Los inviernos van generalmente de junio a mitades de septiembre. La fisonomía de esta ciudad se configura en estas frases descriptivas:

*Sus palabras parecían la bruma difusa de invierno, que siempre pesa sobre la ciudad como una lápida y nunca termina de resolverse en una lluvia de verdad. En Lima, durante el invierno, la bruma se te mete en los huesos. Sabes que no importa cuánto te abrigues, atravesará tu ropa y se colará por*

*tus manos, por tu nariz, hasta calarte. A veces, desde el quinto piso donde vive Alfredo, ya no se ve nada, ni siquiera un árbol o el supermercado o el edificio de enfrente. La ventana parece un muro de plomo (pág. 24).*

La imagen de Lima en *Pudor* no difiere mucho de las que ofrecen las narrativas indigenista y urbana en la literatura peruana. A lo largo del texto, nos damos cuenta de que Santiago Roncagliolo ahonda también en la tragedia de los limeños pauperizados. Sin rechazar las poblaciones inmigrantes. Se expone –con la misma visión trágica de antaño– los viejos y nuevos problemas que amargan la gente rica de Lima:

*Siempre que visitaba a Mari Pili se quedaba sensibilizada con los mendigos. Era como cuando uno regresa de New York y ve la avenida Faucett, la más fea del Perú, y trata de cerrar los ojos y pensar que sigue en New York. Lucy nunca había estado en New York. Pero igual cerraba los ojos en la avenida Faucett. Se había acostumbrado a no mirar a los mendigos, a seguir de largo, a actuar como si no estuvieran, aunque la persiguiesen durante metros con sus caras penosas y sus voces sumisas zumbándole los oídos [...] en los buses la esperaban las súplicas de las madres solteras o las veladas amenazas de los que se declaraban ex presidiarios y pedían una ayuda para no recaer en el crimen (pág. 43).*

Esta realidad humana de Lima parece traumatizar a los privilegiados peruanos actuales. Pero la visión dolida de esa categoría de personajes se compensa fácilmente por la narración de los hechos en escenarios particularmente agradables: parques, jardines, playas, avenidas, etc. Desde distintos puntos de vistas, el narrador de *Pudor* pone al descubierto que durante muchos años Lima fue conocida como la “ciudad jardín”, debido a la gran cantidad de parques que poseía. A través de las alusiones a estos espacios exóticos, Santiago Roncagliolo intenta recuperar el verdor que caracterizaba a Lima a principios del siglo XX, situando las acciones glamorosas de su novela en fuentes ornamentales que se aprecian en hermosos jardines, playas, avenidas (Faucett, Pardo, Gregorio Escobedo, Comandante Espinar) y parques. En efecto, los parques, como espacio discursivo, trazan las imágenes más verosímiles de Perú. En el texto es donde se pasean los residentes de la casa de los mayores y sus enfermeras; es un lugar abierto que deja perfilar una doble función: la narrativa y la referencial. Lo que importa más, en este análisis, es la configuración del parque en la acción narrativa. El parque, tal como aparece en la novela, es un lugar de reposo, intimidad, diversión y perversión. No queda claro si los acontecimientos de la novela tienen lugar en un parque zonal o de la reserva, pero la descripción de ese espacio abierto revela su importancia:

*En una esquina del parque había dos niños jugando fútbol. Más cerca, junto a los arbustos, una pareja se besaba casi comiéndose [...] Pero en sus paseos al parque iba aprendiendo a encontrar hermosura en las comisuras de los labios vencidas por la edad [...] A doscientos metros, entre los olivos del parque, Gloria se había sentado a llorar (págs. 33-34 y 167-168).*

Desde luego, el parque es un lugar de encuentros (Papapa y Doris) y desencuentros (Alfredo y Gloria). En la precedente cita, el parque se comporta como ayudante para Papapa y oponente para Gloria; ahí es donde Papapa nutre su proyecto de ingresar la residencia de los mayores. Notamos, pues, que ese parque no funciona como espacio de relajamiento, sino como un lugar de encuentros, nostalgias amorosas y meditación. El parque, en este texto se opone realmente a todas las fuerzas de opresión y de alienación; ayuda al Abuelo a trascender la irreversibilidad del tiempo. La playa desempeña casi la misma función que el parque en esa obra y los dos espacios difieren mucho con la residencial.

Entendemos por “residencial” la zona destinada exclusivamente a viviendas de lujo, donde alojan los personajes de la novela. Las cinco casas siguientes se encuentran en esta zona: la casa de los Ramos, la casa de los Parodi, la casa del muerto (la azotea, el balcón, págs. 178-179), la casa de Doris y la casa de reposo de los mayores. Las divisiones de estas casas son casi idénticas: una sala de comer, tres habitaciones, una cocina, dos baños, la alfombra, las escaleras, el balcón, la azotea, etc. Los Parodi (Juan Luis, Mari Pili, Katy y Jasmín) viven en los edificios más caros de ladrillo, construidos en la última etapa de la residencial (pág. 41). Para Papapa, la casa de reposo “Mis Mejores Años” le sonaba a jardín de infantes o a cementerio, o a las dos cosas (pág. 86). Es un espacio semiabierto, tiene un largo salón lleno de sillas, un televisor en una esquina y muchos cuartos de mala calidad. Sobre ello dice el narrador: “El domingo, Papapa durmió en el cuarto 240. El administrador había decidido colocarlo en la peor habitación del asilo para deshacerse de él. Sobre su cama había una gotera en medio de una enorme mancha de humedad. Y no tenía ventanas ni baño privado” (pág. 153).

Todas las expresiones paradigmáticas que se refieren a las residencias se construyen en varios campos semánticos textuales que traducen los mismos sentidos: unos lugares cerrados que ofrecen posibilidades de entrar o salir y que albergan varios secretos. Notamos, pues, que la zona residencial es un microespacio cerrado multifuncional. Ese espacio engendra necesariamente la intimidad, la soledad, el aburrimiento y la pena al alma; funciona mejor como instancia dramática. Como cauces del relato, la casa de los Ramos es un refugio de los amargados y desconcertados; la familia de los Parodi es un campo de libertinaje y de laxismo; la casa de Señor Braun puede asimilarse a un tanatorio o un cementerio cuyo funcionamiento permite al autor condenar la vida de soledad; el asilo

de los mayores, en cuanto a él, es un internado con un ambiente agradable y relajado. ¿Qué ocurre con el colegio?

El colegio es, por lo general, un establecimiento dedicado a la enseñanza obligatoria. En este lugar, Mariana, Katy, Sergio, Jasmín y otros niños o adolescentes reciben los conocimientos. En *Pudor*, esa comunidad es una red activa a pesar de que su titularidad (colegio privado o público) y el tipo de enseñanza no sean precisos. Normalmente, el espacio del colegio se conforma por ámbitos muy conocidos como las aulas (salones que cuentan con una cantidad de pupitres y sillas para los asistentes, así como con los materiales y recursos didácticos que faciliten el aprendizaje), el patio (donde Sergio ve y habla con dos fantasmas), el gimnasio (donde tiene lugar la clase de gimnasia), las duchas (allí tiene lugar la pelea entre Mariana y Katy), etc. Además, en el texto, ese lugar para la formación e instrucción de la juventud no deja adivinar ninguna indicación en lo que respecta a la ideología o al sistema de creencias, pero durante la trama se precisan que se trata de un centro mixto y plural en el que el deporte y las nuevas tecnologías están presentes en la vida diaria de los alumnos:

*Durante la hora de gimnasia, las chicas hicieron salto sobre el caballete y pasamanos. El primer ejercicio marcaba los glúteos incipientes y la firmeza de las piernas. El segundo aplanaba los pechos. Mariana, que no tenía ninguna de todas esas cosas, habría preferido no hacer ejercicios [...] Cayó al costado del caballete, como un costal. Sus lentes volaron por los aires y se estrellaron contra el suelo. Y la clase estalló en carcajadas (págs. 28-29).*

Con esta cita, vemos que el proyecto educativo que presenta el narrador de *Pudor* carece de tolerancia y respeto hacia el prójimo. Eso es, no estamos ante de un colegio militar como era habitual en el Perú del siglo XX, ya que los perfiles de individuos para las necesidades específicas de la sociedad limeña actual han variado. La narratividad de este espacio del colegio nos presenta una función perversa de la escuela peruana en estos momentos. Pues, en el texto del corpus, esta institución se presenta primero como un espacio reservado a los estudios pero, andando el tiempo, el lector descubre que los niños y adolescentes de esta corporación no están bien preparados para incorporar la sociedad actual de forma crítica y responsable. En efecto, el lector se da fácilmente cuenta de que el desarrollo psicológico de todos los alumnos que actúan directa o indirectamente en la obra es poco sano y equilibrado. Acordes con esas insuficiencias educativas notorias, las intromisiones del autor denuncian particularmente las suspensiones múltiples de los alumnos y el laxismo de los profesores y padres:

*Javier era mayor que el resto de la promoción porque había repetido dos veces. Sus padres le habían prometido regalarle un carro si pasaba de año, y ahora era el único que tenía permiso de conducir. Corría tabla, fumaba marihuana en el colegio y aseguraba haber cachado ya muchas veces. Mariana le consideraba un perfecto imbécil (pág. 82).*

Eso es, hay muchas informaciones en otras páginas del texto: el colegio es cercado, pero por una valla que permitía ver a través de la verja, observar lo que podía pasar al exterior e interior. Esta representación geográfica nos permite saber que el lugar ha sido concebido como cerrado, pero penetrable; es un espacio propicio para despertar los ánimos diversos. Las distintas instalaciones de este espacio forman una red. Entre ellas existe una relación de complementariedad cuya intercomunicación natural traiciona la segmentación arbitraria del antes “espacio único”. Pues el colegio funciona perfectamente como un espacio ficticio y referencial. Pero su funcionalidad aumenta su grado mimético, por ello admitimos que es un lugar esencial para el cuestionamiento de la evolución de buena parte de la sociedad peruana actual. ¿Cómo funcionan, pues, los servicios sanitarios?

En este análisis espacial de *Pudor*, entendemos por servicios sanitarios, el conjunto formado por el hospital donde falleció la Abuela, el tanatorio donde se celebró su velorio, el hospital veterinario donde se quiso circuncidar al gato y las clínica y farmacia San Felipe que sirvieron de puntos de encuentros entre Lucy y su anónimo amante. En efecto, las posiciones desde las que se realizan la narración en estos lugares y la descripción de esos servicios sanitarios es externa y muy implícita. Se ocultan todas las informaciones necesarias susceptibles de descodificar la calidad y el aspecto de las instalaciones. Sin embargo, algunas frases, marcadas explícitamente, funcionan como principios subyacentes que revelan una buena organización estructural y administrativa, así como un perfecto seguimiento de los pacientes. Todos los servicios sanitarios del texto son lugares indicativos que sirven más para denunciar la itinerancia de Lucy. Pongámonos un solo ejemplo: “Lucy se disculpó y abandonó el consultorio. Volvió a tomar el pasillo mientras los gritos de la enfermera se apagaban a su espalda. Aún sentía sobre ella la mirada. Encontró un baño y se encerró en él. [...] salió de la clínica y volvió al veterinario” (pág. 73).

El coche, en cuanto a él, es un espacio discursivo que cobra gran entidad en la programación de las acciones negativas del texto. Como espacio móvil y dialéctico (cerrado/abierto), el coche participa en la evolución, protección, seguridad e intimidad de los personajes. El mismo coche, que sirve de medio de transporte, sirve también de cama a

los distintos amantes (Marina y Javier, Lucy y el desconocido). Los cafés, hoteles y discotecas desempeñan el mismo papel que el coche: son lugares privilegiados de encuentros entre amantes. Estos espacios son áreas de servicios públicos. Los cafés y hoteles más destacables de la novela son: el Sushi Bar, la cafetería Susy, el Hotel y Café Larcomar y el Café de San Isidro, cerca de Olivar. Sobre la única discoteca del texto, aparecen todas las notas aclaratorias en el vigésimo segundo episodio (págs. 103-105). Aquí se puede leer: “La discoteca estaba construida en un viejo cine de la avenida Pardo [...] En el primer piso, había todo tipo de música y mucha gente. En el segundo, sonaba sólo tecno, había menos gente y el bar sólo servía agua. Javier tenía unas pastillas” (pág. 103). Este espacio, medio cerrado, cumple principalmente tres funciones: divertimento, promiscuidad y desenfreno. Es un lugar propicio a la delincuencia juvenil.

Para terminar este análisis, señalamos que nuestro objetivo era presentar el funcionamiento de los espacios de la novela. Notamos mucha dualidad y ambivalencia en el funcionamiento de las redes espaciales que construyen la categoría del espacio de *Pudor*. Casi todos los lugares configurados por el relato funcionan como espacios ficticios y referenciales. Aquí, el espacio es un verdadero actante en la medida en que cada uno de sus eslabones participa activamente en la configuración de la trama. La indeterminación confiere la verosimilitud referencial a todos los microespacios del texto. Las estructuras discursivas se relacionan así con la realidad sociocultural de países dichos avanzados. Esta novela obedece, pues, a una forma peculiar de apercepción en la estructuración y la sucesión de los diferentes microespacios dramáticos del texto. Notamos, pues, una estructura lineal, implicada por una especie de cadena de lugares dramáticos, regida por el orden sucesivo y consecutivo de las secuencias narrativas. La presencia de los espacios cerrados es dominante. Los espacios públicos varían continuamente a lo largo de la novela. Estos espacios del discurso no ponen de manifiesto la disposición de los lugares (alejados o próximos) en función su distancia. La novela se abre en un espacio cerrado y angustioso, pero se concluye en unos espacios abiertos y semiabiertos. En estos espacios exterior e interior leemos la normalidad en las actitudes de los personajes principales del texto: Mariana está dando vueltas por la residencial, Katy está en el portal de un edificio, en el estacionamiento discuten Juan Luis y Mari Pili antes de su separación definitiva, en una esquina de Salaverry, está el gato fugitivo y en la sala de comer de los Ramos, todos aparecen juntos, reunidos para la cena o jugando a las cartas.

## 7- El lenguaje

El lenguaje de una novela es, principalmente, la lengua en la que se introducen las palabras según los giros (culto, coloquial, vulgar y técnico-mecánico) y las voces (inusitada, extranjera, arcaica, etc.), sometiéndose a una voluntad de forma para reproducir ciertos efectos expresivos. Para Salvador Crespo (1988: 141), el lenguaje es “lo que dice un personaje y cómo lo dice: tipo de acto de habla que realiza (órdenes, preguntas, promesas, amenazas, consejos, etc.), patrones de su conducta verbal (elocuencia, reticencia, indecisión, etc.) tono de voz, idiolecto, dialecto, sociolecto, registro, estilo, etc.”.

En *Pudor*, Santiago Roncagliolo, sin desentenderse de la corrección idiomática, utiliza muchos artificios lingüísticos raros y chocantes. Recorre, con frecuencia, a la adjetivación ornamental y usa todas las formas de figuras basadas en la repetición de sonidos. Las más importantes son las onomatopeyas y las similicadencias. Las pocas onomatopeyas textuales son: “¡Aaaahh! ¡Aaaahh!” (pág. 155); “Sssshhht” (pág. 160); ¡Las odio! ¡Las odio! ¡Las odio! (pág. 48). Si, efectivamente, las dos primeras onomatopeyas son connotadas y significan por sí solas, la última necesita que le situemos en su contexto de enunciación para comprenderlo. Una vuelta en el texto, unas páginas antes de leer esta frase, nos permite saber que esta locución sirve para llamar la atención sobre el personaje de Sergio, que la pronuncia para expresar su negación a comer las lentejas. Los siguientes casos de similicadencias dan un poder de cohesión lingüística en la tarea creadora de Santiago Roncagliolo: “Alfredo sintió nostalgia del tacto de sus pies. Tenía el rostro fresco a pesar del maquillaje. Pasó una mano por su torso y la metió bajo su pijama. Palpó esa espalda suave e infantil. Besó los pelos que escapaban del mono. Besó la parte de atrás de su cuello” (pág. 162).

El uso de las figuras basadas en la repetición de palabras es también muy significativo en esta obra. Las anáforas (y muchos superlativos absolutos) atraviesan todo el tejido narrativo del texto. Los ejemplos más convincentes son, respectivamente, las frases como: “A la mañana siguiente” (págs. 112, 154, 162, etc.); “al día siguiente” (págs. 17, 59, 160, etc.); “Se veía fuerte. Hasta su piel se veía menos seca y arrugada que de costumbre” (pág. 157). O “Olía muy mal. (...) Estaba tirado en la cama y era, como decía Jasmín, muy gordo. Ocupaba la cama casi entera. Olía muy mal, y se veía muy verde. [...] Seis meses... (...) Seis meses (...) ¿Seis meses? Sólo seis meses” (págs. 174 y 178). Es

conveniente detenerse, aunque sea brevemente, en las figuras de pensamiento tal como la comparación y la antítesis porque presentan más claridad en la expresión de Roncagliolo. Con las comparaciones, el novelista pone de relieve observaciones elogiosas: “Comparó todos los autos del mundo con el suyo y todos salieron perdiendo” (pág. 145). Las antítesis y paradojas de apreciación fácil imponen una brillante economía de vocablos en frases como: “Javier era más lento que su auto, pero no tanto” (pág. 145). Todas las figuras descriptivas (prosopografía, etopeya, retrato, topografía, enumeración) están presentes en el lenguaje que emplea Santiago Roncagliolo en *Pudor*. En ocasiones, se precisa que lo patético es en la base del proyecto de publicación de esta novela. La razón más plausible es que el texto entero trate de conmover al lector a través de las emociones que provocan las situaciones, los sentimientos y comportamientos de los personajes. Las mejores ilustraciones de esta figura estilística son esencialmente estas exclamaciones: “¡No quiero! [...] ¡Mira! [...] ¡Katy! (...) ¡Cállate! ¡Puuaajjj! ¡Claro que está bien! ¡Cállate! “¡I love you so much!” [...] ¡Sí! [...] ¡Mariana! ¡Qué asco! (...) ¡Cállate! ¡Cállate tú, que sólo hablas de cucarachas y ratas pero no tienes amigos! ¡Mariana, no le digas eso a tu...!” (págs. 66, 90, 102, 104, 121, 127, 129, 170).

Las interrogaciones retóricas que aparecen a lo largo de la novela son muy sugerentes y tienen una afortunada función lírica. Bien oportunas resultan estas dos preguntas para ilustrar esta técnica: “¿Quién manda a quién?” (pág. 81), “¿Cómo sé que me dice usted la verdad?” (pág. 120). La última interrogación finaliza un episodio que termina *in media res*; pues, estamos ante un diálogo entre Alfredo y el policía que le acaba de pillar por espiar a su mujer. El lector esperarí normalmente la respuesta de Alfredo a esta pregunta que queda sin llegar. Pero la instancia narradora se interpone entre los protagonistas y la instancia lectora para anunciar la aparición, en la puerta, de Lucy camino a su casa. Pero esto no es todo. Porque, de hecho, nos quedamos todos allí sin orientaciones sobre el final del encuentro entre el policía y Alfredo que, normalmente, no está en posesión de sus documentos y ha intentado corromper al agente de policía.

Otras figuras retóricas como son la circunlocución: “Verás, a veces...los papis y las mami ya no se quieren tanto...y prefieren dejar de vivir juntos. Eso es divorciarse” (pág. 129), la reticencia: “¡Suéltame! [...] Lárgate, por favor” (págs. 134-135), el eufemismo: “Yo jamás te habría hecho lo que ese maricón” (pág. 135) y la ironía: “Él pensó que alguna de esas tetas podría caerse y hundirle el cráneo” (pág. 140) traicionan la objetividad del

narrador externo de *Pudor* y le hacen usar abundantemente conceptos de inspiración coloquial. Notamos, además, que la intención del autor pasa por los artificios lingüísticos que le sirven para expresar, de forma indirecta, sus pensamientos en el texto. Buena muestra de esta estrategia parece bien en esta cita: “Había aprendido que no hay que quitarle el ojo de encima a alguien que tiene una navaja” (pág. 110). Efectivamente, en esta referencia textual, el lector pasivo perdería el sentido en caso de olvidarse que estamos ante un narrador impersonal. Otro aspecto muy significativo, con respecto al lenguaje de *Pudor*, viene dado por los diminutivos, los americanismos que agrega el autor en los registros discursivos de su libro. Enumerándoles, diremos que los diminutivos que aparecen en el texto son: “chiquitos” (pág. 127), “cañita” (pág. 133), etc. Los americanismos que se destacan en el mismo texto son señales de despedida o de denominación: “Chau” (pág. 122), “Chanchis” (pág. 163), etc.

Estos pasajes llevan a reflexionar sobre la función de los registros imperantes en la novela estudiada. Pues, si es claro que el texto es de una riqueza léxica inagotable, no cabe duda de que el autor domina las normas gramaticales y adopta perfectamente su manera de expresar en función de los personajes a quienes delega la palabra. Aquí, su responsabilidad se limita sólo en lo que se narra y se describe. Por lo cual, lo coloquial y lo vulgar se dan la mano para variar la forma de expresión, enriqueciéndola y caracterizándola con entusiasmo. Las constantes oscilaciones del lenguaje de *Pudor* hacen ver que la escritura de este peruano tiene muchas influencias y combina muchos niveles de lenguajes para satisfacer cualquier lector. A este respecto, Santiago Roncagliolo declaró cuando ganó el premio Alfaguara de novela que los autores fuera de la escritura en español son los que más influyen en su estilo. Reconoció que sus textos tienen influencias de autores como MC. Ewan, Coetzee, Tabucchi, Alan Moore, Lins, Caparrós, Castellanos, Dorfmann, y, por supuesto, Mario Vargas Llosa. De este último, dijo que es una presencia tan notable en cualquier escritor peruano que siempre forma parte de uno, aunque sea para negarlo o para no estar de acuerdo con él.

Otros aspectos del lenguaje de Mario Vargas Llosa completan la retórica de Santiago Roncagliolo. Pues los elementos relacionados con la noble pasión amorosa entre individuos, presentes en *La tía Julia y el escribidor* (1977), se combinan en el texto estudiado con las narraciones truculentas de los personajes de una misma condición psicológica. Con una gran destreza, el autor de *Pudor* crea una tensión en la historia

relatada, haciendo emerger los personajes con sus vidas propias, de la mano del narrador externo. Además, el lenguaje erótico –como expresión de lo humano, tratado por el mismísimo Vargas Llosa en *Elogio de la madrastra* (1988) o *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997)– subyace en cada uno de los episodios de la novela que analizamos, a través de unos fantaseadores amantes y una rica filigrana poética de la escritura. Así como el Premio Nobel de literatura 2010, Santiago Roncagliolo habla, en su *Pudor*, de lo sano y lo insano con mucha gracia y felicidad. Lo obsceno no le afecta nada. Así, leemos en el relato:

*No se había afeitado las ingles y parecía cubierto por una selva negra y rizada. Empezó a deslizar su mano entre las piernas, de arriba abajo. Se acomodó mejor para verse en el espejo con los ojos entrecerrados. Con las yemas de los dedos buscó los labios ocultos tras los vellos. Sintió un escalofrío. Se mordió los labios. Le habría gustado tener una lengua larga que llegase hasta ahí abajo. Sonrió de sólo pensarlo y dejó que su mano izquierda siguiese recorriendo su entrepierna hasta la línea entre los glúteos. Introdujo su dedo entre las nalgas. Se estremeció. [...] Sintió sus enormes manos como ventosas succionando sus nalgas. Sintió sus dientes en el lóbulo y sus labios en el pecho, y la presión de su espalda contra la pared. Luego él la bajó hasta tenerla arrodillada, con la boca a la altura de su bragueta. Y se bajó el pantalón. Ella dijo: No... Pero él ya estaba embutiendo su miembro en la boca de ella. Era mucho más mejor nervudo que el de Alfredo, más gordo, y olía peor (págs. 116 y 134).*

Esta secuencia es suficiente para comprender el porqué del nivel del lenguaje del narrador. Es que, aquí, la escritura refleja claramente el tipo de sociedad al que aluden tanto los personajes como el narrador. Pues es un sociolecto del mundo erótico de los adultos que encierra a los perversos y fantaseadores. Desde un punto de vista socio-pragmático, este discurso relegado indirectamente por los personajes diseña unos trazados ideológicos que traicionan la manifestación latente del autor implicado. Eso lo sabemos por el nivel del lenguaje, que es más objetivo. Ya no es tan despectivo y achabacanado como suele ser en las secuencias narrativas en que el/los protagonista(s) interviene(n): “No me digas idiota o te beso” (pág. 91), “Hay que tener huevos. ¿Tienes huevos, Sergio? Los tienes que tener puestos –dice Señor Braun–” (pág. 92). El sociolecto social, definido como el lenguaje utilizado por diferentes grupos sociales designa, aquí, las actividades semióticas en su relación con la estratificación social y las organizaciones discursivas en todas sus variantes. De esta forma, el estudio del sociolecto (uso de una lengua funcional propia de una práctica social determinada) de *Pudor* da buenas respuestas a partir del lenguaje de uso social en las interacciones del universo colectivo e individual. Para nosotros, el sociolecto de la novela que estudiamos describe las variaciones de la lengua en su uso sociocultural y da una imagen del mundo industrializado desde una perspectiva global. Las normas lingüísticas del texto corresponden así a diversos usos personales que

pueden explicarse en relación con los hábitos de los hablantes. Aquí, no hay diferencias de clases o niveles sociales. Raras veces nos percatamos del habla de los profesionales (médicos y economistas). Las normas que rigen este lenguaje técnico-mecánico determinan la especialización de cada hablante y las peculiaridades de cada lugar:

*Le introducirían por el ombligo un tubo hueco con prótesis hinchables y luego las llenarían con suero fisiológico. Después de la cirugía, ella se negó a desnudarse frente a Alfredo. [...] Este culo, para tu información cuesta tres mil dólares. ¿Te parece el culo fofo de cualquier ama de casa? (...) Es una liposucción ultrasónica. Es lo último. Redujeron las células de grasa mediante ultrasonidos con microcánulas de... (págs. 100 y 102).*

Estos pasajes son de suma importancia porque informan sobre las operaciones de Mari Pili y lo fútil que es la cirugía estética para ser amada. En estas secuencias textuales, es muy fácil percibir el lenguaje de la medicina a través de los vocablos o grupos de palabras tales como “tubo”, “suero fisiológico”, “cirugía”, “liposucción”, “células”, “grasa”, “microcánulas”, etc. Las palabras referidas arriba son modernamente usuales y médicamente significativas. Percibimos que la forma de hablar caracteriza a cada personaje, a través de la selección del léxico, de la construcción de las frases y del empleo de los giros idiomáticos. La escritura nos impide, en nuestro intento de análisis de los idiolectos, acceder a los códigos de la entonación y pronunciación. Las únicas funciones que cumplen los idiolectos textuales, como actos que corresponden al habla (Ferdinand de Saussure, 1965), expresan la forma de ser y pensar o –a veces– los gustos y las necesidades individuales de los personajes (págs. 62, 63 y 103). En estas páginas, notamos que los sujetos, con su idiolecto, están fuertemente condicionados tanto por su entorno familiar y sociocultural que por la situación mental en la que se encuentren. Las variaciones son muy notables cuando pasemos de una entrevista entre un niño pequeño y un adulto (sin consideración alguna de los lienzos familiares) a una altercación entre amantes (págs. 110-111, 166-167 y 170-174). En todas las situaciones de comunicación creadas en las páginas referidas, observamos que ningún personaje no habla de la misma forma ante los interlocutores diferentes. Pero el tuteo, entre todos los hablantes, es el registro situacional dominante. Ninguna perspectiva ideológica se transparenta claramente en las hablas tanto de los personajes como del narrador; pero la relación idiolecto-ecolecto es muy intensa. Suele desvelar las uniones carnales e íntimas (pareja, amigos, etc.), utilizando una intencionada búsqueda de identificación que se reconoce a través de una jerga especial.

En *Pudor*, Santiago Roncagliolo utiliza un sistema lingüístico que legitima el habla actual de la gente. Las diferentes instancias de enunciación, para hacerse entender, usan las

palabras y frases que provienen de otras lenguas. Sobre los anglicismos, tenemos: “¡I love you so much!” (pág. 121), “Robo-Truck [...] Barbie” (págs. 12 y 128), “Hello Katy” (pág. 147); “The Ponys” (pág. 148), etc. Los pocos galicismos encontrados en la obra son: “Un zeste d’été” (pág. 131). En la cita, nos encontramos con varias ocurrencias que no son españolas. También, en otras páginas, aparecen las palabras mal pronunciadas: “mante” por “amante” (pág. 171). Algunos refranes surgen de vez en cuando para formar redes que engloban los fenómenos de comunicación cultural e histórica. A pesar de todos estos registros y préstamos lingüísticos, concluimos que el lenguaje de *Pudor* es culto (el narrador y los personajes varían su manera de expresar en función de las personas con quienes comunican) y se configura según la relación del hablante con el mundo que lo rodea. El lenguaje de este texto sería, pues, el resultado de muchas relaciones psicofísicas que nacen a partir de las sensaciones (auditivas o visuales), las ideas (positivas o negativas) y los sentimientos (amor u odio) que sienten de los personajes y el narrador. Existe también en este lenguaje el recurso de la simultaneidad (ambientes y personajes diferentes) y brevedad (frases primordiales y cortas). La obra además de ser una narración sencilla, lineal, agradable, con pequeños saltos en el tiempo o flash back, nos muestra que las experiencias de Roncagliolo influyen en su lenguaje.

El panorama total del análisis de los mecanismos narrativos de *Pudor* deja ver, a nivel estructural, que cada episodio se relaciona con una o varias notas subtemáticas que se conectan con el tema central de la trama y que la novela presenta una estructura narrativa lineal cuya fragmentación no altera la lógica de la narración ágil ni complica su lectura. Por su parte, el estudio temático logra formular que el tema principal de la novela está dado por el título y que los demás temas (el amor, la intimidad, la muerte, etc.) están muy ligados al principal, en relación con la oposición dialéctica del dolor y del gozo. Haciendo referencia sobre la narración, retenemos que el ángulo de presentación dominante es externo; existe un narrador único que delega regularmente el papel de narrar a los propios personajes, contribuyendo a que la focalización sea interna y que el texto combine el estilo directo y el estilo indirecto. Es muy conveniente señalar que hemos observado que el funcionamiento de los personajes en esa novela de Santiago Roncagliolo se lee claramente en sus parlamentos (secuencias dialogadas del texto); eso demuestra que el escritor recurre con nostalgia a la personalización de la obra literaria, provocando en el lector la famosa ilusión referencial que estuvo en la base de la operatividad de los personajes monolíticos de la novela decimonónica. Esa estrategia hace comprender por qué el narrador relata lo

ocurrido en el pasado, abandonando –de vez en cuando– el pretérito indefinido y el imperfecto por los tiempos conjeturales en los diálogos. En este sentido, es preciso recordar que el análisis del funcionamiento de los espacios de la novela revela mucha dualidad y referencialidad, con predominio de los espacios cerrados y continúa variación de los espacios públicos. De acuerdo con lo arriba señalado, hay que puntualizar (sobre el lenguaje) que en *Pudor*, Santiago Roncagliolo utiliza un sistema lingüístico que legitima el habla actual, sencilla, irónica y jocosa, usando palabras y frases que provienen de otras lenguas.

A modo de conclusión parcial, notamos que ambos textos son literarios y narrativos. El punto de partida para los dos, antes de inventar quimeras, es la realidad que nos rodea. Lorenzo Silva y Santiago Roncagliolo cumplen bien su deber de escritores con la sociedad, contando las historias un poco más como son o han sido. Los dos parten de la normalidad a la extravagancia. En ambas novelas, es un *Yo* el que alude al desarrollo de los acontecimientos. Sin embargo, no responden al mismo estatuto narrativo. El *Yo* de *El alquimista impaciente* es serio, mientras que el de *Pudor* es ficticio, irónico y jocoso. Los protagonistas de ambas narraciones son personajes que reflejan la actitud del sujeto actual. En *El alquimista impaciente* se potencia más la intriga y las aventuras verosímiles (estamos muy inmersa en una ciencia ficción construida) con muchos juegos intertextuales, mientras que en *Pudor* hay mezcla de la realidad y de la ficción. Su autor potencia más el aspecto fantástico de la vida, introduciendo muchos aspectos lúdicos. En síntesis, la novela de Lorenzo Silva retoma y renueva algunos de los ingredientes de la novela realista y negra a través de su manera de reflejar y explicar los comportamientos de los personajes. En cambio, *Pudor*, de Santiago Roncagliolo, constituye una mezcla de novela que trata de los problemas de la juventud y de la psicología; se encuentra a medio camino entre la novela de la reflexión intimista y la novela culturalista. Para referirse a la realidad, lo más importante para Lorenzo Silva es el crimen, mientras que Santiago Roncagliolo intenta bucear en la intimidad de los personajes para explicar la situación actual de su sociedad.

**TERCERA PARTE:**  
**ESTUDIO DE LAS ADAPTACIONES (GUIONES Y PELÍCULAS)**

En la parte precedente hemos tratado las categorías narrativas y la temática de los textos novelescos de Lorenzo Silva (*El alquimista impaciente*) y Santiago Roncagliolo (*Pudor*), respectivamente. Para elaborar ésta, examinamos las versiones fílmicas de Patricia Ferreira (*El alquimista impaciente*) y de los hermanos Ulloa (*Pudor*) desde sus particulares puntos de vista, siguiendo a Román Gubern (2011: 16-17) cuando afirma que:

*El cine aprendió a narrar historias al asimilar las estructuras y leyes seculares de la novela y del teatro, a las que añadió las normas de composición de la pintura [...] El cine no sólo aprendió a narrar copiando las leyes de la novela y del teatro, sino que absorbió también muchos de sus temas, argumentos, arquetipos y personajes.*

Según estas precisiones, en los dos capítulos que vienen a continuación, ponemos el acento en el tratamiento de los elementos que se potencian mutuamente en las imágenes en movimiento, analizando las experiencias e historias que, construidas sobre guiones sólidos e inéditos, confieren musculatura dramática a las acciones fílmicas. En primer lugar, nos acercamos a las adaptaciones de *El alquimista impaciente* (guión y filme de Patricia Ferreira) como actualizaciones del texto novelesco o formas secundarias idénticas del mismo, reconstruyendo lo más específicamente posible los mecanismos cinematográficos emparentados a las leyes seculares de la novela: estructuras, temas, argumentos, discurso, personajes, espacio, tiempo, *cinerrador*, banda sonora, iluminación, vestuario, etc. En segundo lugar, el propósito es explicar literalmente los elementos constitutivos del guión (estructura, temas, discurso, personajes, tiempo y espacio) y del filme (sinopsis, fichas, estructura, *cinerrador*, lenguaje, tiempo y espacio), titulados *Pudor*, antes de destacar las influencias que viajan en doble sentido, sacar las diferencias y ampliar la información que legitima un mismo pensamiento expresado de forma nueva. Las referencias de los textos analizados son respectivamente:

FERREIRA, P. y JIMÉNEZ, E. (2002). *El alquimista impaciente*, guión basado en la novela de Lorenzo Silva. Tornasol Films: 2.<sup>a</sup> versión.

FERREIRA, P. (2002). *El alquimista impaciente*, película basada en la obra homónima de Lorenzo Silva. Barcelona: Manga Films.

ULLOA, T. (2006). *Pudor*, guión basado en la novela homónima de Santiago Roncagliolo. Tesela P.C. El Ciclo Films.

ULLOA, T. y ULLOA, D. (2007). *Pudor*, película basada en la obra homónima de Santiago Roncagliolo. Madrid: Tesela P.C.

Las características comunes a las dos series de textos son: la representatividad de los directores (mujer y jóvenes), la homonimia de las obras y sobre todo su contemporaneidad. Continuamos nuestra exposición abordando la primera serie de textos en primer lugar, dejando para más adelante el análisis de la segunda.

**CAPÍTULO QUINTO:**  
***EL ALQUIMISTA IMPACIENTE (GUIÓN Y PELÍCULA)***

*El alquimista impaciente* es el título tanto de la novela del escritor madrileño Lorenzo Silva como de las versiones cinematográficas (guión y filme) de la guionista y directora Patricia Ferreira. Cada producción supone un texto con un genio singular cuyo estudio de las particularidades enunciativas abre el enfoque a unos cuantos elementos estructurales que importan más en su significancia, en su operatividad que en sus diferencias y en sus mecanismos del asentamiento. El trabajo de análisis de las dos siguientes formas de la obra que emprendemos en este trabajo traza un camino alrededor de estas producciones a fin de construir una red de virtualidades complementarias de sentido. Nuestra interpretación de las producciones de Patricia Ferreira y Enrique Jiménez resultará efectiva a través del análisis de las modalidades de escritura del guión y de las opciones ligadas a la “auricularización” y la “auscularización” de la película.

### **1- Los elementos estructurales del guión**

La interpretación de ese guión requiere el desarrollo de algunos códigos que lo integran: los códigos organizacionales, discursivos, actorales, temporales y espaciales ya que, al decir de Raúl Beceyro (1997:37-38):

*Varias son las trampas que la escritura de un guión debe sortear. La primera es la de la escritura irresponsable. [...] la segunda trampa es el lenguaje “técnico”. A veces el guión adopta una apariencia telegráfica, producto de un léxico sumario y de un limitarse “a lo que se ve”. En ese pobre contexto se insertan términos técnicos que aparecen como guiños al lector.*

Para examinar las modalidades o formas de escritura del guión o libro cinematográfico titulado *El alquimista impaciente* (Patricia Ferreira con la colaboración de Enrique Jiménez, 2002), es preciso señalar que procede de la reescritura del texto novelesco homónimo de Lorenzo Silva (1998). Así, pues, estamos ante una versión cuyo material de partida ha sufrido transformaciones y condensaciones. Esta primera etapa en la realización del filme opera como instancia mediadora o transitoria con materiales estructurales interesantes para la construcción del sentido tanto del hipotexto como del hipertexto. A continuación pretendemos dar cuenta de algunas estrategias o modalidades de lenguaje claves del guión de Patricia Ferreira a partir del análisis de algunos elementos estructurales de la historia y de las diferencias claras con respecto a la novela considerando que, según Rafael Filippelli (1997: 187):

*El guión es un conjunto de palabras escritas que suponen un orden narrativo, que puede ser extremadamente preciso sobre todos y cada uno de los elementos estéticos, formales y de contenido de la futura película, que incluso puede recurrir a indicaciones técnicas específicamente*

*cinematográficas que intentan prefigurar futuras perspectivas espaciales, de tiempo, de luz y hasta de ritmo.*

### *1.1- La estructura de la acción*

Para Robert Mckee (2002: 53) la estructura de un guión es “una selección de acontecimientos extraídos de las narraciones de las vidas de los personajes, que se componen para crear una secuencia estratégica que produzca emociones específicas y expresen una visión concreta del mundo”. Partiendo de esta definición, vemos que el diseño de las acciones de *El alquimista impaciente* (guión cinematográfico) puede hacerse en dos bloques: externo e interno. Hablando de la estructura externa, observamos que el guión de Patricia Ferreira y Enrique Jiménez tiene 111 páginas. Hay otra página suelta al final en la cual aparecen la ficha artística y la ficha técnica. El título del guión viene entrecomillado, en negrita y subrayado. Referente a la estructura interna, este libro cinematográfico está dividido en 126 secuencias (excluidas las secuencias repetidas o continuas) que corresponden, de un modo más o menos preciso, a lo que Anne Roche y Marie-Claude Taranger (2006: 38 y ss.) llaman “La estructura de conjunto”, es decir, la exposición, el nudo y el desenlace. Los coguionistas no utilizan los tabiques estancos para delimitar claramente los tres ejes formulados arriba en su libro; pero, utilizando el paradigma de Field<sup>65</sup>, esos tres actos se perciben e incluso pueden sugerirse al lector. Así, en el caso de *El alquimista impaciente* (guión), la exposición abarcaría las 27 primeras páginas o sea las 25 primeras secuencias; la parte central en el que se viven intensos momentos de conflicto tendría 64 páginas y se extendería de la página 28 a la página 91, o sea de la secuencia 26 hasta la secuencia 106; las 20 páginas y secuencias restantes construyen el final de la historia narrada en este libro cinematográfico. El análisis de la extrema riqueza discursiva de este guión, ofrece otros detalles sobre la estructura de la acción como veremos a continuación.

### *1.2- Los temas*

Todos los temas de *El alquimista impaciente* (novela) están presentes en el texto cinematográfico (guión). Por haberlos tratados exhaustivamente en el tercer capítulo de este trabajo, en las líneas que siguen abordamos el tema de la investigación, tratando brevemente los motivos temáticos subsidiarios.

---

<sup>65</sup> Syd Field es el nombre de la persona que formuló y utilizó por primera vez en el cine este modelo teórico que Aristóteles y otros elaboraron para la literatura.

El libro cinematográfico de Patricia Ferreira, basado en la novela de Lorenzo Silva, nos revela una trama basada en los pasos que se va dando en una investigación. Es un thriller, género que mezcla el rancio olor de despachos, comisarías, juzgados y conversaciones entre policías y sospechosos. La obra transita por espacios comunes al género policiaco: situaciones (trama de asesinatos, corrupción, poder, violencia); personajes (pareja de policías, ricos engreídos, mafiosos, jueces, etc.); localismo (carreteras y pueblos de la meseta, detectives de la guardia civil, macarras de tres al cuarto, empresarios inmobiliarios, bares y clubes claramente reconocibles) y mantiene intrigado hasta el final. Y a partir de estas referencias, el guión se centra en mostrar la investigación de una manera detallada, donde se va desvelando una historia de ambiciones, de afán de riqueza que afecta tanto a los personajes más ricos y poderosos (León Zaldívar y Crispulo Ochaita) como a sus subalternos (Trinidad Soler, Rodrigo Egea y algún secretario corrupto del juzgado). Tanto el guión como la novela parten de un hecho concreto, la muerte de un hombre en extrañas circunstancias que será investigada por el sargento Bevilacqua y su compañera Chamorro. El hilo conductor de la trama pierde muchas veces el lector durante sus primeras lecturas; la amplia gama de personajes que intervienen conducen a un callejón porque el caso llega hasta a archivarse. Es el descubrimiento del cuerpo de Irina Kotova que permite comprender que Trinidad es, en realidad, una pieza más del juego, un peón utilizado e implicado en la muerte de Ochaita (coloca la barra radiactiva bajo el asiento de Ochaita en estrecha colaboración con Egea y León). Este guión tiene así, como reto, narrar una trama de investigación que tiene mucho que ver con la actitud de Chamorro y Bevilacqua hacia las víctimas. El hallazgo del cadáver de la prostituta sirve para reabrir el caso Trinidad Soler y conduce los investigadores, primero hacia el personaje del mafioso (Rodrigo Egea), luego hacia el constructor menos corrupto (Crispulo Ochaita).

La investigación permite descubrir que Trinidad Soler era una persona con una doble vida: una aparentemente normal y otra mala. La parte mala revela que esta víctima estaba animada por la ambición, la codicia y la infidelidad. Durante el estudio y seguimiento del caso, los guardias civiles se abruman de los personajes que rodean la muerte de Trinidad Soler que acaban perdiendo la esencia del crimen. Tras el aleccionador encuentro con Ochaita consiguen recuperar el rumbo de sus investigaciones llegando a desvelar a los culpables, dueños de importantes redes de prostitución y de presión mediática. Esta investigación reconoce la honestidad y dignidad profesional de unos servidores del Estado español: los protagonistas y el juez que lleva el caso son los responsables del éxito de la

investigación. Patricia Ferreira logra, así como lo hizo Lorenzo Silva en la novela, situar el sistema jurídico como trasfondo del filme, intentando desentrañar y entender su complejidad. Para ello, pone de manifiesto la ineficacia y la incompetencia de los mismos juzgados así como también de los funcionarios que trabajan en el sistema. Son pocos los que se toman en serio su trabajo, por eso los guardias civiles que intervienen en este caso constituyen una excepción en esta profesión de investigación de homicidios.

No obstante hay muchas incógnitas en el desenlace: ¿Fue dicho asesinato fruto de la amenaza que suponían sus remordimientos? ¿Era pues, en el fondo, una buena persona? ¿Fue sin embargo aniquilado por la amenaza que podía representar, a los ojos de Zaldívar, un hombre ingenioso y sin escrúpulos? Otros puntos quedan en el aire, gracias a lo cual podemos dar rienda suelta a nuestra imaginación e idear diversos finales: ¿León Zaldívar es condenado casi de por vida? ¿Puede que Patricia conociese las órdenes de su padre? ¿Puede que Blanca no únicamente ocultase la estafa de su marido, sino también una presunta colaboración en los hechos? Por lo tanto, la condena o no del acusado se nos deja a nuestro libre criterio. Por último la alquimia, que da título a la obra, se relaciona con la virtud de tener o no paciencia para lograr los objetivos de la vida. Toda impaciencia conduce a males fines. Y con paciencia necesaria, los investigadores resuelven el caso después de construir una buena acusación contra el constructor Zaldívar. Esta investigación sirve como denuncia de la corrupción y la especulación y permite descubrir la miseria moral de una clase de individuos que nutren un enriquecimiento mal entendido; de ahí la referencia a la historia del alquimista.

El crimen es una conducta, una acción o un delito de gravedad contra las personas. Tomando el contenido (aquello de que se acusa) por el continente (la acusación), el crimen significa en *El alquimista impaciente* culpa o acto criminal. El hecho criminal motiva la trama del guión. Los tres crímenes que tienen lugar en la obra son: los de Trinidad Soler, Irina Kotova y Crispulo Ochaita (víctima que muere después de su asesino). Los dos primeros cuerpos hallados en el texto impulsan la dinámica investigadora de los detectives, de ahí el tema de la investigación. En el texto son, pues, los asesinatos de Trinidad Soler, Irina Kotova y Crispulo Ochaita los que introducen la temática del crimen. *El alquimista impaciente* (guión) se abre con el cuerpo asesinado de Trinidad Soler en una posición horrorosa y concluye con el entierro lúgubre de Crispulo Ochaita. La descripción del descubrimiento del cuerpo de Irina Kotova, nada

agradable, enriquece el tema de la muerte. El tema de los grupos sociales y sus antagonismos ocupa también un sitio importante en este guión. Esta clasificación social es la fuente de las desigualdades socioeconómicas y de los abusos por el control de los bienes en *El alquimista impaciente*. Este guión mantiene la variación de los registros de hablas según el origen y la clase social de cada personaje. Se dejan ver la mala distribución de las riquezas y las etiquetas a través de las ambiciones que nutren Trinidad Soler, Irina Kotova y Rodrigo Egea para ascender de clase social y la puesta en escena del viejo problema de la lucha de clases. Se identifican perfectamente en el texto los miembros del llamado sector primario y los miembros del sector secundario. León Zaldívar expone con más fuerza que los intelectuales, justicieros y denunciadores del hambre del Tercer Mundo se pliegan como servilletas ante un empleado suyo. La cena entre León Zaldívar y Virginia Chamorro en un restaurante de lujo y la evocación de los jubilados de Marbella son otros elementos descriptivos de la división de clases. Los agentes de seguridad, algunos empleados de las empresas y los inmigrantes forman parte del proletariado. Su lucha, por la supervivencia, contra los empresarios que extorsionan es la situación más patética de la novela. Sobre el turismo, Patricia Ferreira recupera varios motivos temáticos referentes a esta importantísima actividad en *El alquimista impaciente*, mostrando dos de sus experiencias turísticas más emblemáticas actualmente: la Costa del Sol y la Comunidad de Madrid. En el texto, los guardias civiles Rubén Bevilacqua y Virginia Chamorro, que viven en Madrid, se trasladan a Guadalajara y la Costa del Sol para investigar el homicidio de un ingeniero. Estarán, más allá de su función de investigadores, realizando el turismo interior y mostrando el esplendor de esta actividad.

Porque gran parte de la novela indaga el enigma de Trinidad Soler/Irina Kotova, Rubén Bevilacqua y Virginia Chamorro ponen en marcha su ingenio y los instrumentos del aparato jurídico-policial para descubrir al asesino, los motivos de estos crímenes y castigarle por obligación moral. Para cerrar el apartado diremos que con estos cuatro temas estrechamente ligados entre sí, se nota que la representación de la realidad española es muy profunda.

### *1.3- El discurso*

Utilizamos el término “discurso” en este apartado como parte del relato que especifica los medios que se emplean para expresar la historia del libro. La heterogeneidad

discursiva aparece así como un elemento definitorio del guión de Ferreira, en el que hay una mezcla de aspectos propios a la narración con otros aspectos ajenos como son la descripción, los diálogos, las acotaciones, los neologismos, etc. Esos elementos se combinan y se alternan con el objetivo de simplificar los procesos de filmación, producción y montaje posteriores. Éste es, por ejemplo, el comienzo del guión analizado<sup>66</sup>:

**SEC.2. AUTOVÍA. EXT. DÍA**

*El sargento Rubén Bevilacqua conduce a toda velocidad por la autovía un coche de la Guardia Civil sin identificar.*

*Rubén es un hombre de unos 38 años, de mediana estatura, la mirada atenta y un rostro de los que uno diría que inspira confianza. Sus gestos son bruscos y se mantiene concentrado en la carretera intentando ganar segundos en el viaje. La luz de alarma y la sirena van conectadas, pero solo las usa si algún otro vehículo se pone en su camino.*

*La guardia Virginia Chamorro ocupa el asiento del copiloto.*

*Virginia es una chica de unos 25 años, con el pelo rubio, que ahora lleva recogido, y una mirada despierta que estudia la carretera al tiempo que atiende las voces que, a través de la radio del coche, les indican el camino a seguir.*

**VOZ RADIO COCHE**

*Cuidado con el desvío, es nada más pasar el kilómetro 105. No lo perdáis porque no hay otra manera de dar vuelta hasta veinte kilómetros después. Justo antes hay un puente elevado.*

*Los mojones cuentakilómetros de la autovía se van sucediendo a toda velocidad cerca ya del 105. A lo lejos aparece el puente anunciado.*

**CHAMORRO**

*Sí, ¿Y luego?*

**VOZ RADIO COCHE**

*La vía de servicio sigue paralela a la carretera, tres...o cuatro kilómetros, hasta llegar al cruce con la comarcal 325. Ahí está el cambio de sentido.*

*El coche continúa a toda velocidad por la ruta marcada.*

**VILA (OFF)**

*No era frecuente que Chamorro y yo llegáramos en caliente a la escena del crimen. Casi siempre tenemos que confrontarnos con unas cuantas fotografías y con lo que los guardias del lugar aciertan a contarnos. Pero aquel día, estábamos de suerte. El cadáver del ingeniero de una Central Nuclear había aparecido a poco más de cien kilómetros de nuestra oficina en Madrid y nuestros jefes habían considerado oportuno que los expertos de la Unidad Central se acercasen a echar una mirada (págs. 2-3).*

Se sustentan cinco modalidades de escritura simultáneas en esa apertura: la narración, la acotación, el diálogo, la descripción y la explicación.

A propósito de la narración se establece claramente que Patricia Ferreira preparó el material narrativo de su guión de acuerdo con el estilo del novelista, pero moldeando la escritura de las 126 secuencias a su conveniencia. Nacen los personajes principales (Vila y Chamorro) antes de que comience a narrarse la historia; el relato que abre la novela (pág. 1) sólo aparece en la “Secuencia 4. HABITACIÓN MOTEL. INT. DÍA.” (págs. 3-6) del guión y se convierte rápidamente en la trama principal. La guionista utiliza un estilo transparente, sin complicados movimientos de cámara; casi todos los sucesos tienen un

<sup>66</sup> Intentamos reproducir tal cual los caracteres tipográficos del guión en las citas, es decir, que conservamos la cursiva o la negrita donde aparecen.

punto de vista visual y cognitivo, el presente del indicativo suplanta los tiempos pasados de la novela y la prótasis (estado inicial) equivale a la catástasis (estado final), es decir, la primera secuencia “PISCINA. INT. DÍA.” (pág. 2) es la misma que clausura el guión con la última secuencia “PISCINA. INT. DÍA.” (pág. 111). Al hacer coincidir estos dos niveles de la acción de su texto, la guionista nos comunica el tono, el estilo y el significado que utiliza para crear o reproducir los momentos dramáticos de la preproducción del filme homónimo que está por venir. Las articulaciones narrativas son más densas semánticamente que las demás modalidades porque informan sobre todas las instancias productoras del discurso y sus formas enunciativas. Los elementos complejos, en relación con la historia, son el soporte de la materia de los acontecimientos y de los medios de la narración de ese guión. Buena muestra de lo dicho son estas pocas referencias textuales:

1- *Vila cruza una rápida mirada con Chamorro y advierte en los ojos de la chica un brillo de disgusto. Chamorro ha tenido que soportar la desconfianza y el retintín de tantos hombres, uniformados o no, que ha hecho de la tarea de desacreditar las reticencias masculinas una especie de cruzada personal e intransferible para la que no precisa de ninguna ayuda* (pág. 5).

2- *Nadia ha recibido a Zavala, Vila y Chamorro en una gran habitación revestida de madera, cálida, lujosa y dispuesta como un despacho. Una mullida alfombra cubre el suelo amortiguando el ruido de las pisadas. Nadia tiene alrededor de treinta y cinco años y es rubia. Sus ojos son de color lila. Su acento es fuerte, pero su castellano es correcto y contundente.*

*Frente a ella, Vila y Chamorro ojean un suntuoso álbum fotográfico. En cada página aparecen dos o tres mujeres inverosímiles. Debajo de cada fotografía hay un hombre y un par de datos de interés.*

*La mirada de Chamorro denota su incomodidad. Por una vez, su capacidad para adaptarse al turbio universo en el que suceden los homicidios se tambalea.*

*Zavala está como en su casa, encantado de haber llevado a los guardias al sitio adecuado* (pág. 30).

La cita es larga, pero nos ayuda a desarrollar nuestra argumentación sobre los mecanismos narrativos textuales. Es importante entender, pues, que en lo narrado se manifiestan los protagonistas, la estructura, los acontecimientos, las escenas, las secuencias, la historia y, sobre todo, los golpes de efecto, el tiempo, los espacios y el tipo de narrador.

Detengámonos un instante sobre la última categoría enumerada. Observamos que el régimen del relato informa siempre al lector sobre quién habla, cuándo habla y cómo lo hace, así como sobre la relación del narrador o del personaje-narrador con lo narrado. La voz del narrador aquí roza la omnisciencia; pero una omnisciencia diferente de la de las narraciones tradicionales. Es más bien un regulador y organizador de la tensión narrativa, ya que restaura la armonía narrativa al regir, de vez en cuando, el diálogo de los actores y dando al cauce narrativo un tono objetivo. Por eso es por lo que notamos que ese narrador aparece como extradiegético, sabe menos que los actores y su visión es desde fuera:

*La explanada delante del motel está hoy casi desierta. Sólo algún coche aparcado y un hombre que saca la basura. La agitación del día anterior ha dado paso a una calma cotidiana. Torija, el recepcionista, un chico gordito de unos 25 años, ve desde el ventanal de la recepción cómo el coche de Vila y Chamorro sale de la autovía y estaciona frente a la puerta (pág. 13).*

En esta cita vemos que el narrador no se implica en la acción y que tampoco puede acceder a la conciencia de los personajes, ni cambiar el orden espacio-temporal de los sucesos. Sobresalen también marcas de equisciencia<sup>67</sup> del narrador. Este narrador equisciente es, pues, el que da los elementos de caracterización física de los actores (págs. 13, 42, etc.), de los lugares (págs. 34-35) y que informa sobre los saltos temporales “durante unos segundos [...] Tres meses más tarde” (pág. 36), los cambios de decorados y variantes climáticos “la luz es blanca y cegadora y Vila, que no se encuentra en su mejor momento bajo los efectos del calor y del viaje, no tiene más remedio que entornar los ojos” (pág. 41). Esta referencia textual se inserta en una tradición de representación de la variación climática dentro del territorio español, la escena se ubica en la Costa del Sol (empezando en Málaga y centrándose en Marbella) y Guadalajara. La focalización parece magistral; en efecto, el guión entero consigue la objetividad mediante esta aproximación espacial concreta. Se utilizan repetidamente ciertos discursos secundarios en el discurso descriptivo: el discurso forense (científico) y el discurso explicativo que alejan, de vez en cuando, al lector de la trama principal, dificultando un poco el lenguaje. Veamos las siguientes intervenciones:

*La forense escoge entre las diversas fotografías de Irina Kotova una en la que la chica sonríe abiertamente, la escanea y la sobrepone en la pantalla del ordenador sobre una radiografía del cráneo del cadáver encontrado en la montaña.*

FORENSE

*Hay que corregir la distorsión del objetivo y la angulación. Pero yo diría que las piezas dentales coinciden. Sin duda (pág. 53).*

Desde entonces se ve cómo los hechos y los seres del guión de Patricia Ferreira toman en cuenta la forma y el sentido propiamente biofísicos de algunos personajes que animan la trama principal del texto estudiado. Esa perspectiva, dice Oscar Tacca (1989: 77), no decreta, sino que muestra el mundo como lo ven sus héroes; de ahí el uso del narrador en *off* por encima de la narración ordinaria y del diálogo.

Esta estrategia (la voz en *off*), como indicación técnica, está utilizada once veces y en diez secuencias distintas de *El alquimista impaciente* (guión cinematográfico): 2, 3, 4, 36, 38, 39, 57, 124, 125 y 126. Una aproximación estructural al guión, a partir de esa

---

<sup>67</sup> La equisciencia narrativa es un procedimiento de fidelidad narrativa donde el narrador relata solamente lo que sabe también el personaje del que se habla.

distribución textual de la voz en *off*, demuestra que se adecuan al modelo clásico hollywoodiano del largometraje, es decir, “dos puntos de acción que irían situados aproximadamente en las páginas 45 y 75 de un guión de 120 páginas” (E. Diez Puertas, 2006: 145) y tres articulaciones principales que son: planteamiento, nudo y desenlace. La voz en *off* de Vila (Chamorro la utiliza sólo dos veces, pág. 52) asume todo el hilo de la narración y prepara enfoques para la cámara; contribuye a delimitar los actos y está dentro de la diégesis. Parece pensada para superponerse a las imágenes que aparecerán en la pantalla. Las intervenciones de nuestro personaje-narrador en *off* son poco redundantes y siempre siguen las del narrador impersonal del texto. Unos ejemplos ilustrativos de los monólogos que acompañarían las imágenes los encontramos en las citas siguientes:

SEC.38. BOSQUE DE MONTAÑA. EXT. DÍA.

VILA (*OFF*)

*Pasaron los meses y a Chamorro y a mí nos salieron otros muertos* (pág.36).

SEC.39. METRO ELEVADO. INT/EXT. DÍA.

VILA (*OFF*)

*Sin embargo, a veces, por la noche, o yendo en el metro, me venía de improviso a la mente la imagen del cadáver de Trinidad Soler doblado sobre la cama mugrienta y una...agria sensación de tarea pendiente se apoderaba de mí* (pág. 37).

Hablando de esta otra modalidad de escritura particular del guión estudiado, podemos decir que obtenemos muchas informaciones a través de ella. En efecto, el texto de Patricia Ferreira es muy dialogado en las secuencias centrales (15, 18, 24, 25, 37, 43, 54, 55, 66, 70, 73, 91, 98, 103, 107, 109, 110, 114 y 120), cuando la continuidad de las raras peripecias de la investigación aparecen decididas. Estamos ante unos diálogos escritos<sup>68</sup> y hechos a la medida de la producción, de la filmación y del montaje. A continuación podemos ver cómo se organiza una de las escenas dialogadas del guión:

SEC. 73. CASA ZALDÍVAR. JARDÍN POSTERIOR. EXT. DÍA.

PATRICIA ZALDÍVAR

*Tú debes de ser el guardia civil que viene a ver a mi padre.*

VILA

*Sí.*

PATRICIA ZALDÍVAR

*¿Vienes a hablar de lo de Trinidad?*

VILA

*Así es.*

PATRICIA ZALDÍVAR

*¿De verdad crees que le mataron?*

VILA

*Eso es lo que investigo. Es pronto para decir nada.*

PATRICIA ZALDÍVAR (CON GESTO AUSENTE)

*Qué triste es todo. Qué asco de mundo. Bueno, adiós. Y encantada* (pág. 65).

<sup>68</sup> Los diálogos escritos suponen una organización espacial del texto mediante el uso de guiones que introducen las palabras de los personajes, distinguiéndolas de las del narrador.

La escena es anticipo del primer encuentro entre el Sargento Vila y el riquísimo empresario León Zaldívar. Llega después de que el teniente Valenzuela y el brigada Velasco del departamento de delitos económicos hayan comunicado, con detalles y complicidad, a la pareja de detectives del filme las denuncias y los pleitos que tiene abiertos León Zaldívar. El diálogo se organiza en intercambios y turnos de habla acompañados por breves indicaciones escénicas que informan sobre los principios de cortesía utilizados, el estatus de cada uno de los hablantes, sus relaciones o clases sociales y su evolución psicológica. Sobre la duración de las conversaciones, observamos que unas son bastante breves, otras muy breves, reducidas en parlamentos concebidos para agilizar el ritmo del futuro filme. A veces, los diálogos se limitan a una serie de palabras o frases simples como:

*SEC.110. DESPACHO UNIDAD CENTRAL. INT. DÍA.*

SALGADO

*Le llama, mi sargento.*

VILA

*¿Quién?*

SALGADO

*Un tipo raro. Extranjero, parece. No he podido coger el nombre.*

[...]

VOZ VASSILY

*¿Sargento?*

VILA

*Sí, soy yo.*

VOZ VASSILY

*Aquí Vassily.*

VILA

*¿Qué tienes? (pág. 96).*

Estos diálogos elípticos y técnicos transcriben fácilmente su carácter verosímil. La reproducción sonora de las palabras (estilo, volumen, ritmo, acento y prosodia concretos) de los hablantes indica el estado de ánimo, el carácter, el origen y la actitud de Salgado, Vila y Vassily; mientras el narrador literario da cuenta del tono y de los gestos que acompañan a las palabras de quién habla. Aquí se ve, claramente, que el diálogo escrito cumple efectivamente su función principal de caracterización de los personajes mediante el empleo particular de la lengua (idiolecto). El segundo parlamento de Salgado funciona como un calco de la visión despectiva que tienen algunos españoles hacia los extranjeros; revela la competencia lingüística y la pertenencia sociocultural de Vassily, introduciéndole con una voz fuera de campo, es decir, la no presentación en el escenario de la fuente sonora del diálogo. Debemos señalar también, desde el precedente diálogo, que estamos

ante un tipo de discurso que se realiza por el canal fónico y telefónico<sup>69</sup>, respetando así el esquema básico de los diálogos de la novela.

Sobre la clase de las palabras en los intercambios conversacionales, predominan los interrogativos y los calificativos que confirman la postura de Roberto Scheuer (1997: 77) según la cual “el diálogo es literatura, literatura cinematográfica”. En realidad, muchas escenas dialogadas del guión analizado atañen a todos los aspectos de su construcción y sobre todo al tema, la fábula y el conflicto. La fraseología nos enseña que los enunciados recurren mucho a fórmulas rutinarias, es decir, frases ya hechas y fijas como “¿Me toma el pelo, mi sargento?” (pág. 4); “¿Cómo se llama?” (pág. 5); “Buenos días” (págs. 15-19); “Era un buen hombre. Amable y correcto” (pág. 24); “¡Coño!” (pág. 24); “¿Qué coño” (pág. 27); “Joder” (págs. 27, 29, 43); “¡Por Dios Chamorro, debo ser gilipollas!” (pág. 38); “Vale” (pág. 48); “Hasta mañana” (pág. 52); “hijo de puta” (pág. 53); “¡Qué pena!” (pág. 60); “Gracias” (págs. 72-73); “Tu cabrón de guardia” (pág. 86); “¿Estás bien?” (págs. 98-99); etc.

Podemos estudiar pragmáticamente el uso que hacen los hablantes de las palabras y darnos cuenta del empleo profuso de los actos ilocucionarios a través de los cuales los dichos de nuestros protagonistas ejecutan más unas intenciones, metas, tareas o estrategias implícitas, permitiéndoles preguntar (actos ejecutivos): “¿Cuánto hace que trabajamos junto, Rubén?” (pág. 12); aclarar o explicar (actos expositivos): “Quisiéramos hacerle unas preguntas” (pág. 50); pedir perdón (actos conductivos): “lo siento, pero no puedo más” (pág. 59); prometer o jurar (actos compromisivos): “Lo que espero, a lo mejor, es que inculpe a otro” (pág. 67) o “Pondré a su señoría al corriente...No se lo tenga en cuenta” (pág. 71) y opinar o estimar (actos pronunciativos): “Estoy hasta las narices de los cerdos que no vacían el cenicero” (pág. 12). Desde esta perspectiva vemos que los diálogos del guión de Patricia Ferreira dan a los actores distintos contextos o situaciones enunciativas que enriquecen el texto con un nivel gramatical propiamente normativo y una competencia lingüística asequible a todo público. El habla directa está cargada de emociones y acciones relacionadas con la comunicación no verbal, materializada en el interior de los

---

<sup>69</sup> Partiendo de la organización de las unidades de la conversación coloquial de Antonio Briz (E. Diez Puertas, 2006: 335), observamos que este diálogo se realiza en alternancia (consiste en un intercambio de parlamentos), es dinámico (la alternancia de turnos no es predeterminada y hay cambio de papeles entre los intervinientes), inmediato (aquí y ahora, de modo que el hablante apenas puede organizar sus intervenciones) y cooperativo (interactúa con otros).

parlamentos, por las acotaciones de paréntesis (págs. 21, 45, 60, 66, 69, 90, 105). Hablamos, en este sentido, de estas indicaciones escénicas.

Pues, las acotaciones del guión cinematográfico forman parte de lo que llaman los teóricos de la narrativa fílmica “jerga técnica”. Permiten transmitir situaciones filmables evidentes, es decir, acontecimientos que presuponen la presencia de una cámara en movimiento, capaz de ofrecer distintos planos, encuadres, ángulos y sensaciones, de desplazarse tanto horizontal como verticalmente. Buen ejemplo de esta visualización cinematográfica es el siguiente:

*SEC. 100. CAFETERÍA SOBRE AUTOVÍA. INT. NOCHE (CONTINÚA)*

*SEC. 101. BARCO ATRACADO. EXT. NOCHE (CONTINÚA)*

*(Planos alternativos según quien habla)*

*Vila se alarma. Todo el trabajo hecho con Vassily puede estropearse. Habla despacio, y trata de poner en su voz todo su poder de convicción. [...]*

*VILA (A CHAMORRO)*

*¡Van por delante, Chamorro! Hay que volver al principio y sin creer todo lo que nos digan. [...]*

*DÁVILA*

*Ya le dije que parecía menos centrado. Yo lo achaque a la obra de su casa. Quizá porque era lo que él mencionaba siempre. (TRAS UNA PAUSA) Si hay dinero por medio, yo ya no pongo la mano en el fuego por nadie.*

*Mientras Pita y Dávila se ponen sus propios dosímetros, Chamorro se acerca a Vila.*

*CHAMORRO (A VILA EN VOZ BAJA)*

*Solo un novato se limita a preguntar a los jefes (págs. 89-90).*

En esta referencia se manifiestan casi todas las formas de acotaciones: técnicas, de paréntesis, paraverbales, narrativas y descriptivas. Son acotaciones técnicas: “SEC. 100. CAFETERÍA SOBRE AUTOVÍA. INT. NOCHE (CONTINÚA)”; “SEC. 101. BARCO ATRACADO. EXT. NOCHE (CONTINÚA)”; “(Planos alternativos según quien habla)”. Las dos primeras indicaciones escénicas programan que la acción transcurra en dos lugares distintos (cafetería y barco), dos tipos de espacios (interior y exterior) y en un mismo momento (de noche); la tercera didascalia realiza un desglose sobre el rodaje y la producción, utilizando un lenguaje más común al director de cine. Esa acotación contiene también elementos que le permiten funcionar como una acotación de paréntesis, porque viene entre paréntesis y recoge los signos proxémicos implícitos que se efectuarían simultáneamente al habla. Los comportamientos tales como: “Habla despacio”, “(TRAS UNA PAUSA)” o “(A VILA EN VOZ BAJA)” son verdaderas acotaciones paraverbales. La primera y la tercera son indicaciones de tono, mientras la segunda es una referencia de silencio. Las tres ilustraciones traducen cierta plasticidad de los movimientos actorales y planifican tanto las acotaciones de acción como las acotaciones de paréntesis. Las acotaciones narrativas vehiculan las posiciones y los desplazamientos de los hablantes:

“Mientras Pita y Dávila se ponen sus propios dosímetros, Chamorro se acerca a Vila”. La última frase es una evidente indicación de acción y contiene una meta estrictamente visual; presupone una cámara en movimiento y su sintaxis no hace más que plasmar en lenguaje literario un *travelling* adelante e informar de tres gestos en forma simultánea, es decir, lo que hacen respectivamente Dávila, Pita y Chamorro.

Sobre las acotaciones descriptivas del guión, es decir, las que afectan a la interacción, caracterizando tanto a los personajes como a los entornos óptico-acústicos, observamos que el desglose técnico del guión de Patricia Ferreira las utiliza abundantemente en la construcción de la acción y de los decorados. Así es como la guionista describe al comandante: “Pereira, un hombre de unos 55 años, enérgico, de réplica rápida y mirada inquieta, [...] Viste un traje azul con gemelos en los puños de la camisa. [...] lleva gafas oscuras aunque el día está cubierto” (pág. 10). El número de líneas de muchas referencias descriptivas anuncian una película con un ritmo ralentizado, debido a las numerosas manifestaciones expresivas del guión y su construcción en torno a la dialéctica discurso literario/discurso fílmico.

#### *1.4- Los personajes*

Los personajes del guión de Patricia Ferreira son los apoyos de la acción y todos tienen atribuciones. Su número es importante, pero antes de pasar a la construcción de sus fichas descriptivas, urge enumerarlos en función de su aparición en las secuencias. Así, tenemos: Voz Radio Coche, Chamorro, Vila, Ruiz, Cadáver de Trinidad Fernández Soler, Marchena, un Policía Científico, un Capitán, la Juez de Guadalajara, Romero (el secretario del juzgado), Dávila, un Forense, Comandante Pereira, Torija, un Guardia Central, Don Gonzalo Sobredo, un Abogado, Blanca Díez, un Experto Identificación, Mujer Marchena, un Cojo, Mujer Uranio, Inspector Zavala, Nadia, un Teniente de la Guardia Civil, los restos de Irina Kotova, Teniente Gamarra, un Encargado militar, Primer Portero del “Rasputín”, Segundo Portero del “Rasputín”, Vassily Olekminsky, el Guardia Palomo, Voz Masculina, Voz Femenina, Rodrigo Egea, el Teniente Valenzuela, el Brigada Velasco, Patricia Zaldívar, León Zaldívar, la Recepcionista de la sala de masajes, Críspulo Ochaita, la Guardia Eva Salgado, el Guardia Adán, Maître, Eutimio, Manuel Pita, el Guarda Zaldívar, un Técnico de la Central Nuclear y otros guardias.

Vemos que estos personajes pueden ser clasificados según criterios referenciales y narratológicos<sup>70</sup>. Sus caracteres se desvelan a través de las opciones que ofrecen sus perfiles. Para caracterizar brevemente a unos de estos personajes aplicamos el principio de Robert Mckee (2002: 131), según el cual:

*La caracterización es la suma de todas las cualidades observables de un ser humano, todo aquello que se puede conocer a través de un cuidadoso escrutinio –la edad y el coeficiente intelectual, el sexo y la sexualidad, el estilo de habla y la gesticulación, la elección de automóvil, de casa y de ropa, la educación y la profesión, la personalidad y el carácter, los valores y las actitudes-, todos los aspectos humanos que se pudieran conocer tomando notas sobre alguien todos los días.*

El sargento Rubén Bevilacqua (Vila) se presenta así como un “hombre de unos 38 años, de mediana estatura, la mirada atenta y un rostro [...] que inspira confianza. Sus gestos son bruscos” (pág. 1). Además, actúa como un agente bien formado e intelectual; ha estudiado psicología. Se viste simplemente, con “ropa de hipermercado” (pág. 47). La guardia, Virginia Chamorro, es la ayudante del sargento Vila: “es una chica de unos 25 años, con el pelo rubio [...] y una mirada despierta” (pág. 1). El Juez de Guadalajara está presentado por la guionista (pág. 6) como un hombre de unos 40 años y de aspecto distante y triste; le gusta asentar de forma rutinaria. Su secretario (Romero) en cuanto a él se desvela como un varón de “unos 55 años, formalmente vestido y de aspecto eficiente” (pág. 7). Sobre el comandante Pereira no faltan calificaciones en el libro cinematográfico; su trayectoria en el texto es ascendente. Se dice de este jefe directo de los dos protagonistas (Vila y Chamorro) que es “un hombre de unos 55 años, enérgico, de réplica rápida y mirada inquieta [...] Viste de un traje azul con gemelos en los puños de la camisa. En la solapa una insignia y una tarjeta de identificación [...] lleva gafas oscuras aunque el día está cubierto” (pág. 10). Del recepcionista, Torija, sólo se nos indica que es un chico gordito de unos 25 años; se muestra muy afectado ante el interrogatorio y la presencia de los guardias. El personal de la Central Nuclear se define con muchos rasgos sociológicos, psicológicos, gestuales e indumentarios bien proporcionados. Sobredo es joven, bien vestido y tiene una cara asequible y cordial; el Abogado es “un treintañero pelirrojo de porte atlético y aire de suficiencia. Viste una americana oscura de botones dorados, camisa azul cielo y corbata rosa” (pág. 15); Dávila lleva ropa informal pero cara, permanece impasible y suele evitar fruncir el ceño ante los interrogatorios de los guardias. Sobre Blanca Díez (viuda de Trinidad Soler), el libro cinematográfico insiste más en lo que viste “un suéter negro de cuello alto”, donde está sentada “en una mecedora”, el aspecto de sus

<sup>70</sup> La repartición en función de los cuatro perfiles enunciados en el apartado 1.6.1. (policías, víctimas evidentes, delincuentes o malvados y otros cuerpos profesionales) sigue vigente en el guión.

ojos “profundos hundidos en la palidez del rostro”, su tono “neutro” y su carácter “indiferente” (pág. 20). Referente a los caracteres de algunos delincuentes podemos evocar los que nos ofrece la guionista (Secuencia 70) sobre Rodrigo Egea. De la lectura del texto salta a la vista que Egea es la mano derecha de León Zaldívar, tiene un despacho ostentoso y funcional, viste ropa de marca y una corbata cara, su actitud demuestra entusiasmo y vitalidad, tiene una sonrisa sardónica y socarrona. Sobre las víctimas, se usan también buenas notas para presentarlas. Sobran los calificativos para describir la belleza de Irina Kotova a partir de una fotografía suya que facilita la reconstrucción armoniosa y fiel de su radiografía a los forenses. Según esta identificación, esta víctima evidente es una “joven bellísima, de clara sonrisa y ojos de un azul absolutamente deslumbrante” (pág. 40); su estatura de atleta, “uno ochenta aproximadamente” (pág. 39), contrasta mucho con el color de su piel: “rubia muy clara” (pág. 39) y su edad “una mujer de unos 21 años” (pág. 37).

En lo que a la función de los actores de la historia se refiere, observamos que la versión cinematográfica de *El alquimista impaciente* reproduce fielmente el esqueleto actoral de la novela: una pareja heterosexual de la Guardia Civil (el Sargento Rubén Bevilacqua o Vila y su ayudante Virginia Chamorro) actúa de sujeto; el objeto de su búsqueda es hallar a todos los responsables del asesinato del Ingeniero Trinidad Soler para hacer triunfar la Justicia; en su investigación los apoyan Pereira, Marchena, Blanca Díez, Vassily y otros; se oponen a ellos los hombres de negocios sucios encabezados por León Zaldívar. Salen a la vista los tres ejes significativos que apuntan a la precisión referencial del universo de personajes de toda narración: el eje del deseo (S/O), el eje ideológico o comunicativo (D1/D2) y el eje conflictivo (A/O). Hay una orientación implícita del espectador a extraer soluciones de los conflictos sociales y las singularidades caracterológicas que, por necesidad, revelan los actores de la película. Constatamos al respecto, que los dos guardias civiles (protagonistas) y los alquimistas impacientes (antagonistas) cumplen su cometido con profesionalidad y poca objetividad. Los protagonistas dan la imagen de una policía eficaz, honrada y respetuosa de los derechos de los ciudadanos, mientras que los personajes investigados (los Zaldívar, Ochaíta y Egea) exhiben bien sus características de malvados y malhechores. Forman un imperio de prepotentes empresarios corruptos y sin escrúpulos que desdeñan la ley, el pueblo y las autoridades. En la secuencia 96 “CASA OCHAÍTA. JARDÍN. EXT. DÍA” y la secuencia 98 “CASA OCHAÍTA. HABITACIÓN. INT. DÍA”, Eutimio y su patrón no sienten pudor para insultar repetidamente al Sargento: “Sargento nada más” (pág. 82) –dice Eutimio– y

Ochaita de añadir: “Le he dicho a Eutimio que os dejara pasar para cagarme en la leche que os dieron y echaros luego a patadas [...] Ya lo ves, sargentito como te llames [...] Así que contigo se va a ir tu puta madre” (págs. 83-84). Lo mismo ocurre con León Zaldívar en la “SEC.87C. RESTAURANTE. INT. NOCHE” cuando éste llama a los demás corruptos “cretinos” (pág. 75).

Como vemos, la construcción de los personajes del libro cinematográfico no se desmarca de la ideología comunista del autor-creador de la novela y tiende a enfrentarse, así como lo hicieron Marx y Engels en su tiempo, a las directrices del capitalismo a ultranza. Las mismas categorías profesionales que ejercen los personajes de la novela se mantienen en el guión: los policías, los delincuentes, los camareros y las camareras, los ingenieros, los empresarios, las prostitutas, etc. El esquema actancial del guión es idéntico con el de la novela; los personajes tienen las mismas funciones, pero se pueden ver leves cambios debido a la transposición de un modo de expresión a otro.

### 1.5- *El tiempo*

“Cuando se habla de cine –dicen A. Roche y M-C. Taranger (2006: 153)–, muy a menudo se habla de tiempo”. Esta noción de tiempo está muy trabajada en el guión que analizamos, ya que encontramos pocas identidades entre las estructuras temporales de la novela y del libro cinematográfico. Además, la duración total de la historia narrada en el guión puede valorarse en función de la duración de la película posterior (105 minutos aproximadamente). Se narra en el guión de *El alquimista impaciente* una historia que cubre cinco meses seguidos en ciento once páginas. En la historia aparece claramente que los acontecimientos se desarrollan según un orden cronológico con unas infracciones más acentuadas cuando el narrador efectúa incursiones en el futuro. Aquí, los marcadores temporales explícitos son insignificantes y bastante raros. Pero, aunque ningún indicio temporal explícito aparece en el guión cinematográfico, a partir de los contenidos semánticos o las instancias enunciativas y estilísticas podemos arriesgarnos a señalar que los acontecimientos ocurren en Madrid y sus afueras de finales de los años noventa del siglo pasado. Pero analizando el siguiente parlamento de Marchena al identificar el cadáver (secuencia 4): “Trinidad Soler Fernández. Fecha de nacimiento: el catorce del cinco del cincuenta y siete. Varón, como salta a la vista [...] aparece como un hombre de unos 40 años” (pág. 6) o estos parlamentos de Chamorro de la secuencia número 43 del guión (pág. 39) y del capítulo VII (pág. 92) de la novela: “Mira esta ficha: una mujer de unos 21 años.

Muerta hace tres o cuatro meses [...] Nombre: Irina Kotova. Nacionalidad: bielorrusa [nacida el 12 de mayo de 1977 en Vitebsk]”, encuadremos la acción en el año 1998, entre el 10 y el 12 de junio, que marcan respectivamente las fechas de desaparición de la prostituta en la Costa del Sol y de aparición del cadáver del ingeniero en un motel de carretera. Con respecto a la novela, sólo coincide el año; las fechas de defunción de todas las víctimas del guión contrastan con las de la novela homónima.

Resulta casi imposible al espectador establecer el calendario del ocurrir de la investigación que abarca alrededor de cinco meses. Hay interesantes indicios temporales en los intercambios entre los dos protagonistas “Chamorro: Desaparecida el 10 de junio en la Costa del Sol”/ “Vila: Eso es dos días antes de la muerte de Trinidad” (pág. 39) que nos permiten decir que la acción empieza en verano y se acaba en otoño. Los acontecimientos se desarrollan en jornadas, tardes y noches consecutivas y a veces fragmentadas. Así, noventa y una (91) secuencias se desarrollan de día, once (11) por la tarde y veintinueve (29) por la noche. La guionista prepara al director para enfocar muy bien las elipsis y las pausas gracias a los efectos del montaje lineal condensado<sup>71</sup>. La cadencia de las imágenes está marcada por alentamientos causados por la abundancia de diálogos y la rareza de acciones. Aparecen algunas anacronías en el orden introducidas por frases o indicaciones prolépticas como: “Hará un par de meses o tres” (pág. 27) o “TRES MESES MÁS TARDE” (pág. 36) o por la voz en *off* del narrador-personaje: “pasaron los meses y a Chamorro y a mí nos salieron otros muertos” (pág. 36). Estas prolepsis funcionan como sumarios y facilitan la unificación de las acciones reiteradas del texto.

El texto cinematográfico introduce los saltos temporales (prolepsis) y la narrativa psicológica a partir de las voces en *off* del detective Bevilacqua, reforzando aún más su postura de organizador o armonizador de la trama y la onnisapiencia del narrador heterodiegético. Establece también, de acuerdo con Jorge Goldenberg (1997: 220), la distancia en el tiempo entre un hecho que ha ocurrido en el pasado pero que ahora se cuenta y tiene una función conjetural ya que sirve para sustituir la voz del narrador omnipresente. Este doble estatuto de la voz en *off* explica al lector (potencial espectador) situaciones contextuales de las secuencias que siguen el planteamiento y las que clausuran el filme bastardo. En la secuencia 36, por ejemplo, se nota que la voz en *off* interviene

---

<sup>71</sup> Ese fenómeno ocurre perfectamente en la escena “¿Caso cerrado?” durante la conversación telefónica entre Chamorro y Vila; la acción se desarrolla de noche con unos planos alternativos y muchas pausas y vacilaciones en la conversación, que mantiene toda la sustancia del lenguaje coloquial.

como contrapunto de la clásica narración impersonal, se ocupa más de los aspectos de la psicología de Vila e introduce pequeños relatos intercalados, presentados con especies de monólogos y soliloquios, que nos sitúan en el interior de aquél personaje que traza su perspectiva ideológica neoliberal diluida en las profusas escenas dialogadas del texto.

En *El alquimista impaciente* (guión) casi todos los parlamentos vienen en presente de indicativo, que también es el tiempo de la narración, la descripción, la explicación y la investigación. El pretérito perfecto simple y el pretérito perfecto compuesto son utilizados en raras situaciones interrogativas: “¿Quién descubrió el cuerpo?” (pág. 5) y “Me ha salido un orzuelo. ¿Has leído los periódicos?” (pág. 10). Algunas veces se usa el condicional “Tendría veintidós o veintitrés años. Muy alta, yo diría que más de uno ochenta” (pág. 13). Los indicadores de la frecuencia dejan transparentar que todas las acciones del libro cinematográfico ocurren una sola vez; algunos lugares visitados por los investigadores se repiten, pero las acciones varían. Ningún acontecimiento se repite. Tocante al ritmo, la abundancia de parlamentos y diálogos programa el uso de una cámara lenta durante el rodaje. La progresión de la narración se hace con muchas digresiones. Eso muestra que los guionistas están buscando la eficacia en sus personajes y una buena recepción del mensaje en sus potenciales espectadores.

### 1.6- *El espacio*

Es interesante destacar el tratamiento que en el guión se da al espacio, a los futuros movimientos de cámara y al decorado. Las pesquisas se desarrollan en los siguientes lugares:

-Macro-espacio: España (Madrid, Málaga, Guadalajara, Pirineos).

-Micro-espacios: piscina, motel de carretera, autovía, habitación motel, carretera comarcal, café de carretera, el despacho del comandante Pereira, departamento de identificación, pueblo, despacho unidad central, coche central, sala de autopsias, central nuclear, casa Trinidad Soler, gasolinera en carretera, casa-cuartel, casa Nadia, casa Vila, casa Chamorro, casa Zaldívar, casa Ochaita, residencia militar, estación de tren de Málaga, discoteca “Uranio”, discoteca “Rasputín”, bosque de montaña, metro, oficina de Patricia Zaldívar, despacho de Egea, juzgado de Guadalajara, paseo marítimo, jardín botánico,

cafetería sobre autovía, restaurante-cena, sala de masajes, club de tenis, cementerio provincia, cementerio pueblo, etc.

Observamos que todas las secuencias del precine transcurren en espacios reales de la vida y que no se hace referencia a localizaciones espaciales convencionales o fantásticas. Hay un predominio de los espacios internos sobre los espacios externos, de los espacios continuos (pasillos, carreteras, calles) sobre los espacios discontinuos y de los espacios abiertos sobre los espacios cerrados. En efecto, esta segunda consideración nos conduce a una lectura del espacio fílmico de *El alquimista impaciente* dentro de un cuadro general de categorías pertinentes en lo semántico y pragmático. Evidentemente, esta gradación en la concatenación de lugares o situaciones dramáticas, cuyos referentes son de naturaleza turística, tiene un carácter simbólico: la preservación del medio ambiente. Las aseveraciones más solventes a este propósito son estos respectivos parlamentos de Vila y Chamorro:

*En cuanto a la central nuclear, no es algo que por ahora nos preocupe particularmente. Por nosotros, como si fuera una fábrica de conservas. O una droguería* (pág. 16).

*Me gusta ver el cielo sin toda esa basura luminosa de Madrid. A veces creo que debería pedir destino. Aquí o a otro sitio parecido* (pág. 25).

Estos parlamentos se insertan en una tradición de reivindicación por la protección del medio ambiente y el fomento del turismo cultural. Hay planos panorámicos que enfocan la Costa del Sol (empezando en Málaga y centrándose en Marbella) y Guadalajara o Madrid (como en la novela). La focalización en el mar (playa) es magistral; el guión consigue la objetividad plural mediante esta aproximación topográfica atractiva y contemporánea, donde se perciben la realidad sociocultural de España y su contraste climático, ambiental y geográfico con los demás países europeos. Otros elementos escénicos de *El alquimista impaciente* (texto cinematográfico) contribuyen a una mejor comprensión del significado de la modernidad española y la función del espacio público en esta sociedad neoliberal en la que se celebra un culto exagerado a la propiedad privada. En ese modelo de localización y espacialización, utilizado por Lorenzo Silva y sus adaptadores<sup>72</sup>, se nota un uso profuso de espacios referenciales que conjugan cuatro dimensiones: topológica, modal y aspectual, antropomorfa, estilística y poética. Todos estos espacios fílmicos forman, pues, lo que Rocco Mangieri (2006: 294) llama umbrales o espacios transicionales, es decir:

---

<sup>72</sup> Sitúan la trama de sus obras en zonas de contacto entre el pasado rural español y la gran ciudad, símbolo de la modernidad.

*Espacios de conexión o articulación que dejan ver y permiten el tránsito de un espacio a otro con todas las connotaciones y simbolismos que esto puede significar en las novelas. Pueden organizarse como fronteras o límites entre lo real y lo imaginario, entre lo abierto y lo cerrado, lo superior y lo inferior, lo interno y lo externo, lo profundo y lo superficial.*

En todos los espacios del libro cinematográfico estudiado aparecen unas modalidades descriptivas muy alusivas, como se destaca en las tres referencias textuales siguientes: “las anchas chimeneas de la central nuclear, de las que brotan sendos penachos de humo blanco, se levantan en medio del paisaje como una aparición” (pág. 15) o “La casa es un chalé soberbio con una vista espectacular” (pág. 19) o “El casco viejo del pueblo, en lo alto y parcialmente amurallado, se extiende entre la iglesia y el castillo. Las calles son estrechas y empinadas y están perfectamente cuidadas” (pág. 24). A partir de estos ejemplos, el lector de este trabajo puede contestar fácilmente a preguntas como: ¿dónde tiene/tendrá lugar la escena programada?, ¿cómo funciona? La particularidad de los lugares mencionados es su pluralidad y su visualidad. La “central nuclear”, el “paisaje”, la “casa”, el “casco viejo”, las “calles”, etc. son considerados como lugares obvios para el desarrollo de las películas debido a su tranquilidad y su socialidad. A modo de conclusión a este elemento estructural del guión de Patricia Ferreira y Enrique Jiménez podemos decir que el espacio de este texto inspira muchos temas al lector (medio ambiente, turismo, infraestructuras, encerramiento positivo, etc.) y funciona como un elemento más de caracterización social.

Podemos así concluir este primer bloque de nuestro capítulo diciendo que el guión de Patricia Ferreira privilegia las frases cortas que programan una categoría de imagen solvente y que suaviza la intensidad de la investigación. Está escrito a una columna, nos parece detallado, con interesantes indicaciones escénicas, muchas situaciones narrativas y abundantes diálogos. La línea estilística de ese guión nos parece simple y posee una sucesión excelente para el cine como sistema de conocimiento donde el objetivo es, según otros términos de Hugo Santiago (1997: 134), “no registrar sino interrogar a los personajes y a los objetos para que [...] revelan algo [...] que ellos esconden”. El texto cinematográfico mantiene su fidelidad multifuncional a la novela porque reproduce su motivo fundamental, su misterioso caso, sus personajes, el funcionamiento de los procesos de espacialización y temporalización. Por eso, como en el cine argentino, ese guión parte de unos personajes muy estereotipados y con caracteres muy desarrollados a partir de las situaciones producidas por dos modelos narrativos y aspectuales de transmisión de hechos que se dan la mano: la narración narratorial y la narración actoral. Las páginas enteras del

texto narrativo literario son suprimidas porque estamos ante un caso de adaptación por compresión y condensación. Las supresiones del libro cinematográfico son poco significativas a causa de la ausencia de tramas paralelas y de la no alteración actoral, temporal, espacial y rítmica. Los principales desarrollos son técnicos (acotaciones, voces en *off*, parlamentos, disposición de las acciones en intriga para atraer la atención del espectador, las estructuras kinésica y proxémica donde se materializan las actitudes y los gestos, etc.). A través de ellos la guionista y su colaborador se disfrazan, anulan la redundancia y simplifican la información al lector del texto literario; de ahí el uso de la dialéctica discurso literario/discurso fílmico. Aquí residen, pues, algunas claves para el análisis de la película.

## 2- ANÁLISIS DE LA PELÍCULA<sup>73</sup>

*El alquimista impaciente* es el título de la versión cinematográfica de la guionista y directora Patricia Ferreira. Estrenado el 17 de mayo de 2002, el filme elaborado por la propia realizadora está basado en la novela de Lorenzo Silva, tal y cual indican los títulos de crédito. Analizar la calidad cinematográfica aquí no es nuestra intención, tampoco lo es opinar sobre el atractivo de la película. En nuestro estudio transitamos por caminos operatorios trazados por unos teóricos de los trasvases culturales como Carmen Peña Ardid (1992) que aconseja tener en cuenta, en el análisis del cine, no sólo el tipo de motivos escogidos, sino la intencionalidad del autor, las nuevas funciones desempeñadas en la estructura semántica y las posibles constantes que pueden detectarse en el modo de utilización.

### 2.1- *El sinopsis argumental*

Un ingeniero de una central nuclear, con mujer e hijos pequeños, aparece muerto en un motel de carretera, completamente desnudo y atado a una cama. El sargento Rubén Bevilacqua y la guardia Virginia Chamorro reciben la orden jerárquica de investigar el supuesto crimen. Pocas pistas tiene la dupla de guardias civiles mencionados para resolver el caso. El caso se archiva suponiendo que ha sido un accidente sin menor rastro del sospechoso ocurrido en un motel. Pero, tres meses más tarde, al aparecer el cadáver de una mujer en un bosque, la investigación se pone de nuevo en marcha. Sus pesquisas acaban

---

<sup>73</sup> Para no incurrir en repeticiones sobre unos aspectos de la película (caracterización de los intérpretes, estructura de la acción, ambiente, etc.), para más informaciones remitimos al análisis del guión (2.1. de este capítulo) y de la novela (tercer capítulo).

por sumergirlos en el lado oscuro de los múltiples personajes que se mueven alrededor de esa muerte atroz y, mientras la relación personal de los protagonistas se afianza, la investigación termina por hallar los culpables del crimen y caricaturizar acertadamente la sociedad española de finales del siglo XX y principios del siglo XXI. La historia es compleja y tiene interesantes detalles e intrigas.

## 2.2- Las fichas técnica y artística

Las fichas son las descripciones más completas de las películas. Dos principales tipos de fichas llaman nuestra atención en este filme: la ficha técnica y la ficha artística. Los componentes esenciales de la ficha técnica son: *Título*: “El alquimista impaciente” (DVD). *Dirección*: Patricia Ferreira. *Ayudante de Dirección*: Javier Soto. *Producción*: Pablo Bossi, Eduardo Campoy, Pancho Casal, Sandra Hermida y Gerardo Herrero. *Producción ejecutiva*: Gerardo Herrero. *Producción asociada*: Mariela Besuievski, Fernando Blanco, Carmen de Miguel, Jorge Estrada Mora, Rafael Martín Sanz. *Guión adaptado de*: Patricia Ferreira y Enrique Jiménez; basado en la novela homónima de Lorenzo Silva. *Fotografía*: Marcelo Camorino. *Edición/Montaje*: Carmen Frías. *Música*: Javier Navarrete. *Sonido directo*: David Mantecón. *Dirección Artística*: Rafael Palmero. *Vestuario/Figurinista*: Josune Lasa. *Maquillaje/Peluquería*: Lola López e Itziar Arrieta. *Publicación*: Barcelona: Manga Films, D. L. 2002. *Descripción Física*: Videodisco (DVD); Sistema de grabación del color PAL; Formato de pantalla 1.85:1 anamórfico, compatible con formato de pantalla de televisión 4:3. *Duración*: 105 minutos. *Coproducción*: CARTEL S. A.; Gerardo Herrero, para Continental Producciones S. A.; JEMPSA; Pata; Argentina y España. Estreno en Madrid: 31-V-02. *Distribuidora cine*: Alta Films. *Distribuidora vídeo*: Filmmax. *Género*: Thriller. *Público adecuado*: Adultos. *Contenidos especiales*: VXD.

En la ficha artística o elenco cabe destacar los siguientes intérpretes: Roberto Enríquez (Rubén Bevilacqua), Ingrid Rubio (Virginia Chamorro), Adriana Ozores (Blanca Díez), Miguel Zúñiga (Marchena), Miguel Ángel Solá (León Zaldívar), Jordi Dauder (Críspulo Ochoa), Nacho Vidal (Vassily Olekminsky), Chete Lera (Dávila), José Linuesa (Rodrigo Egea), Mariana Santángelo (Patricia Zaldívar), Valeria Arribas (Salgado), Monti Castiñeiras (Policía), etc.

### 2.3- *La estructura de la acción*

La película está estructurada en doce escenas que son: “Inicio”, “La identificación del cadáver”, “¿Caso cerrado?”, “Habitación para dos”, “Vassily”, “Palomas contra el cristal”, “Revolviendo entre la porquería”, “Zaldívar y Ochaita”, “De incógnito”, “La amante”, “El nombre” y “Desenlace”. Aquí rigen los mismos principios que los de la novela y del guión cinematográfico, es decir, el planteamiento (primera escena), el nudo (desde la segunda hasta la undécima escena) y la resolución (última escena). Pero el paso del guión al filme ha conocido unas transformaciones estructurales que tienen por objetivo prioritario mantener el orden de los acontecimientos de la novela. En efecto, la película no respeta el orden de las secuencias del guión cinematográfico entre las secuencias 85 y 99. El montaje y la producción habrán cambiado la progresión de las escenas haciendo pasar las secuencias 95, 96, 97 y 98 antes de las secuencias 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93 y 94.

Lo esencial de la acción de la primera escena se desarrolla dentro y fuera del motel de carretera llamado “Miravalle”. En la habitación observamos que el difunto Trinidad Soler aparece completamente desnudo y atado; su postura es curiosa y traumatizante. Dominan los planos medios sobre los planos generales y primeros planos. Tras la identificación del cadáver siguen unas imágenes muy duras en la sala de autopsia. El ambiente es chocante y poco natural. Los fundidos entre escenas son en negro y duran menos de tres segundos; los paisajes y las carreteras funcionan como espacios de transición. Hablando de la indumentaria, se ve que todos los actores llevan ropa contemporánea y determinadamente simple; durante la visita de la casa de Trinidad Soler, por ejemplo, Chamorro lleva una camisa cuyo color coincide con el color rojo del coche; la viuda está vestida de negro, tiene una cabeza perfectamente afeitada y los labios bien pintados de rojo. La casa donde vive es un chalé muy bien amueblado; sólo la disposición y la calidad de los muebles dejan intuir que la residencia es de ricos. El Sargento Bevilacqua cambia muy poco sus vestidos, mientras que Chamorro lo hace en cada secuencia; a veces aparece en bragas ante el espectador, dejando así a descubiertas todas sus formas y la belleza de su piel. Otros personajes (policías) llevan el uniforme. En la escena 3, la imagen sobre los restos del cadáver -que posteriormente coincidirán con la radiografía de Irina Kotova, desaparecida el 24 de junio en la Costa del Sol- son horribles. La escena titulada “Habitación para dos” es la que tiene poca incidencia en el espectador. A pesar de que esté entrecortada por la escena sobre Vassily y traicione la inmadurez

sentimental y profesional de Vila, esta escena es una muestra de la promiscuidad que reina en los cuarteles donde hombres y mujeres comparten habitaciones.

La llegada de los protagonistas a la discoteca Rasputín (escena 5) sucede en el minuto 35 de la película. Aquí Vila lleva “ropa de hipermercado”, es decir, un pantalón, una camiseta y unos zapatos poco visibles; Chamorro está vestida como una “princesa”: es guapa, disimulada, bien peinada y proporcionada. Aparece mucho en primeros planos, sus gestos son cuidadosamente ejecutados. Los guardias del “Pub” son más altos que Vila, pero su corpulencia es normal y contrasta en muchos aspectos con la de “King Kong”, que evocan respectivamente el novelista y la guionista. En esta escena se utiliza el segundo intermedio musical con planos generales sonoros; el ritmo, la cadencia de la música son elevadísimos y la iluminación es acentuada. Las conversaciones son casi inaudibles, debido al tono ruidoso de la música del maestro Rasputín. En esta discoteca, los muros están cubiertos de cuadros bonísimos. En el minuto 39 es cuando empieza el interrogatorio de Vassily: hombre de altura superior a Vila, bien vestido y acompañado por la circunstancia. La noticia del asesinato de su compañera sentimental altera su fisonomía y su sangre fría. Conviene señalar que se utiliza más el medio plano con presentación de la espalda del Sargento. Durante esta secuencia, Chamorro habla muy poco. La sexta escena es exhibicionista. La cámara marca los elementos situados en el campo de visión del espectador que puede apreciar cómo la oficina está bien arreglada: dos mesas, muchos cuadros en las paredes, un Egea bien vestido y que toca de vez en cuando su corbata, ríe a carcajadas, se mueve mucho y toma frecuentemente el pelo a los dos detectives aprovechando el pánico que crea el choque de las palomas contra los cristales de su oficina. Esta escena finaliza con el humor que genera los comentarios de Vila y su asistente sobre la corbata de Egea, el pene, Freud, la facultad y el paro.

En la séptima escena los guardias investigan sobre las transacciones financieras de los supuestos empresarios corruptos y asesinos para imputarles. Salta a la vista la influencia de León Zaldívar en los distintos juzgados de Guadalajara y Madrid. Los gestos son naturales y las imágenes se centran más en la expresión de los miembros superiores, la boca y los ojos de los personajes en situaciones de proximidad y conversación. Lo que llama más la atención, en esta escena en particular y en todo el filme en general, es el boicot de la ley orgánica sobre el tabaquismo: los actores fuman sin distinción en las oficinas, los restaurantes, etc. La escena 8, “Zaldívar y Ochaita”, empieza en el minuto 54

con un plano picado que pone el movimiento de la cámara al servicio de la mirada subjetiva de Vila hacia la piscina donde nada la hija de Zaldívar. La piscina -con agua azul- aparece en plano general largo (Fernando Canet, 2003: 25). En el zoom, el acercamiento y alejamiento de Patricia Zaldívar (objeto enfocado) se observa todos los desplazamientos de este personaje. Las imágenes de esta escena son muy bellas y muestran detalladamente la expresión de la mirada, la boca y del cuerpo de no sólo Patricia, sino también de León Zaldívar. Los planos medio y americano discontinuos ponen de manifiesto estados de ánimo y personalidades perturbadas o complejas; León Zaldívar conserva una distancia respetuosa o pretenciosa debido a su madurez y estatuto de riquísimo. Es un hombre elegante, la barba bien afeitada, la cabeza desnuda, algunas arrugas y un estilo de vida rigurosa. Su casa es una verdadera mansión: salones lujosos, puertas en materiales de alta calidad, cuadros en todas las paredes, vigiles e internas. La llegada a la mansión de Ochaita interviene en el minuto 63 y el equipo de detectives está acogido por Eutimio (hombre maduro, atrevido, arrogante, alto, con inicio de calvicie, pelos cortos y blancos, vestidos negros). La casa es una fortaleza con muchas plantas, escaleras interiores, muebles y decoro a la altura de los potentes.

El caso se complica a partir del minuto 70 con el acercamiento de “incógnito” seguido de la escena de “la amante” (minuto 72) que tiene lugar en un restaurante de lujo no identificado de Madrid. La llegada de Don León Zaldívar y las presentaciones de los dos amantes se efectúa siguiendo las reglas protocolarias absolutas. Los dos amantes llevan ropa negra de gran valor; el ambiente es la vez lúgubre y sensual, la tarde es un éxito profesional para Chamorro que regresa a su casa con rosas estupendas. En esta escena Vila hace muestra de sus celos ante Chamorro y se auto-invita en la casa de ella. Allí se puede admirar lo ordenado que es la vivienda: salón con una mesa pequeña, teléfono sobre la mesa, arbolitos, unas flores, seis cuadros de tamaño reducido en el muro lateral. El plano medio es el que privilegia la directora allí; pero, en la observación nocturna del cielo a través del telescopio, se usa el plano general largo. Esta mecánica puede considerarse como la innovación más sensacional de la película porque apela a la participación del espectador y traiciona el amor de Vila hacia Chamorro. En la imagen de la Central Nuclear que sigue a esta secuencia (minuto 78) se realiza una toma especial de la tierra, el cielo, el ante plano a través de una panorámica cuyo ángulo de descripción equivaldría a los 360° de circunferencia. En el interior de la Central hay máquinas de diversas tecnologías, presentadas con profundidades de campo en todos los planos. Los

monos que llevan los cuatro visitantes de la Central son de color verde. La escena de diálogo en la que participan los cuatro personajes observando el fondo cubierto de azul se logra mediante un plano general bien ajustado y que permite ver la expresión corporal de los actores y la profundidad de las instalaciones y del reactor nuclear. El anuncio de la defunción de Crispulo Ochaita sucede en el minuto 84, tras un fundido en negro de casi dos segundos que sirve de transición entre la secuencia de la Central Nuclear y la llegada de los dos detectives a sus oficinas. El cementerio aparece con valor añadido en el encuadre abierto que enfoca la cámara a mano. Este plano describe todo el lugar donde se desarrolla el entierro del viejo Ochaita con giros panorámicos. La complicidad del espectador con el lugar se logra mediante la presencia de muchas tumbas.

En la escena del “Nombre” (minuto 87 y ss.) asistimos a una permutación de planos medios, generales, picados y *travellings* que alejan unos objetos (coches y personajes) enfocados. La rareza de acción y del suspense en toda la película se compensa en esta escena (minuto 88) con el arresto de Rodrigo Egea y de León Zaldívar. El desenlace privilegia planos medio, americano y primeros planos. La voz en *off* de Vila y el cuerpo de Patricia Zaldívar en la piscina azul cierran la película.

Concluyendo esta parte dedicada a la estructura de la acción de la película, podemos decir que muchas secuencias se desarrollan en los cafés, las oficinas y las casas de particulares. Las imágenes son bellas y el sonido bien ajustado. Notamos que la ocularización cero (punto de vista perceptivo) domina sobre la ocularización interna secundaria y que la ocularización interna es esencialmente primaria. Los apartados que vienen a continuación son específicos.

#### 2.4- El cinerrador

Tratando la noción de voz narrativa, Fernando Canet (2003: 169) se acerca al personaje “como agente que la narración hace suyo para entregar la información sobre la historia al espectador”. Este teórico trata de la figura del narrador o explicador como responsable del relato. En este apartado enfocamos nuestra atención sobre la figura de Vila como cinerrador de *El alquimista impaciente* (película); es decir, que el narrador es un personaje implicado en el desarrollo de los acontecimientos. La historia está contada desde el punto de vista de ese agente con una dosis de fidelidad pura. Es la fuente de las voces en *off* del filme que se muestran al espectador bajo las distintas formas evocadas por Carmen

Peña Ardid (1992: 41). La adaptación de la novela plasma los mundos interiores gracias a estas voces en off; su condición de enunciados verbales traduce la pervivencia del texto literario en la fase icónica de *El alquimista impaciente*. Veamos la tabla siguiente:

<b>SONIDOS EN OFF</b>	<b>ESCENAS</b>	<b>DURACIÓN</b>	<b>SIGNIFICACIÓN</b>
Jamás me he sentido dotado del plus de clarividencia que la categoría requiere, pero mi destino en esa Unidad me obliga a ser, o al menos aparentar, que soy un investigador experto cuando comparezco en un asesinato de provincia.	<i>INICIO</i>	24''	<i>Esta voz en off procede de una voz in del plano anterior. Puede ser un monólogo evocado y pronunciado. Su fuente se visualiza.</i>
Aquella noche escogí para pintar una pieza muy rara que había descubierto hacía poco en una tienda especializada, mientras pensaba que Trinidad Soler ahora pertenecía también, como las figuras de mi colección de combatientes derrotados, al bando de los vencidos. Hasta yo, que tenía la obligación de ocuparme de él, le había abandonado.	<i>¿CASO CERRADO?</i>	30''	<i>Esta voz en off expresa las imágenes mentales de Vila que inserta fragmentos sumariales. Constituye el hilo del narrador autodiegético.</i>
A partir de mañana, ese número estará comunicando. Ya lo verás [...] Debe ser horrible querer tanto a alguien y no poder hacer nada	<i>HABITACIÓN PARA DOS</i>	15''	<i>Esta voz en off procede de una voz in del plano anterior, pero que se solapa por un raccord sonoro y la utilización de un fondo proyectado de la sombra.</i>
Pienso con cierta frecuencia en Trinidad Soler. Creo que él fue conciente de la muerte que había detrás del azul de los ojos de Irina, como lo era de la que había al fondo de la piscina del reactor nuclear. Como todos sabemos la negrura infinita que se oculta tras el cielo de una mañana de verano. No pretendo juzgarle, porque no es mi trabajo. Tan sólo me gustaría ser capaz de entender por qué un hombre como él quiso pasar la raya. Por qué un mal día decidió partir sin billete de vuelta hacia ese lugar oscuro y solitario donde el azul desaparece.	<i>DESENLACE</i>	1'30''	<i>Esta voz en off que clausura el filme puede ser una voz extradiegética identificable con el autor que se dirige al narratorio o ser la expresión de las imágenes mentales de Vila que está presente en la pantalla.</i>

La versión fílmica de *El alquimista impaciente* presenta, en general, superposiciones de planos. El comienzo del filme deja ver, después de la panorámica de la colección de combatientes derrotados de Vila, el vaso de agua mudada luego a azul y los títulos de crédito, un coche rojo de la Guardia Civil que ocupan el Sargento Vila y la Cabo Chamorro con rumbo al motel de carretera donde se encuentra el cadáver de Trinidad Soler Fernández. Sólo aparecen voces en *off* como fuente intradiegética hasta los primeros parlamentos del lugar del crimen. La escena final nos informa sobre las actividades y los líos de las tres víctimas de don León Zaldívar (Trinidad Soler, Irina Kotova y Críspulo Ochaita) y sobre la cofradía de los alquimistas impacientes. Las imágenes filtradas que vemos en la pantalla son fragmentos de la maldad del mundo de los negocios donde asesinar, enfermar, traicionar o combatir a los rivales es una ley natural. Esta clausura tiene relevancia en la acción resolutoria de la película que combina la elucidación, la síntesis y la parénesis<sup>74</sup>. La imagen de la mujer del agua azul de la piscina y la última y más larga voz en *off* del filme funcionan así como elementos particulares del estilema de la directora; permiten, además, restaurar el orden social según el código de Lorenzo Silva.

#### 2.5- *El lenguaje fílmico (banda sonora, iluminación, vestuario y otros efectos)*

El lenguaje fílmico permite la reproducción ilusoria del movimiento. Es un código que utiliza otros segmentos autónomos como la banda sonora (una música grabada de acompañamiento y sincronizada a las imágenes de una película, un programa de televisión o un juego), la luz (energía electromagnética radiante que permite que las imágenes sean visibles)<sup>75</sup>, el vestuario (conjunto de trajes/prendas que utilizan los actores para una representación escénica), etc. En las siguientes líneas intentamos caracterizar cada uno de estos códigos para completar la producción de sentido de nuestro corpus.

El sonido es un elemento subsidiario en la construcción del sentido de *El alquimista impaciente* (película). Los sonidos en campo son los que tienen mayor incidencia en el espectador; son introducidos por los motores de coches o trenes, las sirenas, las palomas contra el cristal y la música. De vez en cuando, como espectador, percibimos también el

---

<sup>74</sup> Según términos de García Jiménez (1993: III, cap. 10), la *elucidación* esclarece las relaciones entre los motivos; la *síntesis* permite llegar a la formulación esquemática y resumida del relato y la *parénesis* expresa la visión personal del autor.

<sup>75</sup> Sobre la luz muchos cineastas han teorizado, apuntando que hay tres elementos que condicionan la iluminación fílmica: el movimiento de los actores y objetos delante de la cámara, la sucesión de un plano a otro y la continuidad de la luz entre ambos, y la rapidez de la sucesión de los planos que exige a la luz el papel de dar a conocer con precisión lo que sucede e interesa más cada plano.

sonido de las voces (teléfonos, diálogos, etc.) y los ruidos de pasos, ladridos, etc. Los sonidos fuera de campo acompañan los créditos iniciales y finales del filme. La ausencia del verdadero suspense nos aleja de algunas representaciones sonoras figurativas en este relato cinematográfico donde la palabra y la sonrisa son los verdaderos elementos sonoros dotados de un sentido que nos ayuda a construir las personalidades de varios actores. Así, a través de sus formas de expresarse, hemos podido comprender durante el interrogatorio de Vassily Olekminsky (minuto 39) que este existente es un hombre de carácter inestable, rabioso y de acento extranjero o que Patricia Zaldívar habla despacio y tiene una sonrisa de mentirosa e hipócrita o que Crispulo Ochaita es efectivamente un “hombre cabal”, brutal, disminuido físicamente, tono grave, estilo duro y popular y que tiene un buen sentido de humor. Singularmente, estos elementos de la banda sonora cumplen la función de expresar lo que las imágenes no pueden por sí solas.

La música, combinación artística de la voz humana y/o de instrumentos sonoros para transmitir un mensaje (Josep Prósper Ribes, 2004: 39), se utiliza en la película analizada para definir el estado de ánimo de los personajes principales en situaciones privadas (Chet Baker en la escena 3) y públicas (Gregori Rasputín en la escena 5). Se trata de una música esencialmente diegética y objetiva, es decir, una música que forma parte de la acción y da una impresión de realidad. De acuerdo con Josep Prósper Ribes (2004: 47), esta música cumple dos funciones en el filme: crea expectativas en el espectador y facilita la transición entre planos, dando coherencia global a las imágenes visuales nocturnas. Los fragmentos musicales aparecen en planos descriptivos, sumariales y a veces alternativos en las escenas rodadas en las casas de Vila y Chamorro o en el restaurante “RASPUTÍN”. Estas franjas musicales de fondo, seleccionadas por la directora, indican más el paso de las acciones verosímiles que el paso del tiempo. Los escasos momentos de humor del filme, los créditos iniciales y los créditos finales están acompañados de sonidos musicales que crean en el espectador la ilusión de una tensión sexual o sentimental, orientando la temática e intensificando las emociones graves entre Vila y Chamorro. Eso se puede averiguar en la escena de la conversación telefónica (“¿Caso cerrado?”) entre los dos guardias civiles que escuchan la misma canción del disco de Chet Baker. En todos estos casos el sonido es directo.

Hablando de la iluminación de los objetos planos notamos poca uniformidad. Los títulos de crédito se disponen sobre fondo negro, la imagen está congelada antes del relato

propriadamente dicho, el fondo azul y los tonos oscuros dominan el resto de la película. El color azul, presente en los iniciales de los nombres de los títulos de créditos, en el tarro de la pintura y en la piscina de la Central Nuclear, suplantando a los demás tintes neutros utilizados en esta película de color. En la escena bautizada “Incógnito”, los filtros polarizados atenúan brillos y reflejos de los colores múltiples de la discoteca “Rasputín”. La luz de las farolas intervienen también mucho. En esta película dominada por la luz natural, las voces humanas ocupan un sitio muy importante en la composición de la banda sonora de esta película. Son voces *in*, *off*, *out*, *through* y *over*. La utilización de fotos, dibujos complementarios y fondos proyectados para sustituir decorados o paisajes inaccesibles es perceptible en muchas secuencias fílmicas que tienen como escenarios el “Pueblo”, las “Calles Pueblo”, el “Bosque de montaña”, el “Metro elevado”. Los semiólogos de la publicidad pueden encontrar elementos de análisis interesantes en esa película estudiando, por ejemplo, las figuras retóricas dentro de la morfología icónica del siguiente anuncio publicitario de la discoteca “Uranio”. Concretamente, la titulación permite conseguir los efectos de sentido ligados tanto a la inmigración como al proxenetismo y la marginación. La reconstrucción de estos motivos temáticos se facilita al espectador por la presencia de un personaje fílmico llamado “Mujer Uranio”. La directora recurre a la elipsis para omitir voluntariamente los nombres y apellidos de esta actriz y estimular en el receptor el efecto de realidad.

Por lo que se refiere al vestuario de este segundo largometraje de Patricia Ferreira podemos decir que asume como modelo la manera de vestirse ordinariamente en función de las clases sociales, profesiones y circunstancias. Es un buen disfraz que muestra un detective (Vila) llevando siempre una vestimenta usual o cotidiana (camisetas o camisas con rayas), unos investigadores con abrigos (escena forense del bosque de Palencia) o un Rodrigo Egea jugando con su corbata. Aquí los ricos se distinguen por sus trajes y corbatas costosos; la ropa que se utiliza por la calle aparece así como los uniformes laborales (empleados de la Central Nuclear llevan ropas azules, algunos guardias civiles llevan su uniforme) y las damas se ilustran con sus prendas de conducción, transpiración y radiación. Los vestidos de color vivo (rojo, blanco, azul, etc.) hacen variar los diferentes usos de la luz en la composición de los encuadres en función del grado de expresionismo que quiere alcanzar la directora. Estos colores del vestuario actual sirven para desrealizar algunas situaciones como en todo cine negro.

## 2.6- El espacio y tiempo filmicos

Las grandes divisiones del espacio diegético (espacio en campo y espacio fuera de campo) son una realidad en la película analizada. El espacio en campo es concreto y discontinuo. Todos los espacios son dramáticos y provocan en el espectador un efecto de verosimilitud y de transparencia. El convencionalismo se nota muy poco; en efecto, la única y rara percepción de este procedimiento se vive en la escena de “la amante” durante la observación del cielo por Vila y Chamorro a través del telescopio. Hablando de las relaciones espaciales entre planos consecutivos de esta película de Patricia Ferreira notamos, de acuerdo con Josep Prósper Ribes (2004: 33-34), que se alternan “la continuidad espacial evidente” (donde se muestra el mismo espacio en ambos planos) con “la continuidad espacial no evidente” (donde se muestra un fragmento de espacio de una misma unidad espacial) y el “espacio próximo” (espacios distintos pero próximos en el relato) con el “espacio lejano” (donde se muestran espacios distintos situados en puntos alejados de la historia).

En cuanto a los encuadres y movimientos de cámara de la película, tenemos la impresión de que las cosas se explican plenamente con una angustiada evidencia visual porque la calculada duración de los encuadres de los planos tiene una alta intención artística. En casi todas las escenas detectamos el uso de la cámara fija en unos planos panorámicos que sobrevaloran los rascacielos de Madrid, el paisaje del pueblo, el bosque de montaña o las estrellas y la luna observadas por los detectives con el telescopio de Chamorro. Las imágenes que se registran con movimientos de cámara son de poca amplitud e introducen –con *travellings*– desplazamientos de coches en las carreteras, calles o andenes de metro y los recorridos de los intérpretes en todas las escenas; suponemos que se utiliza abundantemente la cámara en movimiento en esta película, conforme con lo que dicen Pablo de Santiago y Jesús Orte (2002: 53), para “aportar fluidez a la narración cinematográfica manteniendo unas relaciones espaciales lógicas”. En *El alquimista impaciente*, de Patricia Ferreira, se ven también sucesivos *travellings* circulares en la escena de bailes de la discoteca “Rasputín”. En el zoom, los objetos enfocados son más o menos alejados, sus tamaños más o menos reducidos y el decorado sobreimpresionado. Los primeros planos, mayoritariamente frontales, destacan nítidamente las expresiones del rostro, los gestos y las posturas de los actores. Los planos alternativos, debido a múltiples parlamentos e intercambios, dominan la película. En realidad lo que muestra la cámara en

estos planos no recoge siempre en su totalidad el lugar donde transcurre la acción: es la técnica del encuadre abierto que, según explicaciones de Pablo de Santiago y Jesús Orte (2002: 18), se serviría la directora para crear en el espectador la sensación de realidad, sugiriéndole que la escena sigue al margen de la filmación. Además, los planos de la película pasan frecuentemente de generales a medios o americanos, pero el primer plano es el privilegiado. Los planos picados aparecen en las escenas del aeropuerto de Málaga, en la central nuclear y en el club de tenis. Las escenas de espionaje y arresto de Egea y Ochaita introducen el contrapicado; la del cementerio del pueblo (despedida entre Blanca Díez y Rubén Bevilacqua) utiliza el contraplano.

Es importante tener en cuenta también que los decorados y ritmo de la adaptación permiten un buen análisis. En efecto, en la película de Patricia Ferreira, los decorados sirven para que el espectador sienta el espacio como efectivamente real. La relación del actor-intérprete con el mundo configurado por los decorados es de carácter verosímil. Las imágenes sitúan la trama de la corrupción en unos decorados que dan sentido a las palabras de los personajes: despachos de la Guardia Civil, despachos del Juzgado de Guadalajara, aeropuerto de Málaga, palacios o residencias de los ricos, restaurantes y moteles lujosos. Este decorado varía de un espacio fílmico a otro. Las oficinas tienen una disposición que obedece al tipo de servicio que se ofrece allí, de acuerdo con el mundo de cada día: las oficinas de la policía y de los juzgados tienen grandes armarios, ordenadores, mesas compartidas, pilas de expedientes amontonados; las salas de autopsia tienen una disposición que encaja con la de los hospitales; las discotecas (Uranio y Rasputín) y los restaurantes (Miravalle, etc.) tienen un aspecto concreto; los edificios y las torres de Madrid (Paseo de la Castellana) son bien reconocibles. El ritmo de la película recae esencialmente en la movilidad/inmovilidad de los intérpretes en estos escenarios y en función de las tres partes temporales (día-tarde-noche) que marcan el desarrollo del filme. En el minuto 29 aparece en la pantalla una elipsis temporal pertinente: “Pirineos. Frontera con Francia. Unos meses después”. El espacio mostrado tiene el aspecto de un verdadero bosque, con grandes árboles, hierbas, lodo, etc. La atmósfera es desteñida y apagada. A nuestro juicio, se puede decir que los planos de día contienen más movimiento y son de menos duración que los interesantes planos de noche; de ahí el ritmo lento de la película.

### 3- Los procedimientos de adaptación

Entendemos por procedimientos de adaptación los principales procesos empleados en la traslación de *El alquimista impaciente* del texto literario al guión cinematográfico, y ello porque muchos aspectos se han mantenido, otros fueron suprimidos y otros reemplazados por aspectos menos relevantes que no existen en la novela. Podemos señalar de antemano que las transformaciones son leves, porque estamos ante un caso de adaptación iteracional<sup>76</sup> casi pura, es decir, una adaptación pasiva, no creativa o una textualidad, que selecciona algunos fragmentos de la novela transponiéndolos tal cual aparecen en el relato original. Por eso es por lo que pensamos que resultaría poco original hacer el inventario de todos los elementos estructurales de la novela que se mantienen en el guión, ya que en él se conservan todo el fondo (género, título, historia, apertura, ficcionalidad, etc.) y casi toda la forma (narratividad). A continuación, nos centraremos en desvelar más bien las supresiones, los añadidos y los desarrollos.

#### 3.1- Las supresiones

Las supresiones o reducciones son lo propio de las adaptaciones de las producciones literarias que no pertenecen a las categorías de obras teatrales o novelas cortas. Así, hemos de precisar que el libro cinematográfico que estudiamos ha sido concebido reduciendo no sólo el volumen, sino el tiempo de lectura de la obra original. Los aspectos que han sufrido reducciones son: el volumen, la estructura, el lenguaje o el discurso, los espacios y las acciones.

Referente al volumen y a la estructura, salta a la vista que el tamaño inicial de la novela ha cambiado drásticamente, pasando así de 292 a 111 páginas. Algo como 181 páginas han sido así suprimidas, y por ello el tiempo de lectura que excede. Los elementos suprimidos de la estructura son la organización del libro en capítulos y la evolución de la trama. El guión está repartido en secuencias seguidas, sin espacios en blanco, como se puede notar en el texto literario; además la página inicial de la novela no coincide con la del libro cinematográfico, tampoco coinciden las clausuras de los dos textos. Con esta vertebración dramática, notamos que la mayoría de las historias del guión no se encajan bien o no quedan bien concluidas. También hay una tendencia que privilegia la repetición

---

<sup>76</sup> Agustín Faro Forteza (2006: 117-118) denomina “adaptación iteracional a aquella que mantiene con el texto original notables puntos de contacto puesto que el filme resultante es una traslación argumental, de personajes y temática sobre el texto literario adaptado”.

y el recuerdo de algunas secuencias. Este elemento deja ver la supresión de los cortes, las digresiones y los relatos intercalados del texto original. A nivel de la narración, se sustituyen los tiempos pasados por el presente, siguiendo siempre una estructura lineal de principio, nudo y desenlace. Las construcciones discursivas del libro cinematográfico funcionan respetando el esquema cotidiano-cotidiano. Aquí, han sido suprimidos los eventos extraños y ficticios de la novela. Se suprime un 80% de la parte narrativa del texto literario y el estilo indirecto. Las abreviaturas como “un M-16” (pág. 161), la segunda persona, todos los anglicismos y galicismos desaparecen también. Se eliminan, además, todas las referencias intertextuales introducidas por las citas y el lenguaje sacrílego del texto literario.

Sobre los personajes, se nota la ausencia de casi todas las figuras históricas evocadas en la novela: Mengele (pág. 23), María Goretti (pág. 42), Juana de Arco (pág. 50), Jung (pág. 70), Buster Keaton (pág. 74), Marlon Brando (pág. 181), etc. El abogado Gutiérrez-Rubira, que defiende el caso de Rodrigo Egea en la novela (págs. 266-267), se elide en el texto cinematográfico. Se omite hacer caso de su personalidad compleja y su altercado con el comandante Pereira tras la encarcelación de su cliente. Queda también claro que se mutila la personalidad y muchos aspectos caracterizadores de León Zaldívar (secuencia 120) y del Juez (secuencias 117). La caracterización de la primera víctima (Trinidad Soler) y la reconstrucción de su vida anterior, que aparecen claramente en el texto narrativo literario, se ocultan en el guión. La altura de Chamorro en el texto cinematográfico no encaja con la que se precisa en el texto novelesco (pág. 67).

Lo mismo que venimos comentando anteriormente ocurre también con algunos espacios e indicadores temporales. En el guión no se hace ninguna alusión a “La Alcarria” y a su paisaje; se suprime “Palencia”, manteniendo sólo la acción que ocurre allí, es decir, el hallazgo de los restos de la segunda víctima del texto. Muchos espacios de sufrimiento evocados como “Liberia” se olvidan también. Se suprimen, además, los meses de abril y mayo en el tiempo de la historia y el ambiente vacacional de la novela. En la escena de “la amante” del filme (Secuencias 88, 87A, 88A, 87B, 87C, 88C, 87D y 89 del guión) se suprime el cambio de mesa o el traslado de Chamorro a la mesa del potentado León Zaldívar de la novela (pág. 96) y otros detalles sobre la vida camuflada de la pareja profesional de Vila. Se suprimen muchas buenas indicaciones relacionadas con la ordenación temporal. Por ejemplo, el guión se cierra cuando Trinidad cae a la piscina; en

realidad, eso no ocurre en la novela y no es la escena final del texto literario. En efecto, a pesar de estas pocas alteraciones u omisiones mencionadas y constatadas en el libro cinematográfico, salta a la vista que las supresiones no son tan significativas. Eso refuerza el camino de la homología narrativa y estructural que eligieron la guionista y su colaborador, manteniendo el título original y el enigma, procediendo sólo a leves añadidos o desarrollos, como se puede ver a continuación.

### 3.2- *Los añadidos y desarrollos*

Para definir los añadidos y desarrollos del libro cinematográfico de Patricia Ferreira, nos sirven de guía no sólo las orientaciones metodológicas de Sánchez Noriega (2000: 140), sino también la precisión de José María Paz Gago (2004: 213), según la cual “El texto fílmico se basa en la imbricación de los sistemas de signos indiciales con los sistemas simbólicos, tanto verbales escritos u orales como visuales, desarrollando códigos específicos para dotar a las imágenes en movimiento de una alta capacidad narrativa y de una intensa potencialidad ficcional”. Abordamos aquí el problema de la intercalación de acciones de contexto y secuencias dramáticas completas, por un lado y la dialéctica discurso literario/discurso fílmico, por otro.

Usando su talante de recreadora, la guionista de *El alquimista impaciente* añade o desarrolla algunas secuencias dramáticas completas<sup>77</sup> para dar matices distintos y romper la homologación perfecta. Así, los añadidos<sup>78</sup> que marcan la presencia del autor fílmico son principalmente: la piscina azul y el hombre que se va hundiendo en ella (secuencias 1 y 50), es una añadidura que caracteriza el contenido peligroso de la Central Nuclear o los productos de la alquimia; las voces de radio coche (Secuencia 2) y Palomo o Adán (secuencia 112), que son los artefactos de un filme policíaco, tienen finalidades idénticas: establecer el contacto telefónico entre las unidades; las palomas que chocan contra el ventanal de la oficina de Rodrigo Egea (Secuencia 70) no aparecen en el capítulo XII (págs. 154-168) de la novela, donde Vila y Chamorro interrogan al primo de Blanca Díez.

---

<sup>77</sup> Según Sánchez Noriega (2000: 200), estas secuencias son las que no figuran en el texto literario pero que son coherentes con él desde el punto de vista temático.

<sup>78</sup> Estos añadidos introducen la problemática de la intercalación en las adaptaciones de textos no fijados por el autor y que pasan a integrarse en la estructuración global de la nueva obra, como sostiene José García Templado (1997: 268).

La acción que viene después de la cena entre León Zaldívar y Virginia Chamorro (secuencias 90 y 91) es un añadido de la directora; desarrolla la celosía del Sargento y le introduce en la casa de su subordinada donde pasan un rato explorando el cielo con el telescopio. El color de los monos también se cambia; pues, en la novela, los visitantes de la Central Nuclear llevan “monos naranjas” (págs. 234-235), mientras que en la adaptación los monos son azules. La escena del Club de tenis (Patricia/Vila) es un añadido tras supresión; en el hipotexto esta acción ocurre en el “Jardín Botánico” (págs. 236-239) y Patricia Zaldívar está sentada a la sombra de un árbol célebre y antiguo del Paseo de Prado. Otro contraste que llama la atención es la altura de la guardia Chamorro. En efecto, en el texto literario está claramente mencionado que “Chamorro era alta; por decirlo todo, - declara Vila- un poco más que yo” (pág. 67), pero en el guión aparece lo contrario.

Se destacan también en el libro cinematográfico los añadidos y desarrollos de las intenciones, frases e identidades de los personajes. Todos estos fenómenos aparecen, por ejemplo, en la secuencia 24 (pág. 26) del texto de Patricia Ferreira. Allí, se puede ver cómo la guionista manipula a su conveniencia las intenciones del Sargento Bevilacqua en el segundo parlamento, procediendo simultáneamente a una supresión y añadidura de palabras cuando declara: “No, Virginia. No lo eres en absoluto. Me refiero a que no podría trabajar sin ti”. Esta escena se desarrolla en la novela (pág. 64) como una broma; y nos damos cuenta de que la última parte del parlamento es un añadido. En la misma página (secuencia 25) se observa que ha sido agregado un nombre “Cojo” a este personaje borracho y sin identidad precisa en la novela (págs. 65-66) que habla con los protagonistas. Lo mismo ocurre con la mujer sin apellido de la discoteca “Uranio” (novela: págs. 66 y ss.) que pasa a llamarse en el guión “Mujer Uranio” (pág. 27). Con eso, se notará que la secuencia 25 desarrolla dos acciones que tienen lugar en dos espacios abiertos (bares) distintos de la novela: la acotación narrativa que pertenece a la página 67 y el primer intercambio (Vila/Cojo) a las páginas 65 y 66. Este juego de conmutación del orden de las acciones del texto literario está acentuado en la adaptación cinematográfica. Otro añadido o desarrollo observado es de índole temporal; está introducido por Chamorro y Vila en algunos de los abundantes y detallados parlamentos de la “SEC. 43. DEPARTAMENTO DE IDENTIFICACIÓN. INT. DÍA” cuando dicen, hablando respectivamente de Irina Kotova, “Desaparecida el 10 de junio en la Costa del Sol [...] Eso es dos días antes de la muerte de Trinidad” (pág. 39). Se nota que esta indicación temporal del libro cinematográfico es un añadido de los guionistas porque difiere con la que da el novelista.

Las escuchas de la línea de teléfono de Blanca Díez “SEC. 63. DESPACHO UNIDAD CENTRAL. INT. DÍA” (pág. 55) y de las quejas de Crispulo Ochaita “SEC. 79. SALA DE MASAJES. PASILLO. INT. DÍA” (pág. 70) por el guardia Palomo funcionan también como añadidos de los guionistas. La referencia de la “SEC. 101. BARCO ATRACADO. EXT. NOCHE” (págs. 86-87) es un desarrollo espacial, ya que en la novela no se precisa el lugar desde donde llama Vassily. Lo mismo ocurre con la clausura, es decir, las secuencias 123, 124, 125 y 126 pueden estudiarse como segmentos añadidos o desarrollados por no coincidir exactamente con el final del texto literario.

La dialéctica discurso literario/discurso fílmico es otro aspecto interesante del estudio de los contrastes que aparecen en las dos producciones homónimas. Permite combinar los elementos verbales y visuales para dar más expresividad al libro cinematográfico. En efecto, desde Hegel, la dialéctica ha sido concebida como una mera progresión del pensamiento que admite la convivencia de las contradicciones y la posibilidad de síntesis de los polos opuestos. Hugo Santiago (1997: 131) consigue una perfecta síntesis de lo que programa el epígrafe de este apartado con la afirmación siguiente:

*Suelen reconocerse dos tradiciones opuestas de relato cinematográfico: por un lado, una “una tradición narrativa” cuyo sentido surge de la forma en que se articula la sucesión de imágenes; por otro lado, una “tradición no narrativa” donde lo que importa es aquello que se puede revelar a través de la mirada-visual y sonora.*

Según las dos orientaciones, el guión de Patricia Ferreira desarrolla claramente la dialéctica discurso narrativo/discurso no-narrativo. De hecho, observamos que en el texto los acontecimientos y acciones realizadas por los personajes tienen una sucesión secuencial que propicia una especie de convivencia armoniosa de los dos tipos de producción discursiva. Así, el discurso narrativo asume el equilibrio y mantiene la cohesión de la ficción, mientras que el discurso fílmico ofrece, básicamente, los elementos de ocularización y auricularización. Recogemos a continuación, para ilustrar lo enunciado, unas pocas partes del guión que dan primacía a ese juego de polos complementarios:

*Blanca vuelve la mirada hacia Vila como comprobando que sea verdad lo que Chamorro dice y, por primera vez, en sus ojos oscuros aparece una imploración. [...] El coche de Vila y Chamorro, que recorre de vuelta la carretera comarcal por la que llegaron a casa de Blanca Díez, se aparca bruscamente de la calzada y aparca en un lado del camino. Vila sale precipitadamente del vehículo. [...] Los edificios de cristal y acero de una zona de modernas oficinas reflejan la luz del día mientras una bandada de palomas vuela desconcertada entre ellos. [...] De nuevo un golpe sordo en el cristal. Chamorro se vuelve y ve como otra paloma vuela directa al ventanal y se estrella contra él cayendo*

*después en picado hacia el suelo. Egea nota el desconcierto de los guardias y se explica* (págs. 58, 59, 60, 61).

Estos ejemplos anteriores anticipan una presentación simultánea del relato fílmico y una pantalla dividida con A y B (imagen de A y sonido de B), la distinción usual entre narración (en el sentido de Gérard Genette, 1972: 72) y descripción (en el sentido de Sánchez Noriega, 2000: 120) del texto literario no es perceptible fácilmente. Vemos que la voz narradora mezcla comentarios, análisis y notas explicativas para la filmación: planos similares y de similar contenido, movimientos de cámara (*travellings* y picados). Estos discursos técnicos con comienzos en media res completan el discurso narrativo y cumplen respectivamente dos funciones: la función dilatoria y la función ideológica<sup>79</sup>. Las voces en *off* (secuencias 124, 125 y 126) que sirven de clausura al libro cinematográfico ponen de manifiesto los incontables motivos axiológicos que comparten el autor del texto literario y la adaptadora del texto fílmico. Consideramos estas voces en *off* y acotaciones como siendo desarrollos de acciones breves y rasgos del Sargento Bevilacqua.

Con esta brecha comprobamos que la dialéctica discurso literario/discurso fílmico en *El alquimista impaciente* no funciona en oposición sino en convergencia de sentido. Observamos que el guión es otro producto que difiere ínfimamente de la novela. El color azul del agua parece una añadidura de la guionista; también lo son unas secuencias como la que muestra el Sargento Rubén Bevilacqua viajando en coche con un empleado de la central nuclear; la conversación Voz Radio Coche/Chamorro de la secuencia 2 del guión es también creación de la guionista. Parece evidente, pues, que el guión explica la novela con cierto esquematismo y un estilo visual excesivamente frío que dará un aire literario a la película. En esa línea, no tienen sentido la demora y la insistencia de Patricia Ferreira en las repulsivas descripciones del escenario del crimen y del tanatorio. A través del análisis del filme hemos dado cuenta de la organización, la sinopsis, el discurso y las modalidades fílmicas. Lo notable es que el filme tiene doce escenas bien articuladas y resueltas; los recortes son muy rigurosos, los fundidos poco numerosos y muy breves. Los actores encajan bien con los papeles de cada personaje en el texto literario; son los agentes causales del motor de las pocas acciones dramáticas desarrolladas. La cadena de acciones causa-efecto motiva la mayoría de los hechos de la narración literaria y fílmica y a ella se subordina el tiempo, cuyo desarrollo tiende a la narración clásica, objetiva y omnisciente

---

<sup>79</sup> La función dilatoria sirve para retrasar el desenlace, mientras que la función ideológica enfatiza los detalles de las acciones y de los comportamientos, así como refuerza la necesidad de verosimilitud.

con una clausura que resuelve todos los conflictos o antagonismos planteados en la apertura. Los escenarios coinciden y enriquecen el significado del texto literario con el punto de vista visual. Las anacronías temporales de la novela están bien conservadas.

**CAPÍTULO SEXTO:**  
***PUDOR (GUIÓN Y PELÍCULA)***

Los textos que conforman este capítulo están analizados para la comprensión de los procedimientos de composición responsables de su coherencia intertextual. Esta finalidad condiciona nuestra búsqueda en un corpus complementario (guión y filme), donde se despliegan las estrategias de “reutilización crítica de materiales estéticos y discursivos que corresponden, en los contextos respectivos, a los sistemas dominantes de representación” (Gastón Lillo, 1994: 6). Tristán Ulloa escribe el guión en 2006 y realiza la película, con su hermano David Ulloa, en 2007. El concepto de adaptación<sup>80</sup> resulta entonces esencial para extraer las informaciones útiles en cada uno de estos textos en la elaboración de nuestro análisis.

## 1- Los elementos estructurales del guión

Por definición, el guión es “La narración completa del film que contiene la totalidad de los diálogos y la voz en *off* presentes en la película” (Pablo De Santiago y Jesús Orte, 2002: 162). En el guión se diseña progresivamente las imágenes icónicas listas para integrar otro sistema semiótico. Dedicamos las líneas siguientes al estudio de la estructura, la temática, el discurso, los personajes, el espacio y el tiempo y en descubrir los matices que distinguen estos elementos del texto literario.

### 1.1- La estructura de la acción

El guión estudiado es el resultado de la reescritura. Lo que hacemos en este apartado es dar cuenta de la organización de las estructuras externa e interna del guión de *Pudor*<sup>81</sup>. La estructura externa se refiere a la presentación material y a la morfología de la fábula del texto fílmico, mientras que la estructura interna, encadenamiento de los sucesos, modelo y tipo de estructura, es tributaria de la reescritura y del sentido filosófico (Emeterio Diez Puertas, 2006: 41).

---

<sup>80</sup> Sánchez Noriega (2000: 47) define la adaptación como “El proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico”.

<sup>81</sup> Citamos por la edición de 2006, Depósito Legal M-50642-2006, de la Biblioteca Nacional de Madrid.

El contenido del libro cinematográfico presenta una estructura normal; el texto se subdivide en 100 páginas y 121 secuencias. De estos elementos de la estructura externa destacan tres principales segmentos en la división interna que coinciden con los tres actos de la narración clásica: la situación inicial (planteamiento), un nudo (desarrollo) y un desenlace (resolución). Cada título indica el escenario y el tiempo; además de indicarse las eventuales modificaciones respecto al texto adaptado, aparecen unas didascalias que informan sobre los movimientos y actitudes de los personajes. Ejemplos:

*SEC. 3 PASILLOS HOSPITAL. INT. DÍA. (Mod.)*

*Julia y Juan Luis caminan por los pasillos (pág. 2).*

*SEC. 5 HABITACIÓN HOSPITAL. INT. DÍA. (Mod.)*

*Sergio se acerca a su Abuela, entubada e inmóvil. La mira un instante (pág. 4).*

*SEC. 18 COCHE ALFREDO. CALLES DE LA CIUDAD. EXT. DÍA*

*Alfredo conduce por las calles de la ciudad sin prestar mucha atención al rumbo (pág. 12).*

*SEC. 79 CUARTO DE BAÑO. CASA DE JAVI. INT. NOCHE*

*Marisa está de rodillas vomitando en el retrete. El porro le ha sentado fatal (pág. 61).*

La historia comienza (con unas indicaciones técnicas y el anuncio del fallecimiento de la Abuela) en la primera secuencia y los parlamentos empiezan en la segunda secuencia (pág. 1). El planteamiento termina en la sexta secuencia, en el tanatorio del hospital (pág. 5). Hasta ahí se presentan casi todos los personajes claves de la historia. Las secuencias intermediarias del texto van de la séptima a la ciento séptima y corresponden al nudo (segundo acto) de la trama del guión. Es lícito decir que este desarrollo del guión empieza con cuatro secuencias (sin parlamentos) que siguen presentando, con las didascalias, a los miembros de la familia de Alfredo (con las divisiones de su piso) y se cierra en la secuencia 14 (pág. 8). El nudo, por ese orden, conoce un primer punto de giro (secuencia 14), cuando Julia descubre dentro de su bolso el primer mensaje erótico del Hombre X: “Quiero lamer todo tu cuerpo. Quiero que seas mi puta privada. Estaré en el Mercado del Sur a las 11:30. Te espero” (pág. 8). El tercer punto de giro corresponde con el encuentro entre el Abuelo e Irene en el parque. Antes, existe otro golpe de escena con la introducción las escenas del colegio y el inicio de la relación sentimental entre Alfredo y Gloria. Después de otros seis puntos de giro, el nudo de ese guión va alcanzando su clímax desde la secuencia 99 (pág. 73) hasta la secuencia 116 (págs. 87-91). Las últimas secuencias (117-121) clausuran este texto cinematográfico. Aunque con un final muy abierto, en estas páginas (91-100) se dibujan las conclusiones y se propone la moraleja del próximo filme. En todo el texto, el lector se entera de todo a través de las indicaciones escénicas y los diálogos entre personajes:

*SEC. 112 COCHE ALFREDO. FACHADA CASA GLORIA. EXT. ATARDECER*

*Alfredo detiene el coche frente al portal de Gloria. Él le da un beso casi de compromiso, casto. Ella sonríe (pág. 85).*

*SEC. 116 CAFETERÍA. INT. ATARDECER*

*Gloria*

*¿Por qué hemos venido a este sitio? No sé, habiendo otros con más encanto, digo. [...]*

*Gloria*

*¿Te sientes bien? Te noto algo frío.*

*Alfredo*

*Verás, Gloria. Yo no sé...no sé si puedo ofrecerte la relación que tú te mereces (págs. 87-88).*

La organización de ese guión deja ver ciertos fallos, descuidos y/u olvidos. Faltan las secuencias 15, 16 y 17 (págs. 8-12), 36 (pág. 29), 38 (pág. 30), 47 y 48 (pág. 33), 59 (pág. 59 (pág. 37)), 64 (pág. 41), 67 (pág. 46) y 104 (pág. 78). Estos vacíos en la organización dificultan la lectura de ese guión que tiene muchas elipsis y secuencias simultáneas. Las secuencias 15A-15B, 16A-16B, 85A-85B, 86A-86B-86C-86E, 88A-88B-88C, 93A-93B y 110A-110B lo ilustran. Las indicaciones técnicas importantes del rodaje aparecen ya desde la secuencia inicial hasta la secuencia final. Las expresiones más usadas son: “primeros planos”, “cortes a negro entremedias”, “efecto voyeur”, “off”, “el montaje irá entre las secuencias 59 y 60”, “fundido a negro” o “fundido a blanco”. Asimismo, se transparenta claramente que la trama del texto fílmico se fundamentará en el carácter estético del suspense y de la sorpresa con la producción de un sinfín de golpes de escenas que mantienen la tensión dramática. Esta tensión dramática no se debe sólo al empleo de muchos puntos de giro y escenas de golpes de multitramas o subtramas. Desde entonces, en comparación con la novela, nos damos cuenta de que la planificación del guión demuestra que el montaje se realizará libremente.

### *1.2- Los temas*

Al decir de Sánchez Noriega (2000: 31): “el cine ha tomado prestados sus temas de diversos géneros (novela, cuento, teatro) que se adecuan mal a su técnica y a su espíritu. No tiene literatura propia”. Si enfocamos el análisis desde esa perspectiva temática, se percibe más concretamente que *Pudor* (guión) es un intenso drama familiar sobre la incomunicación entre seres humanos y la soledad en compañía. El trabajo se desarrolla siguiendo una argumentación breve en función de las cuestiones referenciales relacionadas con la familia, el pudor, la muerte y la soledad, fundamentalmente.

En *Pudor*, los temas principales son la familia y el pudor. Esta familia limeña (gijonense), plagada de secretos y rencores, está buscando los afectos. El elenco de los

personajes del texto lo compone una familia completa cuyos miembros viven todos juntos en la misma casa. Este universo familiar de los Ramos revela una adolescente que vive con miedo y confusión su despertar sexual, creyéndose enamorada de su amiga; un niño que ve fantasmas; una madre, vendedora de cosméticos, que recobra la pasión gracias a unos impúdicos mensajes anónimos; un hombre que está cerca de la muerte; un anciano que en su soledad se busca las riendas de un amor antiguo. En este texto se alienta a los padres de familia a formar a sus niños y niñas en el valor del pudor, basándose en el respeto de la dignidad del cuerpo y el derecho de la intimidad. Podemos entender esta película como un elogio a la privacidad. En este caso, el pudor no es la vergüenza de mostrar alguna parte fea de su cuerpo o de su vida, sino el recato con el que se guarda lo sagrado. El equilibrio de la familia se busca en todas las historias del texto y la búsqueda del sentimiento de amor está presente en todos los personajes. Julia, Pilar y Carolina exhiben su cuerpo en muchas secuencias sin pudor, provocando otros sentimientos hacia el Hombre X, Alfredo y Marisa. Estas actitudes de prostitutas son pretextos que utiliza el Hombre X para violentar sexualmente a Julia, introduciendo así el tema de la violencia de género en el texto. Además, Marisa presenta su cuerpo como algo malo y vergonzoso.

El amor verdadero existe en el texto a través de Abuelo e Irene y las cosas que hacen sentir pudor a muchos personajes del texto adaptado son: tener relaciones sexuales con su pareja, comunicar su propio amor, confesar su estado de salud, sus deseos y sentimientos. Todo lo íntimo se calla en este guión donde los personajes sienten un desfase entre los deseos que sienten y los que deberían sentir. Los detalles íntimos que se niegan son el hilo conductor de una serie de historias que se entrecruzan. El pudor no sólo da nombre a la película y es uno de sus temas principales, también configura su estética, construyendo un tejido orgánico de ostracismos existenciales: la rutina, el desarraigo, la incertidumbre, el dolor, el aislamiento, la uniformidad mental; el agitado mundo interior con visiones frenéticas; los viajes a mundos invisibles y el lenguaje obsceno que le sirve al autor para valorar la realidad en lo ético-social. La presencia de muchas referencias al amor erótico y al deseo del sexo completan las manifestaciones textuales del tema del pudor. Los personajes como Alfredo, Abuelo, Gloria, Pilar, etc. viven todos la cuestión de ese amor erótico como una privación, una obsesión o como una tensión existencial. La ausencia del sexo o su búsqueda se pone de manifiesto por muchos actos de infidelidad (Pilar, Alfredo, Gloria y Julia) y cierta

promiscuidad (Marisa, Carolina y Javi). Durante la trama, las mujeres van con los hombres muy fácilmente y se dejan plasmar como objetos de deseo. Además, las relaciones amorosas se convierten en escenas de humillación (Julia con el personaje X). Las relaciones sexuales ilegítimas o no deseadas por las personas que las provocan son otros aspectos que animan la temática púdica. Esta estrategia, muy repetida en la obra, hace funcionar otro motivo temático: la intimidad.

El texto fílmico es una mirada a la intimidad de un grupo de personas con deseos, obsesiones, secretos y miedos, incapaces de compartirlos ni siquiera con quienes más quieren. Cada personaje sufre un drama que el resto no conoce. Cada uno está preocupado en lo suyo, sin importar lo que les pase a los demás. El texto habla de las miserias del día a día y acaba creando empatía en el lector/espectador. La narración, que hará sentirse al espectador solo, duele y saca a relucir todos los miedos. Abuelo y Sergio ponen el toque cómico y humorístico al guión. Las acciones intercaladas del “Suicidio” abarcan unas secuencias que reflejan perfectamente la temática central de la película a través de unos momentos calmados, pero que transmiten sensaciones fuertes. Los episodios mencionados muestran cada uno de los actores principales solo. La soledad, como tema interesante del guión, se vive en el baño conyugal (Julia), las calles de la ciudad (Alfredo, abatido y agotado de deambular), barrio residencial (Marisa, rabiosa, camina rumbo a la casa de Carolina), cuarto de Marisa (Sergio, juega con los robots) y cuarto de Sergio (Abuelo hace sus maletas rumbo al asilo). La soledad acompaña a todos los personajes del texto. Esa soledad se expresa bajo formas diferentes; a veces, es la ausencia-presencia del ser amado que impulsa la acción de los personajes (Abuelo, Marisa, Irene, etc.) otras veces, se manifiesta a través de la hipocresía (como fingimiento de apariencias, cualidades o sentimientos que uno no tiene) de los mismos:

*Alfredo observa a Abuelo hipnotizado por la tele y ajeno a todo. La visión le angustia aún más. El enorme silencio que se crea en la mesa sólo lo rompe el sonido del televisor [...] Marisa se gira en la cama, dándole la espalda a su hermano [...] Abuelo continúa sentado en el mismo banco. Ya lleva ahí varias horas y comienza a refrescar (...) Abuelo se da por vencido. Se incorpora y camina de vuelta a casa con gesto taciturno. [...] Alfredo cuelga. Siente una gran soledad [...] (págs. 25, 26, 35, 42).*

Estas referencias demuestran que los personajes de *Pudor* viven la soledad más dura ya que están rodeados de gente. Lo que leemos en este guión es autenticidad sobre una familia y unos amigos o compañeros de trabajo que experimentan muchas soledades estando acompañados. La muerte y el sexo, temas abordados en el estudio de

la novela, no faltan al menú de los temas abordados en ese guión. Marisa tiene muchas dificultades para descubrir su identidad sexual e integrarse en la vida escolar. Sin duda la muerte es un tema constante tanto en la novela como en el guión. Los ejemplos que argumentan esta realidad son: el texto comienza con la muerte de la abuela en el hospital y termina también en el hospital; unas secuencias se desarrollan en el tanatorio; Sergio ve fantasmas y Alfredo se suicida en el sueño; la vida y la muerte de Sr. Braun se cuentan por los niños. Con eso, *Pudor* demuestra que la literatura es un sucedáneo de la realidad, abordando el tema de la muerte con naturalidad. Estamos ante un libro en el que la muerte está muy presente y donde el futuro desesperanzador de Alfredo (que va a morir en seis meses) condena la armonía de la familia. Es un cuestionamiento sobre la condición humana.

A modo de conclusión diríamos que el título homónimo del texto es el tema principal. La muerte y la soledad son temas complementos. El motivo de la falta de afecto hacia los mayores así que algunos aspectos sobre la delincuencia juvenil afloran también durante la lectura del texto.

### 1.3- El discurso

Se habla siempre de discurso narrativo para designar un relato en el que se cuenta o se narra unos sucesos. Nuestro análisis del discurso de *Pudor* (guión) pasa por el desarrollo de las acotaciones, los diálogos y los monólogos, por un lado y la determinación de los estatutos de los narradores, por otro.

La enunciación del guión se realiza mediante algunas palabras que adoptan una modalidad dramática basada en el empleo de muchas acotaciones que, al decir de Emeterio Diez Puertas (2006: 303), constituyen el modo de enunciado por excelencia del lenguaje prefílmico y pertenecen al lenguaje autoral y a la comunicación no verbal. En efecto, las acotaciones de *Pudor* (libro cinematográfico) tienen tres formas. Hay las acotaciones de descripción, de acción y de paréntesis. Las acotaciones descriptivas son las que encabezan cada escena y configuran sus títulos (también conocidas como “acotaciones titulares”). Ejemplos: “ESPIGÓN. EXT. DÍA.” o “VOZ DE MUJER (off)” (pág. 41); “DESPACHO ALFREDO. INT. DÍA.” (págs. 14, 41, 78 y 86) o “FACHADA BLOQUE. PISO FAMILIAR. EXT.DÍA” (pág. 73). Estas acotaciones son esencialmente técnicas y sirven para enfatizar (lugares y espacios escénicos) o caracterizar a los personajes. Como

elementos de expresión y de construcción, también afectan a la interacción entre los idiotopos y los semiotopos cuando acompañan los movimientos de los personajes y programan sus futuros desplazamientos.

Las acotaciones de acción, dice Emeterio Diez Puertas (2006: 303), “son traducibles a medios cinéticos y, sobre todo, proxémicos: entradas y salidas, desplazamientos, gestos, mímica”. Estas acotaciones marcan el movimiento y la actividad de los personajes. Pragmáticamente, equivalen a las llamadas “didascalias” en el teatro y permiten sustituirse u orientar al lector o al futuro espectador, rellenando las huecas creadas durante la segmentación de la fábula en escenas dialogadas. Ejemplos textuales:

*SEC. 26 PATIO DEL COLEGIO. EXT. DÍA.*

*Sergio está jugando con un frasco que contiene una araña e insectos en su interior. Vero, de su misma edad y hermana de Carolina, se acerca. Sergio esconde el frasco en una bolsa de plástico para que ella no lo vea [...] Sergio se siente atrapado. Lo piensa unos segundos y finalmente mete la mano en la bolsa de plástico. Pero en lugar del frasco extrae la dentadura de su abuela y se la muestra a Vero (pág. 18).*

*SEC. 79 CUARTO DE BAÑO. CASA JAVI. INT. NOCHE.*

*Marisa está de rodillas vomitando en el retrete. El porro le ha sentado fatal.*

*SEC. 80 SALÓN. CASA JAVI. INT. NOCHE.*

*Marisa sale del baño y busca a Carolina entre toda la gente. La descubre en una esquina besándose con Javi. Marisa no da crédito. Se acerca y llama a Carolina aparte. Ésta parece un poco colocada (pág. 61).*

Estas acotaciones de acción también funcionan como zonas de condensación y regulación del relato. La tercera y última forma de acotaciones del texto cinematográfico es de paréntesis. Estas acotaciones se traducen con los medios paraverbales. Generalmente, son indicaciones de tono, emoción y silencio; funcionan como las acotaciones de acción y aparecen en las didascalias. Suelen situarse por debajo de los nombres de los personajes, precediendo los parlamentos e informando sobre el interlocutor o la técnica de filmación. Se identifican fácilmente en *Pudor* (guión) porque siempre aparecen entre paréntesis y en cursiva así como se puede ver a continuación:

JULIA

*(Accediendo)* Está bien. Pero llama cuando lleguéis.

MARISA

*(Celebrándolo con Carolina)* ¡Bieeen! (pág. 34).

PILAR

*(Agarrando la mano de Alfredo y posándola sobre su propio trasero)* ¡Que lo toques, coño! Al menos así alguien lo hará. [...]

ALFREDO

*(Sin retirar la mano)* Que sí, mujer, que se ve que está muy bien. Estás preciosa, de verdad (pág. 60).

Concluyendo sobre las acotaciones como modo de enunciación de este guión, notamos que se usan para mantener la dinámica y la continuidad de la fábula, evitando que

haya interrupciones entre las secuencias dialogadas del texto. Sobre los diálogos del guión, observamos que son muchos, expresivos y desempeñan importantes papeles<sup>82</sup>. María del Carmen Bobes Naves (1992: 77) explica bien el término “diálogo” para diferenciarlo con las demás modalidades discursivas de un texto:

*El diálogo es una forma de discurso y una actividad sémica que se encuentra entre los procesos de interacción. El diálogo tiene unas formas retóricas propias: es lenguaje directo, presenta alternancia de YO y el TÚ (con todas sus variantes de uso: me, mí, conmigo, etc.), es un discurso segmentado; es una actividad realizada por turnos, se inicia con una situación previa que tiene sus propias leyes, se somete en su desarrollo a unas normas conversacionales [...] y busca una finalidad conjunta.*

Como vemos, en el modo enunciativo dialogal son los personajes que conversan, utilizando un lenguaje directo y un discurso segmentado. Estos procesos de interacción son abundantes en *Pudor* y representan más de la mitad del volumen discursivo. Sobre un total de 100 páginas hemos inventariado 56 secuencias dialogadas sobre un total de 121 y 764 turnos o parlamentos. Las secuencias narrativas y monológicas completan la trama. Algunas observaciones: las secuencias muy largas son ocho: 17B, 33, 65, 68,75, 78, 116 y 118; tienen 30, 68, 35, 38, 32, 25, 35 y 60 parlamentos, respectivamente. Los personajes que intervienen en estas secuencias son: Alfredo y Juan (págs. 8-12); Abuelo, Alfredo, Julia, Marisa y Sergio (págs. 21-28); Voz de Mujer (*off*), Alfredo, Gloria (*off*), Gloria (págs. 41-44); Sergio, Vero, Sr. Braun y Julia (págs. 46-49); Juan Luis, Alfredo, Pilar y Julia (págs. 54-57); Alfredo, Pilar y Julia (págs. 58-61); Alfredo y Gloria (págs. 87-91) y, por fin, Alfredo, Julia, Marisa y Sergio (págs. 91-97). A partir de estas informaciones, siguiendo las conversaciones, podemos decir que los espacios dónde se encuentran estos personajes son muy propicios a las conversaciones: “Cafetería. Int. Día” (págs. 8-12), “Salón. Piso Familiar. Int. Atardecer” (págs. 21-28), “Despacho. Int. Día” (págs. 41-44), “Fachada Bloque. Piso Familiar. Ext. Día” (págs. 46-49), “Salón Comedor. Casa Pilar. Int. Noche” (págs. 54-57), “Cocina. Casa Pilar. Int. Noche” (págs. 58-61), “Cafetería. Int. Atardecer” (págs. 87-91), “Salón. Piso Familiar. Int. Noche” (págs. 91-97). Veamos cómo Sergio y Vero conversan sobre sus gafas y los fantasmas:

*VERO*

*¿Y tus gafas?*

*SERGIO*

*Dice mi madre que ya no tengo que ponérmelas si yo no quiero. ¿Qué estás haciendo?*

*VERO*

*Nada. Te estaba esperando.*

*SERGIO*

*¿Has venido sola desde tu casa?*

<sup>82</sup> Según el modo de expresión tenemos los diálogos narrativo, teatral y audiovisual.

VERO

*Pues claro*

SERGIO

*¿Para qué?*

VERO

*Para ir a ver al fantasma del 2.º B. Si tienes huevos, claro.*

SERGIO

*Yo sí tengo. Sois las chicas las que no tenéis, que os los arrancan al nacer y os queda un hueco.*

VERO

*¡Pero qué listo! A ver, ¿cómo entrarías en su casa?*

SERGIO

*Yo sé cómo.*

VERO

*Mis papás se van a divorciar.*

SERGIO

*¿Eso es bueno?*

VERO

*Creo que no.*

SERGIO

*Ahora me tengo que ir a cenar. Pero esta semana sin falta vamos a por el fantasma ¿vale? (págs. 73-75).*

Los dos protagonistas se destacan por su lenguaje muy humorístico, lúdico y cándido; eso traiciona su baja edad. En esta serie de parlamentos, el diálogo cumple cuatro funciones: narrativa, dramática, caracterizadora, argumentación y expositiva. Otra forma discursiva, muy adscrita al teatro, que aparece ínfimamente en *Pudor* (guión) es el monólogo. En el texto, hay ningún monólogo que aparece bajo la voz en *off*; las pocas que tenemos son con voces en *in*. El ejemplo de este soliloquio es una ilustración:

*Estoy haciéndolo todo mal. Siempre lo he hecho mal. No sé cuándo empezó a ser así pero... ya no importa. Me gustaría ser otra persona, pero sólo soy esto... Quiero empezar a hacerlo bien y quiero que lo sepas. No quisiera perderte. Al menos mientras yo esté aquí. Trataré de decírtelo cuando estés despierta. Espero ser capaz (pág. 86).*

Nótese que este monólogo, aunque confesional, es narrativo e introduce el estudio de la instancia narradora del guión en este trabajo. Su única voz caracteriza el estado psicológico deficiente del enunciador/personaje. La angustia y la empatía forman parte de esta narración mimética que asumirá la acción de Alfredo en la pantalla. Fernando Canet (2003: 107) define el personaje que está en esta situación como “una de las instancias que la narración hace suya para filtrar y ofrecer la información al espectador”. Otra instancia responsable del relato en nuestro texto es el narrador.

En efecto, la historia de *Pudor* (texto cinematográfico) se cuenta con fluidez e implica la presencia de dos narradores: el intradiegético y el extradiegético. Como ya vimos, los dos narradores intervienen en las acotaciones, los diálogos y los monólogos arriba estudiados. Pero la particularidad de *Pudor*, de Tristán Ulloa, es la presencia activa

de un narrador suplente, verdadero responsable de la organización interna del texto. Se ocupa de las acotaciones y de la narración transpuesta, mientras que los actores intervienen en los parlamentos. El respeto de las técnicas de la escritura se le puede imputar. Su estatuto de narrador omnisciente se ve por su capacidad de leer la expresión física, mental y emocional de los actores. Ejemplo:

*Alfredo localiza el bolso sobre la cama. Lo agarra mal y desparrama todo su contenido sobre la colcha. Entonces descubre algo que llama su atención. Un pequeño papel plegado. Parece una nota. Comprueba que su mujer no aparece, despliega el papel y lo lee [...] Alfredo trata de encajar lo que acaba de leer. Totalmente descolocado, comienza a guardar el contenido de nuevo en el bolso dejándolo como estaba (págs. 53-54).*

La primera persona gramatical, responsable del lirismo, es muy característico de la escritura del guión. A la pregunta ¿quién ve en *Pudor* (guión)? La respuesta es que estamos ante un narrador-dios; sabe lo que saben los protagonistas y sus conocimientos sobre cada uno van más allá de lo que podemos imaginar. Ese narrador cuenta bajo una perspectiva muy arraigada, llevando al lector/espectador a la mente o estado psicológico de cada personaje. Este análisis de la perspectiva narrativa del guión revela la presencia de un discurso ambivalente: literario y audiovisual y demuestra que este guión heredó de una escritura dispuesta a la adaptación de tipo transpositivo.

Este guión da cuenta de que el lenguaje no verbal puede programarse en un texto híbrido, empleando muchos indicios paralingüísticos (cinética y proxémica) y técnicos (movimientos de cámaras, encuadres, etc.) en las acotaciones y la narración. En él las características morfogenéticas (icono y mímesis) se logran a través del diálogo y otras indicaciones escénicas. Como resumen de lo comentado, recurrimos a los propósitos que Emeterio Diez Puertas (2006: 295) utiliza para explicar el funcionamiento de los modos de enunciación en general:

*Un mismo suceso, incluso lo que nosotros llamamos una historia (pensamiento y trama), puede expresarse de formas muy diversas. La vida de Colón, por ejemplo, se podría narrar (como en una novela); se podría razonar, es decir, exponer y argumentar (como en un ensayo); se podría también ponderar y magnificar (como en la poesía); y, desde luego, se puede representar (como en el teatro, el cine y la televisión). Hablamos, en este sentido, distintos modos de enunciación: narrativo, expositivo-argumentativo, poético y mimético (también llamado dramático o representativo).*

#### *1.4- Los personajes*

Los acontecimientos de *Pudor* se llevan a cabo por los personajes. Éstos, dotados de “un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como de una gama propia de

comportamientos, reacciones, aspectos, preferencias, habilidades y gestos” (Fernando Canet, 2003: 14), están al servicio de la acción pero no se ajustan al modelo actancial con seis categorías de Greimas. Veámoslo con brevedad enumerando los actores del texto cinematográfico y su funcionamiento.

Como podemos ver, los personajes de *Pudor* (guión) son: Alfredo, Julia, Abuelo, Pilar, Juan Luis, Marisa, Carolina, Sergio, Vero, Gloria, Abuela (Vicenta), Javi, Hombre X, Irene, Sr. Braun, Anciana del Hospital, Director, Médico Residente, Enfermera, Bedel, Camareros y Camareras, Voz Mujer, Compañera 1, Compañera 2, Voz de Locutor, Recepcionista de la Clínica, etc. Nos referimos ahora al funcionamiento y a la caracterización de algunos personajes indispensables de ese texto, siguiendo a Mckee Robert (2002: 131) para quien:

*La caracterización es la suma de todas las cualidades observables de un ser humano, todo aquello, que se puede conocer a través de un cuidadoso escrutinio –la edad y el coeficiente intelectual, el sexo y la sexualidad, el estilo de habla y la gesticulación, la elección de automóvil, de casa y de ropa, los valores y las actitudes– todos los aspectos humanos que se pudieran conocer tomando notas sobre alguien todos los días.*

En el guión estudiado hay dos tipos de personajes: los personajes planos y los personajes redondos. Los primeros (Alfredo, Julia, Marisa, Sergio, Pilar) se caracterizan por estar contruidos en torno a un rasgo o cualidad que les individualiza y los acompaña a lo largo de todo el texto (no cambian, son personajes tipos o caricaturescos) y los segundos (Abuelo, Juan Luis, Gloria, Carolina, Vero...) comprenden más de un rasgo o cualidad y evolucionan a lo largo de la acción novelesca (pueden sorprender al lector). Estas consideraciones teóricas nos permiten destacar la presencia de dos tipos de caracterización en el texto: la directa y la indirecta. La caracterización es directa cuando se mencionan explícitamente los rasgos que constituyen el carácter o la personalidad de un personaje, mientras que la caracterización es indirecta cuando el lector tiene que inferir el carácter y la personalidad del personaje a partir de su comportamiento, apariencia externa, entorno, lenguaje, gustos, etc. Se pueden completar estas explicaciones diciendo que el lenguaje es el elemento esencial del proceso de caracterización de los personajes. Esta definición del lenguaje que da Salvador Crespo (1988: 141) es, entre muchas otras, terminante:

*Lo que dice un personaje y cómo lo dice: tipo de acto de habla que realiza (órdenes, preguntas, promesas, amenazas, consejos, etc.), patrones de su conducta verbal (elocuencia, reticencia, indecisión, etc.) tono de voz, idiolecto, dialecto, sociolecto, registro, estilo, etc. constituyen factores que contribuyen significativamente a la caracterización del personaje.*

Comenzamos caracterizando los personajes planos mayores. Alfredo tiene 45 años. Es el hombre sensible que tiene miedo a la muerte y al abandono en el guión y la escena onírica donde cae al mar que se añade da otro toque a este drama familiar. A pesar de la tristeza que le habita, es el mujeriego del texto. Sus conquistas, además de su legítima esposa Julia, son Gloria (su celosa y afectuosa secretaria) y Pilar (su amante). Alfredo, en muchas secuencias aparece reflexivo, con la mirada ausente y muy divertido: “Alfredo asiente y se queda pensativo, perdiendo su mirada [...] Mil cosas se agolpan en su cabeza y siente como el aire se hace más denso” (págs. 7 y 12). Espía los movimientos de su mujer y acaba por descubrir que le engaña, viendo a otros hombres. Julia, 40 y pico de años, encarna en el guión la mujer impaciente, tendida, nerviosa, agitada, inquieta afligida e inestable. Recibe anónimos eróticos y pasa toda la trama corriendo detrás de un desconocido perverso. Durante los encuentros secretos con su desconocido admirador (Hombre X), las secuencias encadenadas (que programan los futuros planos panorámicos y travellings con buenas profundidades de campos del filme) nos hacen descubrir una dama muy seductora, atrevida y apreciada por su verdugo: “Y tus tetas no se van de mi cabeza. ¿Qué más me vas a enseñar?” (pág. 54). A pesar de su estatuto de ama de casa laboriosa y apenada, es toda presencia y fuerza sensual del guión. Pilar, amiga de Julia, es su antítesis. Es una mujer moderna que pone los cuernos a su marido. Le gustan la cirugía estética y el *glamour*: “Julia le enseña un muestrario de lápices de labios a Pilar. Ésta no deja de hablar de lo mal que está todo y de algo que ha visto en teletienda que le encantaría encargarse (un reductor de abdomen)” (pág. 20). Seduce a Alfredo después de la cena que comparten en su casa y le obliga a tocar su trasero en la cocina. Nunca comparte un encuentro en el texto con su marido, Juan Luis. Las dos mujeres son amables, protectoras y cariñosas.

A lo largo del guión, Juan Luis se muestra bastante noble en sus palabras, sentimientos y acciones. Es un médico de 45 años, aproximadamente, y un amigo de los Ramos (Alfredo y Julia). Es el padre de Carolina y Vero. Tiene mucho protagonismo en el guión más que en la novela y la pareja que forma con Pilar es un desarrollo de la realización. Anima la temática del divorcio y de las parejas de conveniencia en el actual mundo occidental. Unas secuencias de la escena final sirven para mostrarle con unas notas subjetivas, cargando cajas y maletas en su coche. Abuelo, en cuanto a él, tiene alrededor de los 65 años. Es el padre de Alfredo y ocupa la habitación decorada con motivos infantiles de su nieto (Sergio) en la casa familiar. Recientemente enviudado, no quiere tomar las pastillas y busca a una mujer. Se enamora de Irene en el parque y se muestra cariñosa con

ella; luego abandona la casa familiar para instalarse en la Residencia de Mayores. La inserción de Irene con un protagonismo reducido respecto a la novela es muy significativa en este guión. En efecto, la programación de las imágenes visuales sobre este personaje prevé mostrarla con planos que oscilan entre medios y panorámicos, totalmente ausente, sentada en una silla de ruedas. En la secuencia del parque, las palabras del narrador suplente programan una imagen que se transformará progresivamente en panorama para demostrar al espectador que Irene no está sola, que la acompaña su Enfermera, sentada en un banco. Tras una señal técnica (fundido a negro), una narración continua (secuencias sin parlamentos) aleja la Enfermera de la hermosa Irene y aproxima unas páginas después el amable señor Abuelo muy cerca de ella. Veamos cómo habla Abuelo con Irene sin recibir señal de haberle oído: “Hola, Irene. Te he estado buscando. Hay tantas cosas que me quedé sin decirte. Sólo espero estar a tiempo de hacerlo. Lo importante es que te he encontrado... y que sigues igual de hermosa. Tranquila, mi vida, todo va a ir bien a partir de ahora” (pág. 45).

Sobre los personajes planos menores tenemos interesantes notas caracterizadoras. Marisa, 14 años, es la hija mayor de Julia y Alfredo. Tiene crisis de adolescencia y está buscando su identidad sexual. En casi todas las secuencias del guión tiene la mirada perdida, pone cara de fastidio o está de mal humor. Expresa un montón de sensaciones con la mirada: dolor (pág. 61), tensión (págs. 17 y 66), disgusto y odio (pág. 82), etc. Sus pequeños defectos fatales hacen de ella una chica manipuladora, astuta, ilusionada, hipócrita, abochornada y neurótica. Como le gustan las tías, entra en juego ambiguo con su antítesis (amiga y enemiga) Carolina. En efecto, Carolina hace su primera aparición en la secuencia 23 del filme fantasma (durante la ronda de salto de potro) con mucha afección hacia Marisa. Su implicación en la acción revela al receptor una gran aportación en el desarrollo de la temática principal del proyecto cinematográfico. Sus apariciones dejan ver una chica sabedora de su atractivo físico (tiene unos pechos grandes y buenos y lleva siempre las uñas pintadas con esmalte), provocadora de chicos, algo frívola y vengativa:

*Marisa está haciendo pis en una de las cabinas. Termina y al abrir la puerta de su cabina se encuentra cara a cara con Carolina, que la estaba esperando con una amiga. En la mirada de Carolina hay odio. Marisa, como si nada, se dirige al lavabo y comienza a lavarse las manos, dándole la espalda a Carolina, lo que termina por irritarla aún más (pág. 82).*

Sergio, de 7 años, es el niño que ve fantasmas en el texto estudiado. Le gusta jugar solo con los robots; en muchas secuencias lleva unas gafas que permiten al guionista

introducir un interesante añadido para distinguirlo del personaje de la novela. Vero le llama “Harry Potter” (pág. 48). Le gusta repetir todo lo que dicen los mayores; es un poco hipócrita, incrédulo, valiente e imaginativo ante de sus amigos fantasmas. Es el personaje que, directa o indirectamente, aparece en más secuencias del texto analizado; abre y cierra la trama y peca mucho por su curiosidad. Su compañera es Vero (hermanita de Carolina e hija de Juan Luis y Pilar), de 7 años como su amigo. Chica muy bonita y simpática, le gusta chantajear y sorprender a Sergio. A pesar de su espíritu de obediencia le cae a menudo mal a Sergio. Los dos forman un buen dúo de humor.

Los personajes redondos del texto que merecen una caracterización son: Gloria, Hombre X, Javi, Sr. Braun y Abuela. Gloria es la secretaria y amante de Alfredo. Es una “mujer de unos 30, con cierto atractivo” (pág. 13). Es una mujer con muchos caracteres: primero se muestra afectuosa y comprensiva con Alfredo, luego se convierte en amante celosa y poseedora que anima gravísimas broncas con Alfredo. Su cambio de actitud es algo sorprendente tanto para el lector como para el espectador de *Pudor*. Los celos se apoderan de esa mujer que, en presencia de su amante juega como una adolescente enamorada, al descubrir que Alfredo se juega de ella para olvidarse de los engaños de Julia. La situación no se resuelve con las amenazas de denuncia por acoso sexual ya que Gloria acaba llamando a Julia para contarle todo el romance vivido con su marido como amante. Javi es otro personaje redondo del texto: un poco frívolo y laxista. Coquetea con muchas chicas y sale a la vez con Carolina y Marisa en el texto. El Hombre X es el personaje redondo por excelencia del texto. Es un individuo apuesto, de excelente presencia, seductor, ambiguo en su comportamiento, galán y violento. Durante sus encuentros con Julia, demuestra un perfil de hombre grosero; humilla muchas veces a Julia a quien califica de “puta calentapollas” o “¡Zorra de mierda!” (pág. 70). Sr. Braun es un fantasma que sólo ve Sergio. Descrito por su amigo Sergio, se transparenta que es un hombre grande. Siempre está acompañado de su perro, con un aspecto feroz. Es un personaje machista, que piensa que “a veces es necesario aplicarles un correctivo a las mujeres, cuando se portan mal... para que no reincidan” (pág. 48). Marisa le describe como “un hijo de puta que silbaba a las niñas por la calle” (pág. 27). Abuela aparece solamente en la escena inicial con muchos cortes a negro que anuncian su futura imagen borrosa. Está entubada y conectada a una maquina de respirar; su esposo la llama Vicenta, mientras que Carolina afirma que era “menuda sargento”. Por boca de Abuelo tenemos los elementos descriptivos del fantasma de Abuela: una vieja egoísta, gorda y que se quejaba

por todo. Los demás personajes son de menor importancia en la trama, sus acciones son de acompañamiento.

En definitiva, los personajes de *Pudor* (guión) constituyen el elemento estructural básico del filme que estudiaremos luego. Pertenecen fundamentalmente a la categoría de los personajes diseñados o planos, es decir, los que se definen linealmente sólo por un trazo o una actitud funcional básica que los acompaña durante toda la producción. Por eso, observamos que los actores que interpretarán Alfredo, Julia, Abuelo, Marisa y Sergio tenderán afectuosamente a la caricatura o presentarán casi una naturaleza cómica o humorística. La trama tiene un espíritu específicamente irónico y muchos episodios se yuxtaponen a lo largo del texto con la presencia constante de cada uno de los miembros de la familia de los Ramos como eslabón orgánico. Frente a esta realidad, los directores de este drama familiar dijeron en el festival del cine de Málaga (2007) que han realizado una película de contención, en la que han tratado de reflejar soledades y pudores, como una olla a presión. Tras presentar brevemente a los personajes-actores que actúan en el guión nos coincidimos con Emeterio Diez Puertas (2006: 173) cuando afirma que en el relato fílmico el personaje es producto de los sucesos de la trama y que la fábula determina su psicología. Se nota que todos los personajes están en busca de un mejoramiento psicológico. Funcionan con atributos de papel y escenario. Su metamorfosis es morfológica y semánticamente rica.

### *1.5- El tiempo*

El tiempo es uno de los constituyentes más importantes de la construcción de un relato. Pues en el texto estudiado el tiempo se manifiesta bajo muchas nociones temporales entre las cuales “el tiempo externo, el tiempo diegético, el tiempo expresado y el tiempo fílmico” (Emeterio Diez Puertas, 2006: 277-279). A nuestro juicio, las cuatro nociones integran armoniosamente la división clásica que suele definir las funciones de esta estrategia narrativa: el tiempo de la historia y el tiempo del relato. Debido a la atemporalidad de los acontecimientos tratados en *Pudor* y a la representatividad de la narración cinematográfica (en el cine todo está siempre en presente), nos interesamos más por el tiempo diegético que, según observamos, integra el tiempo expresado y preconfigura el tiempo fílmico. En esta lógica, abordamos el tiempo diegético estudiando el orden, la duración y la frecuencia de los acontecimientos.

La estructuración convencional del orden está muy bien aplicada en *Pudor* (guión) porque la cronología de desarrollo de las acciones está respetada. Los indicios textuales son: “AMANECER”, “DÍA”, “ATARDECER” y “NOCHE”. También las cuatro leyes de la iluminación fotográfica: “INTERIOR NOCHE”, “INTERIOR DÍA”, “EXTERIOR NOCHE” y “EXTERIOR DÍA” tienen un funcionamiento normal y definen bien la puesta en imágenes de las acciones. Este orden construye el tiempo expresado y se refiere a la situación de cada uno de los sucesos de la historia, desarrollando la trama del guión en un espacio temporal de siete días. La historia empieza con una secuencia diurna: “SEC. 1 HABITACIÓN HOSPITAL. INT. DÍA” (pág. 1) y termina seis noches después: “SEC. 121 HABITACIÓN DE HOSPITAL. AMANECER. DÍA” (págs. 99-100). En la sexta secuencia ya estamos de noche: “SEC. 6 TANATORIO. INT. NOCHE” (pág. 6). No cabe la menor duda de que, cronológicamente, hay evolución. Diversas proposiciones circunstanciales de tiempo utilizadas en el texto demuestran que la historia acontece día tras día y noche tras noche; así, durante una semana. Ejemplos: “Comprueba la hora en un reloj del salón. Las 11:24” (pág. 20); “Paso de tiempo. Atardece sobre la ciudad” (pág. 34). Algunas desviaciones cronológicas (M. Bal, 1995: 58) son fácilmente identificables en *Pudor*. Las marcas analépticas y prolépticas indican claramente la relación entre el tiempo del relato y la historia contada.

Las referencias textuales con saltos hacia delante tienen cuotas menos interesantes y, en todas, la narración prepara escenas cuyas imágenes anticiparán el futuro. Estos casos particulares de *flashforward* son: “En quince minutos –dice Julia– tengo la siguiente cita y está a un trecho de aquí [...] Bueno, mañana es viernes. Tendremos el fin de semana para recuperarnos” (págs. 20 y 39) y, según términos de Alfredo, “Juan Luis me pondrá al día sobre dónde invertirá su inmensa fortuna en los próximos meses” (pág. 39). La primera parte de las palabras de Julia se refiere a la primera cita que este personaje tiene con su desconocido admirador, mientras que la segunda parte y el parlamento de Alfredo cuentan las reacciones a la invitación de cenar que mandaron Juan Luis y Pilar a la pareja. El discurso analéptico digno de interés en este guión se centra en la figura de Abuelo. Los analepsis encontrados son una especie de mecanismo de recuperación de lo vivido con Irene, durante sus primeros encuentros, en la memoria del personaje. Estos recuerdos se intercalan en el discurso mediante un monólogo: “No supe actuar. Creo que nunca he sabido. Era un infeliz y tú me diste la oportunidad de dejar de serlo. Pero tuve miedo. Siempre lo he tenido. Ahora, me gustaría...” (pág. 45) y mediante una expresiva narración

didascálica: “se trata de una foto de Irene, la anciana del parque, unos diez años más joven [...] Abuelo la observa unos segundos, melancólico, como tratando de evocar la última oportunidad que le dio el amor, diez años atrás” (pág. 33). Las secuencias oníricas y fantásticas del suicidio de Alfredo pueden completar esta lista de retrospecciones puntuales de la narración.

La variable “duración” tiene mucho eco en el texto de Tristán Ulloa. Su estudio se refiere a la velocidad del relato y establece la relación entre la duración de la historia (DH) y la duración del relato (DR). Aunque con brevedad, nos interesamos en estos párrafos por la descripción de las modalidades como la escena, el sumario, la elipsis y la pausa. En efecto, las escenas se materializan por un discurso técnico que tiende a conseguir una equivalencia entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato, disponiendo las secuencias narrativas seguidas de más o menos una página en el texto (págs. 5, 12, 33, 66, 67, 71 y 72). Estas páginas son anticipo de los movimientos y acontecimientos continuos que se llevarán a la gran pantalla mediante el montaje de los planos secuencias como vehículo de expresión. Por su parte, los sumarios –utilizados para resumir en el relato el tiempo de la historia– se realizan en las secuencias de aceleración del relato; están presentados esencialmente por el cinerrador. En ellas el relato condensa la historia y a veces no intervienen los actores (ausencia de parlamentos). El discurso es regido y la descripción predomina sobre la narración:

*SEC. 85A CAFÉ SUSY. INT. DÍA.*

*Julia entra. En el café sólo hay un par de mesas ocupadas por una pareja en una y un Hombre Mayor en otra. Hay dos Hombres sentados en la barra, charlando. Julia se sienta en una mesa pegada a la ventana. Un Camarero se acerca a atenderla. Pide un café.*

*SEC. 86A FACHADA CAFÉ SUSY. EXT. DÍA.*

*Alfredo, oculto tras una cabina telefónica, observa a su mujer sentada junto a la ventana. No sabe muy bien qué hacer.*

*SEC. 86B FACHADA CAFÉ SUSY. EXT. DÍA.*

*Alfredo ve a Julia girarse y luego levantarse. No entiende adónde va (pág. 66).*

Como podemos ver, estas secuencias del texto cinematográfico favorecerán el mantenimiento de la tensión narrativa, la brevedad de las acciones y la fugacidad del tiempo de visualización. El encadenamiento de las imágenes se mostrará simultáneamente, caracterizando a los personajes y traduciendo el paso del tiempo. Por haber leído la novela antes se comprende que hay supresiones de frases, párrafos y páginas enteras. Lo que se mantiene corresponderá, en cada secuencia, a una toma o maniobra de la cámara que duraría aproximadamente un minuto para enfocar un plano general del decorado. Ese procedimiento permite la economía narrativa y agiliza los hechos reiterativos de la

diégesis. Desde entonces, traspareta claramente que el guión de *Pudor* es una mera transposición<sup>83</sup>. Se observan también muchas elipsis que, al igual que los sumarios, reducen el tiempo de la historia. Las formas de expresión más utilizadas para materializar esta variable de la duración en el texto son las indicaciones escénicas como: “Paso de tiempo. Atardece sobre la ciudad” (pág. 34) o “Paso de tiempo: Noche” (pág. 75) y los abundantes puntos suspensivos del texto (págs. 2<sup>6</sup>, 10<sup>6</sup>, 13<sup>5</sup>, 66<sup>3</sup>, 68<sup>2</sup>, 75<sup>4</sup>...) <sup>84</sup>. Estos momentos de silencio anuncian que en el filme habrá muchos cortes, fundidos a negro e introspecciones. Estas introspecciones introducen la morosidad del tiempo representado; de ahí el examen de las pausas. Esa noción de ralenti discursivo (curso lento del tiempo) da la impresión de que el tiempo de lectura se detiene o se alarga. Las diferentes expresiones que utiliza Tristán Ulloa para indicar esta modalidad de deceleración son estilísticamente formulados: “Pequeña pausa” (pág. 42); “Y después de otra pausa cuelga” (pág. 42) “Pausa” (págs. 45, 62<sup>2</sup>, 63, etc.). A pesar de todas estas pausas, es preciso señalar que estamos ante un relato singulativo, es decir, con una frecuencia simple.

En resumen, hemos analizado el tiempo (expresión psicológica de la realidad) en términos de orden, duración y frecuencia. Hemos notado que el texto acontece con una fluidez temporal normal, marcada por muchas discontinuidades y una frecuencia simple. Queremos insistir en el uso casi exclusivo del presente de indicativo porque “la imagen está siempre en presente” (Gaudreault y Jost, 1990: 109). Se nota que el presente de indicativo es el tiempo de dramatización y que la irreversibilidad del cauce temporal hace operar el tiempo de la presión psicológica y de la crítica social.

### 1.6- El espacio

Tal y como postulan diversos teóricos de la narratología, el espacio es el lugar donde se realizan los acontecimientos de un relato, es decir, cada texto (literario como fílmico) tiene un mundo del que se nutre y al que nutre. Referente al espacio fílmico (guión y película), Fernando Canet (2003: 23) precisa que “cada instante es escenificado en un fragmento espacial, y la reconstrucción en su conjunto es lo que da sentido a la

---

<sup>83</sup> Sánchez Noriega (2000: 64) precisa que la adaptación transpositiva está a medio camino entre la adaptación fiel y la interpretación. Para él: “La adaptación como transposición –traslación, traducción o adaptación activa– implica la búsqueda de medios específicamente cinematográficos en la construcción de un auténtico texto fílmico y a la estética cinematográfica del mundo del autor expresado en esa obra literaria, con sus mismas –o similares– cualidades estéticas, culturales o ideológicas”.

<sup>84</sup> La cifra exponencial representa el número de las ocurrencias de los puntos suspensivos en cada una de estas páginas del texto cinematográfico.

representación del acontecimiento”. Estudiamos a continuación la configuración y la funcionalidad espaciales de *Pudor* (guión), resaltando remos los distintos lugares que configuran el texto y su funcionamiento.

El inventario de los espacios del texto deja ver una gran fragmentación de los escenarios que recorrerán los actores para rodar la película. Los principales son: Hospital: habitación, pasillo, tanatorio (secuencias 1, 2, 3, 4, 5, 6 y 110); Casa familiar de los Ramos: dormitorio conyugal, baño conyugal, cocina, cuarto de Marisa, cuarto de Sergio, recibidor, rellano de escalera, salón, ascensor, pasillo, fachada bloque (secuencias 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 29, 30, 31, 32, 33, 39, 40, 41, 53, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 71, 72, 73, 89, 91, 92, 93, 102, 106, 107 y 109); Cafetería: interior y exterior (secuencias 15A, 15B y 105); Coche de Alfredo (secuencias 16A y 16B); Oficina de Alfredo: Sala de grupos y despacho Alfredo (secuencias 18, 19, 55, 56, 60, 94, 103 y 104); El Colegio: gimnasio, vestuario de chicas, cabina baño chicas, baño de chicas, pasillos y patio (secuencias 20, 21, 22, 24, 97 y 98); Barrio residencial: chalets adosados, puerta de uno de los chalets, salón casa de Pilar (secuencias 25 y 26); Mercado (secuencias 27); la Ciudad: calles, parque, fachada colegio (secuencias 23, 28, 42, 43, 44, 45, 46, 47 y 57); Casa Pilar: barrio residencial, habitación conyugal, recibidor, cuarto de Carolina, salón comedor, cocina (secuencias 34, 35, 36, 37, 38, 52, 88, 108 y 109); Clínica Tres Culturas: recepción, ascensor, pasillos planta pediatría, consulta pediatría (secuencias 48, 49, 50 y 51); Espigón (secuencia 54); Casa Javi: salón, cuarto de baño (secuencias 66, 69 y 70); Autobús (secuencia 74); Café Susy y Coche Hombre X: interior, exterior, fachada, servicios, calle Susy bar (secuencias 75A, 75B, 76A, 76B, 76C, 76D, 76E, 77, 78A, 78B, 78C y 79); Residencia Mis Mejores Años: sala de estar, pasillos, comedor (secuencias 90, 99 y 100); Restaurante junto al mar (secuencia 95); Habitación hotel (secuencia 96) y Fachada Casa Gloria (secuencia 101). Basándose en estas presencias espaciales de la realidad, podemos completar nuestro análisis comentando algunas redes espaciales comunes e influyentes que se destacan, funcionalmente, en el texto.

El cuestionamiento del funcionamiento de los espacios de *Pudor* permite ver que la acción procede por un vaivén entre muchos microespacios reagrupables en ocho grandes redes espaciales: los espacios sanitarios (hospital, farmacia, clínica), la zona residencial (casa de los Ramos, casa de los Parodi, casa de Javi, casa de Gloria, cafeterías, hotel, fachadas), el colegio de los niños, la oficina de Alfredo, los coches (Alfredo, Julia, Javi,

Hombre X, autobús), la residencia de mayores, el parque y el mar (espigón). Estamos ante un relato parcelado y muy fragmentado donde los lugares se interrelacionan de manera minuciosa para producir el sentido. La evolución de los acontecimientos en los espacios abiertos y cerrados demuestra, a la perfección, que todos los lugares visitados por los actores se embragan y se complementan. A veces, observamos que algunos de estos espacios son otras prisiones para los actores principales (oficina de Alfredo, casa familiar, colegio de los niños y residencia de los mayores) que no consiguen alcanzar la plenitud en una ciudad opresora con acceso al mar. Antes de pasar al comentario del cronotopo, detengámonos un momento en el análisis de dos espacios cerrados: casa familiar y colegio de los niños y dos espacios abiertos: el parque y el coche, para mostrar el hilo del drama.

Los espacios cerrados ponen en escena muchos aspectos distanciadores entre los personajes. Los elementos retóricos “diegetizan” el efecto patético en los personajes que sufren el engaño en el interior de sus casas. Diversas enunciaciones textuales testifican que los espacios aprisionan o se utilizan para aprisionar a los personajes: “Sergio sigue sin obedecer, así que Julia lo agarra del brazo y se lo lleva a rastras entre gritos y pataletas y lo encierra en su cuarto” (pág. 25). Casi la mitad del filme fantasma se desarrolla en la casa familiar de los Ramos (Abuelo, Abuela, Alfredo, Julia, Marisa y Sergio) y todos los acontecimientos se relacionan con ellos. Leyendo las secuencias que tienen lugar en esta casa familiar el lector asiste a todas las actividades matinales, jornaleras y nocturnas de la casa de Alfredo. La séptima secuencia se abre a las siete y media de la mañana cuando suena el despertador; vivimos, con los miembros de la familia, los preparativos en las salas de baño, las habitaciones y el salón.

Los localizadores convencionales que sitúan las acciones de *Pudor* (guión) en medios públicos y que merecen cierto comentario son el parque y el coche. Entre el nivel profundo y el nivel superficial se insertan los relatos intercalados que acontecen en estos espacios cuyos contenidos tienen carácter de simulacro. El parque es un lugar configurado y abierto perteneciente a Gijón; desempeña la misma función que en el texto novelesco: es un lugar de encuentros, paseos y relajación. Es allí donde Abuelo se enamora de Irene durante sus paseos sin rumbo por el parque (secuencia 23) y nutre la ambición de instalarse en la casa de los mayores. En este sentido, el parque incide en la configuración diegética este filme fantasma, como un espacio apaciguador para los personajes perturbados o que viven bajo una gran tensión psicológica. El coche, como medio de transporte muy usado

en el guión de Tristán Ulloa, encierra muchos episodios de declaración de amor. Facilita los movimientos y los encuentros de/entre los actores. Lo usan puntualmente Alfredo, Julia, el Hombre X y Gloria: “A pesar de ser sábado viaja bastante gente en el autobús” (pág. 66). La descripción es muy significativa tanto en forma como en sentido. Esa descripción pormenorizada, bajo el empleo del discurso metonímico, es característica del cine melodramático sentimental. En muchas secuencias el coche funciona como un espacio de intimidad para los enamorados (Marisa con Javi, Alfredo con su secretaria y Julia con el Hombre X). La movilidad del coche pierde todo su sentido en estos casos. Marisa pierde su virginidad en el coche de su novio de circunstancias; su madre se hace violentar/violar en el coche del hombre desconocido y Luis decepciona a Doris en un coche. Las imágenes que estas acciones remiten ineludiblemente a unas realidades cotidianas (Sánchez Noriega, 2000: 110).

Aprovechamos la fase conclusiva del tratamiento del espacio en este guión para comentar el problema que acarrea el cronotopo. En efecto, tanto en el texto novelesco como en el guión, el espacio se relaciona con el tiempo para adquirir protagonismo. Esta dialéctica está consignada en cada subtítulo de las secuencias. Ejemplo: “PATIO DEL COLEGIO. EXT. DÍA.” (pág. 18). Esta configuración da cuenta del lugar donde se ubica la acción y del momento en el que transcurre. Sólo a partir del enunciado sabemos que la acción transcurre en el patio del colegio de los niños, en el exterior, y durante el día. Observamos que el cronotopo pone de relieve el carácter prescindible del funcionamiento del espacio y del tiempo en la realización del relato fílmico. Sirve para esquematizar el marco espacio-temporal y enfatizar en el desarrollo de las acciones. Mediante el funcionamiento alternativo, noche/día o interior/exterior, tenemos enfatizados el tiempo que hará cuándo y dónde se encontrarán los futuros actores. Cada secuencia construye, de manera sencilla, una dialéctica espaciotemporal para convertir lo escrito en actos.

Pensamos finalmente que el estudio de los elementos estructurales de este guión confirma que la transformación de todo texto altera tanto su forma como su contenido. A nivel discursivo explicamos que el relato prefílmico estudiado es típico de un melodrama cuyas similitudes y diferencias con la novela que le dio nombre son notables y donde la filiación literaria subsiste, temáticamente, como una lectura crítica. También, en ese guión, hemos notado que los personajes están al servicio de la acción (son pre-actores, preparados

a encarnarse) y que es ahí dónde empieza a dibujarse la transformación morfológica y la distribución de los encuadres, las angulaciones y los planos del filme.

## 1- Análisis de la película

Para estudiar las estrategias comunicativas de la adaptación cinematográfica de *Pudor*, de Santiago Roncagliolo, realizada por Tristán y David Ulloa en 2007, enfocamos nuestra atención en la estructura, el lenguaje, los personajes o intérpretes, el espacio y el tiempo, el *cinerrador*, sin olvidar la sinopsis y las fichas.

### 2.1- El sinopsis argumental

Basada en la novela homónima de Santiago Roncagliolo, publicada en 2004, *Pudor*, de David Ulloa y Tristán Ulloa (2007), es una mirada a la intimidad, a los deseos, obsesiones, secretos y miedos que algunos no confiesan ni siquiera a quienes más quieren. Ese pudor conduce a la incomunicación, a la amargura y a la soledad (temas mayores del filme). El escenario (Gijón) es una ciudad con acceso al mar. Sus personajes son: un hombre triste que pelea con la muerte (Alfredo/Nancho Novo), una mujer abandonada que recibe anónimos eróticos (Julia/Elvira Mínguez), un hombre mayor que se enamora después de la muerte de su legítima esposa y que desea ingresar en una residencia (Abuelo/Celso Bugallo), dos adolescentes que se enfrentan a las ansiedades y a los traumas que les generan la pubertad (Marisa/Natalia Rodríguez) y la bella Carolina (Lorena Mateo) que lucha por aceptarse, dos niños que ven y hablan sólo de fantasmas (Sergio/Marcos Ruíz y Vero) y una pareja de conveniencia que se divorcia (Juan Luis/ Joaquín Climent y Pilar/ Nuria González). Al igual que en muchas familias, todos los actores de *Pudor* (incluidos Hombre X/Manolo Solo, Vero/Alejandra Lorenzo, Pilar/Núria González, Juan Luis /Joaquín Climent, etc.), a pesar de vivir juntos están casi solos, tristes, amargados y desamparados.

### 2.2- Las fichas técnica y artística

Los elementos constitutivos de la ficha técnica del filme estudiado son ocho. *Dirección*: David Ulloa y Tristán Ulloa. *Guión cinematográfico*: Tristán Ulloa. *Autor novela original*: Santiago Roncagliola. *Dirección de fotografía*: David Omedes (A.E.C.). *Montaje*: Nacho Ruiz Capillas. *Dirección de arte*: Satur Idarreta. *Producción*: José Antonio Fèlez. *Realización*: Jaume Balaguero.

La ficha artística es diversa y muy rica. Una decena de cuerpos profesionales, entre muchos otros, pueden citarse en ese terreno. *Intérpretes*: Nancho Novo (Alfredo), Elvira Mínguez (Julia), Natalia Rodríguez Arroyo (Marisa), Celso Bugallo (Abuelo), Carolina Román (Gloria), Marcos Ruiz (Sergio), Lorena Mateo (Carolina), Manolo Solo (Hombre X), Alejandra Lorenzo (Vero). *Con la colaboración especial de*: Núria González (Pilar), Joaquín Climent (Juan Luís), Héctor Colomé (Hombre X), Camilo Rodríguez (Hombre X), etc.  *Casting*: Eva Leira y Yolanda Serrano. *Sonido directo*: Sergio Bürmann. *Diseño de sonido*: Carlos Faruelo. *Maquillaje*: Susana Sánchez. *Peluquería*: Marra Collazo. *Vestuario*: Clara Bilbao. *Ayudante de dirección*: Adán Barajas. *Dirección de producción*: Óscar Vigiola. *Música original*: David Crespo. *País*: España y Chile (2007). *Estreno*: 13 de abril de 2007. *Producción*: TELESA, P.C. *Duración*: 113 minutos. Género: Drama.

Esta película fue nominada a la “Biznaga de Oro” del festival de Málaga y a la “Mejor Dirección Novel” en los premios Goya de 2007. También recibió premios en festivales como Karlovy Vary, Lecce, Nantes y fue proyectado en sitios tan dispares como Chicago o Mar de Plata.

### 2.3- La estructura de la acción

La estructura de la acción nos permite estudiar cómo se encadenan los sucesos que tienen lugar en el filme. El estudio de la sucesión y organización de las acciones de esa película obedece a la ley de causa y efecto. Su estructura externa muestra que el filme tiene doce escenas que son: “Inicio”, “Desayuno”, “Colegio”, “Cena”, “Amanecer”, “Suicidio”, “Cena con amigos”, “Fiesta”, “En el coche”, “Nuevo día”, “Oficina” y “Llegada a casa”. Orgánicamente, la estructura del libro cinematográfico (planteamiento, nudo y resolución) está respetada. Por lo que se refiere a la estructura interna, la situación inicial o el planteamiento corresponde casi a las dos primeras escenas. El nudo empieza con la secuencia tres (en el colegio) y termina en la primera parte de la undécima escena, cuando Alfredo gestiona algunos expedientes en su oficina. Este desarrollo está constituido por cuatro sucesos núcleos que abarcan las escenas sexta, séptima, octava y novena. Pero la escena séptima (la invitación y la discusión subsiguiente durante la cena con los amigos) es el suceso que impulsa la dinámica de la acción, es decir, uno de los momentos cruciales de la trama; pone ante sus responsabilidades a los padres de Marisa y Sergio. Ahí alcanzamos el clímax del drama. Las acciones de Abuelo e Irene son puntos de giros que funcionan como frecuencias de modulación: suavizan la tensión diegética y reorientan los objetivos

de los Ramos. El desenlace se inicia en los últimos minutos de la undécima escena y finaliza en la duodécima, cuando la familia se reconstruye y da la impresión de vivir normalmente. Pero la acción termina donde empezó, en el hospital; de ahí la estructura circular.

Detalladamente, lo esencial de la acción de la primera escena se desarrolla en una habitación del hospital y en el tanatorio. En la habitación del hospital percibimos, en la oscuridad, el espectro de un cuerpo inerte y un sonido de máquina respiratoria; al ritmo de la banda sonora, dominada por el ruido de las respiraciones de Abuela, aparecen los créditos. Se alternan los primeros planos del filme con abundantes cortes a negro, movimientos del personal médico y las primeras imágenes claras de unos protagonistas de la película: Julia, Sergio y Marisa. Los tres personajes, respectivamente de 40 y pocos, 7 y 14 años, transmiten el ambiente de mal humor y fastidio que domina todo el filme. Las mujeres tienen una mirada ausente o afligida; el chico juega, primero con los robots, luego con las arrugas de la cara, la dentadura y el cuerpo inerte de su Abuela. Los fundidos o cortes entre secuencias son en negro y tardan algo como cuatro segundos; los pasillos funcionan como espacios de transición.

Las escenas primordiales del nudo en la construcción o comprensión del sentido de la película estudiada son: “Colegio”, “Cena con amigos”, “Fiesta” y “Oficina”. Contadas con la dosis justa, todas las secuencias filmadas en el colegio de los cuatro niños de la película se salpican con buenos momentos de acción y humor; encajan o se completan también con las secuencias de la escena de la “Fiesta”. Los escenarios privilegiados son el “gimnasio”, los “vestuarios chicas”, la “cabina baño chicas” y el “patio del colegio”; mientras que el tiempo de predilección es el día. En este espacio, Marisa y Sergio entablan relaciones amistosas con Carolina y Vero, respectivamente. Las chicas mayores se conocían desde dos años y tres meses, son compañeras de clase (ver secuencia de la ronda de salto de potro) y difieren en todos los aspectos físicos y psicológicos; mientras que los menores tienen la misma edad (7) y parecen entenderse. Las historias arquetípicas de esta escena desvelan experiencias escolares comunes que se visten de una expresión cultural específica. Transmiten unas desavenencias ordinarias entre alumnos y alumnas por incompatibilidad sentimental. La pelea entre Marisa y Carolina imprime a esta parte del filme una realidad infantil cuyas adiciones de personajes (Niñas Curiosas y una Bedel) destacan las preocupaciones amorosas de los adolescentes. Aquí, unos planos generales, en

el baño de chicas del colegio, presentan a Marisa y Carolina (llenas de ira) que se agarran de los pelos, se golpean y arañan. La secuencia después de la camorra recoge, mediante un lento travelling, el paseo de Marisa por los pasillos del colegio rumbo a un grupo de chicos para besar con jactancia a (Javi), el novio de su ex amiga. La sensualidad del gesto expone el chico en víctima, para los espectadores y en héroe, para sus compañeros.

Las escenas tituladas “Cena con amigos” y “En el coche” están llenas de pudor. Antes de ellas la señal se da al espectador cuando, en una secuencia secundaria, Julia rompe con la rutina, desnudándose delante de su marido sin darle la espalda. Los dos actores, enloquecidos, fornican y reinstauran la armonía en la familia por unos momentos. El lenguaje, muy erótico, acompaña la turbación pasional, los gemidos de los enamorados y los ruidos producidos por la televisión. Los planos generales dominan sobre los cortos y los directores abusan del uso de los tintes neutros (azul oscuro y sepia). Los decorados interiores de la habitación conyugal, en términos espaciales, elucida que la familia tiene un nivel de vida muy bueno. La escena “Oficina” empieza con un romance que vive una pareja de ancianos excepcional (Abuelo e Irene) en la residencia “Nuestros mejores años”. La emoción que crea ese debut en los espectadores estructura los siguientes parlamentos:

*DIRECTOR. La verdad es que al principio llegamos a pensar que se trataba de un indigente, pero tampoco nos pareció peligroso. Cuando por fin se durmió conseguimos hacernos con su DNI y, buscando en la guía, dimos con ustedes. No se ha separado de Irene en ningún momento...*

*JULIA. ¿Irene?*

*DIRECTOR. ...mostrándose atento y cariñoso con ella. Muy protector. Nosotros no tenemos ningún inconveniente en que se quede, que conste.*

En la citada escena, el ojo de buey es un procedimiento filmico muy logrado. Es un añadido a la novela de Santiago Roncagliolo que diluye el aspecto gris de la vida de sus personajes. El juego de planos cortos o medios y primeros planos o panorámicos dan más importancia a la mirada y/o actitud de Abuelo, mostrándose cariñoso con Irene y dándole de comer con una cuchara ante la profunda sorpresa y admiración de Julia que decide dejarle en la residencia. Una mención especial requiere la escena de los celos que se apoderan de Gloria al conocer que Alfredo se juega de ella y de sus sentimientos. El fundido en negro que sigue estas secuencias se blanquea progresivamente, introduciéndonos en el dormitorio conyugal de Alfredo y Julia en plena noche. El paso del tiempo (día a noche y luego noche a día) es imperceptible; los susurros de Alfredo y la banda sonora son los registros acústicos más destacados. Las calientes secuencias que

preceden el “éxcipit” combinan sabiamente los planos-secuencias con los panoramas alternativos que muestran la desavenencia general en la familia de los Ramos.

La escena final (“Llegada a casa”) tiene una particularidad: concluye el filme, con una acción continuada, casi por donde empezó. Las secuencias finales se desarrollan, de noche y al amanecer, en el piso familiar, en la fachada de la casa de Pilar y en la habitación del hospital. Alfredo, Julia, Marisa, Sergio son los actores principales. Éstos forman verdaderamente el cuadro final que compone la familia. Proyectan una imagen trágica a pesar del intento, por parte de los directores, de conciliarse, dando una nota optimista al desenlace de este drama familiar. La presentación de Alfredo (aferrándose a Julia con mucho amor) y Marisa (abrazando a Sergio con fuerza) constituye uno de los momentos positivos de ese filme lleno de circunstancias tristes. El resto de las secuencias muestran tres caras amargas: Juan Luis carga cajas y maletas en su coche, Pilar le observa irritada por una de las ventanas de su residencia y Carolina, melancólica, está sentada en el bordillo de la acera. Se plantea así, a través de esta separación de la pareja, el conflicto amoroso como causante de muchos dramas familiares.

Unas buenas perspectivas se hacen también notar en esta gran escena conclusiva: Carolina y Marisa se reconcilian, hablando de sus padres y del Gato. Las dos se ríen y sus rostros, en unos encuadres perfectamente logrados, se iluminan como símbolo de alegría. Las imágenes de Sergio y Vero, planeando cómo entrar donde se supone que habita el fantasma del 2.º B, preparan el espectador a un final onírico y muy similar al inicio de la película. La secuencia final se abre, pues, desde un negro con una imagen ralentizada y sobreexpuesta que deja percibir leves sonidos de respiración asistida como si fuéramos otra vez en el hospital que abre la película. El ocupante de la cama esta vez es nada más que Sergio, saliendo del coma tras caer desde el balcón de su casa. Las acciones paralelas, con campos contrapicados y angulaciones bien proporcionadas, cierran planos que denotan agotamiento en los rostros encadenados de Alfredo, Julia y Marisa. Los fueros de campo enriquecen el proceso de percepción que se presenta ante de la mirada y el oído del espectador como un todo fantasmagórico en un escenario virtual ligeramente abierto al mar. Unas visiones fragmentarias, convocando la técnica del suspense, nos presentan un grupo de fantasmas familiar al chico de los Ramos (la Abuela, la Anciana del hospital, los dos Chicos del colegio, el Señor Braun con su perro, etc.) arremolinado en torno a su cama. El volumen narrativo del filme comparte planos generales con los ojos de Sergio,

desapareciendo en un sonido de brisa marina. La clausura en un fundido a blanco con el sonido del mar es simbólica, optimista y ambiciosa.

Concluyendo esta parte dedicada a la estructura de la acción de la película, podemos decir que muchas secuencias se desarrollan en el hospital, las residencias, la oficina, los cafés, el colegio, los coches, el parque, el mercado, etc. Las imágenes son bien dispuestas y el sonido bien filtrado. Notamos que la ocularización cero (punto de vista perceptivo) domina sobre la ocularización interna secundaria y que la aocularización interna prevalece. La versión fílmica es una amplia narración argumental en la que el planteamiento, con muchos contenidos, provoca un nudo lleno de detalles y un corto desenlace.

#### 2.4- *El cinerrador*

Las imágenes de la película plantean el problema de la organización plásticodiegética y pueden contarse por sí solas. Además de las narraciones en *off*, asumidas por el *cinerrador*<sup>85</sup>, dos puntos de vista se entremezclan en el filme: él de los padres y él de los niños. Pues notamos que la selección de los cuadros espaciales, la organización de los actores y su disposición llegan a los espectadores a través de una voz en *off* intradiegética. La evolución del relato, por medio de distintas tomas, llega al espectador a través de las posibilidades que ofrecen el realizador y la cámara. El narrador extradiegético y el intradiegético se dan la mano:

*Voz de Mujer (off)*  
 ¿Diga?  
 Alfredo  
 Hola  
*Voz de Mujer (off)*  
 ¿Sí?  
 Alfredo  
 Voy... voy a morir.

Vemos que la perspectiva dominante en esta secuencia es exterior, es decir, extradiegética. La fuente de la mirada es del campo técnico, es decir, de la cámara y del director de fotografía. La visión que tenemos en dicha secuencia es plástica e impresionista; refuerza la mimesis y la iconicidad de la película. Los diálogos de ese filme están en sincronía con las imágenes; los turnos respetan los efectos de causalidad y cumplen con todas las características estéticas y morfológicas de un diálogo fílmico:

---

<sup>85</sup> Tomamos este término de José María Paz Gago (1994, 1998 y 2001). Para este teórico, el “cinerrador”, como mirada ficcional que ve y narra, es una entidad de enunciación y recepción que mantiene la convención de ficcionalidad y de verosimilitud. Es el responsable de la enunciación fílmica.

dinamiza, dramatiza, jerarquiza los sucesos de la fábula, caracteriza a los personajes y logra la combinación tensión máxima y tensión mínima. La oralidad es el modo de expresión utilizada desde los créditos iniciales hasta los finales. Hay una buena combinación de los elementos lingüísticos y paralingüísticos.

### 2.5- *El lenguaje fílmico (banda sonora, iluminación, vestuario y otros efectos)*

En el campo de la teoría de las artes, se llama lenguaje a cualquier tipo de código semiótico estructurado para el que existe un contexto de uso y ciertos principios combinatorios formales. El lenguaje audiovisual sería, pues, un sistema de comunicación multisensorial (visual y auditivo) donde los contenidos icónicos prevalecen sobre los verbales, pero promueve un procesamiento global de la información que proporciona al receptor una experiencia unificada. Es un lenguaje sintético que origina un encadenamiento de mosaico en el que sus elementos sólo tienen sentido si se consideran en conjunto. Suministra muchos estímulos afectivos que condicionan los mensajes cognitivos. La intención que impera en este apartado es la valoración discursiva que hacen las instancias enunciativas de *Pudor* (película), a través de las palabras, la lengua, la banda sonora y la iluminación. Podríamos señalar otros elementos icónicos como la prosodia, el maquillaje, la indumentaria y la gestualidad.

En este punto se puede decir que lo más importante que podemos señalar, en los límites de este trabajo, es que el lenguaje (verbal) del filme de los Ulloa utiliza una fraseología que incorpora abusivamente los elementos lingüísticos tales: los galicismos, los anglicismos, los provenzalismos y los tecnicismos. El decorado legitima lo chabacano, lo grosero y las frases no gratas o profusamente malsonantes. Los principales galicismos y vocablos provenzales que aparecen en el texto son: “nouvelle cuisine”, “voyeur”, “microcánulas que reducen las células de grasa mediante ultrasonidos”. El anglicismo más relevante es: “shock”. Los tecnicismos ordinarios son: “ontología”, “efecto voyeur”, “quirófano”, “liposucción ultrasónica”. Las frases no gratas y malsonantes (voces y fraseología populares españolas) son: “Hay que joderse [...] Tiene cojones la cosa”, “yo no sé qué coño se espera de nosotros”, “¡Abuelo ha dicho joder!”, “¡Abuelo ha dicho coño!”, “¡Papa ha dicho mierda!”, “Ni puto caso. Son gilipollas”, “un hijo de puta”, “culo”, “trasero”, “el coño de este imbécil”, “folla bien... lo quiero para fallármelo”. Los contenidos de los mensajes eróticos anónimos que recibe Julia tienen también muchas incidencias lingüísticas, semánticas y espacio-temporales en la película. Realcen,

suprimiendo o corrigiendo lo grosero del texto original, los elementos musicales y románticos del filme. Los soliloquios del Abuelo, aunque abundantes, repudian el lenguaje superfluo y estriban en la sensualidad y la verdad. Eso se vive cuando Abuelo se dirige, sin mirarla ni verla, a la Abuela.

El uso profuso de estos vocablos del habla común de los españoles en esta película tiene un impacto muy didáctico e irónico. Los directores utilizan el impecable lenguaje naturalista, erótico y vulgar, más bien para denunciar el libertinaje lingüístico que se trasmite de generaciones en generaciones en nuestras familias. De tal forma, el espectador comprende hasta qué punto el estilo de los padres y abuelos se adhiere a las mentes de los niños cada vez que Sergio repite sus frases impúdicas: “¡Abuelo ha dicho joder!”, “¡Abuelo ha dicho coño!”, “¡Papa ha dicho mierda!”. Conviene señalar que casi todos los diálogos de la película provienen de la novela original de Santiago Roncagliolo, pero se suprimen (¿por pudor?) muchos mensajes de las notas eróticas que recibe Julia. Ese habla coloquial no funciona al margen del decorado del filme: los gestos acompañan las palabras y, a veces, confirman, matizan o contradicen lo dicho en los parlamentos. Aunque haya situaciones donde los gestos aclaran el sentido de algunos parlamentos, los diálogos son largos y los desplazamientos regulares. Los insultos aparecen en unos parlamentos; también hay algunos silencios.

La banda sonora, constituida de fragmentos musicales de David Crespo, abre la película y acompaña las acciones intermedias del discurso. Esta música participa en la producción del sentido por las imágenes ya que es dulce, tranquila y envuelve bien al espectador a lo largo de la proyección. Expresa también la melancolía, la presión, la falta de pasión y, a veces, acompaña la soledad de cada actor, transmitiendo la atmósfera funeste y triste. Los elementos primordiales de la banda sonora y de los efectos sonoros del filme estudiado son: la música, las zozobras emocionales, los parlamentos, etc. La música, como, combinación artística de la voz humana y/o de instrumentos sonoros para transmitir un mensaje (Josep Prósper Ribes, 2004: 39), se utiliza en la película analizada para definir el estado de ánimo de los personajes principales en situaciones públicas (escena 8 de la fiesta). Se trata de una música esencialmente diegética y objetiva, es decir, una música que forma parte de la acción y da una impresión de realidad. De acuerdo con Josep Prósper Ribes (2004: 47), esta música cumple dos funciones en el filme: crea expectativas en el espectador y facilita la transición entre planos, dando coherencia global a las imágenes

visuales nocturnas. Los pocos fragmentos musicales aparecen en planos descriptivos, sumariales y a veces alternativos en las secuencias rodadas en la casa de Javi. Otro aspecto significativo con respecto a la banda sonora de *Pudor* es que el espectador oye sonidos rutinarios: las voces en *off* o y en *in*, los susurros, los jaleos de unos que fornican, mezcladas con el sonido de la televisión, sirven para romper los silencios entre actores.

La luz y el color del filme estudiado varían en función de los lugares, los momentos o instantes que eligieron los directores durante el rodaje. Se observa que los colores de las imágenes son bien elegidos y que los virajes (negro a blanco), las sobreimpresiones y los cambios de luz natural son los recursos más utilizados para representar el paso del tiempo y los cambios meteorológicos. Regularmente se ve la luz del rellano apagándose o encendiéndose; las luces eléctricas y los faros de los coches iluminan las noches y las tardes en la ciudad mientras que la luz natural del día da el efecto del “reality show”. Los cielos plomizos y lluviosos del escenario iluminan la película. La dirección fotográfica, muy cuidada y exitosa (de colores oscuros y borrosos, con planos fundidos), es un fiel reflejo de la angustia y la presión psicológica (alucinaciones) que sufren los protagonistas.

## 2.6- *El espacio y tiempo fílmicos*

El continuum espacio y tiempo tiene mucha importancia en *Pudor*. Estas coordinadas, de incidencia creciente en los medios de comunicación audiovisual, han sido objeto de examen y preocupación de muchos investigadores. El espacio fílmico, como “conjunto de elementos que configuran el espacio donde tiene lugar la acción dramática” Pablo De Santiago *et alii* (2002: 160), logra su configuración mimética gracias al carácter icónico de la imagen; por eso, Gaudreault y Jost (2001: 87) afirman que “La unidad de base del relato cinematográfico, la imagen, es un significante eminentemente espacial, de modo que [...] el cine presenta siempre las acciones que constituyen el relato y el contexto en el que ocurren”. Según dicen muchos teóricos del cine (Gaudreault, Chatman, Carmona, Faro Forteza, Gómez Blanco, Aguirre Romero, Sánchez Noriega), el tiempo fílmico es diferente al tiempo real. Es un tiempo variable, no necesariamente lineal, que incluso se puede acelerar o invertir. Sus principales formas de utilización son: la adecuación (igualdad entre el tiempo de acción y el de proyección); la condensación (mucho acción en poco tiempo); la distensión (alargamiento subjetivo de la duración objetiva de una acción); la continuidad (el tiempo de la realidad fluye en la misma dirección que el fílmico); la simultaneidad (se alternan dos tiempos vitales en donde la acción pasa de uno al otro; es el

caso de los filmes de persecuciones, o de suspense, o cuando el protagonista principal acude a salvar a la protagonista que se halla en peligro.); el “flash-back” (salto atrás en el tiempo: retrocesión a épocas anteriores; el recuerdo de alguien suele ser el procedimiento más habitual); la elipsis (supresión de algunos elementos de una historia, dando datos explícitos para poderlos suponer), etc. Nuestro análisis está centralizado en las características que definen el espacio y el tiempo de *Pudor* como estrategias narrativas.

Por lo que respecta al espacio fílmico estudiado, empezamos por precisar que, al montar los diversos fragmentos de película que componen una escena se crea un espacio y unos ambientes nuevos que surgen de la imagen y que capta el espectador, que tiene la impresión que los fragmentos reunidos constituyen una acción unitaria. Dos tipos de espacios (el geográfico, que se utiliza para situar la acción en cualquier punto de la geografía; el dramático, que se utiliza para localizar y ambientar la psicología de los personajes y situaciones) se dan la mano en esa película como en todas las demás. Como ya sabemos el espacio geográfico de *Pudor* es una ciudad con acceso al mar. La narración fílmica muestra una red de espacios-lugares que construyen un solo macroespacio: Gijón.

Este macroespacio se fragmenta en muchos pequeños escenarios espaciales (microespacios) que forman el espacio dramático del filme. Estos espacios son: Residencia de Ancianos (pasillos, comedor, sala de estar); Oficina Alfredo (sala de grupos, despacho Alfredo, cafetería); Piso Familiar (salón, dormitorio conyugal, fachada bloque, cuarto de Marisa, cuarto de Sergio, cuarto de baño, baño conyugal, ascensor, rellano de escalera); Hospital (habitación de hospital, pasillos, tanatorio); Casa Pilar (salón, habitación conyugal, cocina, cuarto de Carolina); Colegio (gimnasio, vestuarios chicas, cabina baño de chicas, pasillos, patio, fachada); Clínica Tres Culturas (recepción, ascensor, pasillos planta pediatría, consulta pediatría); Café Susy (exterior, interior, fachada, servicios, calle Susy bar); Casa Javi (salón, cuarto de baño); Barrio Residencial; Restaurante junto al mar; Espigón; Parque; Habitación Hotel; Fachada Casa Gloria; Autobús; Coche Alfredo; Coche Julia; Coche Hombre X.

La fragmentación de los espacios es un recurso muy usado para subrayar ideas o sentimientos de los personajes. Las imágenes de estos escenarios son verosímiles y sirven para contrastar las realidades que habitan cada uno de los personajes de la película. Los espacios cerrados o íntimos dominan sobre los espacios abiertos, el “espigón” es un lujo añadido cuya artificiosidad explota el carácter psicológico de la intriga de la película. Los

planos detalle, planos subjetivos y panorámicos, o planos en fundido dominan. Es el montaje de esos planos que nos da, con nitidez, las imágenes impactantes. Esos distintos planos desempeñan una función descriptiva importante; suelen presentar unos personajes arruinados por la amargura y la soledad, unas calles estrechas y casas en aglomeraciones diferentes. Estos detalles desvelan el uso de la cámara lenta en la filmación y demuestran la predominancia de los espacios dramáticos (hospital, tanatorio, el suicidio del mar, residencia de mayores, etc.) y del entorno ambiental natural. La explicación de esta estrategia la encontramos en la obra de Marcel Martín (1985: 243) para quién “le cinéma est surtout magistralement propre à faire paraître devant nos yeux des espaces dramatiques. Ou bien ce seront des espaces fermés, des huis clos étouffants où des êtres humains s’aiment ou s’entre-déchirent selon le schéma éternel de la tragédie”.

Hay muchos planos en fundidos que producen efectos de duración y que se combinan con grandes primeros planos, planos detalle; todo ello construye un ambiente muy vivo y muy parecido a la realidad. El filme privilegia el plano-secuencia que permite al cineasta obtener “travellings” frontales. Los enfoques de cámara traducen los sentimientos de compasión de los personajes, provocando el choque psicológico. Los planos del parque van adquiriendo características panorámicas a medida que la cámara hace movimientos. Por tanto, siguiendo estos movimientos, los acontecimientos de las historias según un tiempo cuyo tratamiento de las variables proponemos a continuación.

El tiempo, aunque complejo, es la categoría estructurante de toda película. El cine dispone de un instrumento que facilita su configuración<sup>86</sup> artística y diegética: la cámara. Las formas del tiempo que se imponen sin dificultades al espectador de *Pudor* son: el tiempo de la historia y el tiempo de la narración (orden, duración y frecuencia). Para tratar del tiempo de la historia de *Pudor*, solamente hace falta contestar a la siguiente pregunta: ¿En qué época se ha ubicado esta historia? Esa interrogación propicia el examen de las personas verbales, los deícticos espaciotemporales, el decorado y la indumentaria del filme, para captar las señales del tiempo histórico. Y, paseando por las convenciones de estas estrategias discursivas, se ve que la narración privilegia el presente de indicativo, situando todas las acciones en Gijón con sus tensiones familiares, socio-psicológicas y

---

<sup>86</sup> Emeterio Diez Puertas (2006: 277) distingue tres modalidades por las que el tiempo se configura. Agrega que el tiempo externo abarca el tiempo objetivo o tiempo de la duración material de una película, a partir del cual se puede distinguir los largometrajes de los cortometrajes.

profesionales. Unos cortes al presente introducen secuencias anacrónicas en el orden temporal del relato.

En el plano del orden de los acontecimientos de *Pudor*, es preciso señalar que la película sigue una estricta cronología lineal. Podemos decir, parafraseando a Fernando Canet (2003: 61), que cada narrador retoma el relato donde lo abandona su predecesor, exceptuando algunos momentos de solapamiento en la narración o de anticipación de futuros acontecimientos. Hay muchas perturbaciones de la continuidad del orden en las acciones del Abuelo y de Irene. El espectador siempre se encuentra con las evocaciones de los recuerdos de un actor que vive con su pasado amoroso. Las anticipaciones de la narración son fruto de las imaginaciones y de los sueños de Abuelo, Alfredo y Sergio. En la escena del suicidio, la narración inserta una buena imagen en picado de Alfredo que se lanza en el mar. La explicación de este plano no aparece inmediatamente al espectador porque le proyecta en un futuro incierto. Otras referencias temporales prolépticas abundan en los parlamentos como “En quince minutos tengo la siguiente cita y está a un trecho de aquí”, “digamos 30 años”, “oye no te olvides que a los dos en casa [...] ni un minuto más”. Los días laborables o festivos son bien evocados y programados “este sábado vamos a cenar en la casa de Pilar y Juan Luis” o “el lunes sobre la ciudad”. Todos los pasos del tiempo se señalan a través de los efectos de luz, que se van bajando y cambiando a medida que pasan los cuatro días que sintetiza la película. Adentramos, a continuación, en la presentación de los momentos relacionados con la duración.

La variable duración en *Pudor* (película) tiene mucho que ver con el llamado “tiempo psicológico”. La narración fílmica escenifica las distintas categorías de esta variable con una serie de planos largos y una escasa acción. Aquí, la duración del relato (DR) no es proporcional a la duración de la historia (DH). Las dilataciones (extensiones o dilaciones) dominan toda la película, dándonos la impresión de que la duración indicada (113 minutos) se eterniza. Como vemos en las escenas 2 (Desayuno), 4 (Cena), 5 (Amanecer), 7 (Cena con los amigos) y 10 (Nuevo día), los momentos de desarrollo de la acción respetan las divisiones del tiempo ordinario (amanecer, día, atardecer y noche). En esas escenas el ritmo es lento y unas secuencias se hacen eternas; a veces tenemos la impresión de que la película no acaba de arrancar. Esta lentitud morosa se justifica por el uso abusivo de los planos fragmentados y la dilatación de ciertas unidades de sentido que alteran la continuidad del tiempo diegético, materializado en el filme mediante el montaje

de planos detalle y planos en fundido<sup>87</sup>. Estos dos tipos de planos vienen de la cámara lenta cuyo papel es prolongar la vista y propiciar la descripción pormenorizada de los objetos y acciones. Los planos generales, que alargan el panorama y dan la impresión de pausa, no faltan. Disponen el paso progresivo y nítido de las imágenes, lo cual facilita una buena descripción de cada espacio-lugar donde se realizan las acciones.

Hay también muchos planos medios que encuadran a los personajes cortando por encima de las rodillas, habitualmente desde la cintura hasta la cabeza (Pablo de Santiago y Jesús de Orte, 2002: 166). Gracias al montaje sucesivo de este tipo de plano el desfile de imágenes parece fugaz; pero el montaje de estos planos permite una sucesión lógica y cronológica de encuadres lo cual participa en la creación de efectos de realidad. Los mismos planos introducen las elipsis y los sumarios notables en la undécima escena (Oficina) que es una forma resumida de las actividades profesionales de Alfredo, sus aventuras amorosas con Gloria y sus angustias de salud. Lo mismo puede decirse de las escenas que muestran la familia en sus momentos de vacío comunicativo y desamparo. ¿Qué decir de la frecuencia del filme estudiado?

La frecuencia de una película, dice Sánchez Noriega (2000: 107), “atiende al número de veces que un hecho de la historia aparece en el relato”. Esta categoría temporal es una forma figurativa del tiempo en *Pudor* y se manifiesta por la ausencia de cortes y los efectos de la luz que permiten el cambio de los colores o la sucesión de días y noches, mañanas y atardeceres. La repetición de los escenarios suele introducir la frecuencia en una película, introduciendo una estructura conmovedora que altera el ritmo de la narración. Algunas aceleraciones y muchos golpes de ralenti en la sucesión de las imágenes del texto fílmico estudiado nos permiten mencionar que estamos ante un relato singulativo, es decir, con una frecuente simple. Pero hay muchas pausas que funcionan como incisos narrativos para lograr el efecto de realidad.

A modo de resumen de este apartado podemos decir que gracias al tiempo social, el *cinerrador* pinta las malas condiciones en las que viven los mayores limeños (gijonenses) y que el montaje es fiel al espíritu del tema. Esta fidelidad mantiene con menor alteración

---

<sup>87</sup> Según Pablo De Santiago y Jesús Orte (2002: 162 y 166), esos planos se definen respectivamente como: “Plano que encuadra a los personajes cortando por encima de las rodillas, habitualmente desde la cintura hasta la cabeza; y como tipo de transición en la cual un plano se tiñe progresivamente de un cierto color (habitualmente negro o blanco) que llega a borrarlo completamente, para a continuación diluirse y mostrar el nuevo plano”.

la sinopsis argumental, la estructuración de los sucesos, el funcionamiento actoral y espaciotemporal, la ideología la moraleja del texto inicial. Observamos que no hay compenetración alguna del espacio y del tiempo. Se nota, además, la buena dirección de actores por parte de un actor que dirige (Tristán Ulloa) y que saca el máximo partido a un reparto artístico que a priori promete, gracias sobre todo a las minuciosas interpretaciones de Nancho Novo (el esposo y padre), Elvira Mínguez (la esposa y madre), muy bien parados, los ojos de Natalia Rodríguez (hija mayor de la pareja, una joven actriz que dará que hablar) y unos secundarios muy creíbles (Nuria González y Joaquín Climent). El interés del filme es, sin lugar a dudas, defender la convivencia armoniosa entre estos miembros de una misma familia y luchar contra los efectos destructores de los divorcios y del abandono de los mayores en las residencias sociales. La visión del mundo, tanto del novelista como de los “adaptadores”, es moderna, feminista y psicológicamente profunda. Los hechos narrados reflejan ampliamente realidades posibles en las sociedades occidentales u occidentalizadas actuales, a través de una sintetización obsesiva de los horizontes cronotópicos. El filme deja muchas incógnitas sin resolver en el desenlace, dando al espectador la impresión que los directores privilegiaron los aspectos oníricos, como final socorrido, para desenredar una trama bien enmarañada y lenta.

### **3- Los procedimientos de adaptación**

Entendemos por procedimientos de adaptación los principales procesos empleados en la traslación del texto A al texto C, pasando por el texto B. La adaptación cinematográfica de *Pudor* es efectivamente la transposición discursiva de un texto novelesco a la pantalla, pasando por el guión. Considerando los dos campos semióticos existentes, examinamos los mecanismos intersemióticos para destacar, dentro de las transformaciones efectuadas, las supresiones, los añadidos y los desarrollos en el proceso de transposición.

#### *3.1- Las supresiones*

Las supresiones y/o reducciones son lo propio de las adaptaciones de las obras literarias. Miguel Delibes (José Luis Sánchez Noriega, 2000: 21) ha estudiado esta técnica de adaptación desde la perspectiva de la extensión y paginación, y argumenta que:

*Concebir en una película de extensión normal una novela de paginación normal obliga inevitablemente a sintetizar, porque la imagen es incapaz de absorber la riqueza de vida y matices*

*que el narrador ha puesto en su libro [...] de lo que se trata es contar la misma historia mediante un instrumento distinto, esto es, la calidad literaria sería sustituida en el cine por la calidad plástica.*

En el presente apartado resaltamos las supresiones evidentes que hay en el trasvase de *Pudor* (de la novela al filme), teniendo en cuenta que los elementos constitutivos de la novela son evidentes y que son ellos que han sufrido reducciones de volumen, estructura discursiva, personajes, espacio, tiempo y algunas acciones.

Sobre el volumen y la estructura se observa que hay muchas supresiones y leves cambios. El volumen de la novela sufre una disminución drástica, pasando de 184 páginas (novela) a 100 páginas (guión) y, ulteriormente, a 113 minutos (película). Algo como 84 páginas desaparecen entre el texto filmico y el texto cinematográfico, reduciendo así el tiempo de lectura. Los elementos suprimidos de la estructura (externa e interna) son la organización del libro en episodios (41 episodios en la novela, 111 secuencias en el guión y 12 escenas en la película), algunos personajes y espacios.

De todas formas, todo lo relacionado a las aventuras del Gato en la novela ha sido desgraciadamente eliminado en el filme. Las supresiones referentes a la categoría del personaje son importantes. La gran supresión es el Gato y la Gata, así que todas sus acciones y aventuras. Este personaje tan importante y complejo en la novela desaparece completamente tanto en el texto cinematográfico como en la película. Así, muchos subtramas interesantes del texto inicial que protagonizan estos personajes enigmáticos faltan en la adaptación. Los personajes evocados (regulares e irregulares) son las principales víctimas de estas supresiones: Robo-Truck y Barbie, Roberto y Germán; los camareros, camareras y clientes; algunos médicos, enfermeras y fármacos; los colegas de Alfredo; los mendigos; la vecina coreana de los Ramos; Ana Paula (la profesora de literatura) y los amigos de Javier: Fiorella, Verónica, Emilio, Miguel, Luismi; Mariela (amiga de Gloria) y la jefa del personal de la empresa de Alfredo.

Por ese mismo fenómeno de supresión faltan a la pantalla buenas acciones dramáticas de la casa familiar, de la farmacia, de la oficina de Alfredo y de la casa de Braun. Las reducciones discursivas y de acción, constituyendo el cimientto dramático de la fábula, son ínfimas. Las principales acciones se mantienen, mientras que muchos sucesos núcleos se suprimen. Los sucesos satélites visibles y valorados del largometraje permiten a los realizadores alcanzar el interés estético, agregando acciones nuevas y suprimiendo los relatos secundarios e intercalados de poca empatía.

Sin embargo, se nota que es el discurso que construye el ser de los personajes en la novela (figurativo) se plasma en la categoría del símbolo en el texto cinematográfico; de ahí la diversificación modal del discurso del guión. El estudio del guión da la impresión de que todos los sucesos aparecen, por efecto de segmentación y multiplicación, y que hay supresión de algunos registros estilísticos que sostienen el cambio de la modalidad narrativa por la descriptiva. Los casos de supresión destacables entre el guión y el filme, por su acción, son la literalidad, la segmentación, la partición en secuencias, los personajes de papel, las indicaciones escénicas y técnicas. Notamos un desajuste entre el contenido del guión y el del filme. Pues unas cuantas secuencias fueron suprimidas durante el montaje. Cabe señalar, además, que la duración del relato hipertextual también varía. Las analepsis son casi irreconocibles, las prolepsis y las repeticiones inexistentes en el filme. El estudio del guión, en comparación con el filme, permite observar y comprender que, tal como la novela, ha sido condensado y reelaborado.

A tenor de esos pocos elementos de supresión, podemos concluir con las palabras de Francisco Gutiérrez Carbajo (2012: 133), diciendo que “la traslación de un sistema semiótico literario a un sistema audiovisual no puede ser otro que una traducción selectiva y recreadora”.

### 3.2- *Los añadidos y desarrollos*

De orientaciones genérica y formal distintas, toda película de libros añade aspectos específicos para realizarse. Como observa José María Paz Pago (2004: 213):

*El texto fílmico se basa en la imbricación de los sistemas de signos indiciales con los sistemas simbólicos, tanto verbales escritos u orales como visuales, desarrollando códigos específicos para dotar a las imágenes en movimiento de una alta capacidad narrativa y de una intensa potencialidad ficcional.*

Pues, como adaptar es reescribir o producir una nueva máquina semiótica, diremos que los elementos que no figuran en el texto novelesco son los añadidos en el texto fílmico. De un tono bastante distinto, podemos afirmar que muchas cosas han sido añadidas sobre la temática, los personajes, el espacio, el tiempo y el lenguaje.

La mayoría de los sucesos añadidos privilegian la temática de la incomunicación y de la soledad. Lima y su comunidad han sido cambiadas por Gijón y sus escenarios. Este cambio de escenario es un suplemento que implica las transformaciones temporales. Los

escenarios o decorados del texto novelesco que no aparecen en el filme con todos sus detalles han sido añadidos. Ejemplos: la escena del suicidio muestra un plano panorámico del mar y un puente que no existen en el texto adaptado. Esos espacios son escenarios añadidos y/o cambiados para ayudar el paso de la palabra a la imagen, respetando las disposiciones financieras del presupuesto del rodaje del filme. Se nota también un cambio de nombres de los personajes en el texto fílmico; casos de Abuelo, Julia, Marisa, Pilar, Carolina, Vero, Irene y Javi que, en la novela, se llaman Papapa, Lucy, Mariana, Mari Pili, Katy, Jasmín, Doris y Javier, así como se puede ver en el cuadro que viene a continuación:

Texto literario	Texto fílmico
<u>Los Ramos</u> : Papapa, Abuela, Alfredo, Lucy, Mariana, Sergio y el Gato.	<u>Los Ramos</u> : Abuelo, Abuela (Vicenta), Alfredo, Julia, Marisa, Sergio.
<u>Los Parodi</u> : Juan Luis, Mari Pili, Katy y Jasmín.	<u>Los Parodi</u> : Juan Luis, Pilar, Carolina, Vero.
Hombre X, Gata X	Hombre X
Gloria, Doris Rabanal y Enfermera.	Gloria, Irene y Enfermera
Los colegiales: Javier, Eduardo y Carol.	Javi Fuentes, Compañera1 y compañera2.
Sr. Braun y su perro.	Braun y su perro

Sánchez Noriega (2000: 200), que se refirió muy bien al concepto de los desarrollos, los define como “estas secuencias que no figuran en el texto literario pero que son coherentes con él desde el punto de vista temático”. En *Pudor* (película), la larga duración de unas secuencias introduce la operatividad de esta estrategia. Tres aspectos ilustran esos desarrollos: el gran protagonismo que tiene Pilar en el filme, el suicidio (onírico) de Alfredo en el espigón y las secuencias nuevas que construyen la octava escena, titulada “La fiesta” (Casa Javi: Salón y Cuarto de Baño). De contenido ideológico claro, se nota que la escena de la fiesta solamente mantiene el espíritu de la temática de la novela, cambiando y ennobleciendo el motivo de la salida de Marisa y Carolina. Se observa que hay sustitución de la discoteca (espacio de la novela) por la casa de Javi Fuentes (espacio fílmico). Se añaden también con esa técnica de dilatación largos segmentos en todas las acciones simultáneas del hipertexto.

Para terminar diremos que los añadidos, las supresiones y los desarrollos tienen un valor ideológico, estético y funcional en *Pudor*. Ideológico, porque las distintas historias y

experiencias vitales del filme se dan la mano al final para transmitir una sola moraleja. Estético, porque las supresiones y los desarrollos ayudan para la construcción audiovisual del lenguaje cinematográfico. Funcional, porque el estilo de las supresiones sirve para limpiar efectivamente la materia discursiva y crear el drama.

Por último, y como cierre del capítulo, vemos que la adaptación de *Pudor* tiene una forma libre, pero ceñida y algo redundante. Las ventajas de la traslación de *Pudor* del texto literario al texto fílmico son inmensas. Los actores son un explosivo cóctel en el que se mezclan fantasmas, muertos y vivos; entre los vivos tenemos a los mayores, los padres y los niños. La atracción física entre los protagonistas llega fácilmente a consumirse, a pesar de las insistencias y violencias de los intrusos. Los planos dominantes son cortos y muy expresivos; los efectos “voyeur”, muy presentes en el filme, encantan, excitan y provocan a muchos espectadores. Las historias tratan de reflejar soledades o infidelidades sentimentales, presiones sexuales ancladas en tópicos personales y graves incorrecciones educativas o éticas. Los problemas políticos son eludidos con maestría a través de una fantástica combinación de espiritismo, erotismo y humor desenfrenado. Una de las cosas que más interesan en la película es que sucede en una ciudad rica (Lima en la novela y Gijón en la película) y en escenarios abiertos, semiabiertos y cerrados: mar, pasillos, calles, parques, coches, residencias, colegio, hospital, tanatorio, mercado, etc. Los vestuarios son muy actuales y denotan mucho “glamour”. Los aspectos desventajosos son ínfimos. Sergio y Marisa se pelean todo el tiempo, pero al final terminan abrazándose. La estrategia de contención atraviesa de par en par la película y la hace oscilar entre momentos calmados y explosivos. El filme es un poco lento y tiene muchos cortes a negro.

Para terminar esta última parte, recordamos que hablábamos de la estructura, los acontecimientos, la narración y las intrusiones de las adaptaciones de *El alquimista impaciente* y *Pudor*. Notamos que fidelidad y distanciamiento alcanzan un equilibrio en estas adaptaciones cuyo tratamiento semiótico también nos ha permitido dar cuenta de sus similitudes y diferencias con los textos iniciales. Disociando claramente ambos estudios vemos que “los límites de lo mostrable y lo decible están siempre en la palestra de la película” (Vicente Sánchez-Biosca, 1997: 88). Los resultados demuestran que en *El alquimista impaciente* hay una igualdad de géneros (novela policíaca y filme policíaco). Con un guión completo y bastante bien elaborado, la puesta en escena cumple con los códigos del género y una tensión narrativa –aunque rápida– atractiva. Valoramos de forma

extraordinaria la fotografía de Marcelo Camorino y sobre todo la interpretación de Roberto Enríquez e Ingrid Rubio; esta pareja de la Guardia Civil, como motor investigador del crimen, ocupa la trama en la que se ven muestras de una dirección prometedora. A ellos se suman otros intérpretes veraces, intrigantes, seductores y guapos como: Adriana Ozores, Miguel Zúñiga, Miguel Ángel Solá, Jordi Dauder, Nacho Vidal, Chete Lera, José Linuesa, Mariana Santángelo, Valeria Arribas, Monti Castiñeiras, etc. Notamos así que, contra la práctica extendida, todos los personajes del texto literario están bien reflejados en la pantalla con los mismos papeles del texto literario. Respecto a la igualdad de tramas, se transparenta que la película y el guión encajan en la España que ilustra la novela, es decir, un país en el que uno de los valores es el enriquecimiento ilícito y el objetivo prioritario, la fama. Aquí, la situación inicial y la situación final dejan ver respectivamente un cuadro estridente (un plumero metido en el culo de la víctima) y una buena resolución del caso. Hay una excesiva fidelidad temática entre la novela y la película: crímenes organizados, prostitución y proxenetismo, tráfico de influencias y corrupción de altos vuelos, antagonismo entre empresarios, corporalismo e idealismo profesional. El paso del tiempo queda plasmado visualmente con el mejoramiento del clima, el verdor de los espacios naturales y el contraste ciudad/campo. En lo que respecta a *Pudor*, resulta claro que tanto el guión como el filme reinventan a personajes tristes y románticos con desenlaces más que satisfactorios. La película es un dramón, que crea en todo espectador un estado de “shock”, infundiendo tristeza y esperanza o liberando de ciertos pudores y vergüenzas. Quizá lo que más llama la atención es la manera de mostrar a todos los personajes, su soledad (a pesar de vivir en familias o en casas de reposo), sus miedos, problemas y pudores. Los adaptadores de *Pudor* convierten al lector/espectador/crítico en “voyeur”, permitiéndonos presenciar escenas íntimas desde lugares muy difíciles (planos muy cortos), acercándonos a la angustia de los personajes y haciéndonos sentir –como ellos– sus pudores como si miráramos desde una mirilla (planos generales, con obstáculos) o como si fuéramos meros observadores. El análisis psicológico de los personajes y la descripción de los ambientes ocupan los primeros planos del filme, quedando relegados a lugares muy secundarios el encadenamiento de las situaciones. Respecto a la novela, notamos que hay muchos cambios, añadidos y supresiones. Sólo los aspectos temporales son bastante fieles al texto original. Estamos ante un caso de adaptación libre.

## **CONCLUSIONES**

La confirmación de nuestras hipótesis permite ver que las obras estudiadas pueden existir independientemente unas de otras y su complementariedad en este caso es manifiesta, desplegando una serie de estrategias de reutilización de dos discursos que dan cuenta de las transgresiones sociales y que ridiculizan los vicios de la incomunicación. Dividimos esta parte conclusiva del trabajo en tres partes: el balance, el mérito de la metodología y los resultados.

### **1. Balance**

A modo de conclusión general, recordamos que el desarrollo de esta investigación giraba en torno a las interconexiones fílmico-literarias en la España de los inicios del siglo XXI. El trabajo tiene tres partes y seis capítulos que tratan, *grosso modo*, del marco teórico semiótico utilizado y del contexto de producción de los textos analizados, por un lado y del análisis de las novelas, los guiones y las películas cuyos nombres homónimos son *El alquimista impaciente* y *Pudor*, por otro.

La primera parte de esta investigación consta de dos capítulos y nos ha permitido aproximarse al marco teórico –a través de un sintético estado de la cuestión, en modo alguno exhaustivo– del que suelen servirse los críticos para plantear los trabajos sobre literatura y cine dentro de la semiótica comparada y dar cuenta del contexto de producción de los textos del corpus. Los autores y hechos reseñados y/o comentados son un muestrario que indica el gran interés de las adaptaciones/traduccionen en el ámbito de la crítica tanto española como foránea y confirma el dicho según el cual toda investigación debe estar fundamentada en la interdisciplinariedad para responder con acierto a los nuevos retos de la sociedad contemporánea.

La segunda parte del trabajo cuenta también con dos capítulos. Trata, con la narratología como metodología operatoria, las dos novelas del corpus para demostrar que el punto de partida para ambos textos, antes de inventar quimeras, es la realidad que nos rodea. En síntesis, hemos señalado que *El alquimista impaciente*, de Lorenzo Silva, retoma y renueva algunos de los ingredientes de la novela realista y negra a través de su manera de reflejar y explicar los comportamientos de los personajes. En cambio, *Pudor*, de Santiago Roncagliolo, constituye una mezcla de novela que trata de los problemas de la juventud y de la psicología; se encuentra a medio camino entre la novela de la reflexión intimista y la novela culturalista.

En la tercera y última parte de nuestro trabajo, hemos hablado de la estructura, los acontecimientos, la narración y las añadiduras de las adaptaciones de *El alquimista impaciente* y *Pudor*. Nos hemos dado cuenta de que fidelidad y distanciamiento alcanzan un equilibrio en estas adaptaciones cuyo tratamiento semiótico también nos ha permitido dar cuenta de sus similitudes y diferencias con los textos iniciales. Disociando claramente ambos estudios los resultados demuestran que en *El alquimista impaciente* hay una igualdad de géneros (novela policíaca y filme policíaco), estructuras, tramas y una gran dosis de fidelidad temática entre la novela y la película. Por lo que respecta a *Pudor*, resulta claro que tanto el guión como el filme reinventan a personajes tristes y/o románticos con desenlaces satisfactorios y efectos técnicos que convierten al lector/espectador/crítico en “voyeur”. En ambos casos, hemos observado que estamos ante una adaptación fiel y una adaptación libre.

## 2- Mérito del método

Los marcos interdisciplinario (literatura y cine) y metodológico (narratología y semiótica comparadas) nos han permitido analizar los textos del corpus uno tras otro, destacar su riqueza y demostrar su complementariedad sígnica. Hemos tratado lo que llamamos las interrelaciones semióticas de lenguajes como una posibilidad que tienen unos códigos de manifestarse en otras modalidades de expresión y en otros dispositivos. De esta lectura hemos sacado buen provecho de los trabajos de Sánchez Noriega (2000), Paz Gago (2001, 2004), Diez Puertas (2006, 2009), Gutiérrez Carbajo (1993, 2012), Pérez-Bowie (2004, 2010), entre otros, y Peña-Ardid (1992, 2004, 2008) quién, partiendo de la pregunta ¿cuáles son los elementos comunes y comparables entre las artes?, propone unas vías teóricas que enuncian los elementos comparables entre la literatura y el cine:

*Por un lado, es posible el intercambio a cierto nivel entre ambos sistemas semióticos, por otro, que existen ciertas categorías narrativas –las que definen “ese nivel”– homologables en el ámbito de la novela y en el del film, y en las cuales puede apoyarse el análisis y semejanzas. Se trata de a) dimensión espacio-tiempo; b) perspectiva narrativa; c) estructura de personajes. Entre el comportamiento narrativo-discursivo de cada uno de estos medios (Peña-Ardid, 1992: 153).*

Desde la perspectiva del análisis de los componentes estructurales, hemos examinado en cómo la escritura fílmica actualiza la literaria a través de las estrategias narrativas y los procedimientos de transposición/traducción. Esta metodología nos ha permitido notar que dentro de la producción cinematográfica de la primera década del siglo XXI, el fenómeno de la adaptación ocupa un sitio importante porque participa en la

promoción y comercialización de las obras literarias en distintos formatos y en la multiplicación de los filmes en España. Esta “mixtificación” o “adulteración” (Gutiérrez Carbajo, 2012: 77) supuso una subida en las ventas de las obras llevadas a la pantalla.

## 2- Resultados

Esta articulación es una especie de lectura comparativa de las producciones novelescas y fílmicas estudiadas. Las etapas seguidas dan cuenta de lo esencial en los seis textos (dos novelas, dos guiones y dos películas) y de las similitudes, divergencias e interconexiones entre las novelas y las películas.

### 3.1. *Las novelas*

Hemos podido comprobar que en *El alquimista impaciente* (novela) Lorenzo Silva contribuye a una mejor comprensión del significado de la modernidad española a través de la puesta en escena de formas y articuladores ideosémicos de clara evocación referencial. Hemos visto que la estructura de la novela programaba efectivamente el devenir del texto y que el desenlace resuelve el enigma porque los guardias civiles alcanzan su objetivo. A través del desarrollo de los elementos estructurales hemos notado que la investigación anima toda la trama y constituye lo esencial del tejido narrativo de la novela. Con todo eso, se puede retener que la detención del presunto culpable rehabilita la institución judicial y policíaca de la novela, permitiendo así al novelista proporcionarnos las claves significativas que, debidamente explotadas, configuran todas las concepciones o realidades de la sociedad caricaturizada en el texto: el crimen, la lucha de clases, el turismo, la investigación y la perspectiva del género. El lenguaje, el espacio, el tiempo y los personajes de la novela demuestran, en último extremo, que el misterio o caso policíaco es meramente el hilo central alrededor del cual se engarzan otras situaciones que constituyen la verdadera razón de esta obra maestra de la literatura española actual.

El panorama total del análisis de los mecanismos narrativos de *Pudor* nos hizo ver, a nivel estructural, que la novela presenta una estructura narrativa lineal. Por su parte, el estudio temático logra formular que el tema principal de la novela está dado por el título y que los demás temas (el amor, la intimidad, la muerte, la incomunicación, la soledad, etc.) están muy ligados al principal. Sobre la narración, hemos concluido que el ángulo de presentación dominante es externo. Es muy conveniente señalar que hemos observado que

el funcionamiento de los personajes en esa novela de Santiago Roncagliolo se lee claramente en sus parlamentos (secuencias dialogadas del texto). El análisis del funcionamiento de los espacios de la novela ha revelado mucha dualidad y referencialidad espaciales, con el uso de un sistema lingüístico que legitima el habla actual y sencilla.

### 3.2. *Los guiones*

Respecto al guión cinematográfico de *El alquimista impaciente*, hemos notado, a nivel lingüístico, que Patricia Ferreira privilegiaba las frases cortas que programan una categoría de imagen solvente y que suavizan la intensidad de la investigación. La línea estilística de ese guión nos pareció simple (una columna, interesantes indicaciones escénicas, muchas situaciones narrativas y abundantes diálogos) y apropiada para el cine policíaco y educativo. Hemos visto que el texto del guión mantiene su fidelidad multifuncional a la novela porque reproduce su motivo fundamental, su misterioso caso, sus personajes, el funcionamiento de los distintos procesos de tematización, espacialización y temporalización. También aparece que las supresiones son poco significativas a causa de la ausencia de tramas paralelas y de la no alteración temática, actoral, espacio-temporal y rítmica.

En *Pudor* (guión), las modalidades de expresión de los sentimientos y de los presentimientos son los monólogos, las didascalias, descripciones y argumentaciones. Lo figurativo y lo simbólico explican la trama de este texto cuya forma, aunque gráfica, cambia, fragmentando la estructura como en el teatro (muchos diálogos). Ahí, lo notable es la representación del discurso y la transformación temática (privilegio de la soledad y la incomunicación social), actoral (los personajes cambian de nombres y, algunas veces, de funcionalidad) y espacio-temporal (la intriga tiene lugar en Gijón en una semana). A nivel discursivo explicamos que el relato prefílmico estudiado es típico de un melodrama cuyas similitudes y diferencias con la novela que le dio nombre son notables y donde la filiación literaria subsiste, temáticamente, como una lectura crítica. En los dos guiones hay una fragmentación discursiva asumida por los diálogos, las didascalias y la coexistencia de dos voces discursivas: la voz en *off* y la voz en *in*. Hay dramatización de la escritura.

### 3.3. *Las películas*

El funcionamiento discursivo, en el marco de los filmes, es la cumbre de todas las transformaciones que se observan desde los guiones y cuyos gérmenes están presentes en los discursos novelescos. Notamos la mecanización del tiempo (duración de cada película) y la secuenciación espacial; además, entre los textos cinematográficos y las películas hay una adecuación funcional. Con el análisis de *El alquimista impaciente* (filme), hemos visto que las doce escenas están bien articuladas y resueltas, que los recortes son muy rigurosos, los fundidos poco numerosos y muy breves. Además, los actores encajan bien con los papeles de cada personaje del guión cinematográfico. Hemos también observado que los escenarios coinciden y enriquecen el significado del texto literario con el punto de vista visual y que las anacronías temporales de la novela están muy bien conservadas. La adaptación de *Pudor, a priori* libre, pinta las malas condiciones en las que viven los mayores gijonenses. Hemos observado que no hay compenetración alguna del espacio y del tiempo. El interés del filme es, sin lugar a dudas, defender la convivencia armoniosa entre los miembros de una misma familia. El filme deja muchas incógnitas sin resolver en el desenlace de la trama, dando al espectador la impresión que los directores privilegiaron los aspectos humorísticos y filosóficos para desenredar esta trama lenta.

### 3.4. *Novelas/Películas*

Dos novelas, dos guiones y dos películas que implican dos lenguajes diferentes y/o complementarios: lo icónico y lo verbal. ¿Qué semejanzas y divergencias a partir de los textos analizados? Hablando de esas cuestiones, José María Paz Gago (2004: 200) señala que: “desde la perspectiva comparatista, deben tenerse en cuenta, pues, tanto las convergencias y divergencias de texto narrativo verbal y texto narrativo fílmico como sus mutuas interferencias”. Admitiendo la singularidad de cada código semiótico, nuestro trabajo confirma que las relaciones entre el cine y la literatura son numerosas. Sobre las similitudes, Sánchez Noriega (2000: 81) enuncia las siguientes pistas:

*Una obra literaria y un filme tienen en común su condición de relato o narración de unos sucesos reales o ficticios encadenados de acuerdo con una lógica, ubicados en un espacio y protagonizados por unos personajes que se caracterizan por poseer un principio y un final, diferenciarse del mundo real, ser contado desde un tiempo y referirse a ése o a otro tiempo.*

El estudio comparativo de *El alquimista impaciente* y *Pudor* (novelas y filmes) nos muestra así que las historias iniciales guardan sus fundamentos, particularidades, esencias

y sustancias. En *El alquimista impaciente* (novela y película) las evoluciones de las tramas concuerdan, los temas son idénticos y la larga gama de personajes del texto novelesco ha subido a la pantalla. La investigación sigue los mismos pasos y se desarrolla con la misma paciencia. En *Pudor* (novela y película), las acciones empiezan en el hospital en los dos textos y los temas son idénticos. La novela y la película cuentan muchas historias, pero muy entretenidas. Los temas son tratados (en los dos sistemas) de forma intimista, realista y sin tapujos. La muerte y el sexo se abordan naturalmente. Los personajes, tanto de la novela como del filme, se sujetan a un falso equilibrio doméstico. En todos los sistemas, los personajes (cornudos y cornudas insatisfechos) son solitarios e inquilinos de una sociedad moderna individualista. El pudor, como elemento que da unidad y sentido a todos los personajes (todos parecen movidos por el pudor, la vergüenza y el qué dirán), es el hilo conductor común a los dos sistemas semióticos. El tono triste y/o lamentable inunda la novela, el guión y la película.

En total, podemos decir que tanto en las novelas como en las películas estudiadas se conserva el tono social para convencer el potencial espectador. Esta alianza comprueba que la literatura y el cine pueden ir conquistando el mundo artístico y que, adaptar o traducir una novela al cine no significa destruir el genio literario en beneficio del cinematográfico. Es más un énfasis, un golpe doble del mismo producto al mismo público, pero con aproximaciones diferentes; por eso se suele decir que el modelo de adaptación promueve la fidelidad y la concentración de ambos genios.

Encontramos igualmente diferencias entre estos textos si partimos de las siguientes declaraciones de Peña-Ardid (1992: 89 y 152):

*El cine se puede aproximar de la novela en su condición de arte del relato, por eso, como un texto novelesco, el film nos cuenta historias aunque las marcas del emisor o sujeto de la enunciación son más difíciles por localizar que en la novela (por falta de deícticos espaciotemporales; esto puede ser visible sólo cuando el emisor habla en la forma en “off” una especie de narrador heterodiegético [...]) El cine es el arte del reflejo objetivo de la realidad mientras la literatura es el arte de la interioridad subjetiva, el cine es el arte del espacio y la novela el arte del tiempo; en cuanto arte objetivo, el cine se mueve en el plano de la metonimia; la novela, en cuanto arte subjetivo, se mueve en el plano de la metáfora.*

En *El alquimista impaciente*, sobre las transformaciones de la forma, hemos notado la diferencia en el uso de los tiempos temporales. Observamos que el tiempo del relato, como verdadera matriz de la novela y del filme, tiene distintos desajustes de un soporte a otro. El tiempo de la historia desaparece completamente en la película en beneficio del presente del indicativo y las estaciones existentes en la novela (invierno, primavera, verano

y otoño) están difícilmente plasmadas en la película. Hay una reducción drástica de los microespacios en la adaptación; en efecto, el filme fue rodado en las sierras madrileñas, construyendo sólo la impresión de viaje a Málaga, Palencia y Guadalajara. Los personajes de papel pasan a la escena con carne y hueso y la estructura en capítulos deja paso a una estructura secuencial. Otras diferencias que hallamos entre el texto literario y el texto cinematográfico son de índole estilística. Desde esta perspectiva remarcamos que la profundidad que Patricia Ferreira le imprime al filme dista bastante de la que Lorenzo Silva ofrece en la novela homónima. Además, escasean en el relato fílmico el factor suspenso y el dramatismo puro existentes en el relato literario. Los diálogos, casi monótonos, aburren al espectador por carecer de un ritmo atractivo desde lo emocional y lo sensacional. Observamos, para deplorarlo, el recorte de los detalles que en la novela parecen dar más trasfondo histórico; eso sorprende bastante en la película. La caracterización de muchos personajes del hipotexto contrasta también de vez en cuando con la del texto visual: se mutilan las personalidades y algunos interesantes aspectos caracterizadores de Bevilacqua, Chamorro y León Zaldívar. El resultado final es que *El alquimista impaciente* es primero un texto literario; su transposición a las escrituras escénica y audiovisual supuso procesos de reconversiones que le dan permanencia en el tiempo y le abren a todos los públicos. El suceso de la novela es innegable, su adaptación profesional y popular. Estamos ante un tipo de cine usual, muy común y poco esteticista. Su contenido es muy comprometido y coherente. Por eso comentaba Francisco María Benavent (2002: 49) que “Patricia Ferreira presenta un nuevo thriller, de rasgos clásicos sin las soterradas imitaciones hispanas del género. Sus trazos sirven para hacer el dibujo, no muy original, pero sí realista y documentado, de la corrupción que esconde el país”. Toda la temática del texto literario está rescatada así en el aparato narrativo que sostiene la película.

En *Pudor* (novela y película), notamos que la novela es un verdadero melodrama amargo, mientras que el filme es un espectáculo poco lacrimógeno, un drama con una fina moderación de la sensiblería y con edulcorante; valora los momentos difíciles y trasmite un mensaje de esperanza. La trama novelesca es lineal, mientras que la fílmica aparece con muchas interrupciones. Los técnicos hablan de un montaje a modo de “cortinilla televisiva o publinreportaje”. El evocador y omnipresente gato de la novela está ausente en la adaptación. También, el doloroso trayecto emocional por el que transitan los personajes de la novela aparece algo tamizado en la película y no termina de desplegar su rico muestrario

de sensaciones. Muchos nombres de personajes han sido cambiados en el filme –Papapa (Abuelo), Lucy (Julia), Mariana (Marisa), Mari Pili (Pilar), Katy (Carolina), Jasmín (Vero), Doris (Irene) y Javier (Javi)–. La belleza de la hija de los Ramos en la pantalla contrasta mucho con su descripción novelesca. En la novela el escenario es Lima, mientras que en la película, Gijón es el espacio. Los contenidos de los mensajes eróticos dirigidos a la esposa de Alfredo en el texto fílmico difieren con los mensajes originales del texto novelesco. En el texto literario el final es cerrado, mientras que en el texto cinematográfico el final –circular e inventado– es muy abierto. Respecto a la novela, notamos que hay muchos cambios, añadidos y supresiones. Los niveles que son más afectados por estos fenómenos son: la estructura, el lenguaje, los personajes (cambio de nombres y algunas funciones básicas de los personajes; supresión total del protagonismo del Gato en la adaptación; Abuelo se queda en la residencia de los ancianos y Sergio termina la obra en el hospital, etc.) y los decorados. Muchos espacios cambian de denominación; se intercalan las secuencias del espigón y del autobús; la discoteca de la novela vuelve a ser la casa de Javi. Los aspectos temporales son bastante fieles al texto original.

En los dos filmes desaparece totalmente lo gráfico (excepto en los créditos) para dejar paso a lo iconográfico; de ahí que el discurso se configura a través de las imágenes (elementos básicos del discurso audiovisual que cumplen las funciones de segmentos gráficos del discurso novelesco) y la historia se cuenta a través de los actores que se mueven en los encuadres (imágenes montadas por segmentos mecánicos). Las discrepancias más destacables son los modos de expresión: lo gráfico simbólico se opone a la “dramatis” icónica. En los textos literarios, las historias están contadas con las palabras escritas, mientras que en los textos cinematográficos, las mismas historias están contadas con las imágenes que acompañan los sonidos (banda sonora): es el sistema audiovisual.

Las interferencias entre los dos grandes sistemas semióticos se manifiestan desde los textos básicos. Sobre las similitudes, no hay demasiados cambios estructurales. El orden de los sucesos que tienen los textos novelescos es lo mismo en los filmes. Las historias conservan lo esencial de sus mensajes, objetivos e ideologías. El impacto del funcionamiento tridimensional sobre el discurso del corpus salta a la vista cuando cambian la forma, el soporte y el sentido. Los tres modos de expresión plasman un mismo discurso con correspondencias manifiestamente dicotómicas. Notamos que hay isomorfía en las tres formas del mismo discurso (novela, guión y filme) y que el mayor cambio se opera al nivel

de la forma del contenido del discurso adaptado. Sólo la forma sufre transformaciones y no se altera el sentido con respecto al contenido de las novelas. En las adaptaciones se mantienen la mayor parte de los sucesos nucleares y satélites de los textos iniciales. Estamos ante dos tipos distintos de signos: el signo literario y el signo iconográfico. En las novelas se utilizan, obviamente, las letras, mientras que en las películas se utilizan las imágenes, las palabras, los colores y los símbolos. El discurso fílmico recurre al carácter referencial, mientras el discurso novelesco maneja lo verbal. Los personajes novelescos son constituidos por el relato a medida que avanza la trama, poniendo el discurso al servicio del personaje. En los tres textos, la narración construye al personaje, caracterizándolo y describiéndolo.

Dos relatos, expuestos a través de tres lenguajes distintos con sus coincidencias y sus propiedades, de las que hemos dado cuenta, sin ánimo de exhaustividad en este trabajo que, por ahora, cerramos.

## **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- ACLE VICENTE, D. (2011). Reseña de: Alonso García, Luis. *Lenguaje del cine, praxis del filme: Una introducción al cinematógrafo*. Madrid: Plaza y Valdés Editores, 2010. *Signa*<sup>88</sup> 20, 581-585.
- ALCALDE, C. S. (2001). *Clases sociales y revolución industrial*. En <http://www.ocm.tvheaven.com/clases.html>.
- AGUILAR, P. (2010). “La representación de las mujeres en las películas españolas: un análisis de contenido”. En *Cine y género en España. Una investigación empírica*, Arranz Fátima (ed.), 211-274. Madrid: Cátedra.
- ALMELA BOIX, M. (2008). “*Valentín*, de Juan Gil-Albert: de la novela al teatro y al cine”. En *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, Romera Castillo (ed.), 267-281. Madrid: Visor Libros.
- ALONSO FERNÁNDEZ, A. (2004). *Gonzalo Suárez: Entre la literatura y el cine*. Kassel: Edición Reichenberger.
- ÁLVAREZ CALLEJA, M.<sup>a</sup> A. (2008). “De la novela al cine: el concepto de englishness en el paisaje literario del nuevo milenio”. En *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, Romera Castillo (ed.), 375-387. Madrid: Visor Libros.
- ARANZUBIA COB, A.; ZUMALDE ARREGUI, I. y ZUNZUNEGUI DÍEZ, S. (2010). “Viaje a Ítaca: el caso de las adaptaciones al cine español de dos *Nivolas* de Unamuno”. *Signa* 19, 213-234.
- ARRANZ, F. (ed.) (2010). *Cine y género en España. Una investigación empírica*. Madrid: Cátedra.
- BAL, M. (1998). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.
- BARBERO REVIEJO, T. (2002). “El mito de don Juan: de la ópera filmada al cine”. En *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Romera Castillo (ed.), 259-268. Madrid: Visor Libros.

---

<sup>88</sup> Todos los artículos publicados en *Signa* pueden leerse también en la dirección electrónica: <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>.

- BARROSO, M. A. y GIL DELGADO, F. (2002). *Cine español en cien películas*. Madrid: Jaguar.
- BARTHES, R. (1957). *Mythologies*. París: Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1970a). *L'empire des signes*. París: Skira.
- \_\_\_\_\_ (1970b). *S/Z*. París: Seuil.
- BAZIN, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- BEAUMOND, I. (2009). Reseña de: Romera Castillo, José. *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros, 2008. *Signa* 18, 439-443.
- BECERRA SUÁREZ, C. (1997). "El infierno de Don Juan: La versión de Gonzalo Suárez". En *Literatura y cine: Perspectivas semióticas*, Carlos Gómez Blanco (coord.), 19-28. A Coruña: Universidad da Coruña, Servicio de Publicaciones.
- \_\_\_\_\_ (2002). "Aproximación al estudio del espacio: el espacio literario y el espacio fílmico". *Boletín Gallego de Literatura* 27, 25-38.
- BECEYRO, R. (1997). "El guión: apuesta y riesgo". En *El guión cinematográfico*, David Oubiña y Gonzalo Aguilar (comps.), 34-47. Barcelona / Buenos Aires / México: Paidós / Universidad del cine.
- BELTRÁN ALMERÍA, L. (1992). *Palabras transparentes*. Madrid: Cátedra.
- BENAVENT, F. M. (2002). "El alquimista impaciente". En *Cine para leer 2002 (Enero-Junio)*, Equipo Reseña, 48-50. Vizcaya: Ediciones Mensajero.
- BENTZ, I. M. G. (2001). "Semiótica y comunicación: ensayo de síntesis". *Signa* 10, 54-67.
- BETTETINI, G. (1975). *Cine, lengua y escritura*. México: FCE.
- \_\_\_\_\_ (1984). *La conversación audiovisual*. México: FCE.

- BORAU, J. L. (2010). *Palabra de cine. Su influencia en nuestro lenguaje*. Barcelona: Península.
- BOBES NAVES, M. C. (1992). *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Gredos.
- \_\_\_\_\_ (2000). *La novela. Teoría de la literatura y literatura comparada*. Madrid: Síntesis.
- BOURNEUF, R. & OUELLET, R. (1972). *L'univers du roman*. París: P.U.F.
- BREMOND, C. (1973). *Logique du récit*. París: Seuil.
- BROISINI, M. (2000). *Faire un film: Les enfants du Marais*. París: PEMF.
- BUEZO CANALEJO, C. (2003). "David Mamet: entre el guión teatral y la narrativa visual". *Signa* 12, 572-586.
- \_\_\_\_\_ (2008). "De la novela al cine: *El caballero Don Quijote*, de Manuel Gutiérrez Aragón". En *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, Romera Castillo (ed.), 389-402. Madrid: Visor Libros.
- CANET, F. (2003). *2002: narración cinematográfica*. Valencia: Universidad Politécnica.
- CAPLLONCH BUJOSA, B. (2011). "Espacio, tiempo y sujeto en la especificidad de los códigos lingüístico y visual: Los textos de *Instantanés*, de Alain Robbe-Grillet, como propuesta de interconexión semiótica". *Signa* 20, 393-417.
- CARMONA, R. (1996). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- CARRERA, P. (2011). "El cineasta que vino del frío (Bico-Visión)". *Signa* 20, 223-236.
- CASETTI, F. y DICHIO, F. (1994/2008). *¿Cómo analizar un film?* Barcelona: Paidós.
- CASTAGNINO, R. H. (1976). *El análisis literario. Introducción, metodología a una estilística integral*. Buenos Aires: Editorial Nova.

- CASTRO DE PAZ, J. L. (2011). "Sáenz de Heredia en el cine español de los años cuarenta". *Signa* 20, 305-333.
- CHATMAN, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus.
- CHION, M. (1994). *Cómo se escribe un guión*. Madrid: Cátedra.
- CERÓN, J.F. (ed.) (2003). *Encuadre II*. Edición Facsímil. Murcia: Universidad de Murcia.
- CLERC, J-M. (1997). "Du cinéma à la littérature: Naissance d'une écriture". En *Questionnement des formes Questionnement du sens*, Monique Carcaud-Macaire (ed.), 281-299. Montpellier: CERS.
- COHN, D. (2001). *Le Propre de la fiction*. París: Seuil.
- COLLADO, M. (2004). "Paco Ignacio Taibo II, Le roman policier: Approches fonctionnelle et narratologique de *La vida misma* et de *Sombra de la sombra*". En *Nouvelles approches de la voix narrative*, Marc Marti (ed.), 117-196. Niza: L'Harmattan.
- COMPANY, J. M. (1987). *El trozo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- COMPARATO, D. (2005). *De la creación al guión. Arte y técnica de escribir para cine y televisión*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- CORTÉS IBÁÑEZ, E. (2000). "Biografías y cine (Rimbaud, García Lorca y Lewis)". En *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo (eds.), 237-244. Madrid: Visor Libros.
- \_\_\_\_\_ (2001). "Relato y cine: *Mi nombre es sombra*, de Gonzalo Suárez, y *Cachito*, de Pérez Reverte". En *El cuento en la década de los noventa*, Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo (eds.), 451-463. Madrid: Visor Libros.
- COTELO OÑATE, J. M. (2001). *Opera prima: Así logré escribir, producir y dirigir mi primer largometraje*. Madrid: CIE-Dossat 2000.

- COURSIL, J. (2002). "Arquitectura de la significación. Lectura sistémica del corpus saussuriano". En *Semiótica del valor*, Claude Zilberberg (ed.), 45-72. Puebla: BUAP.
- CRESPO MATELLÁN, S. (1988). "Aproximación al concepto de personaje novelesco: Los personajes en *Nada*, de Carmen Laforet". *Anuario de Estudios Filológicos XI*, 131-148 (Cáceres: Universidad de Extremadura).
- CROS, E. (1998). *Genèse socio-idéologique des formes*. Montpellier: CERS.
- \_\_\_\_\_ (1992). *Ideosemas y morfogénesis del texto. Literaturas española e hispanoamericana*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- CUCCA, A. (1885). *L'écriture du scénario*. París: Jarric.
- DAHRENDORF, R. (1979). *Las luchas sociales y su conflicto en la sociedad industrial*. Madrid: Rialp.
- DELEUSE, R. (1991). *Les maîtres du roman policier*. París: Bordas.
- DÍAZ, S. (2011). "Imagen y relato. Notas para un debate". *Signa 20*, 169-181.
- DIETZ, G. (2003). *Multiculturalismo, interculturalismo y educación: una aproximación antropológica*. Granada: Universidad de Granada.
- DÍEZ MÉNGUEZ, I. C. (2008). "La adaptación cinematográfica del *Lazarillo de Tormes*, por Fernando Fernán-Gómez y José Luis García Sánchez". En *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, Romera Castillo (ed.), 403-415. Madrid: Visor Libros.
- DIEZ PUERTAS, E. (2006/2011). *Narrativa fílmica. Escribir la pantalla, pensar la imagen*. Madrid: Fundamentos.
- \_\_\_\_\_ (2007). "El trascendentalismo en el cine de Douglas Sirk". *Signa 16*, 345-363.
- \_\_\_\_\_ (2009). "Recursos terminativos en el relato cinematográfico". *Signa 18*, 205-227.

- DUCROT, O. y SCHAEFFER, J. M. (1998). *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, versión española de M. <sup>a</sup> del Camino Girón *et alii*. Madrid: Arrecife.
- DUCROT, O. y TODOROV, T. (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- DUFAYS, S. (2008). “La infancia como recurso cinematográfico en *Kamchatka* y *La ciénaga*”. En *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, Romera Castillo (ed.), 417-433. Madrid: Visor Libros.
- ECO, U. (1977/1995). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_\_ (1981). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- EISENSTEIN, S. (1959). *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: Rialp.
- \_\_\_\_\_ (1986). *La forma del cine*. Madrid: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (1990). *Reflexiones de un cineasta*. Barcelona: Lumen.
- ESCUADERO MARTÍNEZ, C. y HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, C. (2005). *Acercamiento a lo literario*. Murcia: SPUM.
- EZQUERRO, M. (1983). *Théorie et fiction: le Nouveau roman hispano-américain*. Montpellier: CERS.
- FARO FORTEZA, A. (2006). *Películas de libros*. Zaragoza: PUZ.
- FELDMAN, S. (2002). *La fascinación del movimiento*. Barcelona: Gedisa.
- \_\_\_\_\_ (2004). *El director de cine. Técnicas y herramientas*. Barcelona: Gedisa.
- FERNÁNDEZ, L. M. (1993). “Literatura y cine (desde esta ladera: la literatura comparada)”. *Signa* 2, 37-55.
- FERNÁNDEZ SERRATO, J. C. (2011). “Imagen hipertextual, identidades problemáticas”. *Signa* 20, 183-199.

- FERRÁNDIZ, R. R. (2000). “Icono y televisión”. *Signa* 9, 552-567.
- FERREIRA, P. (2002). *El alquimista impaciente*. Película basada en la obra homónima de Lorenzo Silva. Barcelona: Manga Films.
- FERREIRA, P. y JIMÉNEZ, E. (2002). *El alquimista impaciente*. Guión basado en la novela de Lorenzo Silva. Tornasol Films, 2.ª versión.
- FERRO, M. (1993). *Cinéma et histoire*. París: Gallimard.
- FIELD, S. (2008). *Scénario. Les bases de l'écriture scénaristique*, traducción de Nadia Eddaira. París: Dixit / Esra.
- FILIPPELLI, R. (1997). “Guión y filme: sobre la imposibilidad de la diferencia”. En *El guión cinematográfico*, David Oubiña y Gonzalo Aguilar (comps.), 187-195. Barcelona / Buenos Aires / México: Paidós / Universidad del cine.
- FLORES, P. (2011). “*Virgenes suicidas*: El paraíso no está en el suburbio. Subjetividad e identidades de frontera desde la semiótica del espacio”. *Signa* 20, 237-258.
- FORSTER, E. M. (1985). *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate.
- FRAGO, M. (2007). *Leer, dialogar, escribir cine. Ruth Praver Jhabvala y la adaptación cinematográfica*. Pamplona: EUNSA.
- FRAGO PÉREZ, M.; MARTÍNEZ ILLÁN, A. y CUEVAS ÁLVAREZ, E. (eds.) (2006). *Personaje, acción e identidad en cine y literatura*. Madrid: Internacionales Universitarias.
- FRANCO IGINER, J. (1997). “Apuntes para una semiótica de la deconstrucción, seguidos de una aplicación práctica sobre el cine de *Cifesa*”. *Signa* 6, 240-259.
- GARCÍA, M. (coord.) (1984). *Historia del cine. Los comienzos*, volumen I. Madrid: SARPE.
- GARCÍA-ABAD GARCÍA, M.ª T. (2008). “Aventuras intermediales: *El pianista*, de Manuel Vázquez Montalbán”. En *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, Romera Castillo (ed.), 283-296. Madrid: Visor Libros.

- GARCÍA OCHOA, S. (2009). “Una contribución al revisionismo filmosemiológico con su aplicación práctica: iconología del automóvil-máquina del tiempo en el cine de Carlos Saura”. *Signa* 18, 283-297.
- GARCÍA TEMPLADO, J. (1997). “La homología estructural en las adaptaciones cinematográficas”. *Signa* 6, 259-271.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- GAUDREAU, A. y JOST, F. (2001). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, traducción de Núria Pujol. Barcelona: Paidós.
- GENETTE, G. (1972). *Figures III*. París: Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1983). *Nouveaux discours du récit*. París: Seuil.
- GIDDENS, A. (1995). *La constitución de la sociedad: bases para la teoría de la estructuración*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GIMFERRER, P. (1985). *Cine y literatura*. Barcelona: Planeta.
- GOLDENBERG, J. (1997). “Las fronteras de la escritura”. En *El guión cinematográfico*, Oubiña David y Aguilar Gonzalo (comps.), 197-231. Barcelona / Buenos Aires / México: Paidós / Universidad del cine.
- GÓMEZ BLANCO, C. J. (coord.) (1997). *Literatura y cine. Perspectivas semióticas*. A Coruña: Universidade da Coruña, Servicio de Publicaciones.
- GÓMEZ, C. y SÁNCHEZ-MESA, D. (2011). “La crónica de sucesos criminales en el relato periodístico y el cinematográfico: *El viaje de Edgar Neville entre las calles Fuencarral y Bordadores*”. *Signa* 20, 277-304.
- GONZÁLEZ, J. J. (coord.) (1992). *Clases sociales: estudio comparativo de España y la Comunidad de Madrid de 1991*. Madrid: Informe de la Consejería de Economía de la Comunidad de Madrid.

- GONZÁLEZ DE ÁVILA, M. (2006). “La (a)cultura(ción) de la imagen”. *Signa* 15, 301-324.
- GONZÁLEZ LEDESMA, F. (2010). “La novela de las calles”. En *Trayectorias de la novela policial en España: Francisco González Ledesma y Lorenzo Silva*, Peñate Rivero (ed.), 87-94. Madrid: Visor Libros.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1997). “Los límites de lo visible”. *Signa* 6, 286-308.
- GORDILLO ÁLVAREZ, I. (2008). “Arquitecturas narrativas cinematográficas del siglo XXI: la coherencia de la desintegración”. En *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, Romera Castillo (ed.), 435-448. Madrid: Visor Libros.
- GREIMAS, A. J. (1971). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, R. (coord.) (1997). *Un siglo de cine español*. Madrid: AACCE.
- \_\_\_\_\_ (2002). “La serialización de los personajes”. En *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Romera Castillo (ed.), 37-40. Madrid: Visor Libros.
- \_\_\_\_\_ (2011). “Narrativa cinematográfica”. *Revista de la Fundación Juan March*, julio-septiembre, 16-17.
- GULLÓN, G. (2008). “Introducción y guía de lectura”. En *El alquimista impaciente*, Lorenzo Silva, IX- LIV y 293-304. Madrid: Espasa Calpe.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (1993). *Literatura y cine*. Madrid: UNED, 2.ª edición 2012.
- \_\_\_\_\_ (1994). “Análisis fílmicos inspirados en Greimas”. En *Semiótica(s). Homenaje a Greimas*, Romera Castillo, Yllera y García-Page (eds.), 241-250. Madrid: Visor Libros.
- \_\_\_\_\_ (2001). “Antologías de cuentos de cine (década de los noventa)”. En *El cuento en la década de los noventa*, Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo (eds.), 415-437. Madrid: Visor Libros.

- \_\_\_\_\_ (2002). “El guión cinematográfico: *La Medea* de Garciadiego y Ripstein”. En *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo (eds.), 135-150. Madrid: Visor Libros.
- GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, R. (2008). “Los mecanismos narrativos en *Novia que te vea* (novela y película)”. En *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, Romera Castillo (ed.), 449-462. Madrid: Visor Libros.
- HAMON, Ph. (1983). *Le personnel du roman. Le système des personnages dans “Les Rougon Macquart” d’Émile Zola*. Genève: Droz.
- HEREDERO, C. F. (1999). *20 nuevos directores del cine español*. Madrid: Alianza Editorial.
- HERNÁNDEZ-ESTEVE, V. (1981). “Le texte filmique comme contexte (à propos de *L’Esprit de la ruche* de V. Erice)”. *Imprévue* 2, 25-44 (Montpellier: CERS).
- HERRERO BLANCO, Á. L. (1998). “La iconicidad anagramática: Para una versión peirceana de la hipótesis anagramática”. *Signa* 7, 203-216.
- HUERTA FLORIANO, M. A. (2005). *Los géneros cinematográficos. Usos en el cine español (1994-1999)*. Salamanca: Universidad Pontificia.
- HUERTA FLORIANO, M. A. y SANGRO COLÓN, P. (eds.) (2006). *Guión de ficción en cine. Planteamiento, nudo y desenlace*. Salamanca: Universidad Pontificia.
- HUGO, S. (1997). “Partitura”. En *El guión cinematográfico*, David Oubiña y Gonzalo Aguilar (comps.), 111-134. Barcelona / Buenos Aires / México: Paidós / Universidad del cine.
- ISER, W. (1987). *El acto de leer*. Madrid: Taurus.
- JAIME, A. (2000). *Literatura y cine en España (1975-1995)*, traducción de María Pérez Harguindey y Manuel Talens. Madrid: Cátedra.
- JARA ALBÁN, Ó. (2001). *Entender la muerte*. <http://www.babab.com/no06/muerte.htm>.

- JURADO MORALES, J. (2012). “*El palomo cojo*, de Eduardo Mendicutti y la adaptación cinematográfica de Jaime de Armiñán”. *Signa* 21, 525-549.
- KARL, M. (2010). *Las crisis del capitalismo*, introducción de Daniel Bensaïd y traducción de Alberto Nadal Fernández. Madrid: Diario Público.
- LAÍNEZ, J. C. (2003). *Construcción metafórica y análisis fílmico*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- LAPESA MELGAR, R. (1988). *Introducción a los estudios literarios*. Madrid: Cátedra.
- LILLO, G. (1994). *Género y transgresión: El cine mexicano de Luis Buñuel*. Montpellier: CERS.
- LÓPEZ ROMERO, D. (1998). *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco / Libros.
- LOTMAN, I. M. (1979). *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- LLINÁS, F. (1987). *Cuatro años de cine español*. Madrid: Dicrefilm.
- MAESO, M.<sup>a</sup> Á. (2004). “Literatura y sociedad: los temores de los poetas”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. En <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/amaeso.html>.
- MANGIERI, R. (2006). *Tres miradas, tres sujetos. Eco, Lotman, Greimas y otros ensayos semióticos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MARCEL, M. (1985). *Le langage cinématographique*. París: CERF.
- MARTÍN VEGAS, R. A. (2001). “Análisis textual de un cuento con varios cuentos: *La lengua de las mariposas*”. En *El cuento en la década de los noventa*, Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo (eds.), 439-450. Madrid: Visor Libros.
- MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, E. (2011). *El guión y sus tipos*. En <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/guionquees.htm> (Leído el 28 / 02 / 2012).

- \_\_\_\_\_ (2011). *De la idea al guión*. En <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/delaideaalguion.htm> (Leído el 28/02/2012).
- \_\_\_\_\_ (2011). *El guión y la estructura cinematográfica*. En <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/guionyestructura.htm> (Leído el 28/02/2012).
- \_\_\_\_\_ (2011). *La obra literaria y el cine*. En <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/laobraliterariayelcine.htm> (Leído el 28/02/2012).
- \_\_\_\_\_ (2011). *El lenguaje, vehículo de la cultura*. En <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/guionlenguaje.htm> (Leído el 28/02/2012).
- \_\_\_\_\_ (2011). *La historia del guión*. En <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/guionhistoria.htm> (Leído el 28/02/2012).
- MARTINS NETO, V. M. C. (2008). “La muerte de Amelia en *Los crímenes del padre Amaro*: del libro al DVD (tres siglos de cambios)”. En *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, Romera Castillo (ed.), 491-499. Madrid: Visor Libros.
- MARTY, C. y MARTY, R. (1995). *La semiótica. 99 respuestas*, traducción de María del Carmen Saint-Pierre. Buenos Aires: Edicial.
- MATA MONCHO AGUIRRE, J. (1986). *Cine y literatura. La adaptación en el cine español*. Valencia: Filmoteca Valencia.
- MCKEE, R. (2002). *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba Editorial.
- MEDINA DE LA VIÑA, E. (2000). *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*. Barcelona: Laertes.
- MELENDO, A. (2012). Reseña de: PÉREZ BOWIE, José Antonio (ed.). *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010. *Signa* 21, 757-762.

- MERCADO MÉNDEZ, M.<sup>a</sup> G. (2008). “De la novela de Eça de Queiroz a *El padre Amaro*”. En *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, Romera Castillo (ed.), 463-477. Madrid: Visor Libros.
- MESTRE PÉREZ, R. (2002). “*Calle Mayor* (1956) desde *La señorita de Trevélez* (1916)”. En *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Romera Castillo (ed.), 419-425. Madrid: Visor Libros.
- METZ, C. (1971). *Langage et cinéma*. París: Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1982). *Análisis de la imagen*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (2001). *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
- MIER, R. (2000). “Tiempo, incertidumbre y afección. Apuntes sobre las concepciones del tiempo en Ch. S. Peirce”. En *La inscripción del tiempo en los textos. Tópicos del seminario, 4*, Ingrid Geist (ed.), 131- 174. México: BUAP.
- MIHURA, M. (1952). “Encuesta a Miguel Mihura”. *Índice* 50, 15 de abril, 8.
- MILLÁN BARROSO, P. J. (2008). “La enunciación fílmica: sobre mimesis y diégesis”. En *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, Romera Castillo (ed.), 479-489. Madrid: Visor Libros.
- MITTERAND, H. (1980). *Le discours du roman*. París: PUF.
- MOLERO DE LA IGLESIA, A. (2010). *Gramática de la narración. Aplicación al estudio del texto*. Madrid: UNED.
- MORA, R. (2010). “Lorenzo Silva, negro... y cervantino”. *El País*, jueves 8 de abril, 38.
- MORENO SERRANO, F. Á. (2011). “El monstruo prospectivo: El otro desde la ciencia ficción”. *Signa* 20, 471-496.
- NEIRA PEÑEIRO, M. R. (2003). *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid: Arco/Libros.
- NÚÑEZ RAMOS, R. (1995). “El ritmo en la literatura y el cine”. *Signa* 4, 182-199.

- OROPESA, S. A. (2002). "Todo por la patria: Lorenzo Silva y su contextualización en la novela policíaca española". *Espéculo. Revista de estudios literarios de la Universidad Complutense*. En <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/silva.html>. También en [http://www.lorenzo-silva.com/index\\_espanol.htm](http://www.lorenzo-silva.com/index_espanol.htm).
- OROZCO VERA, M.<sup>a</sup> J. (2008). "El arte de engarzar historias: de *Obabakoak* a *Obaba*". En *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, Romera Castillo (ed.), 501-514. Madrid: Visor Libros.
- PABLO DE, S. y ORTE, J. (2002). *El cine en 7 películas. Guía básica del lenguaje cinematográfico*. Madrid: CIE Dossat.
- PAREJA OLCINA, M.<sup>a</sup> (2008). "Fidelidad narrativa en la adaptación cinematográfica de *La fiesta del Chivo*". En *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, Romera Castillo (ed.), 515-526. Madrid: Visor Libros.
- PASTOR, B. (2008). "Monstruos, miedos e identidad en *El laberinto del Fausto*". En *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, Romera Castillo (ed.), 527-541. Madrid: Visor Libros.
- PAZ GAGO, J. M. <sup>a</sup> (1998). "Énonciation et réception au cinema. Le cinéasteur". *Caiet de Semiótica* 12, 61-69.
- \_\_\_\_\_ (2001). "Teorías semióticas y semiótica fílmica". *Cuadernos* 17, 371-387 (San Salvador de Jujuy: Universidad de Jujuy).
- \_\_\_\_\_ (2004). "Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual". *Signa* 13, 199-232.
- PEEBLES, V. F. (2002). "William Shakespeare según Al Pacino". En *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Romera Castillo (ed.), 353-361. Madrid: Visor Libros.
- PEIRÓ BARCO, J. V. (2008). "Elipsis y adaptación fílmica: *La fiesta del Chivo*, de Mario Vargas Llosa". En *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, Romera Castillo (ed.), 543-559. Madrid: Visor Libros.

- PEÑA ARDID, C. (1992). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_\_ (1997). “El matrimonio, la mujer y la muerte en *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963)”. *Co-textes* 36, 23-40.
- \_\_\_\_\_ (2004). “Los estudios de literatura y cine en España (1995-2003). Ensayo de bibliografía”. *Signa* 13, 233-276.
- \_\_\_\_\_ (2008). “La novela en el cine español a comienzos del siglo XXI. Mercados y encrucijadas de la adaptación”. En *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, Romera Castillo (ed.), 313-359. Madrid: Visor Libros.
- PEÑATE RIVERO, J. (ed.) (2010a). *Trayectorias de la novela policial en España: Francisco González Ledesma y Lorenzo Silva*. Madrid: Visor Libros.
- \_\_\_\_\_ (2010b). “Hacia la novela policiaca de los años ochenta en España. Apuntes para la trayectoria de un género”. En *Trayectorias de la novela policial en España: Francisco González Ledesma y Lorenzo Silva*, Peñate Rivero (ed.), 13-42. Madrid: Visor Libros.
- PEREIRA, F. (2008). “*Ciudad de Dios*, de la novela al filme: realismo, marginalidad y violencia urbana”. En *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, Romera Castillo (ed.), 561-574. Madrid: Visor Libros.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2004). “La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes”. *Signa* 13, 277-300.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- \_\_\_\_\_ (2010). *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- PÉREZ ROYO, V. (2010). “El giro performativo de la imagen”. *Signa* 19, 143-158.

- PÉREZ, M.<sup>a</sup> C.; CABALLOS, M.<sup>a</sup> de G. y REVENTÓS, A. (2001). *Creación espacial y narración literaria*. Sevilla: G. I. T. E.
- PETHÖ, Á. (2003). “Las figuras reflexivas de la intermedialidad en la película: el cine en el espejo de las artes, las artes en el espejo del cine”. *Signa* 12, 184-208.
- PLATAS TASENDE, A. M. (coord.) (1994). *Literatura, cine, sociedad. Textos literarios y fílmicos*. Galicia: Editorial Tambe.
- PONZIO, A. (2006). “Escritura de la novela y del cinema como crítica de la comunicación global”. *Signa* 15, 469-492.
- PRADO PÉREZ, J. R. (2002). “Representaciones ideológicas y culturales en la adaptación cinematográfica de *La tempestad / Prospero's Books*”. En *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Romera Castillo (ed.), 477-485. Madrid: Visor Libros.
- PROPP, V. (1974). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- PULIDO TIRADO, G. (1998). “La retórica audiovisual: el reto de la imagen”. *Signa* 7, 320-334.
- \_\_\_\_\_ (2002). “El imperialismo literario en las teorías cinematográficas españolas de los años cincuenta”. En *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Romera Castillo (ed.), 501-510. Madrid: Visor Libros.
- QUEROL, J. M. (1994). “El problema del lenguaje plástico: notas sobre la doble articulación del signo pictórico”. *Signa* 3, 157-208.
- QUESADA, L. (1986). *La novela española y el cine*. Madrid: Ediciones J.C.
- RAMOS, F.; SÁNCHEZ-CARO, J. M. y SÁNCHEZ-CARO, J. (1982). *La muerte: realidad y misterio*. Barcelona: Salvat.
- REMESAL, A. (1996). “Literatura y televisión”. *Signa* 5, 308-317.

- RESSEUR, L. F. (2010). "Traspasando límites: *El alquimista impaciente*, de Lorenzo Silva". En *Trayectorias de la novela policial en España: Francisco González Ledesma y Lorenzo Silva*, Peñate Rivero (ed.), 217-241. Madrid: Visor Libros.
- RIBES, J. P. (2004). *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*. Valencia: Universidad Politécnica.
- RICOEUR, P. (1995-1996). *Tiempo y narración*. México: Siglo XXI, 3 tomos.
- RÍOS, F. J. (1997). "Lector, espectador, público". En *Literatura y cine: Perspectivas semióticas*, Carlos Gómez Blanco (coord.), 73-84. A Coruña: Universidad da Coruña, Servicio de Publicaciones.
- ROCHE, A. y TARANGER, M-C. (2006). *Taller de guión cinematográfico. Elementos de análisis fílmico*, traducción de Monique Perrioux y Vicente Carmona. Madrid: Abada Editores.
- ROMERA CASTILLO, J. (1980). *El comentario semiótico de textos*, 2.ª edición revisada y aumentada. Madrid: SGEL.
- \_\_\_\_ (1988). *Semiótica literaria y teatral en España*. Kassel: Reichenberger.
- \_\_\_\_ (1998). *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía*. Madrid: UNED.
- \_\_\_\_ (2011a). *Teatro español entre dos siglos a examen*. Madrid: Verbum.
- \_\_\_\_ (2011b). *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Madrid: UNED.
- ROMERA CASTILLO, J. (ed.) (2002). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- \_\_\_\_ (ed.) (2004). *Teatro, prensa y nuevas tecnologías: 1990-2003*. Madrid: Visor Libros.
- \_\_\_\_ (ed.) (2008). *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.

ROMERA CASTILLO, J. y GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (eds.) (2000). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor Libros.

\_\_\_\_\_ (eds.) (2001). *El cuento en la década de los noventa*. Madrid: Visor Libros.

ROMERA CASTILLO, J.; GUTIÉRREZ CARBAJO, F. y GARCÍA-PAGE, M. (eds.) (1997). *Literatura y multimedia*. Madrid: Visor Libros.

ROMERA CASTILLO, J.; YLLERA, A. y GARCÍA-PAGE, M. (eds.) (1994). *Semiótica(s). Homenaje a Greimas*. Madrid: Visor Libros.

ROMERO, M. V. (1990). "Estilo directo e indirecto en las funciones". En *ASELE. Actas II*. <http://cvc.cervantes.es/enseñanza/>, 285-291.

RONCAGLIOLO, S. (2002). *El príncipe de los caimanes*. Barcelona: Cobre.

\_\_\_\_\_ (2004). *Pudor*. Madrid: Alfaguara<sup>89</sup>.

\_\_\_\_\_ (2006). *Abril rojo*. Madrid: Alfaguara.

\_\_\_\_\_ (2006). *Matías y los imposibles*. Madrid: Siruela.

\_\_\_\_\_ (2007). *Jet Lag*. Madrid: Alfaguara.

\_\_\_\_\_ (2007). *La cuarta espada. La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso*. Buenos Aires: Debate.

\_\_\_\_\_ (2009). *Memorias de una dama*. Madrid: Alfaguara.

ROSS GERLING, D. (2010). "El noir light de Lorenzo Silva". En *Trayectorias de la novela policial en España: Francisco González Ledesma y Lorenzo Silva*, Peñate Rivero (ed.), 195-201. Madrid: Visor Libros.

---

<sup>89</sup> Utilizamos en este trabajo la segunda edición (septiembre 2007) de la editorial Punto de Lectura, S.L.

- SÁNCHEZ, C. (2008). “Lo fílmico en *Últimas noticias del paraíso* y en *Un millón de luces*”. En *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, Romera Castillo (ed.), 361-374. Madrid: Visor Libros.
- SÁNCHEZ ALONSO, F. (1998). “Teoría del personaje narrativo. Aplicación a *El amor en los tiempos del cólera*”. *Didáctica 10* (Servicio de Publicaciones de la UCM), 79-105.
- SÁNCHEZ BIOSCA, V. (1994). “Del excentrismo formalista al principio del montaje”. *Signa 3*, 210-230.
- \_\_\_\_\_ (1997). “Un realismo a la española: *El verdugo* entre humor negro y modernidad”. *Co-textes 36*, 79-89.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, J. y MARTÍN ESCRIBÁ, Á. (2010). “El mapa del crimen: la novela negra española en la actualidad”. En *Trayectorias de la novela policial en España: Francisco González Ledesma y Lorenzo Silva*, Peñate Rivero (ed.), 61-71. Madrid: Visor Libros.
- SANGRO COLÓN, P. (2000). *Teoría del montaje cinematográfico: textos y textualidad*. Salamanca: Servicio de Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca.
- SCHEAFFER, J-M. (1988). *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* París: Seuil.
- SCHEUER, R. (1997). “Un arte instrumental”. En *El guión cinematográfico*, David Oubiña y Gonzalo Aguilar (comp.), 71-79. Barcelona / Buenos Aires / México: Paidós / Universidad del cine.
- SÉLLER, C. y PALACIO, M. (2011). “Cecilia Roth en España (1976-1985)”. *Signa 20*, 335-358.
- SILVA, L. (1997). *La flaqueza del bolchevique*. Barcelona: Destino.
- \_\_\_\_\_ (1998). *El lejano país de los estanques*. Barcelona: Destino.

- \_\_\_\_\_ (2000). *El alquimista impaciente*. Barcelona: Destino<sup>90</sup>.
- \_\_\_\_\_ (2002). *La niebla y la doncella*. Barcelona: Destino.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Nadie vale más que otro. Cuatro asuntos de Bevilacqua*. Barcelona: Destino.
- \_\_\_\_\_ (2005). *La reina sin espejo*. Barcelona: Destino.
- \_\_\_\_\_ (2010a). *La estrategia del agua*. Barcelona: Destino.
- \_\_\_\_\_ (2010b). “Teoría (informal) de la novela benemérita”. En *Trayectorias de la novela policial en España: Francisco González Ledesma y Lorenzo Silva*, Peñate Rivero (ed.), 75-85. Madrid: Visor Libros.
- SMITH, W. (2009). Reseña de: Romera Castillo, José (ed.). *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros, 2008. *Signa* 18, 445-448.
- SONESSON, G. (1996). “De la estructura a la retórica en la semiótica visual”. *Signa* 5, 318-347.
- \_\_\_\_\_ (1997). “Suplemento al artículo ‘De la estructura a la retórica en la semiótica visual’”. *Signa* 6, 416-420.
- SOUBEYROUX, J. (1982). “Espace vécu et structures textuelles. Lima dans *La tía Julia y el escribidor* de Vargas Llosa”. *Imprévue* 2, 87-109 (Montpellier: CERS).
- \_\_\_\_\_ (1985). “Pour une étude de l’espace dans le roman”. *Imprévue* 1, 37-55 (Montpellier: CERS).
- \_\_\_\_\_ (1993). “Le discours du roman sur l’espace. Approche méthodologique”. *Lieux dits* 1, 1-24 (Saint-Etienne: US-T).

---

<sup>90</sup> La edición utilizada y citada en este trabajo es crítica, con introducción y guía de lectura de Germán Gullón (Madrid: Espasa Calpe, 2008).

- \_\_\_\_\_ (2005). "Espacio y tiempo como base para una lectura sociocrítica de Gracias por el fuego de Mario Benedetti". En <http://www.cervantesvirtual.com>, 439-463.
- TACCA, Ó. (1989). *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.
- TEJADA MEDINA, M. R. (1997). "Aproximación al lenguaje cinematográfico de *Don Quijote de La Mancha*. Tranco III". En *Literatura y cine: Perspectivas semióticas*, Carlos Gómez Blanco (coord.), 127-143. A Coruña: Universidad da Coruña, Servicio de Publicaciones.
- TORO, S. (2010). Reseña de: Bonilla Cerezo, Rafael. *Suspirando a Musidora: ensayos de literatura y cine*. Córdoba: Diputación de Córdoba, 2008. *Signa* 19, 403-406.
- TRAIAN, S. (2003). "El poder de los signos de luz: de la tecnología de lo mágico a la magia de la tecnología". *Signa* 12, 85-124.
- TRECCA, S. (2008). "La palabra al pícaro: *Lázaro de Tormes* (2000), de Fernando Fernán-Gómez y José Luis García Sánchez". En *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, Romera Castillo (ed.), 575-584. Madrid: Visor Libros.
- UBERSFELD, A. (1996). *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. París: Belin.
- ULLOA, T. (2006). *Pudor*, guión basado en la novela homónima de Santiago Roncagliolo. Madrid: Tesela P.C. El Ciclo Films.
- ULLOA, T. y ULLOA, D. (2007). *Pudor*, película basada en la novela homónima de Santiago Roncagliolo. Madrid: Tesela P.C.
- URRUTIA, J. (1985). *Semió(p)tica*. Madrid: Fundación Instituto Shakespeare.
- UTRERA MACÍAS, R. (1985). *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico*. Madrid: Ediciones JC. Monteleón.
- \_\_\_\_\_ (1987). *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*. Sevilla: Alfar.
- \_\_\_\_\_ (1998). *Azorín. Periodismo cinematográfico*. Barcelona: Film Ideal.

VALERO JUAN, E. M. <sup>a</sup> (2007). “Trayectorias para la construcción de *Lima mestiza*”. *Hipertexto* 5, 20-34. <http://www.utpa.edu/dept/modlang/Hiper5indice.htm>.

VANOYE, F. (1995). *Récit écrit, récit filmique. Cinéma et récit-I*. París: Nathan.

VILLANUEVA, D. (1992). *Comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Ediciones Júcar.

VERA MÉNDEZ, J. D. (2008). “La renovación de la narrativa cinematográfica y su influencia en la novela y en el teatro”. En *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, Romera Castillo (ed.), 297-309. Madrid: Visor Libros.

WESTPHAL, B. (2007). *La géocritique. Réel, Fiction, Espace*. París: Les Éditions de Minuit.

**Enlaces sobre *El alquimista impaciente*:**

<http://www.pantalla.com.ar/pel/6/6905.html>

<http://www.vidasdecine.es>

<http://es.geocities.com/lorovaz/DIRECTORES/F/Ferreira.htm>

<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiirsi/vB6aMMEgtk/BNMADRID/165391779/9>

<http://www.cinenacional.com/películas/index.php?película=3161>

<http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>

<http://www.festcinemalaga.com>

<http://www.labutaca.net/malaga5/elalquimistaimpaciente.htm>

<http://www.fotogramas.es/Peliculas/El-alquimista-impaciente>

<http://www.fotogramas.es/Peliculas/El-alquimista-impaciente/Critica>

<http://www.bibliopolis.org/pantalla/pant0005.htm>

<http://www.filmaffinity.com/es/film700122.html>

<http://www.filmaffinity.com/es/reviews/2/700122.html>

<http://www.vidasdecine.es/DIRECTORES/F/Ferreira.htm>

<http://www.imdb.com/name/nm0274407/>

[http://www.adictosalcine.com/ver\\_biografia.php?de=Patricia%20Ferreira](http://www.adictosalcine.com/ver_biografia.php?de=Patricia%20Ferreira)

### **Enlaces sobre *Pudor* :**

<http://www.cinebel.be>

<http://www.canalplay.com/cinema>

<http://www.cinenews.be/Search.Filmography.cfm>

<http://www.pudorlapelicula.com>

<http://www.youtube.com/watch?v=Mt3JyvQ2u7E>

<http://www.festivaldemalaga.com/secciones.html?marca=0>

<http://www.festivaldemalaga.com/prensa.html?marca=10016>

[http://www.fotolog.com/tristan\\_ulloa](http://www.fotolog.com/tristan_ulloa)

[http://www.fotolog.com/amelie\\_8](http://www.fotolog.com/amelie_8)

<http://www.zemos98.org/descargas/eacine/02LenguajeApuntes.pdf>

<http://www.alfaguara.com/es/autor/santiago-roncagliolo/>

<http://www.lecturalia.com/autor/75/santiago-roncagliolo>

<http://www.clubcultura.com/diariode/4/SantiagoRoncagliolo.html>

<http://www.poemas-del-alma.com/blog/biografias/biografia-de-santiago-roncagliolo>

<http://www.vanavision.com/2011/07/david-y-tristan-ulloa-directores-de.html>

<http://www.pudorlapelicula.com>

<http://www.kane3.es/cine/pudor.php>

[http://www.cineol.net/imagen/3920\\_\\_Pudor](http://www.cineol.net/imagen/3920__Pudor)

<http://pilizori.blogspot.com.es/2008/05/pudor-de-santiago-roncagliolo.html>

### **Otros enlaces**

*El turismo en España.* En <http://www.slideshare.net/geopress/el-turismo-en-espa-7965022>

*Guía La Costa del Sol, golf y luz.* En [http://fotos.euroresidentes.com/pueblos/costa/costa\\_del\\_sol.htm](http://fotos.euroresidentes.com/pueblos/costa/costa_del_sol.htm)

*Informe del Instituto Español del Turismo.* En <http://www.iet.tourspain.es/en-EN/paginas/default.aspx>

Mariano Arnal. *El crimen.* En <http://www.elalmanaque.com/junio/1-6-eti.htm>

<http://www.lorenzo-silva.com/vila.htm>

<http://www.informe-espana.es/participa/blogs/posts/25/las-clases-sociales-en-espana-hoy>

<http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque8/index.html>

<http://www.imdb.es/name/nm1847762/filmogenre>

<http://www.imdb.it/name/nm1847762/filmoseries>

<http://www.filmaffinity.com/es/reviews/4/618670.html>

<http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>

<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>

*<http://www.xtec.cat/-xripoll/luz.htm>*

*<http://www.mariapinto.es/alfamedia/cine/luz.htm>*

*[http://www.siame.com.mx/index.php?option=com\\_content&task=view&id=3750&Itemid=1](http://www.siame.com.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=3750&Itemid=1)*

*<http://www.ciberanika.com>*

## **APÉNDICES**

*ANEXO 1: CARTEL Y FOTOGRAMAS DE EL ALQUIMISTA IMPACIENTE*









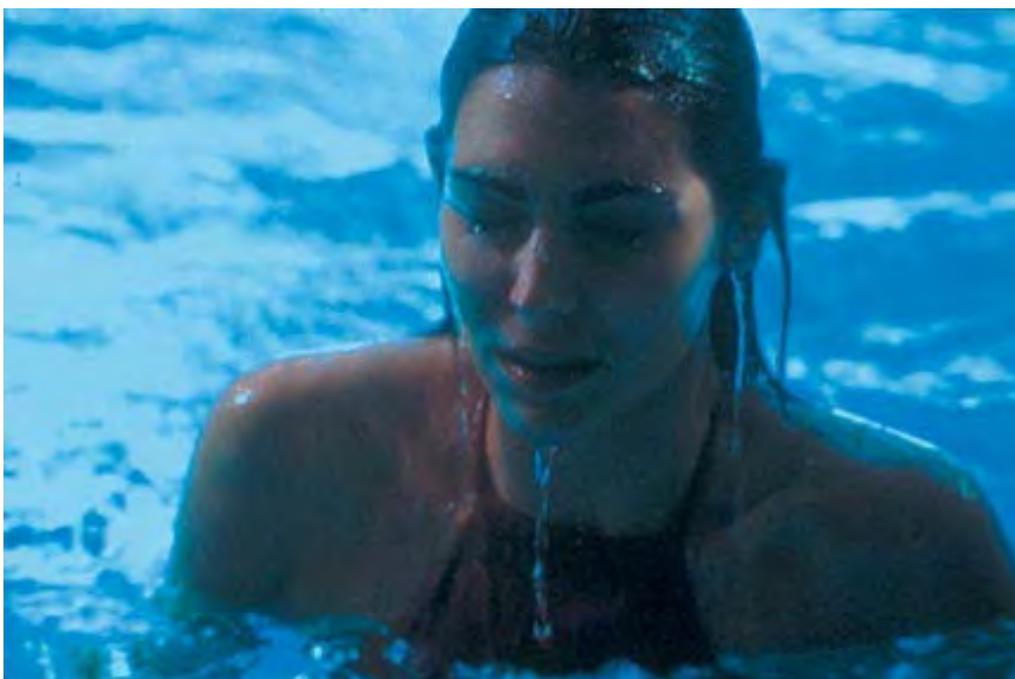


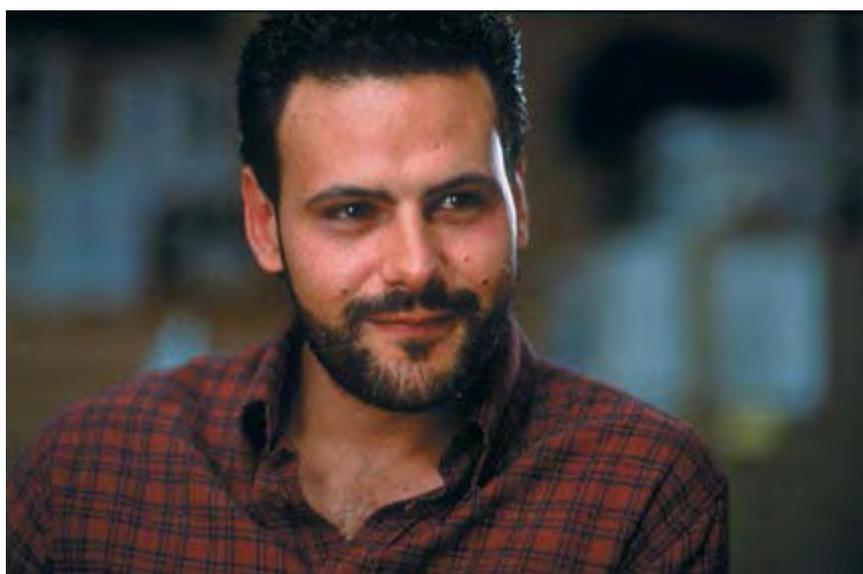














## ANEXO 2: FILMOGRAFÍA DE LA DIRECTORA Y DE LOS ACTORES DE *EL ALQUIMISTA IMPACIENTE* (PELÍCULA)

### 1- Directora: Patricia FERREIRA



### FILMOGRAFÍA DE PATRICIA FERREIRA

#### *Directora:*

- 1- XXIV Premios Anuales de la Academia (2010) (TV) (“Goya de Honor”).
- 2- *Para que no me olvides* (2005).
- 3- *En el mundo a cada rato* (2004).
- 4- *El secreto mejor guardado* (2004).
- 5- *El alquimista impaciente* (2002).
- 6- *Sé quién eres* (2000).
- 7- *Paraísos cercanos* (1997) TV series.
- 8- *Un sueño de cine. Homenaje a Ana Belén* (1995) (TV).

#### *Guionista:*

- 1- *Para que no me olvides* (2005)

- 2- *El secreto mejor guardado* (2004)
- 3- *El alquimista impaciente* (Adaptación: 2002)
- 4- *Sé quién eres* (Adaptación: 2000).

**Actriz:**

***O Cónsul de Bordéus* (2010), post-producción de Clotilde Sousa Mendes.**

**2- Actores:**

- Ingrid Rubio

Otras películas: *7 pasos y medio* (2009), *La vida en rojo* (2008), *Tirante el Blanco* (2006).

- Roberto Enríquez

Otras películas: *Gordos* (2009), *Eskalofrío* (2008), *No me pidas que te bese porque te besaré* (2008).

- Chete Lera

Otras películas: *Los muertos van deprisa* (2008), *El niño de barro* (2007), *Concursante* (2007).

- Adriana Ozores

Otras películas: *Esperpentos* (2008), *Heroína* (2005), *El método* (2005).

- Miguel Ángel Solá

Otras películas: *8 citas* (2008), *La vida en rojo* (2008), *Tiovivo c. 1950* (2004).

### ANEXO 3: ALGUNAS CRÍTICAS EN INTERNET DE *EL ALQUIMISTA IMPACIENTE*

*El alquimista impaciente*. Valoración Fotogramas (★★★★☆), por Mirito Torreiro<sup>91</sup>

“En su primera y tal vez un tanto sobrevalorada película *Sé quién eres*, Patricia Ferreira dejó claros sus intereses como cineasta: el recurso a las formas del cine criminal para contar una historia que trasciende el abordaje del mero delito para trazar cuadros sociales más complejos; una solidez narrativa nada común en un debutante ¿aunque es bien cierto que su currículum como realizadora y guionista televisiva es imponente? y un más que notable oficio para la dirección de actores. De todo eso, y más, hay en *El alquimista impaciente*, un título memorable, hay que convenir. De todo, porque también por aquí asoma la crítica social disfrazada de cine criminal, aunque con un cierre de la acción mucho más ajustado a las finalidades de lo que se quiere narrar; también la dirección de actores es sólida, de forma que devuelve al espectador capacidades desconocidas en algún intérprete ¿es el caso de Enríquez, espléndido?, al tiempo que logra de los más conocidos registros interpretativos muy altos: véase la cotidianidad de Lera; el saber estar de Rubio; el magnetismo, cada uno a su manera, de Solá y Dauder; el impecable desdoblamiento de Ozores, qué grande es esta mujer. Y hay más porque lo que *El alquimista impaciente* termina mostrando es una investigación insólita (ahí es nada que dos guardias civiles, y sobre todo la interpretada por Ingrid Rubio, se comporten con esa desarmante naturalidad, tan fuera de moldes), una trama muy bien urdida, en la que predomina un punto de vista auténticamente femenino: la interpelación constante de Rubio a Enríquez constituye la más sorprendente, desmitificadora mirada lanzada por el género hacia el protagonismo masculino en mucho tiempo. Para amantes del policíaco con trasfondo social. Lo mejor: el elenco, ajustados todos los actores a sus papeles. Lo peor: una cierta morosidad de ritmo en el tramo central del film, un detalle menor, en todo caso”.

---

<sup>91</sup> En <http://www.fotogramas.es/Peliculas/El-alquimista-impaciente/Critica>

**Cine clásico y actual. Pantalla de Sueños: *El alquimista impaciente* (Patricia Ferreira), por José Joaquín Rodríguez<sup>92</sup>**

“"Pocas veces el asesino muere antes que su víctima" reza, bajo el título, en el cartel de la película. Y quizás fue esa afirmación tan extraña la que me impulsó a entrar en la sala a ver otra película policíaca.

A estas alturas, yo creo que el cine policíaco ya no sorprende a nadie. Policías duros, agentes del FBI pulcramente vestidos, extravagantes asesinatos llenos de pistas que no pegan ni con cola o astutos asesinos que intentan demostrar lo superiores que son... ya lo hemos visto todo, y cada película nueva que observamos nos acaba recordando a una anterior (cuando no nos recuerda a tres o cuatro, claro).

En todo esto (y en otras cosas, como en lo caro que está el cine y lo que te clavan por una coca-cola) estaba yo pensando, cuando comenzó la película... y debo de reconocer que me quedé con la boca abierta.

Basada en la novela de idéntico título de Lorenzo Silva, la historia es una sorpresa continua, no por lo novedoso y lo conceptual de la historia, todo lo contrario, sino por lo simple y "cotidiano" que resultan la mayoría de los detalles. Acostumbrado a Mulders y Scullys o a Harrys El Sucio, vernos a un sargento de la Guardia Civil y a su compañera se nos hace un poco chocante, sobre todo cuando se nos va descubriendo la historia de estos dos personajes. Y es que uno se puede llegar a identificar con los protagonistas, alejados de cualquier idealización, a veces realmente torpes, o crueles en sus palabras por puro despecho.

Es muy divertido observarlos a ambos, enamorados el uno el otro, e incapaces de decirse nada de puro pánico que tienen a ser rechazados. Y verles equivocarse (sobre todo él, el sargento) es una gozada. Uno se espera personajes arquetípicos, inteligentes clones de Sherlock Holmes o Steven Seagal... y se encuentra a un tipo que estudió psicología y acabó ingresando en la Guardia Civil, y una chica un poco tímida que empieza a descubrir que es atractiva, y que en sus ratos libres estudia Astronomía.

---

<sup>92</sup> Este artículo de José Joaquín Rodríguez apareció en <http://www.bibliopolis.org/pantalla/pant0005.htm>.

Junto a ellos, todo un plantel de secundarios excelentes, con unas historias muy bien construidas, que poco a poco se van desvelando, desde la del propio muerto, hasta la de los empresarios rivales, la prostituta y su novio ruso, e incluso la del juez que instruye el caso. Todos os personajes están ahí por una razón, y sus motivaciones, sus formas de ver el mundo nos podrán parecer más o menos correctas, pero desde luego son totalmente válidas.

La historia, pues excelente, qué puedo decir. La película juega a engañarnos, a presentarnos unos tras otro muerto, sin apenas conexión, sin móviles para sus muertes. La trama es realmente simple una vez se juntan todas las piezas, pero es un verdadero reto para los protagonistas y para el espectador. A lo mejor peca de desarrollarse muy lentamente, centrándose mucho en el desarrollo de los personajes, y fastidia bastante que después de dos horas de metraje, la historia concluya al resolverse el caso, con la falsa promesa de seguir viendo otro día que pasa entre los personajes. Parece más bien el episodio piloto de una teleserie, no tanto por medios y calidad, sino por el argumento. Molesta un poco (al menos a mí) que durante toda la película desarrollen una relación casi-amorosa, para que luego no lleve a ninguna parte. A eso yo le llamo engordar el pollo para luego tirarlo.

De todos modos, aunque la película sorprender bastante, tanto por personajes, como por trama, la dirección no es nada boyante. Más bien al contrario, es poco acertada. Después de verla me acordé mucho de otra película española basada en una novela policíaca: *Plenilunio*. En ambas películas se sigue tan a pies juntillas el esquema de la novela madre, que más que una película parece que lo que se hace es una obrita de teatro, pesada muchas veces por no ser similar el ritmo de una novela al de una película, extraña otras muchas veces por tener que recortar detalles que en la novela dan más trasfondo pero que en dos horas de película no caben.

El cine nos ha demostrado (¡y tanto!) que una película basada en un libro ha de coger ideas, personajes, algunas escenas... pero no puede pretender ser idéntica. Es el caso de *Blade Runner*, muy superior a la novela justamente por obviar muchos detalles, muchas escenas e incluso personajes, en favor de crear un ritmo nuevo, apto solo para el cine. En resumen, una excelente trama, unos actores más que decentes, pero una adaptación algo pesada”.

## COMENTARIOS Y VALORACIÓN DEL FILME POR LOS CIBERNAUTAS

- **la28**, por *Miranda* de Ebro (España). Su valoración: ★★★★★★★★ (21 de Julio de 2007)

### UN THRILLER. ¿POR QUÉ NO?

Posiblemente, a gran parte del público cuando le ofrecen la posibilidad de elegir entre ver una comedia, un drama o un thriller españoles, lo último que escogería sería el thriller. Estamos tan acostumbrados a las producciones estadounidenses con su marca de fábrica, sus arquetipos tan reconocibles, que cualquier filme policíaco “made in Spain” nos parecía hasta ahora una burda imitación. Es cierto que es un género difícil de abordar, pues necesita siempre de un guión complejo y bien elaborado, una puesta en escena original, pero que a la vez cumpla con los códigos del género, una gran tensión narrativa e interpretaciones que no sean caricaturas de los modelos clásicos.

Precisamente, uno de los aciertos de *El alquimista impaciente* es no imitar a los detectives americanos de sombrero y gabardina o a policías desahuciados del Servicio y resentidos con el mundo. El acierto ha sido optar por una pareja de la Guardia Civil como motor investigador del crimen que ocupa la trama. Esta pareja, encarnada por Ingrid Rubio y Roberto Enríquez da vida a unos personajes creíbles porque encajan en la España que ilustra la película. No son sólo instrumentos al servicio de la investigación que vértebra el relato, sino que sus circunstancias personales y profesionales, tienen que ver con la situación social, política y cultural del país en que vivimos. *El alquimista impaciente* es más que un filme policíaco; Patricia Ferreira ha querido, de nuevo, servirse de este género cinematográfico para denunciar a una sociedad en la que el principal valor es el dinero, y conseguirlo con extrañas y rápidas alquimias es su objetivo prioritario. No es frecuente utilizar el thriller como cine de contenido social; esta directora ya lo hizo en su primer largometraje *Se quién eres* donde se aproximó a la memoria histórica más reciente, la Transición, a través de una historia de intriga.

El filme que proyectamos hoy está basado en la exitosa novela de Lorenzo Silva que consiguió el premio Nadal en el año 2000. Algún crítico aprecia excesiva fidelidad al texto literario y hubiera preferido un toque personal del guionista a la historia. También aduce

que algunos diálogos parecen saltar del papel mientras se escuchan. En fin, es el eterno dilema de las adaptaciones literarias al cine: nunca satisfacen a todos. En cualquier caso, ante un cartel anunciador que reza: “Pocas veces el asesino muere antes que su víctima” nadie negará que no sea tentador entrar a ver la película (**la28**).

- **eldiabloenelojo**, Carabanchel (Territorios Palestinos). Su valoración:

★★★★★★★ (13 de Agosto de 2006)

**La Mancha Vice**. Basado en la novela de Lorenzo Silva de mismo título y de notable éxito, *El alquimista impaciente* es un thriller policial de impecable factura y toda una novedad y sorpresa dentro del limitado panorama temático del cine español. Junto con la sobresaliente, *La Caja 507*, esta notable obra de Patricia Ferreira se presenta como una nota discordante dentro del tono habitual. Una pareja de Guardia Civiles llega a un pueblecito de Guadalajara donde se ha cometido un asesinato de un técnico de una central nuclear. Tras esta escabrosa muerte se esconde una trama de prostitución, tráfico de influencias y corrupción de altos vuelos, que la pareja de investigadores irán desvelando paulatinamente.

Muy buena obra, con un guión brillante, con diálogos conseguidos y alguna que otra perla escondida. Una historia con cargas de profundidad que desvelan lo que es la verdadera delincuencia. Unas interpretaciones excelentes: Roberto Enriquez, Ingrid Rubio, Chete Lera, y Adriana Ozores componen unos personajes veraces, intrigantes, y complejos. M.A. Solá sin embargo está muy impostado en el típico y arquetípico mafioso seductor. Para los pornófilos es muy agradable ver al pornstar Nacho Vidal en un papel de chulo de putas, con peso en la trama y del que sale bien parado. A pesar de ser una buena obra adolece en algunos momentos de falta de verosimilitud: el tráfico de uranio o la brillante labor profesional de los guardias civiles resultan poco creíbles. Todos sabemos que no hay maderos tan profesionales ni tan inteligentes. También va en detrimento de la obra la cercada relación entre los investigadores que parece más que inspirada en Mulder y Scully (**Eldiabloenelojo**).

**jazzlover** (Madrid, España). Su valoración: ★★★★★★★★ (15 de Mayo de 2008).

### **Pero, ¿quién habla así, en la vida real?**

No me gustó. Siguiendo la tónica que, por desgracia, se está extendiendo últimamente en el cine español, los actores hablan a ráfagas, tomando carrerilla y con un único objetivo: llegar al final de la frase cuanto antes. El odioso sonsonete desconcierta y aburre (**Jazzlover**).

- **Alex** (Barcelona, España). Su valoración: ★★★★★★★★ (14 de Julio de 2008)

### **Hay miles de telefilmes policíacos americanos rodados en tres semanas que son bastante mejores**

Lo jodido de acostumbrarse a ver películas del fondo de la biblioteca es que se acostumbra uno a disfrutar de obras maestras y de grandes películas. Y cuando, de pronto, en la tele, ve uno una película como esta cae en la cuenta de que no, que no todas son tan buenas; algunas, incluso, pueden llegar a ser mediocres y hasta rematadamente malas. *El alquimista impaciente* pertenece, sin duda, a esta última categoría de películas mediocres y algo tópicas, con diálogos acartonados a veces, y una pasmosa falta de química entre los dos protagonistas. En cuanto a aspectos técnicos y narrativos: me acuerdo de una escena en que la cámara daba vueltas sin cesar a los protagonistas en un cementerio, un recurso que me pareció totalmente gratuito y fuera de lugar. En fin, lo dicho: mediocre tirando a mala; hay miles de telefilmes policíacos americanos rodados en tres semanas que son bastante mejores (**Alex**).

- **kafka** (Villoldo – Palencia; España). Su valoración: ★★★★★★★★ (23 de Octubre de 2005)

### **Estigmas de gran cineasta**

Segundo largometraje de Patricia Ferreira tras su maravillosa, infravaloradísima y espléndida ópera prima (*Sé quién eres*), que aquí adapta la obra homónima de Lorenzo Silva, construyendo otra película magnífica y modélica, de gran limpieza narrativa,

austeridad y planicie formal y de fondo que la hacen virtuosamente directa y luminosa en la exposición del thriller en sí mismo y de las historias entrecruzadas entre los personajes, particularmente entre la pareja de guardias civiles (Enríquez y Rubio). Por lo tanto, vuelve a quedar Ferreira alineada con lo mejor del último cine español, estigmatizada brillantemente por unas trazas de cineasta serena, cabal, lúcida y ajena a toda prepotencia. Quizás por ello, esta película tampoco es reconocida como se merece. Hay un gran guión, una buena historia, excelentes diálogos e interpretaciones. Hay cine y una ejemplar adaptación literaria (**Kafka**).

- **lein** (Zaragoza; España). Su valoración: ★★★★★★☆☆ (22 de Noviembre de 2007)

### **Bastante fiel al libro**

La película es bastante fiel al libro, de hecho sigue el guión al pie de la letra, la historia está muy bien contada y el director consigue que el seguimiento del film sea sencillo y entretenido. Todos los personajes del libro están bien reflejados en pantalla, excepto el del papel protagonista, Inspector Bevilacqua, que se aleja bastante; en la película podríamos decir que es más guapa que el que se describe en el libro. Me hubiera gustado que interiorizase más en los personajes protagonistas, pero aún con todo me parece una historia original, nunca antes contada y un final sorprendente e ingenioso (**Lein**).

- **Tiznao** (Madrid, España). Su valoración: ★★★★★★☆☆ (29 de Marzo de 2009)

### **Buen thriller, con buenas actuaciones y un muy buen guión**

Basada en la primera de las 5 novelas que sobre el sargento Bevilacqua y su compañera, la guardia Chamorro, ha escrito el getafense hijo de guardia civil Lorenzo Silva, estamos ante un digno y entretenido thriller, que a causa de un buen guión (aparte de ser hijo de guardia civil, Lorenzo Silva está muy bien considerada entre ese cuerpo, por lo que las tramas están bien urdidas y tienen verosimilitud, se supone que está bien asesorado), una buena resolución del caso y una correcta dirección supone un soplo de aire fresco entre los escasos y en su mayoría poco atractivos policíacos españoles. Ingrid Rubio y Roberto Enríquez, cumplen con creces, llegando a cumplir las expectativas que los numerosos lectores de esta buena saga habíamos imaginado. Adriana Ozores como de

costumbre, inmensa y como curiosidad el porno star cañi por excelencia Nacho Vidal cumple con creces en la piel de un matón ruso. Recomendable (**Tiznao**).

- **Betomovies** (Santa Fe; Argentina). Su valoración: ★★★★★★ (23 de Julio de 2005)

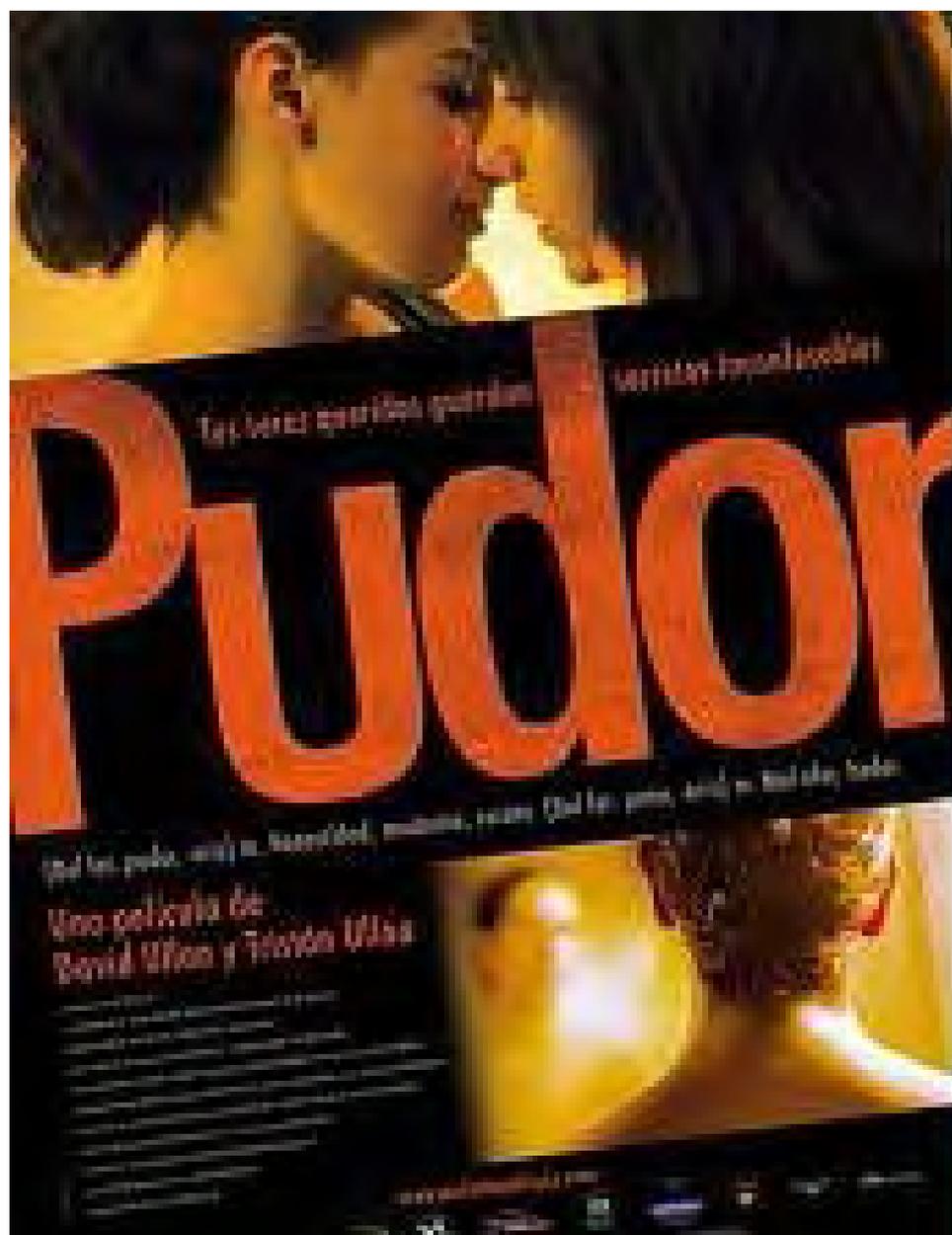
### **Regular**

Patricia Ferreira experimenta en este filme al querer imprimirle todas las características del cine “mainstream” y de ese modo obtener un híbrido poco efectivo y carente de identidad. La película trasunta la esencia de la novela policial, pero con un estilo narrativo y una estética semejante a lo que la industria masiva de Hollywood suele producir. No deja de ser llamativo el hecho de que en esta película se conjugue la explícita intención de la directora de ofrecer un producto trillado, que tantas veces hemos visto en las ofertas que el mercado de consumo nos ofrece y que obviamente proviene del cine estadounidense. Esta cinta es una suerte de combinación de materia prima de origen europea con todo el estilo bien propio de la forma de vida del americano, como dije anteriormente resulta de ello un producto heterogéneo muy poco efectivo a la hora de los balances finales.

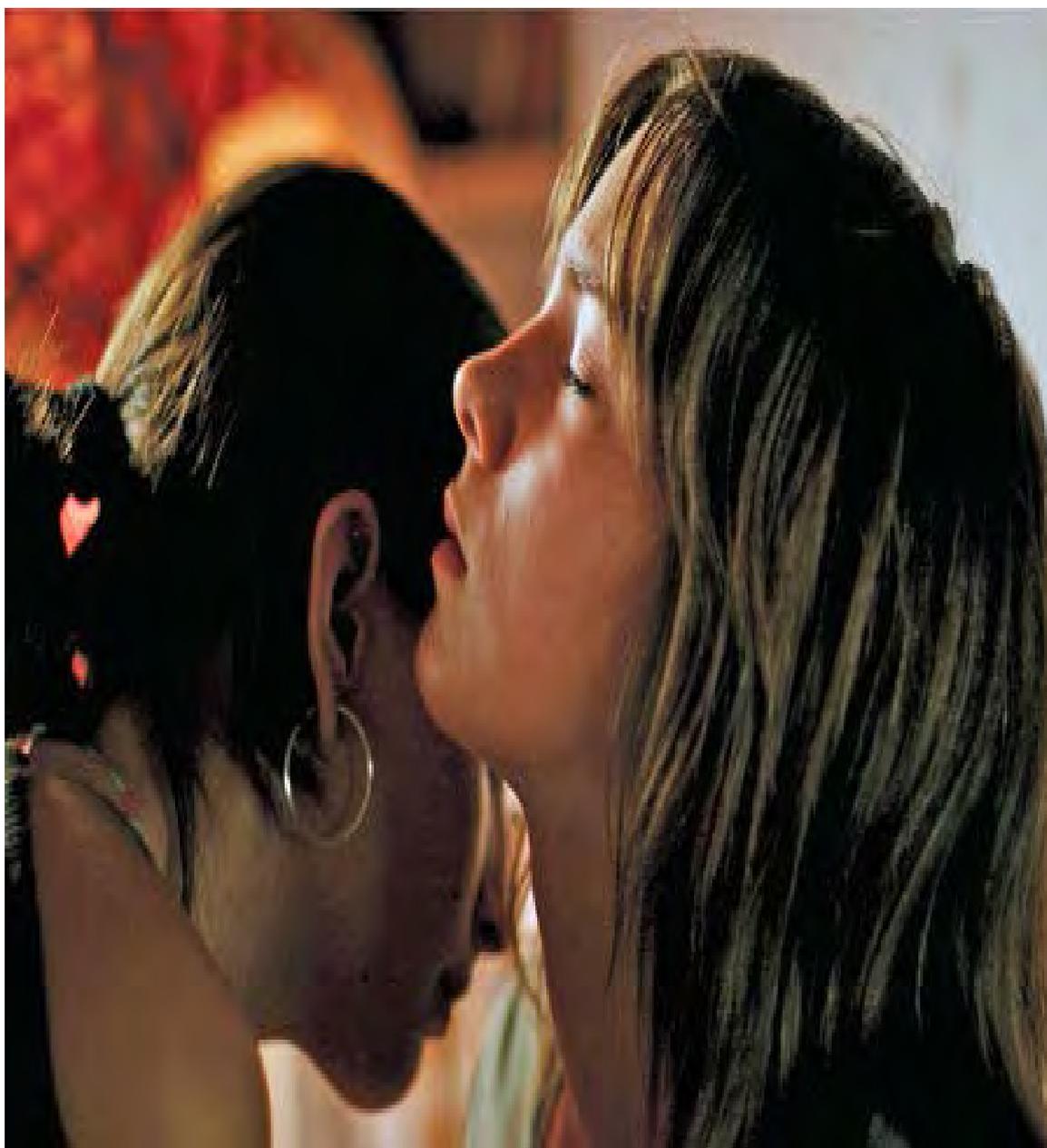
Nos introducimos en una trama que está al menos bien conseguida y pergeñada, que esconde una historia potencialmente potable para armar con ella una cinta de corte policial del estilo propio de las investigaciones que persiguen pistas para armar un rompecabezas. Todo ello caracterizado por la idea de descubrir y comprender las causas propias de un asesinato complejo debido a un cúmulo de variantes satélites que giran alrededor de la averiguación central. Cuando me refiero a que su contenido es potencialmente admisible, remarco que el estilo y la profundidad que Ferreira le imprime al filme dista mucho de ofrecernos una película con vida y fuerza desde las interpretaciones, sino que por contrario escasea el factor suspenso y el dramatismo expuesto en la superficie del relato.

Por momentos nos aburrimos y entramos en un estado de modorra generaliza que viene a raíz de una mala dirección de actores, de diálogos monótonos que no generan al menos algún tipo de interés por parte del espectador. Toda la puesta en escena es mediocre, ya partimos de adocenadas actuaciones que intentan imprimirle una cuota de seriedad al filme, pero en mi caso personal no me resultaron convincentes. En definitivas un fallido

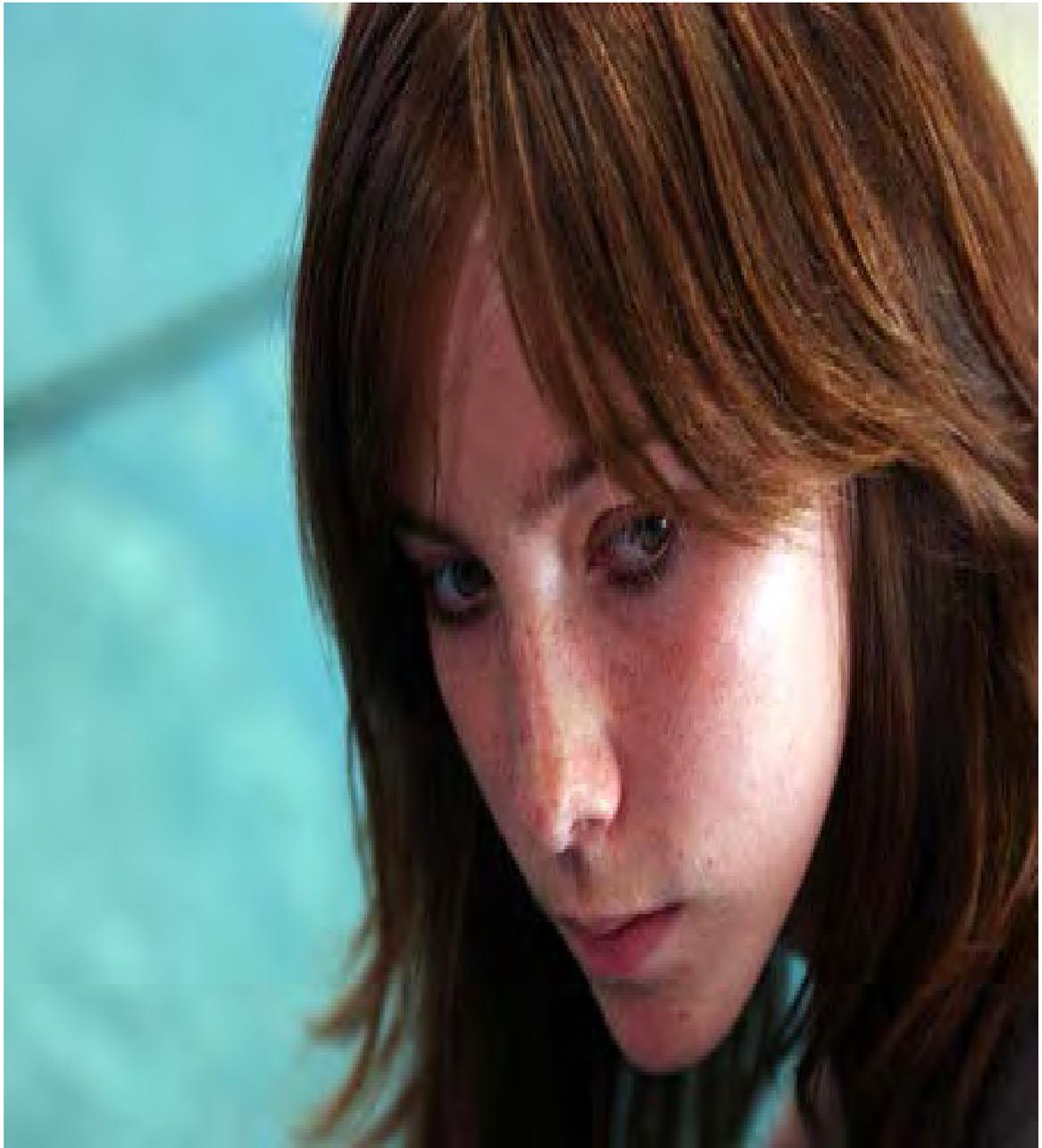
cine negro de origen español con estética americana, para nada original y carente de un ritmo atractivo desde lo emocional (**Betomovies**).

ANEXO 4. CARTEL Y FOTOGRAMAS DEL FILME *PUDOR*



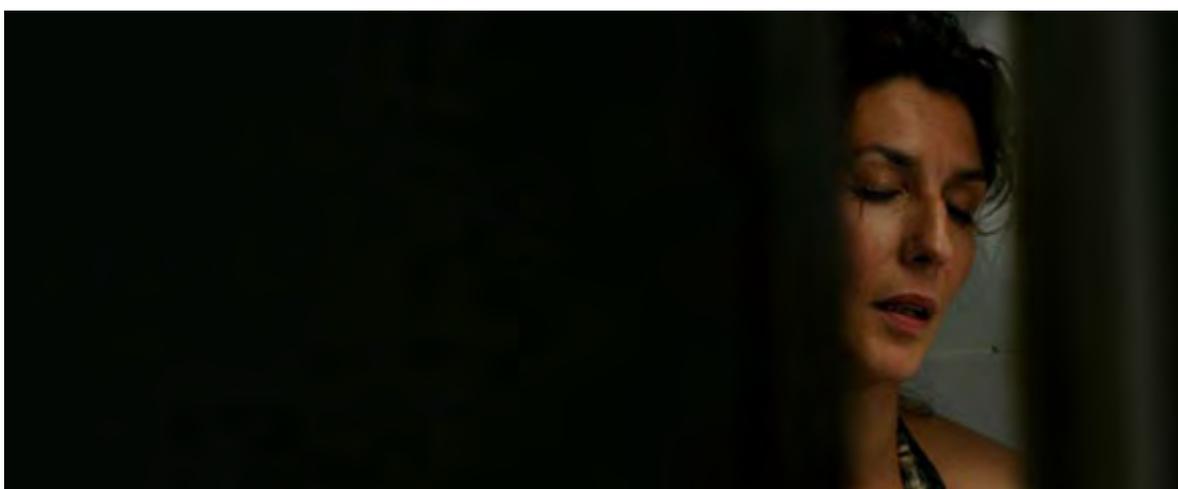












## ANEXO 5. FILMOGRAFÍAS DE LOS DIRECTORES

### 1- Tristán Ulloa



#### Filmes protagonizados por Tristán Ulloa:

- Mataharis - 2007.



**Realización:** Icíar Bollaín

**Estreno:** 25 Junio 2008

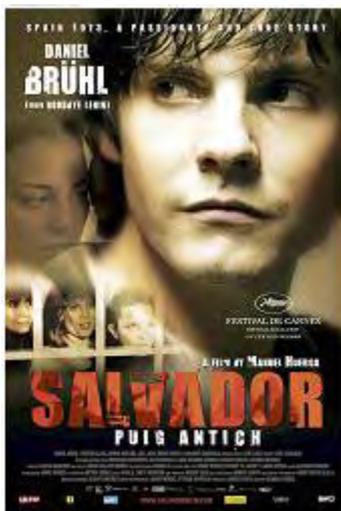
**Duración:** 95 minutos

**Género:** Comedia, Drama

**País:** España (2007)

**Actores:** Najwa Nimri, Tristán Ulloa, Maria Vazquez, Nuria Gonzalez

- *Salvador* - 2006



**Realización:** Manuel Huerga

**Estreno:** 10 de enero 2007

**Duración:** 138 minutes

**Género:** Drama

**País:** España, Reino Unido (2006)

**Actores:** Daniel Brühl, Tristán Ulloa, Leonor Watling, Leonardo Sbaraglia, Ingrid Rubio, Celso Bugallo, Joel Joan, Olalla Escribano.

- El juego de la verdad – 2004

**Realización:** Álvaro Fernández Armero

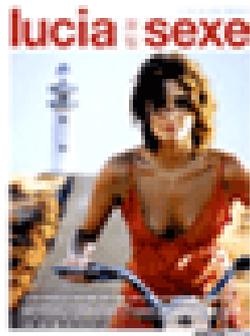
**Estreno:** 2004

**Género:** Comedia, Romance

**Duración:** 1h 33min

**País:** España

- *Lucia y el Sexo* – 2001



**Realización:** Julio Medem

**Estreno:** 08 Mayo de 2002

**Duración:** 135 minutos

**Género:** Drama

**Países:** España / Francia

- *Los Sin nombres* – 1999



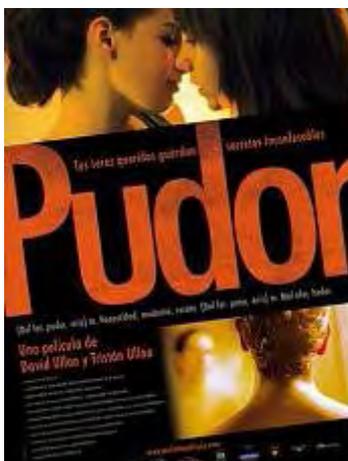
**Realización:** Jaume Balagueró

**Estreno:** 2000

**Duración:** 112 minutos

**País:** España

- *Pudor* - 2007



**Género:** Drama

**Realización:** Jaume Balagueró

**Estreno:** 13 de abril 2007

**Duración:** 113 minutos

**Países:** Chile / España

**Rodaje:** Gijón

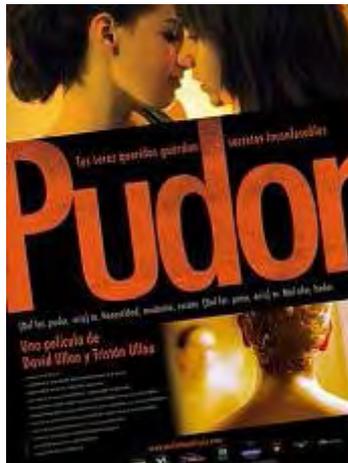
**Actores:** Nacho Novo (Alfredo), Elvira Mínguez (Julia), Natalia Rodríguez (Marisa), Celso Bugallo (Abuelo), Carolina Román (Gloria), Marcos Ruiz (Sergio), Lorena Mateo (Carolina), Manolo Solo (Hombre X), Nuria González (Pilar), Joaquín Climent (Juan Luis), Héctor Colomé (Sr. Braun).

**Premios:** Película nominada a la Biznaga de Oro del festival de Málaga; Mejor dirección novel en los Goya de 2007; la película recibió también premios en festivales como Karlovy Vary, Lecce, Nantes y fue proyectado en sitios tan dispares como Chicago o Mar de Plata.

## 2- DAVID ULLOA



- *Pudor* - 2007



**Género:** Drama

**Realización:** Jaime Balaguer

**Estreno:** 2007

**Duración:** 113 minutos

**Países:** Chile / España

**Rodaje:** Gijón

**Actores:** Nacho Novo (Alfredo), Elvira Mínguez (Julia), Natalia Rodríguez (Marisa), Celso Bugallo (Abuelo), Carolina Román (Gloria), Marcos Ruiz (Sergio), Lorena Mateo (Carolina), Manolo Solo (Hombre X), Nuria González (Pilar), Joaquín Climent (Juan Luis), Héctor Colomé (Sr. Braun).

**Premios:** Película nominada a la Biznaga de Oro del festival de Málaga; Mejor dirección novel en los Goya de 2007; la película recibió también premios en festivales como Karlovy Vary, Lecce, Nantes y fue proyectado en sitios tan dispares como Chicago o Mar de Plata.

#### **A- Como actor:**

- *Cinema 3* (2008).
- “3 i més” (2006).

#### **B- Como director:**

- *Ciclo* (2002).
- *Maquillando entre monstruos* (Documental, 2007).
- *Pudor* (Película, 2007).
- *Reinventando Hollywood* (Documental, 2008).
- *Óscar, que empiece el espectáculo* (Documental, 2008).
- *Sexo en serie* (Documental, 2008).
- *Once, pequeño gran éxito* (Documental, 2008).
- *Espías en Hollywood* (Documental, 2010).
- *Conversaciones secretas* (1 episodio: 28 de julio de 2011).
- *De par en par* (2 episodios: 10 y 17 de noviembre de 2011).

#### **C- Como realizador (encargado del montaje):**

- *Cinema 3* (1 episodio).
- *Cartelera* (1 episodio).
- *Física o química* (11 episodios realizados del 13 de abril hasta el 22 de junio de 2009).
- *El Comisario* (46 episodios realizados del 23 de abril de 2003 hasta 18 de marzo de 2005).

### 3- Filmografía de unos actores del reparto

- Nacho Novo (Alfredo)

Otras películas: *Hotel Tívoli; Tuya siempre; De bares; Somne; Sinfín, el retorno del rock; Astronautas; El lápiz del carpintero; Esta noche, no; Amor, curiosidad, prozak y dudas.*

- Elvira Mínguez (Julia)

Otras películas: *La caja; Tapas; Los abajo firmantes; Grimm; El misterio de Wells; Canícula; Pasos de baile; Sólo mía; El invierno de las Anjanas.*

- Celso Bugallo (Abuelo)

Otras películas: *Abrígate; 53 días de invierno; La noche de los girasoles; Salvador Puig Antich; Para que no me olvides; Mar adentro; La vida que te espera; Los lunes al sol; La lengua de las mariposas.*

## **ANEXO 6: ALGUNAS ENTREVISTAS Y CRÍTICAS EN INTERNET DE PUDOR**

Entrevista a David y Tristán ULLOA, Directores de *Pudor*. 07/2007 23:45 En Vanavision. “La familia no tiene que ser buena en sí misma”

Los hermanos Ulloa, David y Tristán, debutan como directores con **Pudor**, un intenso drama familiar sobre la incomunicación y la soledad, adaptación de la novela homónima del escritor peruano Santiago Roncagliolo (Lima, 1975), premio Alfaguara de este año con «Abril rojo». El film es una mirada a la intimidad de un grupo de personas con deseos, obsesiones, secretos y miedos, incapaces de compartirlos ni siquiera con quienes más quieren. Pese a su juventud, David tiene a sus espaldas una larga carrera como realizador de televisión, siendo el máximo responsable de diversos programas de Canal+ y Studio Universal (plataforma Quiero TV). Su hermano Tristán, más conocido por su carrera como actor, ha participado en películas tan destacables como **Mensaka**, **Los sin nombre**, **Marta y alrededores**, **Lucía y el sexo**, **Volverás**, **El lápiz del carpintero** o **Salvador (Puig Antich)**.

**¿Qué os sedujo de la novela de Santiago Roncagliolo para decidir adaptarla al cine?**

Tristán Ulloa: A mí me cautivó la historia porque trataba un tema que queríamos profundizar, que era la incomunicación entre seres humanos, más concretamente entre los miembros de una misma familia. Tratar de entender cómo es posible que entre marido y esposa, entre padres e hijos, existan secretos tan importantes como los que poseen los personajes. Y, consecuentemente, el sentimiento de soledad que les embarga a todos y cada uno de ellos. El verdadero drama de la película es que estando en familia, los personajes se sienten solos.

David Ulloa: Para mí, lo más interesante de la novela es que, como lector, eres consciente de todos los secretos y conflictos existentes pero como los personajes no hablan, no son conscientes de los problemas de los demás. Cada personaje sufre un drama que el resto no conoce. Cada uno está preocupado en lo suyo, sin importar lo que les pase a los demás. El resultado es un silencio incómodo, un ambiente de tensión e incompreensión que pone en peligro la estabilidad del núcleo familiar. Quería llegar a un punto donde esa crisis estuviera a punto de estallar.

**Retratáis a una familia de una manera muy poco habitual, alejada de la imagen gratificante e idílica que dan otras películas, series de televisión, etc.**

Tristán Ulloa: Hemos tratado el tema de la familia de una forma poco costumbrista, y en ese sentido, poco correcta políticamente. Estábamos cansados de ese costumbrismo amable, que tranquiliza al público. Creemos que no había necesidad de proteger al espectador de temas tan naturales como la muerte o el sexo.

David Ulloa: La familia siempre se ha visto como algo positivo, algo que protege al individuo de una realidad hostil. La familia es una estructura fundamental en la sociedad pero no tiene por qué ser buena en sí misma. A veces es mala, no funciona, es motivo de frustración, infelicidad, conflictividad. Queríamos, por tanto, mostrar una familia disfuncional, con graves problemas de comunicación. No es que no se quieran, es que no saben cómo decirse que se quieren.

**El film muestra el punto de vista no sólo de los padres, sino también el de los hijos. Las dificultades de la hija por descubrir su identidad sexual e integrarse en clase y los problemas de sociabilidad del hijo son elementos dramáticos importantes.**

Tristán Ulloa: Era una necesidad ponerse a la altura de cada uno de los personajes. Muchas veces cuando tratamos la realidad de la infancia, la tratamos desde el punto de vista de un adulto. Generalmente se suele subestimar los problemas que tienen los niños, como si fuera algo sin trascendencia o un juego. Pero los niños y los adolescentes tienen problemas, tan graves proporcionalmente como los que puede tener un adulto.

**Pese a la sucesión de drama existe cierto espacio para la esperanza.**

David Ulloa: No queríamos caer tampoco en el melodrama más amargo, en el puro espectáculo lacrimógeno. Es por eso que el mensaje que ofrece el film es que en los momentos más difíciles valoramos realmente lo que tenemos. Tiene que pasar algo grave para que la gente se dé cuenta de lo que tiene. Ahí se demuestra si hay unión o no. (Pau Vanaclocha. Posted in: 2007, David Ulloa, Entrevista de Tristán Ulloa).

Nuria Dufour. *Un arriesgado debut*. En <http://www.kane3.es/cine/pudor.php>

“No es bueno creer en los fantasmas”, termina reflexionando Rocky ante la pantalla de un televisor, el evocador gato (ausente en la adaptación, omnipresente en el original) de la novela *Pudor* (Santiago Roncagliolo, Alfaguara, 2005) en la que se basa, de forma libre pero ceñida, el arriesgado debut cinematográfico de los hermanos Ulloa, David y Tristán, del que salen, gracias sobre todo a las minuciosas interpretaciones de Nancho Novo (el esposo y padre) y Elvira Mínguez (la esposa y madre), muy bien parados (y no lo tenían nada fácil porque la línea que separa la moderación de la sensiblería es tan fina que muchas veces se cruza, cayendo en tibios dramones familiares), aunque el doloroso trayecto emocional por el que transitan los personajes de la novela aparezca algo tamizado en la película y no termine de desplegar su rico muestrario de sensaciones.

*Pudor* es un drama psicológico, un cuento anímico, donde los cinco miembros de una familia pasean, cada uno por su cuenta, la soledad de unas existencias plagadas de secretos y anhelos (in)confesables, que asfixian más al espectador que a sus propios protagonistas. Ellos (los de la ficción) llevan ya mucho tiempo, algunos toda una vida, (con)viviendo con unas verdades a medias, aunque reconozcan (hacia dentro, igual que la película) falso el equilibrio doméstico al que se sujetan. Alfredo, el padre sabe que apenas le quedan unos meses de vida, Julia, la madre, recibe extraños anónimos de una carga sexual exagerada, el abuelo (Celso Bugallo), que acaba de enviudar, desea ingresar en una residencia, la hija adolescente, Marisa (Natalia Rodríguez), lucha por aceptarse y Sergio (Marcos Ruíz), el hijo de corta edad, asegura ver fantasmas, con los que además conversa.

En la novela Lima, en la película Gijón (por "sus cielos plomizos y lluviosos", según sus directores) se convierte en el escenario, donde las piezas-personajes de una historia colmada de sombras (no es de extrañar que al niño le parezca tan natural comunicarse con fantasmas) consiguen, aunque despacio, desarrollarse sobre un engranaje preciso. Todos tienen necesidad de encuentros: Alfredo con Gloria, la secretaria, Julia con alguien, la hija con ella misma, el niño con sus sueños, el abuelo con el pasado y el matrimonio amigo (Joaquín Climent, Nuria González) con la evidencia de un fracaso tan disfrazado como lo están sus vidas. Otra forma más de girarse y no ver nada.

Lo peor, las muchas interrupciones en el relato con montajes (a modo de cortinilla televisiva o publrreportaje) técnicamente muy bien realizados y musicados, pero que separan del pretendido (y conseguido) lirismo visual de sus imágenes y del poder embriagador de la historia (expuesto con mayor vigor en la novela). La fotografía, de colores oscuros y borrosos, es fiel reflejo del desamparo y la apatía que sufren los protagonistas ante sí mismos y ante el futuro que sospechan. Resulta interesante que la muerte, tan naturalmente presente a lo largo de toda la historia (la película empieza y termina en un hospital), comparta con los personajes el juego de las alucinaciones (todos las sufren), llevándolos por lugares de los que probablemente no regresen.

Historias familiares reconocibles a las que el cine español recurre de manera efectiva (*El otro barrio*, *El bola*, *La vida de nadie*) de cuando en cuando. Dramas sociales herederos de aquel neorrealismo que con tanto recato se retrató en los cincuenta. Y dos producciones recientes, catalanas para más señas, donde el desamparo de la incomunicación se mueve alrededor de una serie de personajes solitarios, inquilinos de una sociedad extraviada en su individualismo, llamaron mi atención – Barcelona, un mapa (Ventura Pons, 2007) y 53 días de invierno (Judith Colell, 2006)– por la misma escrupulosidad narrativa a la hora de dibujar las siluetas de unos sujetos tan de la calle como los que presenta con pudor esta película.

**VICONCE MALAGA** (España)

Su valoración: ★★★★★★☆☆

9 de Abril de 2007

### **Sin tapujos**

La ópera prima de los Ulloa, es una de esas películas que conviene ver con la mente bien despejada, ya que abordan una historia densa, aunque más que una historia es un pasaje de la vida de una familia, donde reina la incomunicación y la soledad en compañía. Una familia que puede ser cualquiera de nuestros vecinos, una mujer agobiada por las obligaciones familiares, pero a pesar de ello se ve sola, sin nada que llene su vida, un hombre que trabaja de forma rutinaria y que ve como su vida da un giro, unos hijos con problemas propios de la infancia y la adolescencia, pero todo ello tratado de forma intimista y bastante realista, sin tapujos, sin edulcorante, con la dureza de la vida.

Se nota la buena dirección de actores por parte de un actor que dirige, Tristán Ulloa y es que saca el máximo partido a un reparto artístico que a priori promete. Elvira Mínguez, demuestra una vez más que lo suyo son papeles de gente corriente, los cuales resuelve con naturalidad y credibilidad, Nancho Novo, consigue su interpretación más dramática de una forma espléndida, pero la sorpresa viene de manos de la debutante Natalia Rodríguez, la hija adolescente, puede convertirse en una de esas actrices que con la mirada dicen todo, sin dejarnos atrás al siempre convincente Celso Bugallo.

Otra tarea a alabar es la adaptación de la novela homónima del escritor peruano Santiago Roncagliolo, aunque trasladando la acción de Lima a Gijón, sin perder el carácter intimista para narrar los miedos y secretos de una familia cualquiera.

VICONCE 

**metabaron** madrid (España)

Su valoración: 

23 de Noviembre de 2007

### NO ME CONVENCE

Con un tono (visual, narrativo y hasta de banda sonora) entre "Crash", "21 gramos" e incluso "Héroes imaginarios" se encuentra el film de los hermanos Ulloa. Y aunque trata de ser "real", no me lo creo. La multiplicidad de puntos de vista (el marido, su hija, el niño pequeño, la esposa, el anciano...) crea dispersión en la historia. El drama es excesivamente tremendista y el clímax es tan brutal que roza la comedia por exceso de sufrimiento de los personajes.

Todo el mundo habla de "la verdad" cuando se refiere a films como este. Pero lo que sucede en la realidad no tiene porqué funcionar como película ni que ser entretenido. Por otro lado, la película carece de picos dramáticos reseñables (excepto esa catarsis de los últimos instantes) y el ritmo peca de cierta morosa lentitud.

*metabaron* 

**Roberto** *Madrid (España)*

Su valoración: ★★★★★★

4 de Febrero de 2007

**Id a verla, sin más.**

*Pudor* es una buena película, muy buena. Lo malo que tiene es que la sinopsis puede llevar a engaño. Un padre que se muere, una mujer arrepentida, problemas adolescentes típicos y el mundo imaginario del pequeño de la familia. Pinta a drama ya visto, a uno de esos que inundan la filmografía nacional tan dada a contar historias basadas en la familia como principal unión social. Pero lo que diferencia este drama de otros ya vistos es que se acerca a todas las historias con el pudor como elemento que da unidad y sentido a todos los personajes. Todos parecen movidos por el pudor, la vergüenza, el qué dirán, y esa es la diferencia con otros dramas que puedan tener historias parecidas, que tiene un hilo conductor abstracto pero que está presente y claro a lo largo de toda la cinta. *Pudor* ofrece una dosis de dura realidad contada con una gran habilidad para unos debutantes tras las cámaras, que además cuenta con un excelente reparto que hacen que te creas las historias, absolutamente todas. Tanto como si fueran parte de tu propia vida o parte de la de alguien muy cercano a ti. Y el peligro que tenía llevar tantas historias juntas en la misma película se resuelve con una naturalidad asombrosa, en la que no sobra ni falta nada, llegando a su tramo final con ganas de ver más.

En resumen, me pareció una película con mucha fuerza, dura, intensa y bonita. Es emocionante, es triste, es muy recomendable. Yo me olvidé más de una vez de que estaba en el cine viendo una película. Y eso hacía tiempo que no me pasaba. Id a verla, sin más.

Saludos

*Roberto* ✉

**Deckard** Malaga (España)

Su valoración: ★★★★★★

18 de Marzo de 2007

### **Grande Nancho Novo**

Decir que vi esta película de rebote en el Festival de Málaga y la verdad es que aunque comenzó gustándome, el hecho de que la historia no tenga una dirección clara me hizo en los últimos minutos de la película desear que acabara porque no le veía bien el sentido.

La película retrata el dolor de una familia en la que todos los miembros sufren, pero la verdad es que en muchas ocasiones sufren de una forma muy forzada y sufren sin saber si lo que te cuentan sirve de algo a la historia. Quiero decir, el pudor sí que es tangible en la cinta, pero a mí no me vale, que sea un tema y que con esa excusa no haya una historia convincente. Y eso que las interpretaciones son fantásticas, y que sus dos intérpretes ganaron los premios de mejor actor y actriz en el pasado Festival de Málaga (Nancho Novo por "Tuya siempre", pero también se lo podría haber llevado por esta cinta), pero el final inconcreto y tan abierto te deja como si no hubieras visto nada que valiese la pena.

No la recomendaría excesivamente, la verdad.

Deckard 

**despojo** Madrid (España)

Su valoración: ★★★★★★

3 de Septiembre de 2008

### **Aburrida**

Una película aburrida donde las haya, que no acaba de arrancar, y que siempre te tiene con la sensación de estar esperando a que suceda algo que nunca termina de ocurrir.  
Prescindible

*Despojo* 

**Anouk** *Málaga (España)*

Su valoración: ★★★★★★☆☆

18 de Marzo de 2007

### **Momentos de pudor en las vidas ajenas**

Una película intimista. Así podría definirse. Intimista y en algunos momentos incluso intimidante. Hace que quieras mirar a otro lado, no ver, pero no por asco, ni por violencia, sino por vergüenza, por ese pudor que buscaban. También es una historia dura. Cada personaje vive su película propia y todas ellas son duras, de un modo u otro. El padre decidiendo, la madre queriendo vivir otras vidas, el abuelo buscando su nuevo camino, la niña y sus miedos, el niño y sus fantasmas... En medio de esta tensión, los hermanos Ulloa logran un toque mágico para rebajar, para soltar. Un excelente trabajo de todos los actores. Nancho Novo en un cambio de registro que le va fenomenal, Elvira Mínguez en su línea de mujer de vuelta de todo y no contenta con lo que le ha tocado vivir, los ojos de Natalia Rodríguez, una joven actriz que dará que hablar, y unos secundarios muy creíbles, Nuria González y Joaquín Climent.

#### **LO MEJOR:**

- El realismo con el que se trata la historia.
- La adaptación de la novela "Pudor", de Santiago Roncagliolo. Difícil, pero hecha a la perfección.
- Nancho Novo, interpretando un personaje que rompe con todo lo que ha hecho hasta ahora, y haciéndolo de una forma más que convincente. De premio.

#### **LO PEOR:**

- Un arranque lento.
- Hay cosas que se quedan cogidas con hilo.

*Anouk* ✉

**aticus** *Alicante (España)*

Su valoración: ★★★★★★☆☆

17 de Mayo de 2007

### **Buena adaptación de una obra muy difícil.**

Tuve la suerte de verla en su estreno en el Festival de Málaga. Aunque reconozco que le falta "algo" para ser una buena película, Tristán Ulloa sale airoso de su ópera prima como director junto con su hermano y como guionista (adaptando una novela difícil), con un drama intimista de gran carga emocional y con buenas actuaciones donde destaca no sólo la actriz premiada (sin duda, la mejor), sino también un Nancho Novo sorprendente y los actores más jóvenes.

Cuenta la crisis de una familia de clase media que se está desintegrando, mostrada a través de las historias paralelas de la mujer, del marido, del abuelo, de la hija adolescente y del hijo pequeño, cada uno con sus propios problemas existenciales, llenos de secretos, mentiras e incomunicación. Un tono triste que inunda toda la película, y que a mí personalmente me recordó al de otra película española muy triste también, "Para que no me olvides".

*aticus* ✉

**Shinboneniná** *Abroad (de momento) (España)*

Su valoración: ★★★★★★☆☆

3 de Mayo de 2009

### **Sopor**

Los hermanos Ulloa no son Iñárritu, ni tampoco el Mendes de "American Beauty". Ni siquiera la película goza del pretencioso pero estimable esteticismo que caracteriza los ladrillos del inefable Julito Medem. Los personajes son meros prototipos hipertrofiados de individuos insatisfechos. El supuesto dramatismo acaba inspirando mofa en alguna que otra lamentable secuencia, y las relaciones entre los personajes son absurdas, incoherentes. Un trágico dramón sobre una "unidad familiar en proceso de desestructuración" que incluye una variada gama de personajes al límite: cornudos y cornudas insatisfechos, adolescentes con problemas de autoestima y tendencias suicidas, niños raritos, ancianos

abandonados, un pedófilo... gente infeliz extraída de cualquier manual de psicología barata. Al final va a ser que sólo están mal “follaos”.

Una película deprimente por el contenido, lo cual estaría bien, pero sobre todo por el continente. Muy moderna, eso sí. Y la dedicatoria, directa al corazón: “A nuestros padres”. Yo también me he acordado de ellos.

*Shinboneniná* 

**Juan Rúas** *Buenos Aires (Argentina)*

Su valoración: 

20 de Octubre de 2010

### **El olor de los muertos**

Los aromas invaden la pantalla. Allí donde no puede haber cuerpos enteros, puesto que los planos siempre los presentan fragmentados, aparecen los olores, olores de todo tipo. Olores de vida y de muerte. Pudor se encarga de describir lo que se acaba y lo que inicia y, en medio de esos dos extremos, la enorme etapa media que se construye entre ambos.

Seca, rayana en lo morboso, la peli intenta meter el dedo en la llaga en lo que respecta a los problemas diarios que suelen vivir las familias de clase media. El problema es que, al lograrlo, ya ha dado diez rodeos alrededor de los conflictos, de hecho a veces ya demostró el problema pero decidió volver a resaltarlo, lo cual hace que la peli caiga en redundancias. No es que no exista una progresión de los personajes, cada uno de ellos posee su historia y la lleva mal que bien hasta que todo explota, pero falla en la búsqueda de una unidad de sentido. No porque elija mal la búsqueda, o porque no encuentre las respuestas, sino precisamente porque descubre lo que necesita a mitad de la trama y dilata los desenlaces más de la cuenta. Los actores calzan bien, le dan al símbolo buscado el "olor" correcto. Pero dicho olor dura más de lo que la peli necesita.

*Juan Rúas* 

**Amor Perro** *Zaragoza (España)*

Su valoración: ★★★★★★☆☆☆☆

17 de Abril de 2007

### **Tristanes y pudorosos**

He visto "Pudor" y creo que se trata de un trabajo bienintencionado y con algunos aciertos parciales, como la dirección de actores y lo reflexivo de algunas historias, pero que al mismo tiempo no sabe dar con el tono adecuado en otras muchas otras situaciones, especialmente en la parte final, en la que la película pierde puntos.

Considero que hay secuencias tremendamente forzadas y difíciles de creer de lo antinaturales o sobreactuadas que están (esas peleas en la mesa...). Otro gran defecto es la previsibilidad, porque las situaciones están mil veces vistas y hasta hay secuencias y momentos calcados de películas como "Princesas", "Barrio", "Tapas",... ¡¡¡y hasta de "El sexto sentido"!!!, como lo oís.

El reparto está bien en general. Nancho Novo no me ha convencido demasiado, como siempre en él demasiado forzado/afectado, pero el resto muy bien. Y tenían razón los comentarios y elogios oídos y leídos con respecto a la adolescente Natalia Rodríguez. Tiene una belleza muy especial y su registro interpretativo va muy de acuerdo con su personaje de adolescente confusa y rebelde con causa. Otra candidata muy clara (junto a la ex-Papá Levante) para la candidatura al Goya revelación. Sopesando pros y contras..., un 5,5 sería mi nota.

*Amor Perro* ☒

**martinezcine** *Valladolid (España)*

Su valoración: ★★★★★★☆☆☆☆

3 de Mayo de 2007

### **La vida es así**

Me gusta ir al cine a pasarlo bien, a olvidarme de los problemas y disfrutar con otros mundos y aventuras que yo, probablemente, no viviré jamás. Por eso cuando de golpe nos estrenan una película tan amarga y tan triste como esta, si no la haces bien tienes el peligro de que te tilden de "otra vez la peliculita depre de turno".

Lo cierto es que la película llega y no te deja indiferente. Es triste, pero porque la vida no es alegre, tiene sus momentos simpáticos, pero no dejan de ser eso, momentos. Los actores están muy bien, desde ese niño que no soporta a la niña hasta ese anciano que busca su amor otoñal en la mujer de la silla de ruedas. Sobre todos destacan las interpretaciones inmensas de Elvira Mínguez y Nacho Novo, y esa banda sonora dulce y tranquila que nos envuelve a lo largo de la proyección. El único pero serio que le pongo es ese final anunciado desde la mitad de la película, pero eso, en una primera obra, siempre es mejorable.

*martinezcine* ✉

**anger** (España)

Su valoración: ★★★★★★★★

18 de Agosto de 2010

### **Desagradable**

Se pueden hacer dramas sobre la destrucción de una familia y el entorno que rodea a esta. Se puede filmar el costumbrismo de mil maneras diferentes. Se puede adentrar dentro de un personaje para llegar a entenderlo aunque sea lo opuesto a ti. Y se pueden hacer historias que pretenden tener calado social y lo único que nos muestran es una familia consumida en su propia porquería que no tiene el más mínimo interés.

Una buena película tiene que tener ante todo unos personajes interesantes, con algún aspecto positivo, de los que poder aprender algo o con los que poder identificarse en algún aspecto psicológico. "Pudor" muestra una familia triste, mediocre, vacía, cuya comunicación es nula. Todo tiene aspecto gris, triste, de nuevo burgués de pasiva conducta en este mundo y con una vida espiritual inexistente. Quiere ser una tragedia cotidiana pero no presenta ningún aspecto positivo.

Parece ser que cuanto mayores desgracias se cuentan mayor fuego para la parrilla en la que se cuecen poco a poco este desgraciado hogar. Y todo eso con una fotografía tan cuidada, unos actores que transmiten tan poca humanidad y unos personajes tan insoportables que terminan haciendo de esta película un fallido ejercicio de estilo por parte del notable actor Tristán Ulloa y su hermano. *anger* ✉

**Polilla** *Granada (España)*

Su valoración: ★★★★★★☆☆

26 de Marzo de 2011

### **La soledad de vivir**

"Pudor" te va minando poco a poco desde el principio. Es uno de los mejores intentos de reflejar la soledad de vivir que he visto en el cine. Lo cual no quiere decir, claro está, que sea insuperable. Pero creo que los hermanos Ulloa han sabido representar de una forma clara y sin demasiadas florituras la psique de cada personaje. Los planos en ocasiones son hermosos, la mayoría son bastante acertados. Es una película que habla de las miserias del día a día y te acaba haciendo sentir derrotado.

Por otra parte, echo de menos la versión del gato de la historia. Era un punto original en el libro, pero no sólo eso, sino que era completamente necesario para entenderla en su totalidad. A causa de su ausencia han tenido que inventar otro final que no le hace justicia, o al menos a mi parecer no es tan bueno. Te lo crees, sobre todo a Elvira Mínguez, que hace un gran papel a pesar de la dificultad de su personaje. Si he de quedarme con un momento, sin duda escogería en el que el personaje de Elvira Mínguez va a recoger a su padre del asilo. Es magistral la forma que tienen de mostrar el afecto por su padre, la grata sensación de que por fin es feliz, y ese pequeño rastro de envidia por no poder asegurar un momento igual para ella en el futuro. Magnífico. En general, una película que te hace sentir sola, que te duele y parece que saca a relucir todos tus miedos.

Pero, aún así, una película que hay que ver

*Polilla* ✉

**zifnabmago** *Madrid (España)*

Su valoración: ★★★★★★☆☆

27 de Mayo de 2007

### **Una pena**

Lo primero que se me viene a la cabeza es que es mala de pelotas, pero sería injusto, así que no lo digo, sólo lo sugiero. La intención es buena. Busca un riesgo formal que sin embargo veo presente en demasiadas películas como para considerarlo verdaderamente

arriesgado. Y no es una historia fácil ni pretende serlo. Incluso se deja ver los primeros minutos. Luego los segundos minutos no tanto. Los terceros se hacen eternos.

Los actores lo hacen bien, especialmente la niña, pero todos, desde mi punto de vista, están demasiado intensos, excesivamente melodramáticos para hacer creíble una historia que en realidad no lo es. Y no tiene nada que ver con lo surrealista que pretenda la película. Hay pelis surrealistas que resultan creíbles (alguna del Lynch, Buñuel and company, Bienvenido Mr Mashall). Esto no. Disfraza de ficción lo que aparenta vacío. Habla de mundos interiores que no me importan porque están demasiado lejos. Y en ocasiones lo que es drama invita a la risa. O al menos yo me reí. Y más allá de mi escasez de sensibilidad imagino que no era eso lo que perseguía.

Además de recomendarle a la familia de la peli que se busquen urgentemente un terapeuta poco más me importó. No me aburrí, pero solo porque me dio por tomármelo con sentido del humor. Quizás fue un mal día.

*zifnabmago* 

**trasgu** *Soria (España)*

Su valoración: 

20 de Febrero de 2011

### **Planteamiento, nudo y desenlace**

Amplia narración argumental, en la que el largo planteamiento provoca un corto nudo y desenlace de la historia. La amplia exposición de detalles revela que a pesar de ser una gran película, es una "ópera prima". Gran planteamiento, con mucho contenido, típico de una ópera prima, llena de detalles, insinuaciones con un nudo argumental de gran extensión lo que provoca un corto desenlace. Creo que la historia se desarma lo suficiente para llegar a un solo final de reflexión.

Enorme trabajo por parte de todos los actores.

*trasgu* 