

**UNIVERSIDAD DE ARGEL 2 ABOU EL KACEM
SAÂDALLAH**

FACULTAD DE LENGUAS EXTRANJERAS
Departamento de Español, Alemán e Italiano



Tesis doctoral
en
Literatura española comparada

**La adaptación televisiva de la novela Los gozos
y las sombras de Gonzalo Torrente Ballester.
Estudio comparativo**

Presentada por:

GUERBA Abderrahmen

Dirigida por:

Catedrática
ZERROUKI Saliha

Curso universitario: 2022-2023

Agradecimiento.

La alabanza es para Allah, y gracias A Dios por hacer que todas las cosas sean posibles.

Este proyecto fue realizado con el apoyo incondicional de mi profesora **Saliha Zerrouki**, quien me brindó la oportunidad de trabajar bajo su dirección para la construcción y el desarrollo de este trabajo tan significativo para mí, le agradezco mucho su disposición y su paciencia para orientarme a lo largo de mi carrera universitaria, y le digo: “Es siempre un honor para mí decir que soy su estudiante”

Agradezco también el apoyo grandísimo y muy significativo brindado por mi esposa, que me acompañó durante esa labor.

Mis sinceros agradecimientos a los estimados profesores que forman parte del tribunal de lectura y crítica de la tesis por su disposición y dedicación.

A mis hermanos y mi familia,

A todos mis amigos,

A todos mis profesores y compañeros:

¡MUCHAS GRACIAS!

Dedicatoria.

Esta dedicatoria va especialmente dirigida a:

Mis **Aicha(s)**,
A mi padre **Moubarek**,
A todos quienes vivieron junto a mí las alegrías, tristezas, adversidades y triunfos a lo largo de mi vida universitaria.

ÍNDICE

Agradecimientos	I
Dedicatoria	II
Índice	III
Introducción general	01
Capítulo I. Conceptos literarios y fílmicos	14
1. Fundamentos teóricos literarios	15
1.1. La narratología	15
1.2. Características fundamentales de la obra novelística torrentina	20
1.2.1. La ficcionalidad	20
1.2.2. El discurso narrativo	30
1.3. Aportes estructuralistas	34
1.4. Manejo de enfoques literarios	36
1.3.1. Aplicaciones prácticas	36
1.3.2. Componentes narrativos	43
2. Conceptos del trasvase fílmico	47
2.1. Bases y génesis	47
2.1.1. Innovaciones históricas	47
2.1.2. Los primeros pioneros	50
2.1.3. Terminología.....	58
2.1.4. Metodología	61
2.2. Los retos de la adaptación	68
2.3. Adaptar un texto al cine o a la televisión	70
2.4. Tipos de adaptación	72
2.4.1. La adaptación fiel	73
2.4.2. La adaptación amplificadora	75
2.4.3. La adaptación libre	76
3. La dualidad de los medios de expresión	77
3.1. Influencias e interferencias	79
3.2. La reciprocidad literatura-cine	81

Capítulo II. Construcción narratológica de la obra	85
1. Argumento	86
2. Construcción narrativa	89
2.1. Historia y trama	90
2.2. La intriga de Paul Larivaille	92
3. La noción de novela de Vladimir Propp	94
3.1. Las funciones	95
3.2. Las secuencias narrativas	97
4. El modelo actancial	98
4.1. Los actantes	100
4.2. Subclases actanciales	102
5. El cronotopo	111
5.1. El tiempo narrativo	112
5.2. El tiempo en la novela	115
5.2.1. El momento de la narración	118
5.2.1.1. La situación	120
5.2.1.2. Duración	123
5.2.2. La velocidad	124
5.2.2.1. La escena	127
5.2.2.2. El resumen	130
5.2.2.3. La pausa	131
5.2.2.4. La elipsis	132
5.2.3. La frecuencia	134
5.2.3.1. El modo singulativo	134
5.2.3.2. El modo repetitivo	135
5.2.3.3. El modo iterativo	137
5.2.4. El orden	137
5.3. El espacio novelesco	140
5.3.1. La noción de descripción	142
5.3.2. La inserción de la descripción	148
5.3.3. El funcionamiento de la descripción	151

5.3.4. La función de la descripción	153
6. Temática	155
6.1. La aristocracia feudal vs la burguesía industrial	156
6.2. Los ricos y los enriquecidos	157
6.3. Cambios sociales	158
6.4. Tiranía, corrupción y sometimiento	158
6.5. El asunto religioso	159
6.6. Elemento femenino	159
Capítulo III. Análisis de la serie televisiva	161
1. Construcción cinematográfica.....	163
1.1. Trámites de la adaptación.....	166
1.2. Sinopsis de la serie televisiva.....	167
2. El guión cinematográfico.....	170
2.1. Peripecias estructurales.....	175
2.2. Etapas del guión.....	175
2.3. La segmentación.....	178
2.3.1. En secuencias.....	179
2.3.2. Conjuntos fílmicos y narrativos.....	185
3. El narrador fílmico y la focalización.....	194
3.1. El narrador fílmico.....	194
3.2. La perspectiva narrativa.....	197
3.3. Focalización y ocularización.....	199
3.4. El punto de vista y la voz narrativa	200
4. El tiempo cinematográfico en la serie	205
4.1. La duración	207
4.2. La frecuencia	208
5. El espacio en el cine	209
6. El personaje	211
Capítulo IV. El cotejo de las dos obras	214

1. Diferencia estructural	216
1.1. Diferencia global de conjunto	217
1.2. Diferencias enunciativas	222
1.3 Diferencia en la historia	232
2. Variaciones y modificaciones	239
2.1. Cotejo de los dos soportes	240
2.2. Modificaciones en los personajes	243
2.2.1. Similitudes	243
2.2.2. Supresiones	245
2.3. La adaptabilidad	246
3. Semejanzas en los dos soportes	247
3.1. Elementos actanciales	247
3.1.1. Los actantes	248
3.1.2. El papel	249
3.1.3. El personaje fílmico	249
3.1.4. El actor	249
3.2. El tiempo	250
3.2.1. La frecuencia	250
3.2.2. La duración	253
3.3. El espacio	256
3.3.1. Similitud topográfica	258
3.3.2. Los planos de las casas	265
3.3.3. Los planos de la aldea	267
3.3.4. Supresiones.....	268
4. Valoración artística	269
4.1. El aprecio de la novela	275
4.2. Los logros del serial	276
Conclusión	279
Bibliografía	298
Anexos	307

Introducción

Introducción

La ciencia literaria es un terreno fértil para producciones variadas y en este ámbito, la adaptación de obras literarias es una práctica cinematográfica muy corriente que ocupa el área artístico-audiovisual desde su aparición, comienza al mismo tiempo que el nacimiento del cine innovado por el cineasta estadounidense David Wark Griffith a principios del siglo XX.

Desde sus orígenes, el cine ha sacado mucho de las fuentes literarias, los primeros cineastas de la historia se interesaban por llevar a la pantalla las novelas clásicas, casi una de cada dos películas provenía de una adaptación de un texto literario. En efecto, el ámbito artístico, a través de su historia, conoció diversas revoluciones caracterizadas por nuevas interacciones. La novela, elemento central, se convierte más tarde en un material para todo tipo de adaptaciones, similar a ella, cerca o incluso con algunos rasgos en común.

Estas adaptaciones no son siempre exitosas, ni siquiera transpuestas de manera interesante. De allí, se empezó a cuestionar este entusiasmo del séptimo arte por la literatura, por si hay que considerar que el éxito de cualquier adaptación cinematográfica se debe a su ajuste literal a la obra literaria prima. De hecho, la pregunta no es sencilla e implica muchas otras consideraciones a las que intentaremos responder.

Los investigadores en el campo de la literatura y el cine no dejan de plantear la misma problemática de si se puede producir una obra maestra a partir de una adaptación infiel, una pregunta cuya respuesta queda abierta. Hay que señalar que no se trata de estudiar el medio audiovisual en sí, ya que en este caso se trata del ámbito del cine, tampoco se tratará de demostrar la superioridad de literatura o del filme, sino de estudiar la adaptación que es un pasaje de un medio de presentación escrito de una historia narrativa a otro medio visto.

Por ello, en nuestro estudio titulado: “*La adaptación televisiva de la novela Los gozos y las sombras de Gonzalo Torrente Ballester. Estudio comparativo*” y en el marco de la relación de la literatura con la televisión, nos proponemos indagar, reflexionar y analizar las relaciones entre los elementos constituyentes del tema: novela, televisión y adaptación.

Se trata de un estudio entre literatura y televisión o cine, un estudio que apunta las relaciones interartísticas, y las referencias de dos tipos de narración: el literario y el fílmico, y por consiguiente la manera por la cual se efectúa el paso entre ambos.

Además de ser interesados por la exploración teórica y crítica de la técnica de adaptación, nuestra motivación principal fue suscitada de la vacilación de los estudiosos en validar la adaptación cinematográfica, situación que nos ayudará a comprender los mecanismos de la misma. Además, nos atrajo el reto de conocer la verdad sobre la fidelidad que se plantea al momento del trasvase de lo escrito a lo visual. Asimismo, nos estimuló la contribución que aportó el autor a la elaboración del guión televisivo.

Nuestro objetivo va a ser, ante todo, cuestionar el papel de la literatura en general y la comparada en particular, enfocándonos hacia la adaptación cinematográfica. De allí nos proponemos evaluar cómo se establecen los niveles de interacción entre las dos artes, y de este modo, estudiar el traslado de la novela a la televisión, lo que nos permitirá explorar y analizar los aspectos literarios y fílmicos, en sus dos sistemas semióticos que ofrecen un mayor campo de reflexión y permiten profundizar en las especificidades de la práctica.

Entonces, nuestra problemática principal será cuestionarnos: ¿Es la novela *Los gozos y las sombras*, adaptable y puede responder a la fidelidad requerida para el éxito de la adaptación?

Este planteamiento nos lleva a responder a las preguntas siguientes:

- ¿Existen diferencias y similitudes entre la novela escrita y su adaptación al guión en todos los planos?
- ¿En qué medida se efectúa este traslado y qué medios técnicos requiere?
- ¿Es la adaptación literaria un recurso a la falta de inspiración de los guionistas o, por el contrario, el cine consiguió popularizar algunas novelas adaptadas con éxito?
- ¿Contribuye la adaptación a debilitar la esencia de la novela o, al contrario, la rescata y se impone como producción autónoma?
- ¿Habrá vínculos específicos creados entre la obra literaria y la serie televisiva?
¿Se ajusta la una a la otra o hay un predominio de un género sobre otro?
- ¿Cómo resultan los cambios efectuados? ¿Hay fidelidad al texto original o bien se pierde la esencia de la novela?
- ¿Qué gana la película y pierde la novela en el paso por la transferencia de un medio a otro?
- ¿Se pueden entablar relaciones de similitudes y de divergencias?
- ¿Contribuye la adaptación al deterioro de la obra de origen o, por el contrario, a reactivarla?

Para contestar a estos planteamientos, nos proponemos estructurar nuestra tesis en cuatro capítulos, una introducción, una conclusión, una bibliografía y unos anexos.

Un primer capítulo titulado “**Conceptos literarios y fílmicos**” que encierra los diferentes conceptos en relación con el tema, en el que estudiaremos los procedimientos que conforman la novela y la adaptación, entablaremos luego una aproximación a los medios audiovisuales, es decir la televisión y el cine.

Partiremos de las grandes aportaciones teóricas de la narratología como disciplina, que sirven de fuente primordial para llevar a cabo un análisis de tal índole, los estudios que fueron escritos principalmente durante la década de los sesenta y setenta junto a las aportaciones de Genette en *Figures III*¹, Greimas en *Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico*² Bremond en *La lógica de los posibles narrativos*³, así como Todorov en *las categorías del relato literario*⁴, Barthes en *Introducción al análisis estructural de los relatos*⁵ y Metz en *La gran sintagmática del film narrativo*⁶, entre muchos otros, así como las aportaciones previas que datan de los años veinte como las de formalistas rusos encabezados por Propp, que aunque son de carácter literario, no dejan de tener su interés a la hora de analizar y crear relatos de otra índole.

Indagaremos los diferentes conceptos propuestos por la escuela estructuralista en cuanto a las entidades formales: la historia, la narración y el relato, aclarando el objeto de estudio de cada instancia y las formas o categorías analíticas que adoptan, lo que nos permitirá aclarar y determinar los procesos a través de los cuales se enuncian los contenidos de la historia en el relato. Por lo tanto, será importante definir las características que definen el relato como resultado final de la narración.

Ya aclarados los conceptos de historia, narración, relato, podremos lanzarnos en el proceso de determinar los principios comunes que intervienen en los textos narrativos, indagaremos las posibles relaciones entre los elementos de la triada, sin excluir los relatos no verbales. Abordaremos la noción de “historia mínima” para definir las condiciones que describen una historia como mínima, y

¹ Genette, G., *Figures III*. Paris, coll. Poétique, 1972.

² Greimas, A.J., *Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico*, en *Análisis estructural del relato*. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires. 1972.

³ Bremond, C., *La lógica de los posibles narrativos*, en *Análisis estructural del relato*. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires. 1972.

⁴ Todorov, T., *Las categorías del relato literario*, en *Análisis estructural del relato*. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires. 1972.

⁵ Barthes, R., *Introducción al análisis estructural de los relatos*, en *Análisis estructural del relato*. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires. 1972.

⁶ Metz, C., *La gran sintagmática del film narrativo*, en *Análisis estructural del relato*. Tiempo contemporáneo, Buenos Aires. 1972.

por consiguiente caracterizar el texto como narrativo. Nos basaremos en los trabajos de Carroll en *On the narrative connection*¹ y de Prince en *A grammar of stories*², una vez determinadas las condiciones comunes para una historia, pasaremos a explorar los componentes narrativos de ésta, estos componentes serán analizados en los capítulos segundo y tercero, según el medio de expresión: literario o audiovisual respectivamente.

Igualmente, en este capítulo primero, abordaremos los conceptos del trasvase fílmico, una definición de la técnica de adaptación se hará necesaria para poder destacar esta relación de reciprocidad entre los dos medios de expresión del corpus, echaremos la luz sobre sus procedimientos, su historia, y sus retos para llevar exitosamente textos literarios a la pantalla. Exploraremos el cambio revolucionario del cine al estilo narrativo lo que dio paso a la técnica de adaptación para imponerse como necesidad que ocupaba a los cineastas, conscientes de la gran influencia que la mayor parte de la obra literaria tiene en el mundo del séptimo arte como forma y como medio.

Asimismo, presentaremos los retos que enfrenta la técnica de adaptación siendo un procedimiento complejo que no consiste sólo en elegir el contenido, sino también en modelar una narrativa en función de las posibilidades o imposibilidades inherentes al medio. Para ello, investigaremos como evaluar la correspondencia cinematográfica con la técnica del escritor, o sea, cómo las acciones en la película sustituyen a los verbos conjugados en la novela, a este nivel indagaremos la evaluación de la correspondencia cinematografía con la técnica del escritor en sus aspectos dramático y dramaturgico. El análisis en este plano evocará dos aspectos principales en relación con el primer aspecto: el dispositivo narrativo y el análisis de los personajes; y la operación denominada “inventario sistemático” en relación con el segundo aspecto.

¹Carroll, N., *on the narrative connection*, en *New perspectives on Narrative perspective*. SUNNY Press, Albany. 2001.

² Prince, G., *A grammar of stories: an introduction*. Mouton, La Haya. 1973.

Como paso seguido, se nos hará evidente tratar el resultado de los diferentes procedimientos de la técnica de adaptación, o sea las formas que resultan del paso de lo literario a lo fílmico, expondremos los diferentes tipos de adaptaciones que se presentan según el grado de (in)fidelidad al texto de partida.

Concluiremos este capítulo con unas consideraciones generales sobre las relaciones entre literatura y cine, y el medio de traslado entre ellos que es la adaptación, intentaremos discernir, en esta parte del capítulo, consideraciones a propósito de esta visión de soberanía, de dependencia o de autonomía, existentes entre literatura y cine, y aún más allá de las posibles coherencias cronológicas y temáticas, no se tratara de devaluar el texto frente a la imagen o el contrario, sino de indagar en la relación entre ellos y poner de relieve la irrupción de las dos facetas de lo imaginario. Resaltaremos las influencias y las interferencias, así como la naturaleza de esta dualidad de expresión que les reúne.

El segundo capítulo “**Construcción narrativa de la obra**” será dedicado al análisis narratológico de la obra, basándonos en particular en *El señor llega*¹ la novela principal de la trilogía² *Los gozos y las sombras*, en el cual pretendemos dar cuenta del manejo del discurso y de la historia de la novela, siguiendo la metodología propuesta por la escuela estructuralista y por otras teorías literarias. vamos a penetrar en el contenido de la obra, presentando, primero, el argumento de ésta, y las principales tramas que se desarrollan, así como los principales personajes que las vinculan, luego, pensamos poner de relieve la manera por la cual es compuesta, así como las técnicas de su construcción.

Para analizar la intriga, nos proponemos aclarar los conceptos de historia y trama adoptados por la crítica literaria que refieren a dos momentos diferentes en la construcción del texto narrativo, a esto nos serviremos del trabajo de Genette

¹ Es útil advertir que la adaptación televisiva se ha focalizado más en la primera novela de la trilogía que en las dos otras.

² La trilogía se compone de *El señor llega* (1957), *Donde da vuelta el aire* (1960) y *La pascua triste* (1962).

en *Nuevo discurso del relato*¹ y a la luz de sus teorías, pretendemos valernos de la novela para situar el discurso que conlleva dentro de la corriente poética. Pretendemos aplicar el modelo de Paul Larivaille², inspirado esencialmente de Vladimir Propp, a la novela para comprobar si responde al modelo propuesto por la semiótica narrativa, asimismo, pensamos indagar la presencia de los modelos estructuralistas, siguiendo a las teorías de Vladimir Propp en *Morfología del cuento*³ y su modelo funcional, así como a Greimas y su modelo actancial en *Sémantique structurale*⁴, pretendemos aplicar las dos teorías a la novela, y comprobar la adecuación de los dos modelos a la novela.

Igualmente, nos proponemos plantear la cuestión del cronotopo, inaugurado por Bajtín⁵, la cuestión revela sin duda estructuras diferentes, pretendemos aclarar la noción de tiempo narrativo, y cómo juega el narrador con los efectos entre el tiempo de la historia y tiempo del relato para sacar cierto número de valores, basándonos esencialmente en la teoría estructuralista, particularmente, los trabajos de Gerard Genette en *Nuevo discurso del relato*⁶.

Para analizar el espacio, nos basaremos en los trabajos de los teóricos interesados por la historia, pensaremos indagar sobre los espacios narrativos, con sus connotaciones y sus valores simbólicos, remitiéndonos a su contenido y a sus descripciones que son el objeto de estudio del espacio, como lo demuestra Phillipe Hamon en *Introduction a l'analyse du descriptif*⁷.

Nuestro objetivo será llevar a cabo un estudio en donde se resalte la fusión de las teorías con sus aplicaciones a la narratología, para ello, nos apoyaremos en el análisis de Tzéván Todorov para aclarar las posturas de las escuelas

¹ Genette, G., *Nuevo discurso del relato*. Paris, Seuil. 1983.

² Larivaille, P., *L'analyse (morpho)logique du récit*, Poétique, n° 19, 1974.

³ Propp, V., *Morphologie du conte*. Paris, Seuil, Points, 1970.

⁴ Greimas, A.J., *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Larousse, 1966.

⁵ Bakhtine, M., *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1978.

⁶ Genette, G., *Nuevo discurso del relato*. Paris, Seuil. 1983.

⁷ Hamon, Ph., *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris, Hachette. 1981.

estructuralistas y formalistas entre otras, en su obra *¿Qué es el estructuralismo?*¹. Nos focalizaremos sobre las consideraciones de Roman Jakobson en su estudio *Dos aspectos y dos lingüísticas*², así como Mikhail Bajtín en las formas del tiempo y del cronotopo en la novela³, para resaltar los entresijos de los procedimientos literarios en la novela.

Las obras de los estudiosos como Roland Barthes en *Introducción al análisis estructural del relato*⁴ y Gérard Genette en *Discours du récit*⁵, van a permitirnos ahondar en el entramado textual para resaltar las técnicas usadas por el autor para su creación novelesca.

Nuestro trabajo seguirá un proceso que gira en torno de tres ejes teóricos: primero el enfoque narratológico y sus aportaciones teóricas, especialmente las relacionadas con el estudio de la relación espacio-personaje, del tipo de narrador y de sus diferentes intervenciones en la diégesis. Luego, puesto que la obra abunda de temas, abordaremos el enfoque temático que nos permitirá destacar y estudiar los temas dominantes, tratando de inscribirles en la dimensión espacial de la novela. Así, será en base de estas selecciones que trataremos de identificar el espacio literario y analizar el flujo y el reflujo de sus transformaciones, y proceder para su interpretación. Asimismo, el estudio de la temática será interesante en la medida de que permitirá apreciar como un mismo tema se puede tratar diferentemente en los textos.

Un tercer capítulo, “**Análisis de la serie televisiva**” lleva un aspecto tanto descriptivo como comparativo, en el cual nos interesaremos ante todo a penetrarnos en la serie televisiva e indagar el sistema comunicativo que es diferente de la novela. De este modo, abordaremos problemas tales como la figuración del guionista y su contribución independiente para elaborar o evaluar

¹ Todorov, T., *Qu'Est-ce que le structuralisme?* Poétique; Paris, Seuil, 1968; edición española: Poética; Buenos Aires: Ed. Losada, S. A., 1975.

² Jakobson, R., *Questions de poétique*, Poétique. Paris, Seuil, 1973.

³ Bajtín, M., *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989.

⁴ Barthes, R., *Introducción al análisis estructural del relato*. Communications 8 París, Seuil 1966.

⁵ Op.cit.

la serie, basándonos en *Du littéraire au filmique* de Gaudreault¹; investigaremos sobre los juicios para establecer las analogías o las divergencias, y otros aspectos como las técnicas de la realización del guion apoyándonos en los trabajos de Michel Chion, *Ecrire un scénario*².

Asimismo, abordaremos otros temas que giran en torno a las exigencias de la serie adaptada y los criterios para su éxito, como la cuestión de los propios medios cinematográficos explotados para lograr el efecto que deja la adaptación de la novela y los límites de la relación impresionista entre la palabra y la imagen, para este propósito, nos serviremos de los estudios de los críticos como Vanoye, F., et Goliot-Lété en *Précis d'analyse filmique*³.

Pretenderemos precisar las relaciones particulares que se establecen entre los diferentes géneros literarios y el cine. Tendremos que abordar las similitudes y diferencias entre los dos modos de expresión, siempre desde una perspectiva de adaptación, y precisar la naturaleza específica de ambos. Si bien la literatura y el cine se unen y complementan en muchos aspectos, hay que destacar también hasta qué punto ambos se oponen.

Las teorías de la literatura comparada, sobre todo, las que incluyen los modelos narratológicos y semióticos, de las que resaltaremos la razón de ser de esta práctica. Analizaremos las diferentes categorías narrativas y su funcionamiento así como las reglas que rigen las series audiovisuales con el apoyo de Chatman en *Historia y discurso: Estructura narrativa de la novela y el cine*⁴.

Nos proponemos adentrarnos en los pormenores de la adaptación a la televisión de la trilogía de Gonzalo Torrente Ballester *Los gozos y las sombras* a la serie del título epónimo adaptada por Jesús Navascues, y dirigida por Rafael

¹ Gaudreault, A., *Du littéraire au filmique, Systèmes du récit*. Meridien Klincksieck, Paris, 1988.

² Chion, Michel, *Ecrire un scénario*. Cahiers du cinéma/ I.N.A. Paris. 1985.

³ Vanoye, F., et Goliot-Lété, A., *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan Université, 1993.

⁴ Chatman, S., *Historia y discurso: Estructura narrativa de la novela y el cine*. Taurus Humanidades, Madrid, 1990.

Moreno Alba, señalando de paso que las dos obras han conocido una recepción elogiosa. El punto de partida será dar una sinopsis de la serie, a través de ello, penetraremos en los componentes del serial, intentaremos mostrar los aspectos formales de la elaboración de un guión cinematográfico, así como exponer las diferentes etapas de su redacción. Será conveniente presentar las principales formas que adopta el guión, y las diversas personas que intervienen en su elaboración, así como las diversas formas de presentar y redactar guiones, dependiendo de muchos criterios que impone la producción. Abordaremos también los diferentes elementos que deben aparecer en él.

Penetrando en la estructura del guión, se nos hará primordial analizar sus peripecias estructurales, basándonos esencialmente en los trabajos de Chion¹, lo que nos permitirá proceder por una segmentación de la serie televisiva en secuencias y en imágenes. Dicha segmentación por episodios y capítulos nos ayudará a ver cómo ha procedido el cineasta. Así que contabilizaremos lo que se ha guardado y lo que se ha quitado de la novela.

El paso siguiente será analizar las diferentes instancias narrativas de la serie, analizaremos el narrador fílmico y la focalización, aclarando las diferentes formas que la narración puede articular para distribuir la información de la historia en el relato de tal forma que la historia sea entendible y resulte de interés al espectador. Nos basaremos en los estudios de Rimmon-Kenan² y de Gaudreault y Jost³, así como Chatman⁴ y Prosper⁵.

En seguida, propondremos analizar otra instancia narrativa, imprescindible en el análisis tanto literario como cinematográfico que es el tiempo fílmico, resaltaremos las diferencias fundamentales que existen entre el relato fílmico y el relato escrito, trataremos ver la relación que existe entre el tiempo de *Los gozos y las sombras*, de la novela a la televisión.

¹ Chion, M., *Cómo se escribe un guión*. Cátedra, Madrid. 2006.

² Rimmon-Kenan, S., *Narrative fiction: contemporary poetics*. Methuen, Londres. 1983.

³ Gaudreault, A., y Jost, F., *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Paidós, Barcelona. 1995.

⁴ Chatman, S., *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus, Madrid. 1990.

⁵ Prosper, J., *El punto de vista en la narrativa cinematográfica*. Fundación Universitaria San Pablo CEU. 1991.

Asimismo, indagaremos el espacio cinematográfico en el serial, basándonos en los trabajos de Gaston Bachelard¹, y Noel Burch² para analizar los tipos de espacio que puedan facilitar la instalación de los personajes. De hecho, abordaremos las nociones relativas al personaje, será importante distinguir entre las nociones relativas al concepto y analizar los elementos que ocupan el mundo diegético.

En el cuarto capítulo, “**El cotejo novela- televisión de *Los gozos y las sombras*”** pondremos en práctica las teorías y los conceptos tratados anteriormente para llevar a cabo un estudio comparativo en el cual destacaremos las novedades que introduce el sistema audiovisual, televisivo o cinematográfico, y las supresiones que sufre la novela, nos serán útiles los métodos de André Bazin en *¿Qué es el cine?*³.

La adaptación supone un proceso de metamorfosis, nos interesa resaltar entonces las etapas de esta transformación en las cuales daremos a conocer las convergencias y divergencias que comporta esta técnica de trabajo. Apoyándonos en las teorías de Robert Stam en *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*⁴

El proceso de este análisis comparativo sugiere una segmentación del texto y de las escenas fílmicas, nos serviremos de los estudios de Christian Metz en *Langage et Cinéma*⁵.

Luego, procederemos al análisis de las transformaciones adoptadas por el director en los planos de: la enunciación y el punto de vista, la estructura temporal, el espacio novelístico y el cinematográfico, la organización del relato, así como el estudio de las supresiones, las reducciones, las traslaciones, las transformaciones de los personajes o de la historia, las sustituciones y las

¹ Bachelard, G, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

² Burch, N, *Une praxis du cinéma*, Paris, Folio-Essais, 1986.

³ Bazin, A, *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1990.

⁴ Stam, R., “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation”, en NAREMORE, James (ed.), *Film Adaptation*, Rutgers, New Jersey, 2000.

⁵ Metz, Ch., *Langage et Cinéma*, Larousse, Paris, 1971.

añadiduras. Siguiendo los métodos propuestos por Sánchez Noriega en *De la literatura al cine*¹

Asimismo, analizaremos el desarrollo de las acciones sugeridas en la novela y explicitadas en la serie, al final, contrastaremos las diferencias y semejanzas que surten de este estudio para poder analizar el resultado del trabajo y encontrar las razones y los motivos de los cambios efectuados para hacer una valoración global de la técnica de adaptación seguida por el guionista.

Analizaremos la transposición de la narración a la pantalla para determinar los efectos inducidos, comparando el relato en imágenes con el texto en palabras escritas, para ello, procederemos por una comparación global del conjunto, luego por una comparación de las diferentes instancias narrativas de la novela y la serie, indagaremos las diferencias enunciativas, de la historia, luego analizaremos las variaciones y modificaciones de los personajes, del tiempo y del espacio en los dos soportes.

Cerraremos el capítulo con algunas consideraciones sobre el valor artístico de la adaptación televisiva, apoyándonos en algunas críticas cinematográficas de la serie.

En resumen, todo el planteamiento de nuestro trabajo nos llevara a tratar, la teoría de la adaptación cinematográfica de las novelas en general, y también de la exposición de los métodos que nos han guiado. Y, por otra parte, nos interesaremos por el mundo diegético del corpus, centrándonos en los personajes, el tiempo y el espacio. Se cerrará el trabajo por lo que nos llevará a establecer los informes genéricos midiendo la recepción que el público ha reservado a estas dos obras, una con respecto a la otra. De aquí donde vamos a valorar el éxito o fracaso de la adaptación.

Propondremos en este trabajo, por tanto, una puesta a punto sobre la autonomía de la adaptación televisiva a través del modelo ofrecido por Rafael

¹ Noriega, S., J., *De la literatura al cine*, Paidós, Barcelona, 2000.

Moreno Alba a *Los gozos y las sombras* en su adaptación de la novela de Gonzalo Torrente Ballester del mismo título.

Después de constatar las opiniones de las críticas generalmente en estudios de casos concretos –que son muy pocos- en efecto, sobre el fenómeno de la adaptación, pensamos que nuestro trabajo podría ser una contribución a la validación de la opinión elegida. Nos proponemos a demostrar a partir de la serie televisiva adaptada de la novela que la adaptación no se limita a su mayor o menor fidelidad a la historia ni a la simple reproducción de contenidos, en la medida en que puede ser, en sí misma, una operación de creación en un contexto sociocultural diferente gracias a las técnicas narrativas.

Capítulo I. Conceptos literarios y fílmicos

1. Fundamentos teóricos literarios

Nuestro propósito en este estudio comparativo es enfocarnos en un dominio bastante vasto que suponen los mundos literario y cinematográfico, con especial atención a la pequeña pantalla y sobre todo que esta última es el área audiovisual que no ha motivado el interés de los estudiosos de la adaptación de obras literarias. Para ello, nos interesaremos en un primer momento a la narratología como ciencia teórica que estudia la escritura a través de las variantes a las que los estructuralistas han llegado en sus estudios. Paso seguido indagaremos en el universo fílmico para resaltar las principales normas que rigen el área audiovisual.

1.1. La narratología

La cuestión de definir la literatura se impone como pregunta base de los estudios literarios y como el objeto primordial de la teoría literaria, se puede comprender de diferentes maneras: en primer lugar, como una pregunta sobre la naturaleza general de la literatura, o sea el tipo de objeto o de actividad de la literatura, ¿Para qué sirve? ¿Por qué estudiarla? Comprendida de esta manera, se trata de una pregunta de caracterización más que definición, y esto porque interesa a todos los que se ocupan de literatura y quieren saber por qué dedicarse a esta actividad y no a otra.

Esto nos lleva a entender que el análisis estructuralista de la literatura deriva de la teoría literaria del formalismo ruso; se caracterizó por su orientación hacia lo que Bajtín llamó “la literariedad, no la literatura”, según explica Valderrama¹, porque a través del análisis de la forma se llegaría a una dispersa concepción de lo poético, asomando por primera vez una noción claramente sistémica de lo estético-literario.

¹Valderrama, S., *Estructuralismo y formalismo*. <http://korovamilk2009.blogspot.com/2009/05/del-analisis-formalista-al.html>, octubre de 2013.

La literariedad¹ es un concepto que acaba por imponerse en el marco de la crítica literaria a la hora de tratar de deslindar los criterios que caracterizan el texto literario de los otros textos, la noción de literariedad es cargada de significaciones que varían según las escuelas y las tendencias, que manifiestan cierta indecisión acerca de su definición. El punto de partida de cualquier reflexión a propósito de este concepto es, sin duda, el texto literario mismo.

Explica Jakobson² que el objeto de la ciencia de la literatura no es la literatura, sino la *literariedad*, es decir, lo que hace de una obra dada una obra literaria. Gadbois³, en el diccionario de la lingüística editado por Georges Mounin, define el término literariedad como:

El objeto de una hipotética ciencia de la literatura, se define por la estructura y la función propias al discurso literario, lo que implica la definición de una no literariedad, la literariedad sería para la literatura lo que es la lengua para el habla para Saussure, es decir, lo que todas las obras de literatura tienen en común, en abstracto, como sistema.

Observamos inmediatamente la aplicación del epíteto “hipotética” a la noción de “ciencia de literatura”, asimismo el uso del condicional “sería”, esta indecisión puede explicarse por la actitud de recelo a menudo adoptado por los lingüistas respecto a la literatura, y más particularmente respecto a toda eventualidad de estudio objetivo que se refiere a la literatura.

Jakobson, de la escuela formalista rusa, se interesó por la comparación minuciosa entre la lengua poética utilizada en los poemas rusos y la lengua común cotidiana, llegó a hacer una descomposición de los datos fónicos, métricos, morfológicos y sintácticos que estructuran el texto poético, con el fin de destacar las leyes estéticas, los formalistas rusos compararon las obras las unas con las otras, y afirmaron que toda obra de arte es creada en paralelo o en

¹Jakobson, R., *Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie, Questions de poétique*. Paris, Seuil, Poétique. 1973, p. 15.

²Ibíd., p. 15.

³Gadbois, V., que cita Mounin, G., *Diccionario de Lingüística*, Paris, P.U.F. 1974, p.205-206.

oposición a un modelo: pusieron así, uno de los principios de lo que se denominaría más tarde la intertextualidad, en término de una operación de desplazar el autor hacia el lector.

Los formalistas rusos redujeron la literariedad a unas simples marcas formales, localizables en todos los textos literarios contrariamente a la lengua común o científica, éstas forman el campo de la *denotación*, mientras la literatura es hecha de *connotaciones*, las cuales representan tantas posibilidades de interpretaciones múltiples ofertas por la lengua en un mensaje cuyo objetivo no es informar, sino jugar con polivalencias expresivas y desde entonces, se cuestiona cuando un texto es considerado como literario.

El estudio de los dominios constituidos por signos, tanto verbales como no verbales, adquiere un significado particular según los diferentes aspectos considerados en el signo, se hablará así, por ejemplo, en ciencias humanas, de semiología de la comunicación según se consideren los intercambios entre los signos y según el énfasis que se pone en lo que representa el signo para el que lo utiliza. Con el desarrollo de las escuelas de ciencias humanas, las diferencias han surgido, así, hoy en día, la semiología se considera como ciencia global de los signos que tienen en su seno la semiótica vinculada a los signos lingüísticos y que se convierte en la ciencia del texto. A esta ciencia del texto pertenece la narratología, objeto de nuestro estudio.

La narratología es una rama de la semiótica literaria que se basa en el estudio de los textos narrativos, es decir, en el análisis de los componentes y los mecanismos de la narración. La narratología término acuñado por Todorov tiene sus raíces en el formalismo ruso y el New Criticism, incluso en Aristóteles, pero fue con el estructuralismo francés, a finales de los años sesenta y principios de los setenta, que conoció su auge. El término narratología es una propuesta de Tzvetan Todorov en 1969 en la orientación dada a la crítica de los textos, otros críticos profundizaron la investigación sobre esta metodología. Los más destacados son Gérard Genette y Mieke Bal.

La noción de estilo está, por su parte, en el centro de una eventual reflexión sobre la literariedad, se define como siendo un trabajo individual que inscribe un habla estética en comparación con el habla corriente o vulgar. Para Michael Riffaterre, la unicidad de cada texto literario no despierta ninguna duda: *“El texto es siempre único en su género, y esta unicidad es, me parece, la definición más simple que podamos dar a la literariedad”*¹

Sin embargo, si el esfuerzo de delimitar la literariedad se hace por el estilo, otros críticos ven que hace falta medir la literariedad de un texto a partir de la distancia que le separa del sistema formal de la lengua, mejor dicho, la literariedad será proporcionalmente inversa a la adecuación del texto al sistema.

Para Victor Renier, en *Le problème du récit sémiotique*², es necesario señalar la relación del tema con su lengua y su historia, lo que anuncia la tercera transformación que debe cumplir el estudio de la literariedad.

Paula Diaconescu³ afirma que en el discurso literario, las significaciones de las palabras oscilan entre sus acepciones denotativas y sus acepciones connotativas, parte del presupuesto de que las estructuras lingüísticas facilitan la comunicación. Pero, constata que

“En el lenguaje poético, las estructuras lingüísticas crean a veces, dificultades en la comprensión de un mensaje. A fin de eliminar estas dificultades, hay que examinar la índole de las modificaciones semánticas que el contexto impone a un término. Este contexto es a menudo, muy amplio, traspasando de lejos la cercanía inmediata y el sintagma de la palabra examinada”.

Cualquier sea el aspecto dogmático de esta afirmación de Paula Diaconescu, se debe conceder que, en el discurso literario, mucho más que en la

¹Riffaterre, M., *La production du texte*. Paris, Seuil, 1979, p.8.

² Renier, V., *Le problème du récit sémiotique*. Institut de Linguistique, Univ. Catholique de Louvain.

³Diaconescu, P., *Sémantique et stylistique Méthode d’investigation d’un texte* in *Philologia Pragensia*, t. 12 1969, nº4, p. 238-245. p. 242.

lengua natural o en el discurso científico, los significados de las palabras permutan entre lo denotativo y lo connotativo.

Abundando en este sentido, el concepto de lenguaje poético propuesto por Julia Kristeva en *Semiotiké*¹ tiende a articular éste como reserva de potencialidades infinitas de la lengua y no como un simple límite que marca la distancia, lo que indica bien el impacto del estudio de la literariedad sobre el estudio lingüístico.

El estudio de la literariedad ayudó a la semiótica que se constituye en sus relaciones con la lingüística, preparó la transformación de la ideología de la literatura. En 1966, en un ensayo titulado *Poética y crítica*, retomado en *Poética de la prosa*, Tzvetan Todorov define así la poética:

Primero, la poética: lo que estudia, no es la poesía o la literatura, sino la poeticidad y la literariedad. La obra particular no es por sí misma un objetivo final; si se queda en tal obra en vez que en tal otra, es porque ésta deja aparecer más claramente las propiedades del discurso literario. La poética tendrá que estudiar no las formas literarias ya existentes sino, partiendo de ellas, un conjunto de formas virtuales: lo que la literatura puede ser más de lo que es.²

Definida por el carácter *imaginario* de sus objetos, la ficción, buena o mala, es siempre literaria, en la dicción donde el tipo de mensaje es él que prima y no su contenido, la literariedad o es constitutiva (un poema es siempre literario), o es condicional (un texto en prosa no ficcional es literario para quien lo juzga como tal).

Se deduce que la ficción narrativa debe ser examinada como puesta en obra de actos de lenguaje y que conviene buscar las diferencias entre el relato ficcional y el relato factual para decidirle criterios de literariedad del primero y del segundo.

¹ Kristeva, J. *Semeiotiké*. Paris, Seuil, 1969.

²Todorov, T., *Poétique de la prose*. Paris, Seuil, 1971, p. 46.

En conclusión, incluso si el concepto de literariedad no es delimitado estrictamente, no cabe duda que podemos afirmar que el discurso literario es un discurso de vocación plurívoca y que lleva la marca de su autor en el marco de la ficción.

1.2. Características fundamentales de la novelística torrentina

A la luz de lo dicho; siendo la literatura una expresión y a la vez técnica lingüística, un discurso y un producto de la imaginación, nos permitimos formular la pregunta siguiente: ¿Cuáles serían las calidades de lo literario en la novela *Los gozos y las sombras*?

La literariedad que es el objeto de estudio, será abordada por medio de un planteamiento de la cuestión de la identificación de los cánones que ayudan a la construcción de una definición de la literatura y por lo tanto de la esencia de lo literario en la novela.

1.2.1. La ficcionalidad

La obra literaria es una realidad social, que se comprende como un reflejo de la sociedad mediante el lenguaje en el sentido de la verosimilitud y de procedimientos como estilización y ficcionalización. Dicho de otra manera, el lenguaje de la obra difiere del lenguaje ordinario; el mundo representado por el escrito literario es caracterizado por un grado de verosimilitud que le imprime una realidad peculiar inscrita dentro de un conjunto de signos que forman el texto.

La literatura basa su realidad a través de las palabras; construye su mundo con sus leyes, personajes, espacios, tiempos y sus historias; mejor dicho, crea un mundo verosímil o posible con sus diferentes categorías ficcionales. Así es que los mundos posibles son modelos abstractos reales, construcciones conceptuales, y las ficciones literarias funcionan como aparatos culturales incorporados en los textos literarios. De ahí que una teoría de la ficción literaria es la consecuencia de fusión de la semántica de los mundos posibles.

Con la teoría del texto, la semántica rebasa la mimesis para enriquecer las ficciones literarias, lo cual proyecta la existencia de mundos ficcionales diversificados desde los mundos posibles.

Los mundos ficcionales no tienen límite, ya que lo posible, o sea lo que pueda existir, es mucho más amplio que lo real existente, por eso, no se limitan a las representaciones reales. Esta diversidad se justifica por la variedad de las leyes de los mundos posibles. Entonces, un mundo ficcional es una serie de particularidades ficcionales componibles caracterizadas por su propio orden, una organización macro estructural específica. A título de ejemplo, los personajes Carlos Deza el psicoanalista y Cayetano Salgado el nuevo cacique, de la trilogía *Los gozos y las sombras*, no son personas reales (de carne y hueso), sino individuos posibles, habitantes del mundo ficcional de la obra del autor.

El concepto de mundos posibles puede también ser entendido por otra distinción: si los personajes ficcionales no pueden comunicarse con el mundo real, tampoco su existencia depende de gente real, éstos pueden hacerlo y entenderse entre ellos por ser habitantes de un mismo mundo posible. Es lo que resulta en muchas novelas, donde el personaje de la obra, personaje posible de la ficción no es directamente el personaje histórico real, sino indirectamente por una supuesta relación de correlación que pueda existir, muchas veces, entre un nombre real (histórico) con sus homónimos posibles de las ficciones. En este caso, lo que sucede es que el material real se ficcionaliza: es decir todo lo real se convierte en posibles ficciones produciendo aspectos estilísticos, lógico-simbólicos y semánticos. La condición esencial de la ficción es la construcción de realidades y mundos posibles a través los significantes; el texto literario, por definición, debe fingir, mentir y crear ficción¹.

La ficción se hace mediante el lenguaje literario, para construir un mundo verosímil, posible donde prima la dicotomía “mentira-verdad”, un mundo que se presenta como un hecho estético.

¹ Saganogo, B., *Realidad y ficción: literatura y sociedad*. Estudios sociales, 2007, p.57.

En suma, “*el texto literario como texto ficcional se entiende como no el reflejo de la invención de una realidad que surge de otra realidad*”¹ así lo señala Saganogo. Gonzalo Álvarez Perelétegui, en su artículo *Aspectos de lo fantástico en la narrativa de Gonzalo Torrente Ballester*, comenta: “*Torrente concibe la realidad como algo extenso, dotada de una dimensión mucho más amplia que como la entendieron la mayoría de sus contemporáneos*”².

La diferencia entre Torrente Ballester y sus contemporáneos sobre el concepto de la ficción literaria nace de su concepción sobre lo pensado y lo imaginado; para él todo lo que puede pensarse y nombrarse es real, el autor entiende que la fantasía junto a la realidad son dos caras de un mismo y único universo, y no dos elementos que se oponen. Siendo el texto un sistema de signos o sea sujeto a interpretación, será, por consiguiente, capaz de producir diversos significados; el texto literario, en particular, manifiesta una identidad única puesto que resulta ser un mundo ficcional (mundo imaginario paralelo al real) plasmado en el libro mediante un estilo literario individual.

El estilo literario que es la marca del autor puede ser definido como: “*El estilo literario es una serie de regularidades globales de textura que determinan de forma conjunta la idiosincrasia del texto literario*”³

Y si hablamos del estilo de Torrente Ballester, la cuestión es resuelta: todo es real, pero con dos esferas, y lo imaginario se situaría en una de ellas, también podemos entender que, para él, cualquier elemento puede ser real si se le da el puesto que le corresponde.

Pero, si lo pensamos de otra manera, la imaginación es el límite entre la creación y la reproducción, es también uno de los rasgos distintivos entre un

¹ Saganogo, B., op.cit, p.57.

² Perelétegui, G. Á., *Aspectos de lo fantástico en la narrativa de Gonzalo Torrente Ballester*. Universidad de Valladolid, Asociación Cultural Xatafi, 2009, p. 319.

³ Doležel, L., *Estudios de poética y teoría de la ficción*, pról. de Tomás P., trad. Joaquín Martínez Lorente, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, p. 101.

simple escritor y un novelista, a este propósito, Torrente Ballester entiende la ficción como:

Un pacto entre autor y lector, que lleva implícito un juego convenido entre ambos en el que “fingen creer” que aquello que se traen entre manos se trata de una realidad, y esto afecta tanto a obras de carácter fantástico (en las que el lector duda entre aplicar una explicación natural o sobrenatural a los hechos de la narración, pero que por su naturaleza no exigen tal explicación), como a las del ámbito de lo extraordinario (aquellas en las que lo fantástico encuentra una explicación racional) y por último, a aquellas que pueden incluirse en el espacio de lo maravilloso (en el que los elementos sobrenaturales no provocan ninguna sorpresa ni reacción particular ni en los personajes ni en el lector, tales como animales que hablan u objetos con vida propia. El lector acepta todos estos elementos sabiendo que son falsos, a la vez que están envueltos dentro de unas coordenadas espaciales y temporales míticas e indeterminadas).”¹

Tenemos que señalar que, en la novela de Torrente Ballester, si bien hay una tendencia a resolver los fenómenos fantásticos por la vía de lo extraordinario, se pueden observar en ella tanto elementos de lo fantástico como de lo extraordinario y de lo maravilloso.

Perelétegui señala que: *“El único límite que Ballester se impone a su ficción no es la realidad, sino la verosimilitud. Puesto que resulta imposible inventar sin contar con la realidad como base y experiencia a partir de la cual brota la imaginación”*²

Torrente Ballester entiende la ficción como la modificación de los datos reales de la experiencia, que transforma una imagen determinada de la memoria en otra nueva, manteniendo su esfera de la realidad; mientras que la fantasía

¹ Perelétegui, G. Á., op.cit., p.319.

² Ibid, p. 319.

desplaza la esfera de la realidad. De modo que “*la fantasía no es otra cosa para Torrente que la transformación de la imaginación*”¹.

De acuerdo con Perelégui, la ficción como facultad de imaginación, es un elemento que no se contrapone a la realidad, así vemos que su novela *Los gozos y las sombras*, puede clasificarse como perteneciendo al realismo social, pero tendiendo en muchas ocasiones a la imaginación, lo que otorgó a la obra una técnica artística sublime, el arte de su autor aparece en su capacidad de presentar y describir los lugares, los acontecimientos y los personajes (ficticios y verosímiles), a través de la presentación de dos realidades: la realidad social y la realidad psíquica de los personajes de la novela. En efecto, el resultado del paralelismo entre lo visto y lo sentido fue positivo, Torrente Ballester pudo con su novela presentar a los señores y a los esclavos a través de las categorías sociales múltiples, y en el marco de las relaciones entre los personajes de la novela que se autopresentan.

Torrente Ballester aporta una visión personal de la vida política y social de España, reflejada en un pueblo gallego imaginario *Pueblanueva del Conde*, su novela se caracteriza por sabiduría humanista, imaginación, ironía e intelectualismo, desde su particular concepción del tratamiento literario que se debe hacer con el material imaginativo.

Perelégui afirma que, a lo largo de su trayectoria literaria, Torrente Ballester ha cultivado en varias ocasiones la metaficción novelesca, que no consiste en otra cosa que “*rizar el rizo de la ficción a través de un juego de máscaras, de identidades y de realidades con el lector*”².

En el caso de *Los gozos y las sombras*, se ejemplifica al final, cuando no se sabe si don Carlos Deza y Cayetano Salgado son lo que representan en la novela, o si por el contrario interpretan un papel dentro de la ficción. La técnica de esta novela es realista y está regida siempre por la verosimilitud, pero no

¹ Perelégui, G. Á., op.cit, p. 320.

² Ibid., p.320.

debemos olvidar que la opera sobre unos personajes ficticios y, por consiguiente, sobre su visión subjetiva de la misma. De modo que hay una ficción montada sobre otra, pues “*Torrente realiza una transformación imaginaria sobre una realidad social y política viva*”¹.

En la trilogía, Torrente Ballester crea un ambiente y un tiempo, tomando en consideración los detalles posibles que puedan ocurrir en la composición de la historia. Los acontecimientos de la novela ocurren en un ambiente rural en el período de la segunda república (1931-1932), Pueblanueva del conde, es una de las pequeñas aldeas donde se desarrollan acontecimientos imaginarios semejantes a los que puedan ocurrir en cualquiera otra aldea real.

Los gozos y las sombras en general es una crónica del moribundo de las últimas familias tradicionales rentistas en Galicia en los años 1934-1936 y, que asisten al inicio y el desarrollo de las industrias pesqueras y conservera, así como a la influencia de los emigrantes que regresan enriquecidos de ultramar. En esta situación, las familias de los Churruchaos (Aldán, Deza, Quiroga y Sarmiento) se hallan enfrentadas a Cayetano Salgado, dueño de flota y astilleros locales y nuevo cacique de la población.

Juan José Cabedo Torres, en un comentario a propósito de *Los gozos y las sombras*, dice:

Los gozos y las sombras, escrita en pleno auge del realismo social, no se aspira a transformar la realidad. Pueblanueva del conde como catástrofe del Baralla, es un microcosmos. En esta localidad viven, en la época de la república, unos personajes que participan de los infinitos matices y la complejidad del alma humana. La tensión se mantiene mediante la fórmula del enfrentamiento. El más notable es el que se produce entre Cayetano Salgado, dueño de los astilleros, y Carlos Deza, un psiquiatra abúlico, ensimismado y escéptico. En un monasterio cercano se enfrentan

¹ Perelátegui, G. Á., op.cit, p. 320.

el prior y el padre Osorio, que defiende una religiosidad puramente intelectual”¹

Juan José Cabedo Torres califica la narrativa de Torrente Ballester de realidad ficticia donde rigen reglas propias, dicho de otra manera, una obra de ficción que puede alterar o eliminar algunas de las leyes físicas dominantes en el mundo real (como sucede en la ciencia ficción o en la novela fantástica), o bien conservarlas y construir un mundo cercano -si no idéntico- al real (como sucede en la novela realista) lo que es el caso de la trilogía. Según esta perspectiva o, mejor dicho, esta teoría denominada teoría de los mundos posibles, los únicos requisitos para crear un mundo posible son que éste pueda ser concebido y que una vez concebido mantenga una conveniencia interna. Juan José Cabedo Torres abunda en este sentido:

En su discurso de ingreso en la Real Academia Española de la Lengua, titulado significativamente *Acerca del novelista y su arte*, Torrente Ballester asume algunas de las ideas de Ortega y Gasset, especialmente aquella que habla de la esencia del arte como “desrealización”, la creación de un mundo autónomo que se justifique a sí mismo, actitud que Ortega detecta en el arte de Vanguardia. La novela debe proporcionarnos, ya según Torrente Ballester, una “realidad suficiente”, una realidad ficticia y estética donde rigen reglas propias. Esto no supone prescindir de la realidad sino transitar de forma natural de lo real objetivo a lo real imaginado. Torrente reconoce en sí una tendencia a “racionalizar el misterio” y, a la vez, una tendencia opuesta a “misterificar lo racional y armarme con todo ello un lio de mil diablos”. “La lógica puede obedecer a una necesidad intelectual, pero también son necesarios el disparate y el absurdo: son intelectualmente necesarios”. De ahí el carácter intelectual y fantasioso de toda su literatura y, sobre todo, su potente impulso irónico. La ironía, según algunas interpretaciones, no consiste en otra cosa que en

¹ Cabedo Torres, J.J., *Gonzalo Torrente Ballester o el poder de la imaginación*. Junio de 2011. <http://creativecommons.org/licenses/by-nd-nc/1.0>

la percepción de lo maravilloso en lo real y lo real en lo maravilloso (...). La literatura siempre es para él un espacio de libertad, libertad que se conquista con la imaginación.”¹

La obra de Torrente Ballester nace de sus propias experiencias, tanto las vividas como las leídas y aprendidas, el autor asistió a los cambios políticos y sociales que surgieron en España, justo antes de la guerra civil, sus lecturas de la situación sociopolítica del país son representadas en la novela a través de la narración de la vida en Pueblanueva del conde. En el prólogo de la novela *El señor llega*, Víctor García de la Concha dice:

Gonzalo Torrente ha explicado que la trilogía procede de la experiencia que él tenía de las ciudades pequeñas de la costa gallega y que el situarla sobre el fondo de un conflicto social se debe a sus lecturas de Marx. En realidad, el conflicto entre el socialismo de los astilleros, que en la novela gravita en torno a la figura de Cayetano Salgado, y el tradicionalismo encarnado por Carlos Deza y el anarquismo predicado por Aldán a los pescadores de Pueblanueva del Conde, es una situación inventada, ya que en Galicia nunca se ha producido tal oposición. Por lo que respecta a las lecturas marxistas, debo aclarar que Torrente sitúa su novela en las antípodas del realismo socialista que propugnaba presentar casos típicos de personajes típicos en situaciones típicas. Eso, precisa él, es costumbrismo, y la trilogía –conviene advertirlo a los que a ella accedan desde el recuerdo de la serie televisiva- no es, para nada, costumbrista. Es, sí, intensamente gallega y al afirmarlo pienso en la definición que nuestro novelista da de Galicia: “Un pueblo lógico instalado en una tierra mágica”. En su cultura lo fantástico y lo real están indefinidamente mezclados.”²

¹ Cabedo Torres, J.J., *Gonzalo Torrente Ballester o el poder de la imaginación*, junio 2011. <http://creativecommons.org/licenses/by-nd-nc/1.0>

² Torrente Ballester, G., *Los gozos y las sombras, El señor llega*. Prólogo de. De la Concha, V.G., Barcelona, El mundo, 2001.

La literariedad en la novela *los gozos y las sombras* se entiende a través de la relación del texto con una realidad supuesta o como discurso ficticio, lo cual equivale a la imitación de actos y lugares continuos. Se identifica también a través de algunas propiedades y ciertas formas organizacionales del lenguaje. Como concepto, es la esencia de lo literario, se referiría a la función poética del texto o mensaje literario. Sus rasgos son todas las características narrativas que configuran el texto literario.

Desde otras perspectivas, lo literario se manifiesta en la relación del discurso literario con la realidad, o sea, se alude a las personas, acontecimientos imaginarios más que históricos; en estas condiciones, proyecta la noción de ficcionalidad.

Torrente Ballester aboga por el concepto de verosimilitud más que el de realismo, para él, cada obra literaria, se mueve dentro de un universo propio, ese universo está regido por una serie de normas que impone el autor mientras lo va planteando: a lo largo de la representación dramática de la novela se establece cómo es ese universo. Esas reglas y ese mundo valdrán para esa obra de creación en concreto, no para ninguna otra ni tampoco para la vida real que puede existir en muchos lugares del mundo. A este propósito, Víctor De la Concha comenta:

Descreyendo del llamado realismo mágico -el difundido en la novela hispanoamericana se reduce, según él, a “una prosa con muchos elementos líricos”-, insiste Torrente en que cuando hablamos convencionalmente de realismo estamos disminuyendo el alcance de lo real y reduciéndolo a cosas tan evidentes como la realidad material y la realidad humana. Hace falta ir más allá, porque “todo lo que podemos nombrar, es real”. El único límite que en esa línea debe imponerse el novelista es el de la verosimilitud, que se sustenta en el “principio de realidad suficiente”. Sobre esa pauta de cuño cervantino afronta él en la trilogía el conflicto entre los que en Pueblanueva prefieren el antiguo sistema jerárquico y los que se comprometen con otro nuevo. Nos hallamos, pues, ante un

argumento colectivo. Partidario del retorno a la novela con personaje, defiende también Torrente la necesidad de que el novelista “conceda a cada hombre la atención ancha que merece su desventurada existencia”, y trate de “captar entre la ceniza gris y el cieno de cada vida esa hora espléndida que redime al hombre y le da sentido”. Ahí radica el sentido ético de la novela.¹

Se comprende entonces que, la novela se centra en los antagonistas, Carlos Deza y Cayetano Salgado, al paso de cada episodio y hasta de cada página, vemos cómo los dos van cediendo espacio de protagonismo a muchas gentes de Pueblanueva del Conde, que entran y se mueven en escena.

El conflicto colectivo del cual habla De la Concha se figura de ese modo igualmente en un protagonismo literario colectivo, y el interés de la novela se desplaza de lo socioeconómico a lo personal de cada uno. Con ello, la perspectiva de la narración va cambiando sin cesar, porque los personajes piensan en un discurso libre y no son meros portavoces o traductores de la ideología del autor.

Torrente Ballester siempre ha sostenido que la “*invención de modos de pensar es una función tan novelesca como la invención de acciones*”². En Pueblanueva del Conde se habla mucho y se discute y se chismorrea más. Lo adivinamos ya en la introducción de *El señor llega*, cuando nos damos cuenta de que quien nos está facilitando la información básica de la historia es un sujeto virtualmente colectivo, en palabras de De la concha:

un contertulio, del Casino; a trechos oiremos después la voz de la colectividad que ofrece el contrapunto de todo lo que va sucediendo. (...) Más que por lo que hacen, vamos descubriendo el ser de cada uno por lo que dice, y la logomaquia, tan típica de la novela de Torrente, produce,

¹ De la Concha, V.G., op.cit., p.3.

² Ibid., p.4.

como en un juego de espejos, novelas dentro de cada novela: el modelo cervantino que él mismo estudió en su ensayo *El Quijote como juego*¹.

Como resultado de ello, la novela se desarrolla en una dinámica, que De la Concha califica como:

abriéndose a problemas ideológicos e incorporando una gran cantidad de materiales de la tradición y la vida popular: mitos, costumbres, leyendas. Todo eso, y el humor y la ironía que difuminan los perfiles hirientes de las ideas y de las cosas, crean la atmósfera galaica de la trilogía².

En uno de los juegos de espejos, como lo denomina De la Concha, la voz que la abre anunciando la vuelta de Carlos con palabras de la liturgia cristiana del Adviento, *El señor llega* palabras que reflejan la esperanza depositada en su venida por el viejo sistema de Pueblanueva. Pero lo hace reconociendo la realidad.

Dicen por ahí fuera que no tenemos libertad. Simplemente ha cambiado el titular del dominio sobre el pueblo. Ajena a cualquier propósito moralizador, la trilogía se limita a mostrarnos la trama del tejido de la vida: gozos y sombras. Pero su autor decía que los personajes de una obra encuentran al escritor sumergiéndose en el agujero de unas palabras para pasar a un mundo completamente distinto”. El agujero de las palabras: ¡qué hallazgo genial y fecundísimo! A través de él nos transporta Gonzalo Torrente como “señor de las palabras” a un espacio fascinante en el que todos nos convertimos en ciudadanos de Pueblanueva, y ésta es ya Pueblanueva del mundo³.

1.2.2. El discurso narrativo

El otro criterio para estudiar el texto literario, en nuestro caso de *Los gozos y las sombras*, es la connotación, siendo un rasgo distintivo del texto

¹ De la Concha, V.G., op.cit., p.4.

² Ibid.

³ Ibid.

literario, nuestro punto de partida será delimitar el sentido de la palabra y, por consiguiente, destacar la presencia del concepto en la novela.

Se entiende por connotación, “*el sentido particular o el efecto de sentido de una palabra, de un enunciado que se agrega al sentido ordinario según la situación o el contexto. Es también el valor que toma el texto en nuestro caso particular, además de su primera significación*”¹. En tanto que algo más en el sentido de la significación, la connotación agrega sentidos y sugerencias a todos los niveles del lenguaje. Así es como el discurso enunciativo además de su sentido literal proyecta, mediante el proceso connotativo, distintas opciones de significación.

La connotación en el texto literario es sumamente indispensable dado que pretende motivar las sugerencias y al mismo tiempo aumentar el volumen de los significados. De ahí que, en un texto literario, el grado de connotatividad resulta bastante alto puesto que significantes y conjuntos significantes son connotativos por los significados segundos que arrastran y el sistema de figuras retóricas que los sostienen².

En nuestro caso, podemos decir que, al nivel de texto, la novela es polivalente y admite múltiples interpretaciones, que no son excluyentes. Todo depende del nivel de lectura. Su ventaja consiste en el efecto que brinda cuando se vuelve a leerla, es otra novela diferente.

Juan José Cabedo Torres comenta acerca de la técnica narrativa de Torrente Ballester lo que sigue:

Amante de las teorías y con una vena intelectual muy acusada, Torrente Ballester ha teorizado sobre la escritura y ha introducido en sus novelas el arte de hacer novelas, en un ejercicio metaliterario que es familiar para sus lectores. (...). Así para él la novela es multívoca y polifónica. La novela, según nuestro autor, debe ser capaz de sugerir una lectura continua y unas

¹ Saganogo, B., *El concepto de literariedad: estatuto y postulado del texto literario*. <http://www.letralia.com/206/ensayo02.ht>

² Ibid.

relaciones ampliables entre los diferentes modos de indagar el texto, lo que se consigue con referencias recurrentes. La imaginación ha de estar al servicio de la estructura del relato, y Torrente Ballester defiende el uso de un lenguaje afianzado en la literatura clásica. Como en la generación del 27, se funden en su caso la tradición y la modernidad.¹

La trilogía representa un alto grado de connotación, *El señor llega* que es el título de su primera novela, no sólo refiere literalmente al regreso del señor Carlos Deza a su pueblo natal, sino que tiene también una dimensión religiosa, se refiere igualmente a un acontecimiento y un debate dentro de la novela: es la comprensión y la explicación directa de la religión cristiana que tuvo lugar en el monasterio, además de ser el título que anuncia la llegada del protagonista, es también el libro que un fraile soñaba con escribir para solucionar el problema de la comprensión de la religión cristiana.

El conflicto entre Carlos Deza y Cayetano Salgado, no es únicamente un conflicto entre dos rivales, sino un conflicto entre la aristocracia terrateniente y la burguesía industrial, Carlos Deza y Cayetano Salgado no son, desde una lectura connotativa, sino los dos bandos que provocaron la guerra en España, Carlos y Cayetano son también dos personalidades extremadamente complejas en cuanto a las contradicciones profundas entre el mal y el bien.

También Podemos percibir la contradicción entre las dos personalidades según otras visiones: Carlos es un hombre que se interesa por las ideas y las ideologías, mientras Cayetano se interesa por la acción, por el trabajo, el primero está ocupado por la teoría, el segundo por la práctica, la tendencia de Carlos hacia el análisis de todo lo que ocurre en su alrededor le hizo comprender las situaciones de inconstancia entre la esencia y la apariencia que caracteriza al pueblo de *Pueblanueva*; de ahí, el comportamiento de Carlos es contrario a él de Cayetano, es el comportamiento de la personalidad irónica, aunque su grado de

¹ Cabedo Torres, J.J., *Gonzalo Torrente Ballester o el poder de la imaginación*. Junio 2011. <http://creativecommons.org/licenses/by-nd-nc/1.0>

intelectualidad y de inteligencia no le sirve sino en analizar los modelos humanos.

Si nos acercamos más a la noción de “ironía”, en su sentido como discurso polifónico, y como sistema de comunicación, encontramos que el texto es connotativo, irónico por excelencia, Carlos se presenta a sí mismo con el discurso siguiente: “– *Yo he creído siempre que hay cierta clase de hombres que va a donde quiere, y que otros van a donde les llevan las circunstancias. Me tuve siempre por abúlico, y lo soy*”¹

A pesar de esto, sueña con ser libre, la libertad para él tiene un significado negativo, es decir que no se comprometa nunca, es decir, estos compromisos no son la base de la libertad del hombre, justamente es esta la ideología de Carlos, y se ve al final de la trilogía que su vida acaba con un compromiso, con una mujer. Carlos es un hombre tranquilo, pensador, Cayetano al contrario, es un tipo temerario, que deja sus huellas por todas las partes de la sociedad de *Pueblanueva*, los dos se encuentran a lo largo de la historia, y de ahí las contradicciones de la vida, o lo que denominamos la ironía de la vida, la ironía del fin, de los acontecimientos.

Así, *Los gozos y las sombras* puede ser visualizada desde el ángulo de la ironía dramática, *Pueblanueva del Conde* se divide, además de los Churruchaos, en dos categorías: los obreros, pescadores, agricultores, y la categoría de la clase media de ambiciones grandes, que secuestra el autor con su ironía satírica, a la segunda pertenece Don Baldomero el boticario, Don Lino el maestro, Cubeiro, los terratenientes y sus mujeres, caracterizados por la hipocresía y la envidia, así alude a ciertos vicios de la sociedad española como el fanatismo, la vulgaridad, el desprecio por lo ajeno.

En conclusión, podemos afirmar que la literariedad como concepto, ha sido abordado en *los gozos y las sombras* de distintos mecanismos o

¹ Torrente Ballester. G., op.cit., p. 58.

composantes, entre otros, la ficción, la realidad y la connotación; y los no abordados supondrían la consideración de varias literariedades, que forman lo que Moliné llama régimen de literariedad o literariedad general¹. El resultado del proceso de literarización que Ballester realizó durante la escritura de su texto mediante el arreglo específico de las distintas técnicas lingüísticas, retóricas y semióticas exclusivas del arte verbal. Este arreglo es el que determina el carácter literarizado de *El señor llega*. Es de reconocer que el tema es bastante complejo, para ello, dejamos el camino abierto para otras aportaciones al respecto.

1.3. Aportes estructuralistas

Los trabajos de Genette se inscriben en la continuidad de las investigaciones anteriores, sobre todo, de los formalistas rusos, el objetivo era, junto con otras investigaciones alemanas y anglosajonas, pretender a la vez un resultado y una renovación de las críticas narrativas anteriores; entonces, cabe señalar que el análisis interno, al igual que cualquier análisis semiótico, presenta dos características: por una parte, se interesa por los relatos como objetos lingüísticos independientes separados de su contexto de producción o de recepción, y por otra parte, desea demostrar una estructura básica identificable en diversos relatos.

Gracias a una tipología rigurosa, Genette estableció una poética narrativa susceptible de cubrir el conjunto de los procedimientos narrativos utilizados. Según él, todo texto deja traslucir rastros de la narración cuyo examen permitirá establecer de manera precisa la organización del relato. El enfoque preconizado se sitúa, evidentemente, por debajo del umbral de la interpretación y resulta más bien una base sólida, complementaria de otras investigaciones en ciencias humanas, como la sociología, la historia literaria, la etnología y el psicoanálisis. Tomando en cuenta esa tipología del relato, la narratología elaborada por Genette

¹ Moliné, G., *Seméiostylistique. L'effet de l'art*. Paris, PUF, 1998, p. 108-109.

adquirió una importancia enorme en el campo de los estudios sobre la teoría literaria y el análisis del discurso al hacer de la voz narrativa una noción en torno a la cual se articulan todas las demás categorías. Escribir un texto narrativo implica la elección de técnicas que generarán un resultado particular en cuanto a la representación verbal de la historia.

Así, el relato implementa efectos de distancia, entre otros, para crear un modo narrativo preciso, que gestiona la regularización de la información narrativa proporcionada al lector. Según Genette, todo relato es obligatoriamente una diégesis en la medida en que sólo puede alcanzar una ilusión de mimesis haciendo la historia real y viva, por lo tanto, todo relato supone un narrador. Pues, un relato no puede verdaderamente imitar la realidad, siempre quiere ser un acto ficticio del lenguaje, por realista que sea, proveniente de una instancia narrativa *“el relato no representa una historia real o ficticia, la narra, es decir, la significa por medio del lenguaje [...], no hay lugar para la imitación del relato [...]*”¹

Entonces, entre los dos grandes modos narrativos tradicionales, que son la diégesis y la mimesis, el narratólogo preconiza diferentes grados de diégesis, haciendo que el narrador esté más o menos implicado en su relato, y que este último deja poco o mucho espacio al acto narrativo, pero -insiste Genette- en ningún caso este narrador está totalmente ausente.

Para resumir, un texto narrativo se puede definir como un conjunto estructurado de signos lingüísticos en el cual un relato es narrado por una instancia, este relato pues, es el significado del texto narrativo. Texto y relato son dos términos que no deben ser confundidos, si el texto es el signo lingüístico, eso quiere decir que puede ser una de las codificaciones del relato, ya que este último puede someterse a otra codificación no lingüística, en caso de la película, por ejemplo. De hecho, una parte de los elementos del relato o todos podrían haber

¹Genette, G., *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil. 1983, p.29.

sido expresadas por medios no lingüísticos, y a su vez, el relato (significado del texto narrativo) es el significante de la historia.

1.4. Manejo de los enfoques literarios

1.4.1. Aplicaciones prácticas

Para comprender la aportación de la narratología, es importante captar la distinción entre tres entidades fundamentales: la historia, la narración y el relato, globalmente, la historia corresponde a una serie de acontecimientos y de acciones, narrada por alguien, es decir, el narrador, y cuya representación final engendra un relato. De hecho, la narratología es una disciplina que estudia los mecanismos internos de un relato, que a su vez consiste en una historia narrada.

El estudio del discurso del relato tiene por objeto determinar los principios comunes de composición de los textos, principios que tienden a la universalidad, así, se intenta ver las posibles relaciones entre los elementos de la triada: relato/historia/narración. Estas relaciones toman forma, en particular, en cuatro categorías analíticas: el modo, la instancia narrativa, el nivel y el tiempo.

El campo de investigación de la narrativa es el análisis del relato en sentido estricto, es decir, de algunos discursos verbales que relatan acciones y acontecimientos, con exclusión de otros discursos verbales (el drama), no verbales (la pintura figurativa) o mixtos (el cine), que ciertamente tratan también de la acción, pero la ponen en escena, la representan en lugar de contarla. El objetivo es describir la especificidad del discurso narrativo verbal, para presentar la historia, es por eso que Genette¹ define su teoría como “formal”, o “modal”.

La aparición en los años 1960 en Europa de la crítica textual, término genérico de la semiótica literaria, está relacionada, en gran parte, con la difusión, gracias a Todorov, de los textos escritos por los formalistas rusos entre 1915 y 1930, y al desarrollo de la lingüística.

¹ Genette, G., *Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil. 1983, p. 12.

La narratología, como queda dicho, es una disciplina basada en el estudio de los textos narrativos, también es a veces calificada de ciencia de la narración. Fue en 1969 que Todorov había propuesto el término de narratología, sin embargo, y gracias a los trabajos de Genette¹ en *Figures III*, la narratología ha adquirido la notoriedad que hoy se conoce en el marco de la teoría literaria.

Historia, narración y relato, estos tres términos son utilizados por Genette para distinguir tres niveles de análisis del texto literario. A veces se usan otros términos para significar los mismos conceptos. La historia (ficción, fábula) es el universo creado, la intriga y las acciones, los personajes, espacio y tiempo, se puede decir que es el contenido o la materia prima que la narración moldea para darle forma al relato, es el objeto de estudio de la semiótica.

La narración representa las decisiones o las elecciones técnicas según las cuales la ficción está narrada o puesta en escena, en otras palabras, es el proceso a través del cual se enuncian los contenidos de la historia en el relato. Cuando nos interesamos por la narración, nos planteamos preguntas como: ¿Por quién se cuenta la historia? ¿Cuál es el punto de vista adoptado? ¿Cuál es el orden en que se narran los acontecimientos? ¿Según qué modo? Se puede decir que es el contenedor, el recipiente de la novela. Es el objeto de estudio de la narratología.

Por lo tanto, la narrativa es la disciplina que estudia el relato como tal, en sus formas, independientemente de su contenido y de su inserción en la sociedad. El relato (la puesta en texto) es la realización concreta de la ficción y de la narración, o sea, el resultado del proceso narrativo a través de la elección de palabras, la construcción de frases, la elección de las figuras literarias, el registro de habla utilizado, etc. Es el objeto de estudio de la lingüística y de la estilística.

De lo explicado anteriormente, cabe preguntarse por las características que definen el relato como resultado final de la narración, esta última que proviene a su vez de una historia. Metz, citado por Jost² propone cinco características: la

¹Genette, G., *Figures III*. Paris, coll. Poétique, 1972.

²Jost, F., *Narration(s): en deçà et au-delà*, en *Communications* n°38. Seuil, Paris. 1983, pp. 25-29.

primera, siendo el relato un “*discurso cerrado que viene a irrealizar una secuencia temporal de los acontecimientos*”, éste tiene un inicio y un fin, y justamente es lo que dota de unidad. La segunda, siendo el relato un resultado de la narración, tiene clausura, en palabras de Greimas¹ “*se orienta hacia un objetivo y, por tanto, hacia la clausura y plenitud*”.

Así pues, el relato empieza con unas imágenes y se finaliza con otras produciendo un todo clausurado. La tercera, siendo el relato un resultado de un proceso temporal, pone en juego dos temporalidades: la de historia, es decir el orden cronológico de los sucesos, y la de discurso que puede o no coincidir con la anterior, así pues, “*una de las funciones de un discurso narrativo es transformar un tiempo, el de la historia, a otro tiempo, el del relato*” como lo señala Metz². La cuarta, siendo el relato una representación, difiere de lo que realmente sucedió, como dice Laffay “*el cine narra y a la vez representa, contrariamente al mundo, que simplemente es*”³. La última, siendo el relato un discurso y un acto de comunicación, conoce un emisor y un receptor, (enunciador, enunciatario), así pues, en el relato se pone en juego una serie de enunciados que afectan tanto al emisor como al receptor.

Narrar, relatar, contar, tres términos estrechamente ligados que, más allá de que sus significados técnicos sean idénticos o no, los tres remiten al mismo concepto: historia. Para empezar cabe preguntarse, ante todo: ¿qué es una historia?

Historia puede designar, por ejemplo, el texto narrativo el más reducido que sea. Las concepciones del objeto relatado varían según sus autores y sus receptores, el término mismo de relato sustituyó a otros términos como explicación, argumento, e incluso a ficción, arte, mensaje, y muchos otros. Ahora la noción de relato sirve para designar una multitud de actividades, todo relato es

¹ Greimas, A.J., *Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico*, en *Análisis estructural del relato*. Tiempo contemporáneo, Buenos Aires. 1972, p. 112.

² Metz, C., *La gran sintagmática del film narrativo*, en *Análisis estructural del relato*. Tiempo contemporáneo, Buenos Aires. 1972, p. 38.

³ Laffay, A., *Logique du cinéma*. Masson, Paris. 1964, p.29.

una representación que puede ser verbal o no verbal, lo que nos permite afirmar que un relato mínimo es un conjunto de propiedades esenciales, líneas necesarias y suficientes, condiciones mínimas para que un texto sea una historia, para que una entidad textual sea narrativa. La cuestión que se plantea lógicamente: ¿Cuáles son estas condiciones imprescindibles que definen la historia mínima?

Numerosas y diversas caracterizaciones han sido propuestas, algunos narratólogos definen mínimamente los relatos como representaciones verbales o no verbales de acontecimientos y, por consiguiente, restringen tanto el modo de representación como los medios de expresión. Algunos están satisfechos con un solo acontecimiento, otros exigen más, algunos otros sostienen que los relatos deben implicar relaciones de causalidad, que deben referirse a seres y a cosas individuales, que deben anclarse en la experiencia humana, que deben poner en juego el suspenso, la sorpresa y la curiosidad, que deben construir un todo; y hay quienes cuestionan la mayoría o la totalidad de todas estas percepciones.

Responder estas preguntas es resolver la cuestión de caracterizar y definir el texto narrativo, diferenciándolo de todo otro tipo de textos; la identificación fundamental del texto narrativo es que éste mismo narra una historia, así, el primer objetivo se centrará en distinguir las condiciones que describen una historia como mínima, y por consiguiente caracterizar el texto como narrativo.

Carroll¹ afirma que la simple descripción de un estado no puede ser una condición suficiente para definir una historia mínima, sea una descripción escrita o visual, en *Les laveuses* de los hermanos Lumière, la película empieza con la escena de mujeres lavando ropa y persiste la misma escena de descripción hasta el final, fue simplemente una captura de un fragmento de una realidad más amplia, así lo ejemplifican Gaudereault y Jost citando a Schaeffer, para apuntar que “*la retención visual de un momento espacio-temporal real*”² no puede considerarse como historia a pesar de que exista un discurso y a pesar de la

¹Carroll, N., *On the narrative connection*, en *New perspectives on Narrative perspective*. SUNNY Press, Albany. 2001, p.22.

²Gaudereault, A. y Jost, F., *El relato cinematográfico: Cine y narratología*. Paidós, Barcelona. 1995, p. 43.

intervención de una instancia que eligió el encuadre y el foco o punto de vista desde el cual se había filmado la escena, ésta no puede considerarse como narrativa simplemente porque no hay narración de ninguna historia, no se ha registrado ningún cambio o transformación. Aún más sabiendo que las primeras películas filmadas a principios del siglo XX no pretendían narrar, su objetivo era únicamente captar (capturar) secuencias de la realidad. A este propósito Thompson comenta: “*las primeras películas son películas breves de un solo plano que filmaban una situación narrativa más estática: una causa potencial que no llega a producir un efecto*”¹. Entonces, capturar un estado o una secuencia puramente descriptiva no basta para crear una historia; ahora ¿qué tendríamos como resultado si se multiplicara el número de secuencias descriptivas? Definitivamente, no pasaría nada, multiplicar las situaciones descriptivas no servirá en nada para alcanzar el o los criterios suficientes para poder hablar de historia.

Ahora bien, ¿qué se requiere, además de la descripción, para identificar una historia mínima? Prince responde a esta pregunta con la siguiente ilustración: “*un hombre que era feliz, se casó con una vanidosa y dominante mujer, entonces, como resultado fue muy infeliz*”² podemos observar claramente que las dos descripciones de este ejemplo han sido intercaladas de un acontecimiento (se casó...) que provocó el cambio del estado inicial a otro estado, resultado del cambio, y es justamente este cambio la respuesta a nuestra pregunta anterior. La clave gracias a la cual una mera descripción se convierte en una historia mínima es este acontecimiento que provoca el cambio.

En el ejemplo anterior se han combinado tres elementos: un *estado primero*, luego un *evento* que provoca un *estado segundo diferente* del primero. Así pues, es imprescindible un acontecimiento que provoque un cambio para que un texto sea considerado como narrativo. Genette dice: “*desde el momento en el que hay un acto o suceso, aunque sea único, hay una historia porque hay una*

¹Bordwell, D., Staiger, J., y Thompson, K., *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Paidós, Barcelona.1997, pp.173-178.

²Prince, G., *A grammar of stories: an introduction*. Mouton, La Haya.1973, p.9.

*transformación, el paso de un estado anterior a un estado posterior y resultante”*¹

Esta condición de cambio de estado requerida en la historia mínima pone de relieve otra condición inseparable de la primera: la causalidad, ya que los dos estados no son unidades aisladas, justamente es esta causalidad la que establece la relación entre los elementos de la historia, en palabras de Carroll: *“los eventos y/o estados deben estar conectados; estos no pueden ser simplemente una lista de eventos y/o estados conectados”*²

Entonces, una historia mínima exige, además del acontecimiento del cambio de estado inicial, una conexión (de causalidad) que establece la relación entre los elementos o unidades de las cuales la historia está compuesta. Stephen Heath, citado por Branigan, comenta: *“una acción narrativa es una serie de elementos que se mantiene a través de una relación de transformación que tiene como consecuencia un estado S’ diferente al inicial S”*³

La relación de transformación no es la única que se establece entre las diferentes unidades de la historia, muchos variables posibilitan esta relación, la más aparente es la variable temporal, siendo su presencia primordial para considerar un texto como narrativo. La transformación señalada anteriormente está organizada temporalmente: *“el estado (A) precede al evento (B), y éste a su vez, al estado (C). Para Prince*⁴: *“organizar los eventos en el tiempo es una de las principales características de la historia”*⁵

Forster⁶ ilustra esta idea con una frase: *“murió el rey, y luego murió la reina”* los dos eventos de esta frase están vinculados a través de la partícula “luego”, es la marca temporal que señala la relación establecida entre las dos unidades del ejemplo. Dicha relación temporal es la que marca la diferencia entre

¹Genette, G., *Nuevo discurso del relato*. Cátedra, Madrid. 1998, pp.16-17.

² Carroll, N. Op.cit., p.23.

³Branigan, E., *Narrative Comprehension and Film*. Routledge, Londres. 1992, p.10.

⁴ Prince, G., op.cit, p. 23.

⁵Canet, F. y Prosper, J., *Narrativa audiovisual: Estrategias y recursos*. Síntesis, Madrid. 2009, p.19.

⁶ Forster, E.M., *Aspects of the novel*. Edward Arnold, Londres. 1927, p. 87.

un texto narrativo y otro descriptivo, porque en este último se establece la relación y el encadenamiento entre sus unidades por medio de la variable del espacio y no del tiempo. Explica Rimmon Kenan lo que sigue: “*las descripciones o exposiciones son diferentes de un texto narrativo, porque el criterio temporal no es el que prevalece sino el espacial*”¹ y para aclarar esta diferencia sigue con este ejemplo: “*Rosas rojas, violetas con azules, azúcar es dulce, y así eres tú*” estas cuatro proposiciones enunciadas sucesivamente, no representan un texto narrativo porque, como se puede ver, entre ellas a nivel de la historia no se establece ningún tipo de vínculo temporal.

De lo anteriormente dicho, podemos afirmar que la distinción fundamental que se presenta entre la narración y la descripción no se centra en el discurso (significante), dado que en las dos el discurso está bajo forma de secuencias, sino que dicha distinción se observa en la relación entre las unidades y los contenidos que se transmiten (significado); así,

Un texto narrativo traduce temporalmente al discurso, una relación que es igualmente temporal en los contenidos de la historia. Por el contrario en el caso de un texto descriptivo, la temporalidad del discurso no representa una vinculación temporal sino una relación espacial entre los contenidos que se quieren comunicar²

Genette lo expresa de la siguiente forma:

la diferencia más significativa sería pues que la narración restituye, en la sucesión temporal de su discurso, la sucesión igualmente temporal de los acontecimientos, en tanto que la descripción debe modelar dentro de la sucesión la representación de objetos simultáneos y yuxtapuestos en el espacio³

¹Rimmon-Kenan, S., *Narrative fiction: contemporary poetics*. Methuen. Londres. 1983, pp.14-15.

²Canet, F. y Prosper, J., op. cit. p. 19.

³Genette, G., *Figuras III. Lumen, Barcelona*. 1989, p.201.

Y para distinguir entre el plano único y la sucesión de planos y en paralelo entre un texto o un segmento descriptivo y otro narrativo, Genette continua:

el plano aislado e inmóvil de una extensión desértica es una imagen (significado-espacio/ significante-espacio), varios planos parciales y sucesivos de esta extensión desértica constituyen una descripción (significado-espacio/ significante-tiempo), varios planos de una caravana en marcha en esta extensión desértica forman una narración (significado-tiempo/significante- tiempo)

Para resumir, hemos perfilado la organización estructural de las diferentes secuencias del relato; éste se organiza según una lógica temporal que lo diferencia de una mera captura de la realidad. Genette se ha dedicado particularmente a revelar las diferentes maneras con las cuales el tiempo está tratado en el relato. Para él, la historia es el significado del contenido narrativo, el relato es el significante, el enunciado, el discurso o el texto narrativo en sí mismo, mientras la narración es el acto narrativo productor, el conjunto de las situaciones reales o ficticias en el cual se sitúa.

1.4.2. Componentes narrativos

Genette se focaliza en el estudio de la cuestión del “tiempo narrativo”, sobre todo en la relación que se establece entre tiempo de historia y tiempo de relato, así como otras instancias tal como el modo y la voz.

Por su parte, Bal propone en un ejemplo ilustrativo similar al de Genette: *“cuando un personaje entra en una iglesia para verla y el interior de la iglesia se representa durante su visita, no habrá interrupción”*¹ por consiguiente, es la acción del personaje la que garantiza la temporalidad como sigue diciendo Bal: *“si el actor desarrolla una acción con un objeto, la descripción se hace entonces del todo narrativa”*²

¹Bal, M., *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Cátedra, Madrid. 1985, p.105.

²Ibíd., p.137.

Más adelante de la variable temporal, recordemos aquí que ha sido la primera condición para que un texto sea narrativo, y volviendo otra vez al ejemplo ilustrativo propuesto por Prince *“un hombre que era feliz, se casó con una vanidosa y dominante mujer, entonces, como resultado, fue muy infeliz”*, nos toca referirnos a otra variable, perceptible y apreciada, que asegura la conexión o la relación entre los diferentes elementos de la historia, que es la variable causal, ya que el estado (C) del personaje, es resultado y consecuencia del suceso que lo ha provocado. Si, teniendo en cuenta las dos condiciones para una historia mínima, la temporal y la causal, ésta (historia mínima) se puede definir así: *“el estado (A) precede al evento (B) y éste a su vez al estado (C) y además (B) es la causa de (C)”*¹

Thomson² confirma que la aparición de las primeras películas narrativas a partir de 1903 fue realizada gracias al interés brindado al desarrollo de las relaciones temporales y causales entre los elementos o unidades de la historia. Un interés innovador que abrió paso a una nueva era de películas destacadas principalmente por sus narraciones temporales y causales.

Continuando con la historia mínima, cabe señalar que los narratólogos divergieron en cuanto a la temporalidad y la causalidad. Si estaban de acuerdo con la temporalidad, no tuvieron el mismo consenso y acuerdo acerca de la causalidad como una condición cuya presencia es absolutamente imprescindible para identificarla; las opiniones de los teóricos son discrepantes respecto a su obligatoriedad. Rimmon Kenan se pone en defensa de que la temporalidad del relato es suficiente para que una sucesión de acontecimientos forme una historia mínima, al contrario de Carroll que considera que la variable temporal queda insuficiente para considerar un discurso como narrativo, este no será así, sino una crónica en la cual sus eventos son temporalmente ordenados. Prince de su parte, apoya la obligatoriedad de la presencia de la variable causal para producir narración, dice: *“una narración que dé cuenta de tan solo dos estados y un*

¹Canet, F. y Prosper, J., *op.cit.*, p.20.

²Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. *op. cit.*, pp. 173-178.

*evento de tal forma que un estado precede al evento en el tiempo y este evento precede a otro estado en el tiempo siendo cosa de este último”*¹

Evidentemente, y más allá de esta polémica, la presencia de la variable causal produce un efecto claramente notable del cual carece el discurso en que la causalidad esté ausente, no se narra la misma historia, si retomamos el ejemplo de Forster: *“murió el rey y luego murió la reina”* y le introducimos una marca causal *“murió el rey y luego murió la reina de pena”*² no resulta el mismo efecto, se puede percibir otras relaciones entre los personajes, nos incita a imaginar, a especular, a predecir e incluso a sentir diferentemente que si la muerte de la reina fue únicamente un evento acontecido cronológicamente después de la muerte del rey.

Fernando Canet y Josep Prosper comentan: *“por consiguiente, la muerte del rey en el segundo ejemplo es un suceso rico en consecuencias posteriores, mientras que en el primero, ese mismo evento se engulle a sí mismo sin mayores repercusiones para el devenir de la historia”*³.

Aún más, y esta vez más allá tanto de la temporalidad como de la causalidad, otros criterios y otros aspectos entran en juego en la conceptualización y la definición de la historia, aunque sus presencias no son obligatorias como las dos primeras condiciones (temporal y causal), muchos críticos los toman en consideración a la hora de definir la historia: si la temporal y la causal remiten al contenido, éstos remiten más a la forma y a la estrategia narrativa. Su presencia no crea una nueva historia sino añade otros efectos a la misma. Fernando Canet y Josep Prosper⁴ escriben:

Diferente resulta cuando Forster, citado por Genette (1998: 17), propone una tercera versión con la intención de añadir algo de misterio a la narración: *“la reina murió, nadie supo por qué”*. Tobías

¹Prince, G., op.cit., p. 9.

² Canet, F. y Prosper, J., op.cit. p. 21.

³Ibíd., p. 21.

⁴ Ibíd., p. 21.

(1993:31) lo reformula como sigue: “añadamos un toque de suspense: la reina murió y nadie supo la causa hasta que se descubrió que fue por la tristeza que lo produjo la muerte del rey.

A diferencia de los dos casos anteriores, esta tercera variación propuesta por Forster no representa una nueva historia, sino que es la misma que la segunda, pero en este caso lo que la diferencia no es el contenido sino la forma en como ésta es narrada. Continúan Fernando Canet y Josep Prosper diciendo que:

En este caso los motivos de la muerte son retrasados intencionadamente para despertar en el espectador la curiosidad por conocerlos. Así pues, este tercer ejemplo ilustra el desarrollo de una estrategia narrativa con el objetivo de provocar un determinado efecto en el espectador, por lo que no se trata de una nueva historia sino de un modo distinto de narrarla¹.

Así que vemos que los mundos ficcionales no tienen límite, ya que lo posible, o sea lo que pueda existir, es mucho más amplio que lo real existente, por eso, no se limitan a las representaciones reales. Esta diversidad se justifica por la variedad de las leyes de los mundos posibles. Entonces, un mundo ficcional es una serie de particularidades ficcionales componibles caracterizadas por su propio orden, una organización macro estructural específica.

El concepto de mundos posibles puede también ser entendido por otra distinción: si los personajes ficcionales no pueden comunicarse con el mundo real, tampoco su existencia depende de gente real, éstos pueden hacerlo y entenderse entre ellos por ser habitantes de un mismo mundo posible.

Es lo que resulta en muchas novelas, donde el personaje de la obra, personaje posible de la ficción no es directamente el personaje histórico real, sino indirectamente por una supuesta relación de correlación que pueda existir,

¹ Canet, F. y Prosper, J., *op.cit.* p. 21.

muchas veces, entre un nombre real (histórico) con sus homónimos posibles de las ficciones. En este caso, lo que sucede es que el material real se ficcionaliza: es decir todo lo real se convierte en posibles ficciones produciendo aspectos estilísticos, lógico-simbólicos y semánticos. La condición esencial de la ficción es la construcción de realidades y mundos posibles a través los significantes; el texto literario, por definición, debe fingir, mentir y crear ficción. La ficción se hace mediante el lenguaje literario, para construir un mundo verosímil, posible donde prima la dicotomía “mentira-verdad”, un mundo que se presenta como un hecho estético.

2. Conceptos del trasvase fílmico

2.1. Bases y génesis

2.1.1. Innovaciones históricas

El origen de la adaptación cinematográfica se remonta a la antigüedad y a la tragedia griega, que se inspiraba de temas de los mitos y de los poemas épicos. la investigadora Jeanne Marie Clerc considera la adaptación como “*un concepto esencialmente cambiante, sujeto de vicisitudes de una evolución histórica*”¹. Explica que el patrimonio literario y dramático ha atraído fuertemente el cine desde sus inicios. Sin embargo, desde su origen, la adaptación se ha convertido en técnica sistemática en el cine. Sánchez Noriega comenta:

La práctica de las adaptaciones de textos literarios al cine es tan antigua como el cine mismo o, más exactamente, como el momento en que el invento de los Lumieres deja de ser una atracción de feria para convertirse en un medio de contar historias²

Muy pronto, la necesidad de historias listas como materia prima para rodar se hizo evidente por el cine, tuvo que recurrir a la literatura a pesar de que es una

¹Clerc, J.M., *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain. Écriture du visuel et transformation d'une culture*, Berne, Francfort-sur Main, Nancy, New York, Peter Lang, coll. Littérature comparée, vol. 35. 1984, p.75.

²Sánchez Noriega, J. L., *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Paidós Comunicación Cine, 2000, p.45.

industria con grandes exigencias de productividad en comparación con el teatro y la ópera.

El mundo del cine es inherentemente único pero multifacético al mismo tiempo. A lo largo de los años de desarrollo del cine, ha habido numerosas influencias que han dado forma al cine en el medio que es hoy. De hecho, como instrumento que intenta transmitir mensajes, es bastante interesante saber que antes de ser impulsado por el contenido, la película solía ser un mero espectáculo, por lo tanto, apareció el término *cine de atracciones*. Debido a la evolución gradual de la película de ser una forma de arte espectacular pura a una forma narrativa, diferentes elementos de la narrativa surgieron como el género, la trama, etc. Junto a la transición de la película a un formato más narrativo fue, por supuesto, su utilización de una historia.

El concepto de cine basado en la historia pronto introdujo la noción de adaptación cinematográfica que es la transferencia de un texto impreso en un género literario al cine. El desarrollo histórico de la adaptación cinematográfica fue gracias a diferentes factores que influyeron en la adaptación cinematográfica, como la transición de la película espectacular a la narrativa, el aumento de duración en la película y la incorporación del sonido y muchos otros.

El especialista Tom Gunning¹, quien exploró la noción de *cine de atracciones*, argumentó que fue durante los años formativos del cine temprano que surgió la idea de cine de atracciones. Estos años formativos también dieron lugar a los desarrollos tecnológicos graduales de los dispositivos ópticos que comenzaron como simples herramientas ópticas utilizadas con fines de entretenimiento que luego pasaron a máquinas sofisticadas. Gunning, que en realidad acuñó el término cine de atracciones, mencionó en su artículo que “*es un cine que se basa en la calidad que Léger celebró: su capacidad para mostrar algo*”

¹Gunning, T., *The Cinema of Attraction: en Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde*. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica, Año 6, n°6. Diciembre de 2020, pp. 417-431.

En pocas palabras, la idea del *cine de atracciones* se centra principalmente en exhibir imágenes en movimiento de una especie a un público y la capacidad de esa imagen en movimiento para interactuar con su público con el fin de mantener su enfoque en nada más que la imagen que se les presenta.

A principios del siglo XX el cine, el séptimo arte, marcó su primera manifestación, en 1895 los hermanos Lumières crearon el cine, por lo que fueron los padres fundadores de este arte donde *L'arroseur arrosé* fue la primera proyección de una película muy corta, las primeras tentativas de películas no duraban más de uno o dos minutos y no incluían, generalmente, más que un solo plano, una sola unidad espacio-temporal.

Los hermanos Lumière estrenaron su primera película *La Sortie des ouvriers de l'usine Lumiere* ante un público privado en 1895, fue en realidad la primera película en el mundo. No pasó mucho tiempo antes de que los hermanos decidieran comercializar sus películas, unos meses después de que se estrenara su primera película. Publicaron un programa de unas diez películas que fueron pagadas por su público.

Los dos revolucionarios responsables de la producción de cientos de películas breves fueron Dickson y Edison. En cuanto a la forma y la estructura de estas películas, eran crudas y primitivas en comparación con el tipo de películas que tenemos hoy en día. Esto fue causado principalmente por las limitaciones tecnológicas que enfrentó Dickson, que consistían principalmente en secuencias continuas y sin editar cualquier tipo de ocurrencia que Dickson capturara con su cámara fija.

Los primeros cineastas gradualmente se volvieron más conscientes de los usos de la película y del potencial para que realmente transmitieran una historia o una narrativa en lugar de proyectar sólo una mera captura de eventos reales o escenificados que ocurrían ante del ojo de cámara. El final de la década de 1890 fue realmente una era crucial en los años formativos del cine, ya que fue durante este tiempo que el aumento en la longitud de las películas (introducido por el

dispositivo de Latham, así como otras herramientas e instrumentos cinematográficos) pronto introduciría el concepto de la historia y el poder de la película para comunicarse sin necesidad de texto.

Debido a los cambios en la tecnología que ocurrieron a finales de 1800, la película estaba a punto de tomar un giro mucho más revolucionario mediante la transición a un estilo diferente. Desde unas capturas (que son tomas reales de eventos aleatorios u ocurrencias similares a filmes documentales) hasta películas con historias más coherentes y concretas, la introducción del estilo narrativo en la historia del cine temprano fue un momento emocionante e interesante en la historia del cine.

2.1.2. Los primeros pioneros

La introducción del estilo narrativo comenzó con George Méliès, que vio que el cine era un arte en el que se puede distorsionar las nociones de realidad y, por lo tanto, contar una historia. De hecho, la transición de *un cine de atracciones* a un estilo más narrativo estaba arraigada en el hecho de idear técnicas de edición y montaje que finalmente sirvieron como dispositivos narrativos para una película.

Los primeros años del siglo XX representaron un momento revolucionario e interesante para el mundo del cine, se introdujo nuevas formas de capturar imágenes, así como introducir un estilo totalmente innovador de presentar películas a un público, a saber, el estilo narrativo. El siglo XX fue realmente un momento de cambios en el cine y aún más desarrollos surgieron durante esta época como el nacimiento del sonido y el concepto de películas más largas.

Otro revolucionario en el ámbito del cine narrativo fue Edwin S. Porter; uno de los primeros pioneros del cine estadounidense, famoso por su icónica película titulada *The Great Train Robbery* (1903) así como otra legendaria película narrativa, *Life of an American Fireman* (1902). Sus películas introdujeron el concepto de continuidad al mostrar aspectos de cortar e intercalar

secuencias y organizarlas de una manera que crea la ilusión de acciones separadas pero simultáneas y paralelas que es más comúnmente evidente en el montaje.

Fue alrededor de principios de la década de 1900 cuando David Wark Griffith se acercó a los estudios de Edison con el fin de superar las limitaciones tecnológicas experimentadas por los primeros cineastas.

A pesar de la transición al formato narrativo, había poca o ninguna sustancia esencial evidente en cualquiera de las películas que se producían. Lewis Jacobs mencionó en *The Rise of the American Film*¹ que lo que la mayoría de los primeros cineastas estaban haciendo durante este punto de la historia del cine era simplemente moler entretenimiento barato a expensas de motivos financieros o económicos.

La transición a la narrativa ha abierto las puertas del cine a un mundo completamente nuevo, un sinfín de cambios y posibilidades. Del montaje a la cinematografía y sobre todo a la incorporación del sonido y el diálogo, las películas estaban destinadas a ser más complejas e intrincadas a medida que avanzaban los años.

El acto de adaptar películas no fue una idea totalmente novedosa, una de las primeras películas narrativas hechas (por ejemplo, *A Trip to the Moon*, de Melies) fue en realidad basada en novelas de Jules Verne. Es muy probable que estos primeros cineastas que adaptaron textos literarios a la gran pantalla todavía no estuvieran conscientes de la noción de adaptación cinematográfica. Con esta suposición, nos preguntamos qué fue lo que impulsó a los primeros cineastas a adaptar los textos literarios a las películas.

De acuerdo con Robert C. Allen², el cambio del cine al estilo narrativo fue el único contribuyente a la creciente necesidad del público de historias más

¹Jacobs, L., *The rise of the American film*. Columbia University, Teacher College Press. 1968, p. 631.

² C. Allen, R., *Relocating American film history: The problem of empirical*. Cultural studies, vol n°20, 2006. Pdf, pp 48-88.

complejas e intrincadas. Las películas de varias escenas provocaron una necesidad entre el público de cine temprano de ver películas que exhiben secuencias dispuestas en un orden narrativo.

Los primeros cineastas y productores se dieron cuenta de que había más ventajas que las habituales en la creación de películas narrativas. Por un lado, estos productores sabían que tienen control sobre lo que pueden filmar o lo que quieren filmar a diferencia de las actualizaciones que requieren tener que esperar a que ocurran eventos o sucesos particulares. Para los productores, las películas de ficción eran mucho más fáciles de hacer ya que no tenían que enfrentarse a ningún tipo de retrasos y complicaciones provocados por la filmación de eventos reales.

Aparte de la creciente demanda de más películas narrativas y la relativa facilidad que conlleva producir dichas películas al tener que adaptar un texto ya escrito, ¿cuáles fueron las otras razones que tuvieron los primeros cineastas y productores para practicar adaptaciones cinematográficas?

Una de las razones fue el prestigio artístico ligado a la literatura. Al parecer, la noción de arte jerárquico influyó en las decisiones de muchos de los primeros cineastas para crear películas adaptadas a partir de piezas de textos escritos. La literatura, al ser una forma y medio de arte mucho más antiguo y más respetado, ya contaba con un público y mecenas sólidos. Los textos de la literatura popular en ese momento eran los más comúnmente adaptados debido a su aparente fama e influencia entre la gente en la sociedad, especialmente entre la clase media. Escritores prestigiosos como Shakespeare, Zola, Tolstoy, Hugo, Dante, Dumas y Dickens eran famosos entre la clase media y la mayoría de los exhibidores de cine encontraron beneficio en dibujar en la clase media a través de películas adaptadas de los libros populares escritos por los autores mencionados anteriormente.

En la misma línea, los cineastas también encontraron significativo enseñar a la sociedad su patrimonio literario a través de las películas. Según John M.

Desmond: “*el cine es un medio pedagógico útil para introducir obras maestras literarias en Inglaterra, donde generaciones de productores de cine han adaptado los Grandes Libros*”¹. De hecho, muchas televisiones nacionales comenzaron a transmitir películas adaptadas de textos clásicos, estratégicamente durante los momentos en que las familias se reunían con el fin de garantizar que aquellas familias se unieran a su propio patrimonio cultural a través de estos programas adaptados de literatura popular nacional.

Los primeros cineastas eran conscientes de la gran influencia que la mayor parte de la obra literaria clásica tenía en la sociedad. Entendieron que para poder penetrar plenamente en la sociedad y tocar las vidas y la mentalidad del público, tenían que revolucionar la forma en que se cuenta la historia. Estos cineastas conscientes de la popularidad de la literatura como forma de arte y como medio.

Como se ha mencionado, los años formativos de la forma narrativa de las adaptaciones dependieron mucho de la adaptación de textos ya elaborados, en particular textos literarios. A pesar de la fama de las adaptaciones debido a la manera similar en que se presentan (que es a través de imágenes), las novelas realmente comparten más similitudes con las películas en términos de contar la historia. Esto se debe principalmente a la fidelidad en términos de adaptar la esencia literaria de una novela al contexto cinematográfico de una película. Si nos fijamos, las obras son muy pesadas en el diálogo, por lo tanto, presentan dependencia de la dramatización, mientras que la novela nos proporciona una visión más allá del diálogo. Por supuesto, no hay fidelidad literal en las adaptaciones de novela a película, por lo tanto, las alteraciones son constantes durante la producción de la adaptación. Un ejemplo de tal alteración sería la longitud de la historia para ajustarse al carácter cinematográfico de una película de dos horas.

Un aspecto importante de una película adaptada es que se está contrayendo y expandiendo. Se contrae en el ámbito que debe abarcar, pero se

¹Desmond, J., *Adaptation: Studying Film and Literature*. England: McGraw-Hill Higher Education. 2005, pp. 257-266.

amplía en detalle. la longitud de una película es relativamente corta en comparación con la novela en la que se basó. A pesar de esto, nunca falló en enfatizar los detalles importantes de la historia. Aquí tenemos que echar un vistazo a las diversas maneras en que una novela puede ser adaptada. Una novela se adapta de cerca cuando la mayoría de los elementos novelísticos se conservan durante el proceso de adaptación. En cuanto a la adaptación libre, la mayoría de los elementos cinematográficos se abandonan y el texto literario se utiliza simplemente como punto de referencia para la película. En tercer lugar, la película es una adaptación intermedia cuando se trata de una adaptación estrecha y flexible.

Probablemente el autor cuyas obras fueron las más frecuentemente adaptadas fue William Shakespeare. Obras famosas de Shakespeare como Macbeth, Romeo y Julieta, y Hamlet fueron sólo algunas de las muchas piezas literarias que se adaptaron al cine a principios de los años treinta. Sin embargo, un estigma algo negativo fue finalmente unido a estas adaptaciones. A pesar de la popularidad de las obras de Shakespeare, las adaptaciones cinematográficas de sus novelas fueron consideradas como fracasos comerciales y baratos. Como Graham Greene mencionó, “*Shakespeare en la película había estado lleno de extraños hitos*”¹. La mayoría de las adaptaciones de las obras de Shakespeare han sido consideradas como producciones baratas y rápidas que han servido principalmente para reverenciar la brillantez de Shakespeare.

Probablemente, una de las mayores luchas de directores y guionistas con la adaptación de un texto al cine es tratar de convertir el diálogo pesado presente en las obras y novelas en términos cinematográficos. Debido a esto, los cineastas han decidido hacer dos cosas con el fin de adaptar remotamente un texto de éxito al cine. Lo primero sería no tener en cuenta por completo el texto, en lugar de depender en gran medida de la sustancia textual claramente presente en una obra, se la reemplazó por elementos más dinámicos. A pesar de la adaptación

¹https://www.academia.edu/16157286/History_of_Film_Adaptations. Consultado.25/5/2016.

claramente libre, todavía puede mantenerse fiel a la esencia del texto mediante la exploración, así como hacer hincapié en las extremidades psicológicas.

La segunda cosa sería, en palabras de Peter Hall: “*trabajar con texto, cortar el texto primero, y hacer que la cámara soporte su interpretación cercana*”¹. Hall refería a la selección de una escena del texto en particular y su elaboración haciendo hincapié en los detalles importantes. Esta técnica se aplicó en la escena de la boda de *The Taming of the Shrew* de Sam Taylor (1929), así como en *Hamlet V* de Laurence Olivier (1944), que puso mucho detalle en la escena de la muerte de Falstaff.

D.W. Griffith fue el innovador del largometraje quien realmente tuvo un impacto con su película *The Birth of a Nation* (1915). La película está basada en las novelas de Thomas E. Dixon Jr. *The Clansman* y *The Leopard's Spots*. durante el rodaje de esta película, Griffith fue el único que tenía una idea clara de lo que la historia se trataba y cómo se suponía que iba a ser adaptada durante la producción. Griffith empleó todas las habilidades narrativas técnicas que tenía durante el cine y una vez lanzado al público, fue recibido positivamente tanto por el público como por los críticos de cine por su brillantez técnica. La popular revista de entretenimiento *Variety* comentó: “*los periódicos diarios la pronunciaban como la última palabra en la creación de imágenes*”².

Como se mencionó, Griffith dependía en gran medida de sus revolucionarias habilidades cinematográficas. La novela, siendo una especie de épica, fue realmente difícil de adaptarse a la pantalla. Sin embargo, Griffith todavía fue capaz de llevarla a cabo mediante el empleo de tomas largas extremas de los campos de batalla y la combinación de estos con tomas cercanas de la violencia caótica que siguió durante las escenas de guerra. Billy Bitzer (1944) mencionó que el tratamiento de Griffith de la película lo hizo tan real y convincente para el público acostumbrado a la actuación improvisada y las tomas de acciones.

¹ https://www.academia.edu/16157286/History_of_Film_Adaptations

² https://www.academia.edu/16157286/History_of_Film_Adaptations

Basado en el tratamiento de Griffith de *The Birth of a Nation* (El nacimiento de una nación) podemos inferir que la película fue una adaptación intermedia de dos de las novelas de Dixon. A pesar de cómo la película fue aceptada en general, pronto fue aplastada por varios grupos raciales que afirmaban que tanto la película como las novelas retrataban el racismo absoluto. La película finalmente creó tal revuelo hasta el punto de que varios estados de los EE.UU. tuvieron que prohibir la exhibición de la película.

Como se mencionó anteriormente, las películas comparten más similitudes con las novelas que con las obras de teatro considerando cómo en las novelas, hay más detalles que van en el desarrollo de la historia. Ahora, si hay una novela en particular que carece de detalles ¿Cómo un cineasta sería capaz de adaptar adecuadamente esta novela? *Orgullo y prejuicio* (1813) fue una novela particular que carecía de detalles serios, la mayor parte de la escenografía establecida en la novela de Austen tenía descripciones generales, apenas llegando a ningún detalle en cuanto a qué tipo de pieza toca Elizabeth Bennet en el piano o cuál es el color de sus vestidos. Pero, de nuevo, es simplemente clásico que Austen se centre más en el diálogo, exponiendo así el timbre psicológico de sus personajes a través de su discurso. Debido a la falta de dispositivos metafóricos, descripciones físicas desnudas de los personajes y un diálogo intenso, *Pride and Prejudice* de Jane Austen resultó ser una película difícil de filmar en términos de contenido físico. Sin embargo, se reveló que, debido a estas desventajas, los guionistas tuvieron que utilizar las pequeñas pistas que pueden recoger de la novela e integrarla con la extensa investigación histórica que tuvo que hacerse para que la película fuera precisa.

El tratamiento de *Orgullo y Prejuicio* fue sin duda significativamente diferente de *El nacimiento de una nación* de Griffith, así como la típica adaptación cinematográfica de Shakespeare. En conclusión, el tratamiento de un texto en particular, cuando se trata de adaptarlo a la gran pantalla, puede depender en gran medida de las decisiones que el cineasta/guionista/director

hacen con respecto a lo que pueden hacer con el texto que van a usar, siempre habrá diferentes tratamientos y diferentes maneras de adaptar el texto.

Las obras maestras de la literatura novelesca y teatral, son ampliamente explotadas. En 1900, se interpretó *Hamlet* de Shakespeare, una película de Clément Maurice, pero es a partir de 1908, que la adaptación se convierte en una práctica corriente, destinada a conquistar a un público instruido que se oponía al cine hasta entonces. Se llevan a la pantalla las piezas de éxito, a menudo interpretadas por los actores de teatro que ya las habían interpretado en teatros, además, se explotó algunas obras románticas que revelan de una estructura novelesca particularmente adecuada para el cine, citemos como ejemplo *Los miserables*, adaptada desde 1907, y de los cuales se han sacado más de una treintena de versiones al cine.

Y contra esta corriente teatral, apareció una corriente que se dedicaba a la adaptación de las novelas en moda. Muchos cineastas, a menudo los más exigentes, se dejan atraer por las grandes novelas del siglo XIX, como Albert Capellani que adaptó *Notre Dame de Paris* (1912) y *Les Misérables* (1913) de Victor Hugo.

A lo largo de la historia del cine, los autores más frecuentemente adaptados fueron Shakespeare, Dumas, Dickens, Tolstoi, Hugo, Balzac, Pushkin, Zola, Dostoievski. La popularidad de las obras, más que su calidad literaria, es a menudo lo que justifica sus adaptaciones al cine, lo cual contribuye, a su vez, a darlas a conocer a un público cada vez más amplio. La estructura en episodios para fidelizar a un público adecuado para el cine y luego para la televisión que lo aplica a las adaptaciones de las obras de una cierta longitud.

La práctica de la adaptación se extendió durante la segunda mitad del siglo XIX, al menos en Europa. Las adaptaciones de las novelas de Zola o de novelas polacas - como *Quo Vadis* de Henryk Sienkiewicz- lo atestiguan.

Este tipo de adaptación continuó en el siglo XX convirtiéndose esta vez en obra de escritores o directores conocidos y reconocidos. La novela: *Les Frères Karamazov* de Dostoievski, adaptada por Jacques Copeau y Jean Creve en 1945, representa un buen ejemplo de las adaptaciones de esta época.

Gracias a toda esta floración, se impulsa la práctica de la adaptación para conquistar esta vez un nuevo objetivo. No se puede omitir aquí un tipo de adaptación que se extendió a partir de finales del siglo XIX y sobre todo en el siglo XX a un público de niños, de adolescentes, o a estudiantes de lenguas extranjeras.

La transposición de una obra literaria para la juventud debe garantizar a la vez las funciones de difusión, instrucción y entretenimiento. Como en *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll y *David Copperfield* de Dickens.

Finalmente, poco a poco, después de la segunda guerra mundial, aparece una nueva etapa en la que los antagonismos entre cine y novela se encuentran superados por un nuevo modo de colaboración entre los creadores, entre los cuales Alain Robbe-Grillet o Marguerite Duras para los escritores y Alain Resnais para los cineastas ofrecen ejemplos particularmente significativos. Expresan el establecimiento de una relación, no ya de influencia, ni de rivalidad, sino de consenso original entre los dos medios de expresión. Al mismo tiempo, para que se produzca esta fecunda reconciliación, los propios escritores han tenido que pasar por detrás de la cámara para intentar adaptar a la pantalla los textos primeros escritos para ser leídos.

2.1.3. Terminología

Antes de adentrarnos en teorizar o analizar la adaptación fílmica, se hace imprescindible definir el termino mismo de adaptación, mediante el cual nos referimos al proceso de paso entre dos sistemas semióticos que adopta la historia como soportes y como codificación.

La historia ficcional puede concebirse a través de un sistema verbal que caracteriza la novela, el cual se convierte en un texto audiovisual también ficcional pero codificado según otro sistema semiótico, esta conversión da resultado a la producción de una serie de cambios tanto estructurales como semánticos, en consecuencia, se produce un nuevo discurso narrativo distinto del original.

André Bazin llamó esta práctica “cine híbrido”¹, también recibió, de manera general, la denominación de adaptación, aunque muchos consideran que el término adaptación es el menos adecuado para referirse a tal proceso como lo señala Villanueva:

El concepto de adaptación de novelas es por completo improcedente y confundidor. No se puede adaptar un discurso novelesco a otro fílmico, como tampoco se puede adaptar una pintura a la música, aunque un cuadro de Sandro Boticelli y una sonata de Vivaldi puedan compartir un mismo tema o sustancia de contenido: por ejemplo, la primavera².

Muchos críticos, sobre todo comparatistas, recurrieron a múltiples preferencias terminológicas sobre esta práctica, lo cual indica la complejidad del fenómeno y la dificultad de reducirlo a criterios o normas fijas.

Varios estudios comparatistas propusieron el término *traducción* basándose en la teoría de polisistemas, una teoría que se inscribe en la tradición inaugurada por el formalismo ruso de los años veinte que considera la literatura como un sistema socio-cultural complejo de esencia semiótica, mutante y relacionado con otros sistemas de su misma o de distinta naturaleza.

Basándose en esta teoría, Toury aboga por la existencia de una equivalencia entre la transposición y la traducción a otro idioma de una obra literaria como dos fenómenos que parten de un texto y producen otro texto, que a

¹ Bazin, A., *¿Qué es el cine?*, Barcelona: Ediciones Rialp. 1966.

² Villanueva, D., *Los inicios del relato en la Literatura y el Cine*. En Castro De Paz, J.L., Couto Cantero, P. Y Paz Gago, J. M. [eds.] *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*, Madrid: Visor, 213-235. 1999, p. 217.

la vez efectúan un proceso de transformación y transposición., propone que el fenómeno de *traducción* de una obra literaria se inscribe en las complejas relaciones y redes que constituyen el sistema literario y su contacto con otros sistemas, el resultado de estas interferencias del fenómeno de *traducción* depende de la procedencia de los textos en cuestión y no del funcionamiento que caracteriza el proceso.

La diferencia, para Toury, reside en que, en el caso de la *traducción* de una obra a otra lengua, el proceso tiene lugar dentro del propio sistema literario y en el caso de su *traducción* al lenguaje audiovisual se da entre dos sistemas distintos -el literario y el cinematográfico-, pero en los dos casos:

Traducir es un acto o un proceso que se ejecuta a través y sobre límites sistémicos. En el más amplio de sus sentidos, implica una serie de operaciones o procedimientos mediante los cuales una nueva entidad semiótica pasa a ser constituyente de otro sistema (o subsistema, en el caso de la traducción literaria) cultural, siempre y cuándo un mínimo de información se mantenga invariable tras el proceso de transformación y en sus bases se establezca una relación de “equivalencia” entre la entidad inicial y la resultante¹

La definición que propone Toury al proceso coincide con la transposición como fenómeno semiótico, sin embargo, remite a un terreno más lingüístico que literario, que implica una multiplicidad de invariables indefinidos con respecto al texto de partida, así que, si se empleara para designar el fenómeno de transposición fílmica en preciso, sería inevitable establecer las mismas exigencias

Otras propuestas terminológicas fueron admitidas con el fin de evitar el término adaptación que en un momento dado se asociaba a la noción de fidelidad al texto original, así que surgió el término *recreación* defendido por Luis Miguel

¹ Toury, G., *Translation. En SEBEOK*, T. A. [ed.]: *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, vol. II, Berlin/New York/Ámsterdam: Mouton de Gruyter, 1111-1124. 1986, pp. 1112-1113.

Fernández y *transducción* por Carmen Bobes Naves: “*la rebelión contra tal palabra ha llevado a algunos a buscar otras fórmulas alternativas carentes de esa idea de dependencia de un texto con respecto al otro y que subrayan la igualdad de ambos discursos*”¹

En suma, el término transposición fílmica supone una interpretación entre las múltiples interpretaciones posibles del texto novelístico de partida por lo cual se considera inclusivo que engloba el proceso de paso del literario al fílmico en todas sus versiones sean o no fieles.

la teoría genettiana define la transposición exclusivamente dentro de los límites del triángulo intertextual en el cual se produce, identificando terminológicamente cada elemento. La propuesta de Gerard Genette² para el discurso literario de partida es la de *hipotexto*, que define como el texto anterior al proceso de transposición, mientras que para el discurso fílmico de llegada utiliza la de *hipertexto*, resultado final y acabado que se obtiene tras el proceso transpositivo.

Genette utiliza el término *hipertextualidad* para referirse a la relación que existe entre los dos términos, designando “*cada relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) en el cual se inserta de una manera que no es la de comentario*” la transposición pues, es una transformación seria entre las posibles relaciones de *hipertextuales* como lo afirma Genette: “*sin ninguna duda, la más importante entre todas las practicas intertextuales*”³

2.1.4. Metodología

Tras haber recorrido los diferentes términos propuestos para referir a los elementos intervinientes en el proceso de transposición de un texto literario a un texto fílmico, los cuales vamos a usar indistintamente durante nuestro análisis,

¹ Fernández, L. M. *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica*, Santiago: Universidad de Santiago. 2000.

² Genette, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Editions du Seuil. Ed. esp.: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989, p.11.

³ *Ibid.*, p. 237.

debemos plantear la manera por la cual se procede al analizar una adaptación cinematográfica.

La mayor parte de los enfoques de análisis del fenómeno de adaptación se basa en elaborar una constatación valorativa en términos de cantidad y calidad para medir la dependencia del filme con respecto al texto literario de partida, de esta constatación se elabora una tipología clasificatoria con el fin de determinar el grado de fidelidad.

Efectivamente, el estudio comparativo exige considerar las diferencias diegéticas esenciales producidas por el proceso adaptativo a nivel del texto de llegada o el hipertexto en palabras de Genette, sin embargo, al contrario de los criterios de valoración poco precisos que suponen los intentos de clasificación, ésta debe basarse en otros criterios más rigurosos y con mayor objetividad. Dentro de este marco comparatista, la propuesta de Mouren representa una referencia analítica a la hora de analizar las diferencias entre los dos textos, especialmente diegéticas, Mouren, según explica Patricia Antón Vázquez¹, señala que existen modificaciones del marco espacial, temporal y también del contexto social, muy a menudo, la razón por la cual se producen estas transformaciones es intentar aproximar lo ficcional al espectador para facilitar la recepción que exigen los mecanismos comunicativos de cualquier filme. Así que, la acción narrativa se traslada a situaciones espacio-temporales coordinadas próximas al espectador cuando el hipotexto remite a un espacio lejano geográficamente o remoto temporalmente, por ejemplo.

Al igual, el director del filme opta por las acciones que constituyen la intriga, elige las que le sirven: en una adaptación literal conserva las mismas acciones y el mismo transcurso de los acontecimientos, mientras en una adaptación libre puede jugar con las acciones modificando su orden a nivel del discurso narrativo.

¹ Antón Vázquez, P., op.cit, pp. 73-74.

Otro elemento diegético, también a menudo afectado por la supuesta modificación a la hora de pasar del libro a la pantalla es el personaje: el personaje puede modificar en cuanto a su edad, sexo, número, etc. Sea por motivos discursivos o por otros motivos de producción.

Por último, con respecto al volumen de secuencias narrativas que se incluyen en el hipertexto la transposición podrá tomar diferentes formas: una transposición *literal*, en la que se respeta la historia del hipotexto al máximo; *parcial*, si sólo toma un aspecto o un segmento concreto y lo desarrolla ampliamente; *puntual*, si extrae un mínimo detalle y lo desarrolla libremente; *plural*, cuando parte de dos o más hipotextos y los funde en un único hipertexto y la *ficcionalizante o narrativización*, si tiene su origen en un texto no ficcional. Lo cual abordaremos más adelante.

La propuesta de Mouren, sigue Patricia Antón Vázquez, “*no se limita a ofrecer una tipología del resultado final, sino que también intenta determinar en qué nivel y por qué se producen los principales cambios diegéticos en el proceso de transposición fílmica a partir de un texto de ficción verbal*”¹.

Las clasificaciones metodológicas que se proponen para analizar la adaptación fílmica son múltiples, se cruzan en muchos aspectos de estudio, podemos comprobar que en muchas ocasiones se repiten típicamente los mismos puntos de estudio que incluyen la historia o el discurso u otros.

El proceso de adaptación ha tomado otras vías analíticas con el paso del tiempo y la intervención de varias teorías, se ha ampliado hasta abarcar otros aspectos y niveles desde la diégesis hasta el discurso. En este sentido Pérez Bowie comenta:

En tal sentido, puede decirse que las reflexiones en torno al hecho de la adaptación han estado determinadas por el desarrollo de la teoría literaria y los diversos planteamientos de ésta semiótica, pragmática, estética de la

¹ Antón Vázquez, P., op.cit, p.74.

recepción, teoría de los polisistemas- han sido aplicados a la explicación de aquella, con el resultado de un cada vez más notable aumento de la precisión de los análisis y de la matización de los fenómenos abordados.¹

Nuestro propio análisis se sustentará sobre el conjunto de las propuestas de los diferentes teóricos e intervinientes en este campo, más precisamente, abordaremos los puntos comunes localizables en los diferentes modelos analíticos con el fin de establecer los criterios básicos discursivos.

Algunas propuestas analíticas parten de la distinción que hizo Roland Barthes² entre *vêtement-écrit o filme-escrito*, es decir, el guión que se basa fundamentalmente en el argumento de la novela y lo desarrolla y el *vêtement-image o filme-imagen* que consiste en las imágenes que constituyen el discurso fílmico, obviamente caracterizado de autonomía por ser creativo aunque creado desde una fuente previa. En realidad, ambos representan discursos basados en historia previa, sin embargo, el filme-imagen resulta del filme-escrito, es anterior a él y a él remite directamente, y no a la novela.

Urrutia³ en su metodología de análisis de las transposiciones propone otras variaciones al planteamiento teórico de Barthes, no se limita en la confrontación de las dos facetas del texto narrativo, guión y película, sino opta por la dicotomía novela-guión al contrario de otros análisis comparativos que enfrentan de manera lógica y sistemática el filme al texto novelístico, para Urrutia “*es en la relación que establecen donde se plantean los problemas de la adaptación*”⁴, considera que la confrontación entre novela y guion permite olvidar la expresión y centrarse en la comparación de las formas de contenido.

Concretamente, cualquier análisis comparativo tiene que prestar atención al guión siendo éste la fase intermediaria y el lazo que une la expresión verbal

¹ Pérez Bowie, J. A., *La teoría sobre la adaptación cinematográfica de textos literarios. Estado de la cuestión* En Pérez Bowie, J. A. [Ed.]: *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 11-30. 2003, p. 15.

² Barthes, R., *Système de la Mode*, París, Seuil. 1967.

³ Urrutia, J., *Imago litterae. Cine. Literatura*. Sevilla, Alfar. 1984.

⁴ *Ibíd.*, p. 81.

con la expresión fílmica, el guión puede resolver muchas dificultades a la hora de llevar ciertos episodios narrativos verbales a la pantalla, nos permite entender la manera por la cual se configura el filme, a este propósito comenta Paz Gago: “*se producen las primeras configuraciones cinematográficas de la versión verbal de la novela*”¹.

El texto fílmico, resultado final de la transposición cinematográfica se queda en el centro de cualquier análisis en este campo, no podemos ignorar sus diferencias expresivas respecto al texto novelístico, de allí, las divergencias relativas al plano de contenido deben su mayor explicación a las divergencias de expresión.

Patryck Cattrysse² elaboró un análisis de la adaptación cinematográfica desde un referente teórico diferente dentro de la teoría semiótica, propone abordar el proceso de adaptación basándose en la teoría de los polisistemas, en contraposición a otros análisis previos que se focalizaban en el aspecto de determinar el grado de fidelidad o traición al texto original, señalando que tales análisis descuidaban otros elementos de los cuales dependen la producción y la recepción de la transposición cinematográfica. A partir de ello, propone una metodología que se basa en una serie de normas que trata el proceso de adaptación según dos perspectivas: por una parte, como un producto final inscrito en su contexto histórico-cultural definido, lo que lleva a analizar las cuestiones relativas a la actividad social y comercial del producto como la disposición del autor del texto fuente, las promociones publicitarias de la película, la recepción del público, etc., y, por otra parte, como proceso adaptativo de un sistema artístico a otro, se interesa por las normas generales de producción que se desarrollan antes del proceso de adaptación y suponen una serie de factores que pertenecen al contexto histórico, social y cultural que las elecciones de la transposición pueden condicionar, de ello, se puede analizar la elección del

¹ Paz Gago, J.M., *Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de Literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual*. En *Signa*, vol.13, (1-31). 2004, p. 22.

² Cattrysse, P., *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*, Berna, Peter Lang. 1992.

modelo textual, igualmente, se recurre a normas transformacionales que consisten en comparar el texto de partida y de llegada con el fin de establecer los mecanismos de equivalencia y los elementos invariables, limitándose a describirlos, sin valorarlos.

Sin embargo, respecto al enfoque textual y comparatista estricto, la propuesta de Cattrysse¹ no parece adecuarse a él, dado que remite más a elementos extratextuales innecesarios, aunque su propuesta rebasa en una base teórica rigurosamente analítica. Queda claro que la última fase de la propuesta de Cattrysse corresponda a confrontar únicamente los dos textos novelístico y fílmico, sin embargo, en su mayoría se interesa por las cuestiones socio-culturales e históricas, cosa que muchos otros estudiosos consideran que pertenece más a otros análisis hipertextuales fílmicos.

Al contrario de la propuesta de Cattrysse, otro planteamiento analítico que se inscribe exclusivamente en la línea textual lo propone McFarlane² sobre las adaptaciones cinematográficas, su análisis distingue entre transferencias y adaptaciones, las primeras son las partes narrativas que se revelan como susceptibles de mostrar en la película, lo que permite su paso o transferencia de un texto a otro, las segundas son las partes que no tienen equivalencia exacta en la película, y por consiguiente, se llevan a la pantalla mediante distintos mecanismos y procedimientos. Las transferencias, siempre según Mc Ferlane, son de carácter narrativo y coinciden con la historia, mientras las adaptaciones son básicamente aspectos discursivos.

A este propósito, Patricia Antón Vázquez comenta que el enfoque propuesto por Mc Farlane es reduccionista por excluir aspectos discursivos susceptibles de traducir a la pantalla, dice:

¹ Cattrysse, P., *The Study of Film Adaptation: A State of the Art and some 'New' Functional Proposals*. En Eguiluz, F. et al [eds.]: *Transvases culturales: literatura, cine, traducción*, Vitoria: Facultad de Filología-Universidad del País Vasco, (37-55). 1994, p. 43.

² McFarlane, B., *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon Press. 1996.

Por tanto, este autor apunta la necesidad de diferenciar los dos estratos del texto narrativo, historia y discurso, rechazando así otros métodos comparatistas tradicionales que valoraban la transposición fílmica con la mirada puesta en el texto fuente. Con todo, el planteamiento de McFarlane es excesivamente reduccionista, si bien, como ya hemos apuntado, es posible detectar transferencias discursivas y no sólo diegéticas en una transposición al igual que adaptaciones diegéticas de determinados episodios novelísticos, además de las propiamente discursivas¹.

El mejor ejemplo para fomentar la idea de Patricia Antón Vázquez de que el enfoque de Mc Farlane es reduccionista lo apunta en la trilogía *Los gozos y las sombras*, donde podemos observar distintos procedimientos y técnicas narrativas discursivas tales como el diálogo, que abundan mucho en el texto de Torrente Ballester y que la serie las comparte en su discurso fílmico, incluso, podemos encontrar en la novela algunas técnicas que son más características del medio cinematográfico que el novelístico, como los montajes paralelos para crear un efecto de simultaneidad narrativa.

Para resumir, los diferentes análisis de la adaptación cinematográfica de un texto novelesco se basan en un enfoque semiótico comparativo textual, que presta atención a dos niveles que caracterizan todo texto narrativo ficcional: la historia y el discurso. En el primer nivel se analizan los cambios diegéticos relativos a la historia, las acciones, los personajes, secuencias narrativas, etc. que se efectúan al pasar de la novela a la pantalla; en el segundo, el discurso, se analizan las técnicas utilizadas por el autor, el guionista y el director que hacen posible el paso del texto novelístico a texto fílmico, y el modo por el cual las diferencias o las dificultades discursivas son resueltas entre ambos medios.

Este procedimiento analítico se desarrollará en dos fases fundamentales, como señala Paz Gago:

¹ Antón Vázquez, P., op.cit, p.78.

En una primera fase se trata de analizar el texto fílmico y el texto novelístico independientemente, de acuerdo con sus respectivos sistemas semióticos de expresión, como obras de arte autónomas entre las que no existe relación ni de jerarquía ni de dependencia (...). Sólo posteriormente tiene sentido el estudio comparativo en el que deberán analizarse tanto los rasgos cinematográficos presentes en el relato verbal, (...) como las huellas de la narración verbal en el texto fílmico (...). Desde una perspectiva comparatista deben tenerse en cuenta, pues, tanto las convergencias y divergencias de texto narrativo verbal y texto narrativo fílmico como sus mutuas interferencias¹.

2.2. Los retos de la adaptación

Hay que reconocer que adaptar una obra literaria es un paso muy complejo, porque no todos los libros son adaptables, dado que un libro y un guión no se escriben en absoluto de la misma manera: adaptar es presentar tres nuevas formas diferentes que la novela va a adquirir, porque el guionista va a hacer: lo mismo, lo mismo mejor o peor u otro, lo que marca los conceptos de fidelidad y traición que subordinan estrechamente la obra cinematográfica a su fuente literaria. En efecto la mayoría de los largometrajes duran entre una hora treinta y dos horas, esto hace difícil la condensación de una obra de varias centenas de páginas en un tiempo muy corto. Asimismo, la belleza y el poder de una novela se basan demasiado en la lengua escrita, relacionada con el lirismo de palabras y frases, así que hay maneras de presentar las cosas en literatura que no son adecuadas en otro medio y tal y como lo señala Lotman:

Sin un sistema ramificado de las categorías del verbo es prácticamente imposible desarrollar un relato. Por eso, el cine inmediatamente se

¹ Paz Gago, J.M., *Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de Literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual*. En Signa vol.13 (1-31). 2004, pp. 1-2.

encontró ante la necesidad de abrir una brecha entre el tiempo presente obligatorio y la modalidad real de la acción en la pantalla. El hecho de que el espectador viva la acción en la pantalla como autentica también creaba dificultades cuando se trataba de presentar unos acontecimientos que suceden simultáneamente en varios lugares y que en la pantalla solo pueden ofrecerse sucesivamente¹

Siendo un arte escrito, la novela se centra generalmente en los pensamientos y las emociones de los personajes que no pueden ser traducidas a la pantalla por la adaptación porque el cine es el arte de la imagen; un guión muestra una historia, pero no la cuenta. También es importante señalar que no todo es posible de contar, el guionista se encuentra siempre en la obligación de omitir algunos elementos que componen la novela que él juzga secundarios como, por ejemplo, las largas descripciones. Asimismo, la multiplicidad de intrigas secundarias que aparecen en una obra literaria no permite que la acción avance en un escenario. El número de personajes y la diversidad de puntos de vista constituyen también un obstáculo que dificulta el acto de adaptación. El adaptador se encuentra ante una situación que le empuja a centrarse en un personaje y un punto de vista, y a tomar como materia prima para su trabajo sólo los cortes francos (es decir, la trama principal de la novela).

La no linealidad en el escrito, es decir, no respetar la cronología en el desarrollo de los acontecimientos de la historia, constituye otra dificultad importante para el guionista, quien se ve en la obligación de adoptar diversos métodos, que debe dominar (como flash-back) con el fin de lograr la transposición de la obra literaria en obra cinematográfica.

Adaptar no es sólo elegir el contenido, sino también modelar una narrativa en función de las posibilidades o imposibilidades inherentes al medio. El análisis de la adaptación requiere la aplicación de una tabla de evaluación basada en los elementos principales afectados por las diferentes modificaciones asignadas al

¹ Lotman, Y., *Estética y semiótica del cine*. Gustavo Gili, Barcelona. 1979, p. 106.

producto inicial. La síntesis de la estructura global de una adaptación cinematográfica se refiere al análisis de las dos estructuras: dramática y dramaturgica que se presentan a continuación.

La novela se presenta en forma de una sucesión de capítulos, el guión, en cambio, está estructurado en actos. Los capítulos de la novela no corresponden necesariamente a los actos del guión o a las secuencias de la película. Los actos del guión no se extraen directamente de los capítulos, de ahí la dificultad de extraer una forma fílmica que requiere, por su dimensión espectacular, una estructura dramaturgica mucho más rigurosa que la novela. La dramaturgia apunta pues, organizar la acción en una duración escénica o canónica según ritmos predefinidos

2.3. Adaptar un texto al cine o a la televisión

El análisis dramático se interesa por la puesta en drama (en el sentido etimológico de acción) de los acontecimientos y de los personajes y su psicología por el suspense, el diálogo y las interacciones (el dispositivo narrativo). El análisis en este plano evocará dos aspectos principales: el dispositivo narrativo y el análisis de los personajes.

En cuanto al dispositivo narrativo, consiste en el análisis de la trama narrativa, se realiza mediante la observación de varios elementos que componen los dos soportes: la obra literaria y la obra cinematográfica. Se trata principalmente de: en primer lugar, observar la relación entre el número de páginas y la duración de la película, luego, comparar los comienzos y los fines de las partes principales para poder juzgar el grado de cambio que hay que inducir con el fin de efectuar un inventario de los episodios suprimidos, condensados o incluso añadidos. En seguida, observar el grado de parentesco entre los títulos, los personajes (de manera global; los personajes principales serán analizados por separado), el contexto y la dramatización de los acontecimientos; o sea, la comparación entre el tono de la novela y el de la película, respondiendo a las siguientes preguntas: El nuevo producto, ¿ha conservado el mismo título

atribuido a la obra inicial? en el plano moral y funcional: ¿Cómo describir el movimiento de los personajes? ¿Cómo visualizar sus sentimientos interiores? ¿Son los tiempos y los lugares del desarrollo de los acontecimientos los mismos? ¿El tono dramático de los acontecimientos es el mismo?

Convendrá pues proceder a los análisis siguientes: evaluar la correspondencia cinematografía con la técnica del escritor (ejemplo: Cómo las acciones en la película sustituyen a los tiempos de los verbos conjugados en la novela); mencionar si se ha conservado o modificado el sentido profundo de la obra literaria; comparar el papel de ciertos objetos en las dos obras.

El análisis de los personajes en una adaptación se centra únicamente en los principales. Debe hacerse con delicadeza exponiendo los diferentes caracteres que particularizan la personalidad de cada uno en los dos relatos sin olvidar juzgar el grado de verosimilitud. También, se debe indicar si los principales personajes de la obra tienen el mismo estatus en la obra cinematográfica o si el guionista ha tenido que hacer hincapié en otros que le parecían permitir alcanzar mejor el objetivo recomendado por su adaptación. Para eso, parece útil preguntarnos: ¿Son los personajes físicamente iguales? ¿Qué personajes han sido eliminados? ¿Qué personajes se han añadido?

En cuanto al análisis dramático, se interesa por la división en actos para inscribir la obra no en un relato literario, sino en un género dramático. Esta síntesis toma esencialmente como factor de comparación el análisis de la organización espacio-temporal. Esta primera fase del análisis dramático se centra en los siguientes puntos:

-Tratamiento del tiempo y del espacio, los decorados, las escenas.

-Organización espacial de ambos soportes a través de una comparación entre los lugares donde la acción se situó en la novela por una parte y en la película por otra.

Esta operación también se denomina “inventario” sistemático de diferentes modificaciones realizadas en la película y la indicación de las omisiones de los lugares considerados anodinos. Es necesaria y deberá estar respaldada por una justificación que incluya la intención que haya dado lugar a las modificaciones aplicadas.

2.4. Tipos de adaptación

Hablar de adaptación es presentar tres nuevas formas diferentes que la novela va a adquirir, porque el guionista va a hacer lo mismo, lo mismo, lo mismo mejor o peor u otro. Bazin insiste en los conceptos de fidelidad y traición que subordinan estrechamente la obra cinematográfica a su fuente literaria¹.

Numerosos críticos abordan la cuestión de la adaptación, distinguiendo a veces diferentes grados de fidelidad de novela original: así Tudor Eliad discierne; fidelidad mínima, fidelidad parcial o fidelidad máxima. Michaelk Habla de fidelidad ausente, más o menos presente o muy presente. Otros teóricos como Alain García vinculan la fidelidad al enfoque adoptado por los realizadores que distinguen, adaptación libre, adaptación y transposición².

En esta línea de propuestas se sitúa la clasificación desarrollada por Pio Baldelli³, quien propone cinco formas posibles para una transposición fílmica. En primer lugar, las transposiciones fieles al texto original, pero que aprovechan la historia y los personajes de una obra literaria con fines fundamentalmente comerciales. En segundo lugar, estarían las transposiciones parciales, que sólo desarrollan determinados episodios narrativos del texto original que remiten indispensablemente a aquel. En tercer lugar, filmes que sólo tratan de ilustrar el texto original, de los que son un retrato fiel. En cuarto lugar, los filmes que desarrollan por su cuenta determinados aspectos del original literario y, por último, aquellas transposiciones en las que el texto literario solo sirve como punto de partida para una creación originals. Más sencilla, aunque dentro de la

¹ Meunier., *De l'écrit à l'écran*, édition L'Harmattan, collection De visu, 2004, p.8.

² Ibid., p.9.

³ Baldelli, P., *El cine y la obra literaria*, La Habana. ICAIC. 1966.

misma línea, es la propuesta de Geoffrey Wagner¹, quien distingue entre *transposición*, que sería una adaptación fiel; *comentario*, filme que introduce variantes con respecto al texto original y *analogía*, que se correspondería con la última categoría de Baldelli, es decir, transposición libre, que sólo toma el texto literario como punto de partida para crear algo diferente. Igualmente, tripartita es la clasificación establecida por Dudley Andrew², que diferencia entre el *borrowing*, modelo de transposición que remite a un original fácilmente reconocible -un mito, por ejemplo- aunque sufra grandes transformaciones; *intersection*, cuando la transposición intenta reflexionar sobre el texto de partida y la *fidelity of transformation*, que permanece fiel al esquema narrativo original³.

Es a partir de estas situaciones que se llega a distinguir entre los tres tipos de adaptación: la adaptación pasiva llamada también fiel o sumisa, la adaptación amplificadora y la adaptación libre.

2.4.1. La adaptación fiel o pasiva

Se define como aquella ilustración que procede a la reproducción de la obra inicial con las adaptaciones necesarias, conservando en particular, sólo el encadenamiento de las peripecias y los aspectos figurativos y escénicos en detrimento de los desarrollos llamados literarios⁴.

Alain García define también la adaptación pasiva como una adaptación sometida, que responde a una preocupación de fidelidad pero que no es más que una “capa figurativa” que solo trabaja la temporalidad del texto, utilizando sólo los elementos visuales. se entiende con esto que, fuera de toda búsqueda de escritura, se contenta con ilustrar el texto, entendido solamente en su arquitectura

¹ Wagner, G., *The Novel and the Cinema*, London, Tantivy Press. 1975, pp. 219-231.

² Andrew, D., *Concepts in Film Theory*, New York, Oxford University Press. 1984, pp. 96-106.

³ Antón Vázquez, P., *La obra novelística de Torrente Ballester y el cine: Los gozos y las sombras. Análisis comparativo-textual*. Facultade de Filoloxía. Departamento de Filoloxía Española e Latina, Abril 2007, p.79.

⁴ Baron, A.M., *Roman français du XIX siècle à l'écran. Problèmes de l'adaptation*, éd. Presses Universitaires Blaise Pascal, France, Avril 2008., p. 28.

narrativa y su dimensión descriptiva. La dependencia al modelo literario resulta que traiciona al cine¹

Según André Bazin, esta definición hará del guionista un simple ilustrador que se esfuerza por hacer la réplica más exacta posible del texto original, se confinaría en un papel borrado y sin ambición, poniéndose así bajo la dependencia del escritor y contentándose con adornar y divulgar².

Claude Gauthier, por su parte, retoma la definición de este tipo de adaptación ya propuesta por André Bazin, como la que respeta el espíritu del libro, buscando las equivalencias que requiere la dramaturgia del cine, la eficacia más directa de la imagen. La película así realizada tiende a sustituir la novela como su traducción estética en otro lenguaje³

Michel Serceau prefiere decir que hay ilustración “*cuando la imagen analógica de los personajes y la mimesis teatral, reputadas de cristalizar el imaginario de los lectores-espectadores, absorben la dinámica de presentación*”⁴. Es decir, cuando el personaje se mueve en un marco sin que una puesta en escena los ponga uno en relación con el otro en una perspectiva dialéctica. En este caso, hay reducción, como en el caso del teatro filmado. Balzac ha dado lugar con frecuencia a este tipo de ilustración reductora, especialmente en la televisión. Y está claro que en esta transferencia histórico-cultural que es siempre la adaptación, la neutralidad misma es una opción ideológica y estética. Si el servicio público se había fijado la misión de adaptarse sin traicionar, era porque estaba dedicado al respeto del patrimonio cultural⁵.

En efecto, muchas series presentan mejores ejemplos de ilustraciones de novelas muy densas que respetaron fuertemente las grandes articulaciones de la trama y prohibieron cualquier derivación fuera de la historia propiamente dicha.

¹García, A., *L'adaptation du roman au film*. Broché, Paris. 1986, p. 17.

²Baron A. M., op.cit., pp. 28-29.

³Serceau, M., *L'adaptation cinématographique des textes littéraires: théories et lectures*. CEFAL, Liège. 1999, p. 16.

⁴Ibíd., p. 17.

⁵Baron A.M., op.cit, p. 29.

Varios otros ejemplos de adaptación pasiva se concretaron sobre todo en un período en el que algunos guionistas buscaban obras aún no publicadas, aunque sean de poco interés para el cine. François Truffaut declara que el exceso de rodaje de adaptaciones se debió a lo que se llama *el miedo a la página en blanco*¹, que empuja a los realizadores o guionistas a adaptar novelas aunque algunas sean juzgadas de sin gran interés. Los productores que tenían miedo del guión original preferían partir de una novela porque eso les aseguraba.

Este tipo de adaptación ha sido a menudo la elección de directores o guionistas que conciben que la supresión de algunos elementos de la novela o de la obra de origen causaría un desequilibrio y sería perjudicial para el ritmo y la flexibilidad del encadenamiento de los acontecimientos, algunas obras se caracterizan por la importancia de cada detalle, donde ningún elemento o alusión es inútil, así nada debe ser reducido o eliminado, lo que causaría un estilo pesado, demasiado teatral que carece de flexibilidad, de sorpresa y de suspenso.

2.4.2. La adaptación amplificadora

El objetivo principal de este tipo de adaptación es agrandar y ampliar las escenas de la novela. Esta ampliación se debe a exigencias de orden estético o técnico relativas al trabajo de la propia adaptación, ya sea con el fin de alcanzar la duración mínima, o por razones de ritmo si nos encontramos frente a una historia cuya trama carece de suspense. El guionista está obligado a ampliar escenas, inventando ciertos elementos que consiguen llamar la atención del espectador y provocar su curiosidad para mantener el contacto con él, o añadiendo escenas completas para que el espectador no se aburra en un momento de la difusión de la película. Entonces es toda la estructura general de la historia que va a ser modificada. Esta modificación se interpreta por el aspecto de prolongación.

Como el guión se divide en tres fases, conviene, pues, extraer los elementos más dramáticos de la novela (como la trama, que debe tener un grado

¹Truffaut, F., *El cine según Hitchcock*. Alianza, Madrid. 1974-2000, p. 45.

estimable de suspense, y un héroe cargado de una ambigüedad que convenga a un avance rítmico de la historia...). En el caso de que falten algunos elementos básicos, el guionista se encarga de crearlos para satisfacer las necesidades de la producción y garantizar un ritmo bastante dinámico al avance de la historia.

2.4.3. La adaptación libre

Es el tipo que da rienda suelta a la creatividad del cineasta, permitiéndole desarrollar los motivos que le interesan, cortar los desarrollos que considera inútiles y poner el acento en un elemento en detrimento de otro. El director puede incluso transformar la estructura de la obra por medio de repeticiones o elipses que mejor se ajustan a su propio universo. Porque no hay que perder de vista que la adaptación es ante todo la fructuosa confrontación de dos mundos imaginarios, el del autor y el del guionista.

Es la adaptación donde el original no es más que una fuente de inspiración, la fidelidad es una afinidad de temperamento. La película ya no pretende sustituir a la novela; se propone existir al lado¹

Un ejemplo de esta adaptación es la de Hitchcock que se inspiró en la obra de Daphne Du Maurier para producir su guión que sólo tenía en común con la obra el título y las premisas, el largo prólogo y toda la intriga sentimental de la película han sido añadidos.

Sin embargo, Claude Gautier² citado por Serceau, que retomaba la cuestión de los tipos de adaptación, completaba esta terminología ternaria con un cuarto tipo: fórmula “wellesso-viscontienne”, según la cual la película no se contenta con respetar la esencia de la obra literaria o de adaptarla libremente, sino se considera como una obra personal de un autor que desarrolla su propia temática y no aquella de la adaptada.

¹Serceau M, op.cit., p.16.

²Ibíd., pp. 17-18.

En definitiva, las mejores adaptaciones no son necesariamente las más fieles. Lo que importa es retratar la emoción que experimentamos en la lectura en una pantalla. Hay que ser fiel a su deseo de adaptarse, no necesariamente al libro en sí.

3. La dualidad de los medios de expresión

Las reflexiones sobre los medios audiovisuales han desatado desde siempre las lenguas por lo que nos encontramos con pensamientos como el de Bresson citado por Sabouraud Federic que opina que:

La realidad del cinematógrafo –afirma Robert Bresson-¹ no puede ser la realidad del teatro, ni de la novela, ni la realidad de la pintura, lo que el cinematógrafo capta con sus propios medios no puede ser lo que el teatro, la novela o la pintura captan con sus propios medios. ¿No es el cine a la vez el arte de contar historias y de dirigir cuerpos en una escena?².

Discurriendo sobre la factibilidad y los efectos secundarios de la adaptación de obras literarias al cine, el especialista se interroga:

Entonces, ¿qué se puede hacer? ¿recomponer? ¿transformar? ¿no se trata más bien de transmutación, de metamorfosis, de reconstrucción? ¿acaso de reelaboración? ¿una obra al lado de otra obra? Probemos una hipótesis: se trataría en realidad de crear algo nuevo que mantendría una relación más o menos estrecha con la forma antigua, una suerte de monstruo, que, al adquirir autonomía, alcanzaría, en el mejor de los casos y por otras vías más o menos misteriosas, más o menos intuitivas, más o menos complejas, la intensidad de la obra original, incluso la trascendería, la multiplicaría”³

¹ Bresson, R., *Note sur le cinématographe*. Gallimard, col Folio, Paris. 2005, p. 22.

² Subouraud, F., *La adaptación el cine necesita historias*. Barcelona, Paidós, 2010, p. 14.

³Ibíd., p. 14.

Es una evidencia que la adaptación cinematográfica de una obra literaria sea una técnica que haya permitido al gran público -especialmente los que no son apasionados por la lectura-, descubrir el contenido de muchas de las obras literarias, que fascinaron a los lectores. De hecho, en el marco de un estudio de la adaptación al cine o a la televisión, de una obra literaria particularmente de una novela, es imprescindible que nos focalicemos sobre ciertos cuestionamientos básicos planteados arriba que revelan de la novela, el cine y la adaptación.

Estos cuestionamientos poseen una innegable dimensión metatextual, que pone de relieve el profundo y el irreversible entrelazamiento de la literatura con las imágenes artísticas modernas, más particularmente las del cine.

En efecto, los planteamientos de Subouraud apuntan los ejes centrales a la hora de penetrar y examinar los detalles de las relaciones literatura/cine, desde más de un siglo. Podemos percibir que los conflictos quedan vivaces y que la cuestión de la adaptación les reaviva siempre oponiendo a los defensores de la obra escrita contra los que privilegian unilateralmente la imagen frente a la supuesta complejidad verbal.

Asimismo, observamos que uno de los argumentos muy frecuentes utilizados actualmente por la crítica, sobre todo la periodística, en su tarea de evaluar y distinguir, es el carácter cinematográfico del libro. En este orden de ideas, Richard Millet comenta:

Al fondo, deberíamos regocijarnos que el cine nos libere de la novela, devolviendo la literatura a sí misma, es decir al silencio de las lenguas. Pero en realidad, no nos libera: el aburrimiento queda agazapado en los repliegues del tiempo como mala conciencia, y la novela es frecuentada por el cine hasta el punto de reducirse a un guión. La novela posliteraria no es sino un guion potencial: un pasatiempo

degradado, que busca su salvación por nostalgia en el arte que destronó¹

Richard Millet alude a algunas novelas cuya adaptación ha borrado su esencia primera, comenta que, en realidad, se trata de una usurpación de la novela, ya que lo que se toma de ella está modificado al gusto del cine y lo que considera como liberación del cine no lo es. Sin embargo, vuelve a afirmar que realmente es la trayectoria inversa la que se opera, cuando se escribe se considera inevitablemente este paso: la futura exigencia del guion recurre a la literatura.

Podemos observar esta creencia en “la pureza de lo literario” considerada como un absoluto casi sagrado, asimismo un recelo previo contra la heterogeneidad a la hora de la constitución de un texto, de hecho, notamos la expresión de la defensa y la afirmación de la soberanía del libro frente al conjunto extratextual que lo amenazaría.

No obstante, uno de nuestros objetivos en esta investigación es elaborar consideraciones a propósito de esta visión de soberanía, de dependencia o de autonomía, más allá de las posibles coherencias cronológicas y temáticas, no se trata de devaluar el texto frente a la imagen o el contrario, sino de indagar en la relación entre literatura y cine y poner de relieve la irrupción de las dos facetas de lo imaginario, como lo señala Jean Marie Clerc: “...*La irrupción, en el horizonte visual contemporáneo, de una visualidad original, vinculada a los medios mecánicos de reproducción de la visión*”²

3.1. Influencia e interferencias

Las influencias recíprocas entre las diferentes formas de creación artística constituyen hoy en día un campo privilegiado por los investigadores en literatura y en arte, dado que las relaciones que las mantienen se manifiestan cada vez más y adquieren nuevas configuraciones.

¹Millet, R., *L'Enfer du roman. Réflexions sur la postlittérature*. Gallimard, Paris. 2010, p. 68.

²Clerc, J.M., *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain. Écriture du visuel et transformation d'une culture*, Berne, Francfort-sur Main, Nancy, New York, Peter Lang, coll. Littérature comparée, vol. 35, 1984, p. 467.

Siendo un arte joven, nacido en el siglo XX, el cine ha aprovechado mucho de la literatura, ha recurrido a menudo a sus historias, temas y personajes y, sin embargo, se ha impuesto como un arte autónomo.

Las propiedades de representación figurativa, espacial y temporal han contribuido rápida y largamente a hacer que el cine de una vía narrativa, y más particularmente de la narración ficticia, que es hoy el modo de representación dominante en el seno de la producción artística universal.

Durante mucho tiempo, los teóricos del cine, los críticos, o en sentido amplio, los intervinientes en el campo del discurso metacinematográfico cuentan con la famosa dicotomía entre modos de representación ficcional y documental. Sin embargo, el discurso teórico y crítico de los últimos años, ha permitido definir con más precisión las nociones y los conceptos de narratividad, representación, realismo, ficción, realidad y relato, no estamos a medida de demostrar cada uno de los modos sin poder llegar a impartirles con seguridad los materiales y las técnicas que les serían específicas. De hecho, podemos afirmar que la distancia entre lo narrativo y lo no narrativo o entre lo ficcional y lo documental se ha reducido progresivamente.

El cine nos enseña que al “*reconstruir una historia*”¹ modifica su sentido y activa otros parámetros para producir información y emoción. Y ahí reside el problema que plantea la adaptación: tanto para la literatura como para el cine, la gran parte de su composición es una narración que se convierte en relato, pero al mismo tiempo, el cine es una representación fundada sobre códigos que comparten los modos de expresión pictóricos y fotográficos que tienen mecanismos parecidos, y sin embargo, lo que se produce es algo distinto, ya que el cine se basa en escenas, montaje, luz, sonido además de cuerpos, espacios y especialmente su apego a la realidad. Se le añaden fotografía y movimiento, es decir, la dimensión temporal que modifica profundamente su concepción.

¹ Genette, G., en una correspondencia personal dirigida a André Gaudreault, *Du littéraire au filmique*. Paris, Nathan. 1999, p.37.

3.2. La reciprocidad literatura-cine

Desde luego, el paso de la literatura al cine supone un cambio de “*especie narrativa*”¹ en palabras de Paul Ricoeur ya que los estudiosos de la adaptación se centran en analizar y gestionar los procedimientos que la acompañan e intentar establecer lógica sobre la equivalencia de sentido entre las palabras escritas de la novela y las imágenes en movimiento. De la misma manera, establecen métodos que consisten en invertir los códigos entre literatura y cine.

Sobre estas técnicas y códigos, dice Sabouraud que:

Para adaptar, es necesario tomar una obra escrita y volver a darle vida utilizando no solamente procedimiento de transformación de la escritura propio al cine (el guion, los diálogos), sino también, y sobre todo, aprovechar todos aquellos que proceden de la puesta en escena cinematográfica²

A otro nivel, el de la “guionización”, podemos apuntar que los críticos tienden a favorecer otra dicotomía, se trata de la distinción entre la película adaptada y la película original, esta diferencia se ha impuesto a partir de las consideraciones relativas al proceso de puesta en forma del filme.

En primer lugar, el de guión de adaptación, la película es considerada como reescritura bajo forma propiamente cinematográfica, de forma prima literaria, en segundo lugar, la película que ha sido creada totalmente en todas sus piezas en una forma prima y única.

Esta distinción queda pertinente en cuanto podemos localizar el punto de vista intertextual de la película, es decir, al nivel de las relaciones de estructuración (sintácticas y semánticas) entre el texto original y el texto adaptado o la película. Sin embargo, hace falta señalar, de nuevo, que los dos textos guardan su autonomía, puesto que, una vez lanzado el proceso de

¹Ricoeur, P., *prefacio de Du littéraire au filmique*, op.cit., p.13.

²Subouraud, F., *La adaptación, el cine necesita historias*, Paidós, los pequeños cuadernos de “Cahiers du cinema”. Barcelona, 2010, p.3.

adaptación, la película se metamorfosea en una producción de sentido autónomo, considerada como un nuevo discurso diferente del original. Es imprescindible, entonces, tomar en consideración, a la hora de estudiar el proceso de adaptación, que éste se hace respetando la autonomía de cada texto, así, el estudio comparativo tendrá como objeto de análisis las semejanzas y las divergencias entre los mecanismos que encabezan y dirigen la organización de los dos procesos: el literario y el fílmico.

Ahora bien, ya sabida la relación fundamental entre literatura y cine, la esencia narrativa común en las dos artes y la índole del intercambio entre ambas, queda por optar por el método de análisis de dicha relación, lo que representó un verdadero reto para los estudiosos y los intervinientes en este campo de investigación, dicha relación está clarísima, perceptible y a veces indisoluble desde la aparición del cine, partiendo de las cuestiones generales hasta los más pequeños detalles temáticos o estructurales que proyecta el uno en el otro, pasando por cuestiones, que ahora se consideran clásicas, como la de fidelidad al texto original o de intervención del escritor, entre tantas otras.

Los críticos se encuentran frente a una diversa y múltiple recurrencia a las diferentes disciplinas a la hora de indagar en el proceso de la adaptación: ¿a qué disciplina es más conveniente recurrir para analizar y estudiar textos o películas adaptadas? Aún más, se ha puesto en duda la denominación misma de “adaptación” entre los que piensan que el término expresa realmente el paso entre los dos artes y los que creen que se trata de una creación nueva, aunque parezca dependiente de la primera.

A este propósito, Peña Ardid escribe: *“desde la traducción de textos literarios al cine hasta el más delicado problema de la influencia temática o formal de un medio sobre el otro”*; desde esas modalidades genéricas –“ciné-romans”, “cine-drames”, “poemas cinematográficos” – que las historias de la literatura no pueden continuar marginando, hasta las diversas posibilidades de intervención del escritor en el cine –sea como argumentista, guionista, realizador

e incluso adaptador de sus propias obras- sin olvidar otros paralelismos y convergencias de estructura y estilo, el estudioso de las relaciones entre el cine y la literatura sabe, en fin, que tiene ante sí un amplio campo de investigación, sin embargo, sabe también de su orfandad metodológica y disciplinaria

Profundizando en la difícil categorización del producto transformado, se cuestiona también Peña Ardid sobre la metodología que hay que aplicar a la adaptación fílmica, diciendo:

¿A quien compete el análisis de estas relaciones? ¿a la estética, la semiología, la teoría de la comunicación ...? ¿a una literatura comparada que según reciente queja de Jean-Marie Clerc limita su área expansiva al campo lingüístico –noble- [...]? ¿no correspondería a la literatura comparada, una vez superados los prejuicios que todavía la atenazan, estudiar las manifestaciones literarias contemporáneas en su relación intertextual con uno de los ámbitos principales del horizonte en el que se inscriben, esto es, el “horizonte icónico”?¹

Al fin y al cabo, podemos decir que la novela y la película pueden ser concebidas como dos sistemas, o sea, dos conjuntos autónomos constituidos por elementos distintos subordinados a una interacción constante. Así, el sistema novelesco y el sistema fílmico se erigen básicamente en la red de las relaciones entre los personajes y las situaciones que progresan y evolucionan en el tiempo y en el espacio de la diégesis representada. Estos elementos son la base de cualquier estudio o análisis narrativo y la modificación o la variación de cada uno implica modificación o variación en todo el sistema²

Por otra parte, si bien la novela y la película se consideran en primer lugar en su entidad como sistemas globales y autónomos, también incluyen subsistemas: la interacción entre dos o más personajes.

¹ Peña Ardid, C., *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Catedra, col. Signo e Imagen.2009.

² P. Watzlawick, J. Helmick-Beavin, D. Jackson; *Une logique de la communication*, Paris, Seuil, 1972, p.123.

En resumen, afirmaremos que casi todas las problemáticas a propósito de los límites entre literatura y cine giran en torno a un cuestionamiento fundamental: la literatura impregna el cine, o este se deja impregnar por aquella porque las dos comparten la misma esencia profunda, no importa las desemejanzas formales, una tiene como objeto de expresión las palabras abstractas y la otra las imágenes sensibles, pero en realidad, las dos artes son temporales, y allí la esencia a la cual aludimos. Alfonso Méndiz comenta:

Dos artes que, junto con el tiempo, manejan necesariamente las nociones de relato, ritmo y división secuencial (ya sea en forma de escena-lugar como en el cine o el teatro, o en forma de capítulo-acción como en la novela). Dos artes, en definitiva, cuya misma esencia temporal la ha convertido en instancias narrativas, en fuentes inagotables de relatos¹

¹ Méndiz, A., prólogo de *El arte de la adaptación. Como convertir hechos y ficciones en películas*, Linda Seger. Libros de Cine RIALP, Alcalá, Madrid, 2007, p.16.

Capítulo II.

**Construcción narratológica
de la obra**

El texto novelístico programa en gran parte su recepción, toda novela propone, de cierta manera, una historia y un modo de leerla, una serie de señales que indican según cual convención el libro requiere ser leído. Por tanto, el texto literario se constituye como un complejo cultural, cuya dinámica interna y externa lo convierten en una unidad independiente al tiempo que lo liga a la cultura en la que es engendrado, en tanto que el escritor lo concibe y lo escribe desde lo que es. Por ello hay que tener en cuenta, por un lado, las circunstancias vitales que vive su autor cuando lo escribe, las coordenadas espacio-temporales y la cultura que le rodea. Por otro, habría que considerar el momento que en el que el lector lo lee y todo lo que eso conlleva.

En nuestro estudio sobre la construcción narratológica de la trilogía de Gonzalo Torrente Ballester, *Los gozos y las sombras*¹, que fue trasladada a la Televisión Española, hemos elegido trabajar sobre la primera novela de la trilogía titulada *El señor llega*. Nuestra elección se debe a que las tres novelas del conjunto son muy parecidas en cuanto a su construcción lo que hace del primer tomo una buena muestra de estudio, además, en el serial, *El señor llega* está muy presente sin muchas modificaciones de las que el segundo y el tercero fueron objeto, lo que hace que la primera novela se preste a gusto al ejercicio de la adaptación.

1. Argumento

La trilogía *Los gozos y las sombras* de Gonzalo Torrente Ballester es un testimonio de una época de la vida socio-política de España de los años treinta, el autor narra una historia que transcurre durante los dos años anteriores al estallido de la Guerra Civil, describiendo las aflicciones de la sociedad provincial de un pequeño puerto pesquero.

En Pueblanueva del conde, una pequeña aldea imaginaria de tradición pesquera, situada en la costa gallega, los mandones han sido siempre

¹ La trilogía está compuesta por *El señor llega* (1957), *Donde da la vuelta el aire* (1960) y *La Pascua triste* (1962).

Churruchaos: Deza, Sarmiento, Aldán o Quiroga, sin embargo, Cayetano Salgado rompe con esta tradición y se ha hecho el nuevo amo del pueblo, no por herencia, sino por fuerza de su dinero. El nuevo burgués, que regresa desde Inglaterra muy enriquecido, va comprando todo en el pueblo, tierras, casas, incluso personas, es él quien decide todo, quien da a comer a muchas familias que se ven obligadas a trabajar en los astilleros suyos, es él justamente a quien obedecen el juez, el comisario, y muchos otros.

El poder de Cayetano no se limita en esto, se ha convertido en una tiranía absoluta ejercida sobre la gente del pueblo, sobre todo, los que rechazan someterse a él y permanecen trabajando en los barcos de pesca cuya dueña es doña Mariana Sarmiento, la vieja y la última Churruchao que permanece luchando contra la invasión industrial. Además, Cayetano anda deshonrando a todas las familias de Pueblanueva, su mayor placer es desacreditar a sus hombres.

La novela empieza por el anuncio de la venida esperada de Carlos Deza, la venida, o más bien el regreso del inmigrante psicoanalista, no es considerado como un mero acontecimiento, lleva con él tantas esperanzas: para los Churruchaos, los antiguos señores de Pueblanueva, es la mejor ocasión para recuperar el mando, y hacer frente al poder de la nueva burguesía, sino es tal, será mantener, al menos, el resto de la gloria y privilegio de los cuales gozaban; y para la gente del pueblo, es la única solución para hacer frente a la tiranía, y asegurar sus trabajos amenazados por la ruina.

Carlos Deza, inmigrante desde muchos años en Alemania donde se hizo médico, y luego en Viena, no sabía nada de la situación en su pueblo natal, decide regresar no para mandar, ni para salvar a nadie, sino por la urgente necesidad de ser “libre”, tras el fracaso de su vida sentimental, y la falta de motivación que le ofrece su trabajo como psiquiatra; asimismo, es llevado por su afán de encontrar una explicación a un recuerdo que se ha repetido, el de la

puerta tapiada en su casa, Carlos busca un periodo de paz y serenidad y para conseguirlo, abandona su trabajo, sus compromisos y regresa a Pueblanueva.

Carlos, llegado a Pueblanueva y antes de instalarse en su casa, se hace huésped de doña Mariana, que es una pariente suya, le recobraba las rentas de sus tierras y le financiaba sus estudios durante su estancia fuera del país, y desde el primer día, se entera de la situación, doña Mariana por su parte, le propone que sea su heredero y su sucesor en la lucha contra Cayetano, pero Carlos rechaza de antemano inmiscuirse en estos líos, y prefiere quedarse al margen de los acontecimientos.

Carlos y Cayetano, los dos amigos de infancia, se han convertido en dos adversarios, y es Cayetano quien toma la iniciativa: le propone a Carlos que sea el medico de los trabajadores del astillero, o que sean los dos socios en algún proyecto, pero Carlos, indiferente, lo rechaza, y rechaza también venderle cualquier tierra de sus bienes, especialmente la casa donde vive Rosario la Galana.

La indiferencia de Carlos no tarda mucho tiempo, y es justamente Rosario el motivo. La campesina costurera, hija del Galán, un casero de Carlos, y amante de Cayetano, abandona a ese último, y se va con el médico, un acontecimiento que despierte el mal de Cayetano y estalla una guerra silenciosa entre los dos; el cacique, el amo, el muy rico se ve ofendido por ese acto, y desea a toda costa, recuperar su prestigio derribando a Carlos. ¿Cómo hacerlo? No hay mejor remedio que deshonar a un Churruchao, y ahí Clara Aldán pasa a llenar un nuevo campo de batalla.

Los Aldán, son una familia Churruchao, pero empobrecidos y desesperados: Juan el hermano mayor, es el peor enemigo de Cayetano: un político sindicalista que desea unir a los trabajadores del astillero de Cayetano con los pescadores de doña Mariana; Inés y Clara sus hermanas, esa última, desesperada, pensaba en venderse a Cayetano, pero al llegar Carlos, su primo,

deja de pensar en ello. Y otra vez Cayetano pierde una ocasión de humillar a Carlos o a Juan.

Se desata más el conflicto: los dos rivales mantienen una lucha múltiple cuyo fin es aparentemente conseguir el corazón de Rosario y el de Clara, Carlos con su saber, su amabilidad y su simpatía, y Cayetano con su poder y su dinero, pero en el fondo, se trata de quién manda, y quién derriba al otro: la aristocracia terrateniente o la burguesía poseedora de los medios de producción. El conflicto pasa del terreno de lo social y económico al terreno de las pasiones amorosas encendidas.

Junto a la trama principal, se asocian otras tramas de gran importancia, el asunto religioso también toma su posición en la historia, se ve reflejado en las figuras del fraile Eugenio y el padre Ossorio, el primero con mente abierta trata interpretar la fe cristiana con nuevas perspectivas, o mejor dicho como debe ser, y el segundo, rechaza toda otra comprensión diferente de la conocida. Doña Matilde, la madre de Cayetano desea hacer unas renovaciones en la iglesia financiados por su propio hijo con fines de ganar otro prestigio además de lo que tiene, se enfrenta a doña Mariana que rechaza que otro, sobre todo doña Matilde, participe en los trabajos de la iglesia, y allí otro campo de batalla entre los dos bandos.

2. Construcción

El relato se estructura sencillamente con una narración lineal, unas concisas descripciones y unos diálogos dramatizados; Sin embargo, la sencillez manifiesta un esfuerzo de construcción reflejado en el tratamiento de un tiempo y espacio reducidos. El diálogo ocupa un lugar preferente en *los gozos y las sombras*, el autor intenta recoger el habla viva de distintas clases sociales. En muchos casos los diálogos aparentes banales son capaces de suscitar un simbolismo trascendente.

La obra presenta un ritmo de capítulos más o menos breves cuya relación se marca a través de actos de desafío, amor, violencia, enfrentamiento, etc. En un pequeño universo de tragedias personales en torno a las cuales gira el mensaje que Torrente Ballester quiso dar al argumento.

La arquitectura de la novela se presenta en la forma de dieciséis capítulos, precedidos por una introducción escrita en letra cursiva. Cada uno de los capítulos no describe, a menudo, sino una situación, o mejor dicho una escena, está última formada por distintas secuencias que forman parte de una historia completa y ordenada; las secuencias están separadas por los pasos de capítulo a otro, o de un blanco tipográfico si se trata de dos secuencias en un mismo capítulo, donde el lector encuentra una narración lineal que le hace fácil desentrañar su mensaje.

2.1. Historia y trama

Historia y trama son dos conceptos adoptados por la crítica literaria que refieren a dos momentos diferentes en la construcción del texto narrativo, cada novela es una historia narrada, caracterizada por la sucesión cronológica de los acontecimientos o acciones de uno o muchos personajes en un tiempo y espacio determinados, la trama o la intriga, es la configuración de la historia en el texto, difiere de la historia en dos criterios: el primero es que puede presentar variaciones respecto al orden cronológico, y el segundo, es que depende del criterio o mejor dicho, del principio de causalidad.

Forster pone para aclarar los dos conceptos el ejemplo siguiente: “*“El rey murió y luego murió la reina”* es historia, *“El rey murió, y luego murió la reina de pena”*¹ es trama”. Si examinamos los dos ejemplos, vemos que, aunque el orden cronológico de los acontecimientos es el mismo, se introduce el principio de causalidad en el segundo. La trama está contenida en la historia. Así, *“todo lo que pertenezca a la trama pertenecerá también a la historia. Sin embargo, lo*

¹ Foster, E.M, *Aspects of the novel*. San Diego, 1985, p.86. Trad. Lorenzo G., *Aspectos de la novela*. Madrid, Debate, 1990.

contrario no es cierto: muchos elementos que hacen parte de la historia no están presentes en la trama”¹.

La trama es necesaria para la historia, es la que organiza y une los acontecimientos, orienta la historia hacia el objetivo de la narración, mantiene los movimientos de los personajes, y atrae al lector.

El concepto de trama tiene sus orígenes en la *Poética* de Aristóteles, que afirma que trama es la ordenación de los acontecimientos de la historia, o sea la organización de su estructura; en la historia la relación entre los acontecimientos es de carácter lógico y cronológico; mientras en la trama se implica una reordenación del material temático; de hecho, podemos decir que una sola historia puede dar a aparecer muchas tramas, la conversión de historia en trama es la tarea del narrador, éste desempeña un papel decisivo en la configuración textual, adoptando un punto de vista y verbalizando el material narrativo.

En efecto, el material narrativo se somete a criterios de selección², no todos los acontecimientos de la historia pasan a ocupar sitio en la o las tramas, sólo los relevantes y los centros de convergencia o los que regulan la narración. Asimismo, dentro de la trama, pueden desarrollarse muchas intrigas, una intriga es el encadenamiento de los acontecimientos formando una trama.

La semiótica narrativa parte de una constatación: sean lo que sean el lugar y la época donde son nacidas, todas las historias se parecen, los parentescos entre las novelas son evidentes, sea cual sea su tipo o su lenguaje: un personaje busca realizar un objetivo, y para lograrlo, debe enfrentarse a una serie de obstáculos; que luche contra seres de índole diferente, no cambia nada en la constancia de la estructura.

Si el hombre, cada vez que cuenta una historia, utiliza los mismos esquemas, vale la pena entonces, postular que estos últimos, universales, son constitutivos del imaginario humano. Siendo la ficción una dimensión

¹ <http://espanolsinmisterios.blogspot.com/2012/02/analisis-narrativo-4-historia-y-trama.html>

² Garrido Domínguez, A., *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis, 1996, p.17.

incuestionable del significado narrativo, estudiar la intriga de una historia es dilucidar como se configura esta ficción en la realidad efectiva del texto. Dado que los acontecimientos son los constituyentes básicos del material del relato, su descripción puede muy bien funcionar como punto de partida en el análisis del texto narrativo.

2.2. La intriga de Paul Larivaille

La semiótica narrativa funda teóricamente su enfoque apoyándose sobre el modelo de la lingüística generativa de Chomsky, según éste, encontraríamos, sea lo que sea la lengua, las mismas estructuras lógicas detrás de las divergencias sintácticas aparentes, dicho de otra manera, el hombre cuenta siempre la misma historia, sólo cambia la manera por la cual lo hace, del mismo modo que más allá de las diferencias sintácticas que salen a flote, existiría una gramática fundamental del relato donde pasarían todas las historias. Es este modelo acrónico (o transtextual) que la semiótica narrativa busca sacar.

Toda historia se reduce en una sucesión lógica constituida por cinco etapas, una vez la estructura profunda de la historia se reconstruye por el análisis, la intriga responde al modelo siguiente propuesto por Paul Larivaille¹ e inspirado esencialmente de Vladimir Propp que se funda en cinco apartados:

- El antecedente (equilibrio): no podemos encontrar a menudo mucha acción en esta etapa sino, se nos presentan a los personajes, el espacio y el tiempo de la historia, en *Los gozos y las sombras*, esta etapa cubre los capítulos de I hasta IX, desde el regreso de Carlos, hasta que ese último rechaza la oferta de Cayetano, y rechaza así someterse a él.

Podemos denominar esta etapa también, la etapa de exposición, tiene como función entregar al lector todas las informaciones que necesita para comprender lo que va a venir después, se crea una situación que requiere una sucesión de

¹ Larivaille, P., *L'analyse (morpho)logique du récit*, Poétique, n° 19, 1974, pp. 368-388.

pequeños acontecimientos, para explicar las razones por las cuales el héroe reacciona.

- Los incidentes: esta parte se caracteriza por el conflicto y los acontecimientos que van con él, se introduce el problema, la historia es lanzada con la llegada de un acontecimiento que denominamos detonante, el héroe reacciona al elemento detonante, aunque en *Los gozos y las sombras*, el acontecimiento no concierne directamente al protagonista, pero éste reacciona y es ésta su función primera, el rechazo de hacer una acción constituye en sí mismo una reacción que puede ser justificada.

- El desarrollo de la acción: en el desarrollo de la acción, el autor describe las situaciones que se van presentando y las posiciones que los personajes van tomando para poder llegar a la culminación de la historia. En esta parte, Rosario deja a Cayetano y se va con Carlos, también, Clara se acerca a Carlos, y deja de pensar en Cayetano, los chismorreos circulan en el pueblo y llegan a Cayetano, éste trata de todas maneras averiguar, al no llegar a nada, le amenaza, y trata de humillarle mostrando a la gente del pueblo que Carlos es incapaz de curar a Paco el relojero, Carlos le desafía, se enfrenta a él, y le deja muy ofendido.

- La culminación de la historia (Clímax): por definición es el colmo de la historia, o sea el momento en que se da la solución al problema, pero en *Los gozos y las sombras*, el clímax toma otro sentido que el de solución, Cayetano al no poder hacer nada a propósito de la relación de Carlos con Rosario, no tiene otra solución sino darle una paliza de muerte. De aquí los acontecimientos toman un giro, pero no hacia la solución del conflicto, sino hacia otros acontecimientos y otros conflictos.

- Desenlace: es la parte que va desde el clímax hasta el final. Pero en *Los gozos y las sombras*, no se cierra la acción, el autor se sirve de esta parte para hacer una reflexión sobre la historia y para despertar las especulaciones del lector. Podemos decir que la novela termina con el clímax, se da al final una larga conversación

entre Carlos y Cayetano, un acto de desafío que abre las puertas hacia otros campos de batalla. La primera novela de la trilogía termina así.

“¡Ya verás! Antes dijiste que soy un hombre de acción. Es cierto. No puedo demostrarte que estás equivocado más que así..., ¡y te lo demostraré!

Carlos inclinó levemente la cabeza.

-Equivocarse es lo peor que puede pasarle a un intelectual, pero, mi palabra, amo tanto la verdad, que la reconozco, aunque haya de confesarme vencido. Sólo pongo una condición: ¡que no me defraudes otra vez! Nada de palizas a Rosario. Juego limpio...

-Pero con mis armas”¹

3. La noción de novela de Vladimir Propp

Cuando Vladimir Propp en *Morfología del cuento*² tiende en 1928 al estudio de los cuentos rusos, no disponía sino de conocimientos muy imprecisos sobre su contexto cultural, así no tenía otras oportunidades que la de focalizarse en los textos, así, más allá de sus diferencias, se dio cuenta de que todos los relatos se parecen: tienen un zócalo común constituido de treinta y una funciones, que no siempre aparecen todas en cada cuento; pero, si se dan, mantienen una gran constancia en cuanto al orden, y que aseguran a la intriga una estructura lógica. Su interés por los elementos constantes del cuento -esto es, por su estructura- le lleva, primero, a fijar el concepto de función como elemento nuclear y, a continuación, a proponer dos alternativas para dar cuenta de la composición de los cuentos.

A diferencia de otras tentativas de formalización del relato, Propp no mantiene como sustrato de análisis sino unidades de sentido, se interesa a la

¹ Torrente Ballester, G., *Los gozos y las sombras, El señor llega*. Madrid, Alianza editorial.1983, p.451.

² Propp, V., *Morfología del cuento*. Fundamentos, Madrid. 1971.

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4910105/mod_resource/content/1/Vladimir%20Iakovlevich%20Propp%20-%20Morfolog%C3%ADa%20del%20cuento-Editorial%20Fundamentos%20%281987%29.pdf

estructura interna del relato y no a su forma, aunque pertenece a la escuela formalista rusa. No se debe confundir las funciones con “partes del discurso”, o asimilarlas a la categoría de “gramática del relato”, éstas son marcos puramente formales, mientras que Propp se desvía, de otro modo, de las funciones cuyo contenido semántico es indiscutible.

Con el fin de determinar una tipología de estructuras narrativas, Propp estudia más de mil cuentos rusos tradicionales, eliminando todo lo que le juzga como secundario: el tono, el ambiente, los detalles decorativos, etc., para no guardar sino las unidades de base, que denomina “funciones”. Consiguientemente, Propp llega a la conclusión de que no hay más de treinta y una funciones en el cuento tradicional, y que éstas, cubren todo el abanico de acciones significativas dentro de los cuentos, aunque no sean presentes en todos los relatos, todos los cuentos analizados por Propp, presentan estas funciones según una secuencia invariante.

El interés de las investigaciones de Propp se encuentra más en el enfoque que les anima que en sacar precisamente las funciones, mostrando que lo menos importante era lo que *son* los personajes, (su identidad varía de un texto a otro), que lo que *hacen*. Propp ha abierto una vía a una nueva perspectiva y un nuevo enfoque de textos narrativos: antes de ser documento, la obra es primero un monumento¹, un conjunto en el cual podemos demostrar los componentes y hacer aparecer las uniones.

3.1. Las funciones²

Los sucesores de Propp han intentado simplificar y generalizar su modelo, su objetivo era identificar el núcleo original común en todos los relatos con el fin de mostrar que la unidad del imaginario humano era localizable más allá del corpus de los cuentos maravillosos, en el conjunto de los textos narrativos.

¹ Jouve, V., *La poétique du roman*. Armand Colin, VUEF, 2001, p.46.

² Propp, V., op.cit.

-<http://tecnicacinematografica.blogspot.com/2009/08/vladimir-propp-y-la-morfologia-del.html>

-<http://laraizdeloscuentos.blogspot.com/2011/10/morfologia-del-cuento-de-vladimir-propp.html>

Si aplicamos el modelo proppiano a *Los gozos y las sombras*, observamos que la novela responde a la mayoría de las funciones del literato:

- *Exilio*: Carlos Deza, el protagonista (el héroe), se alejó de su familia y de su pueblo desde joven, la novela empieza presentando el regreso de Carlos y presentando a todos los miembros de su familia. Carlos se marchó desde sus diecisiete años: se va a estudiar en Viena, probablemente, Torrente Ballester escoge por esta función para facilitar la trama; atraer la atención del lector desde las primeras páginas de la novela.

- *Prohibición*: Rosario la galana, y Clara Aldán, dos personajes principales en la novela, se enamoran de Carlos Deza, actos que son socialmente prohibidos, visto que Carlos pertenece a una clase social noble, de raza privilegiada “los Churruchaos”, así como en otras, podemos observar la segunda función según Propp.

- *Transgresión*: Carlos no hace caso a las leyes sociales, y mantiene relaciones con las dos.

- *Interrogatorio*: del héroe por el antagonista: Cayetano, el antagonista, investiga por los rumores de que Carlos está en relación con Rosario, a quien considera como suya, y le ayuda en esto algunos hombres del casino, y el loco Paco el relojero (espías).

- *Engaño del agresor contra su víctima y la Fechoría causada por el agresor*: Cayetano pega a Rosario por no haberle obedecido, y amenaza a su padre y a sus hermanos de despedirles de sus trabajos y echarles fuera de la casa, si Rosario sigue con su desobediencia.

- *Principio de la acción contraria*: Carlos decide enfrentarse a Cayetano, y poner fin a su tiranía contra la Rosario.

- *Combate del héroe y el agresor*: Carlos y Cayetano se enfrentan en muchas ocasiones, el psicoanalista le amenaza al burgués de difundir sus

complejos, y Cayetano por su parte, obra para demostrarles a la gente del pueblo que Carlos no es sino un presumido incapaz de curar a nadie.

- *Victoria del héroe sobre el agresor*: Carlos deja a Cayetano muy ofendido, primero en el despacho de Cayetano, y luego en el casino.

Tras este breve recorrido de estas nueve funciones de la novela, que se refieren al conflicto entre Carlos y Cayetano, y cuyo propósito es Rosario la galana y Clara Aldán, o sea un conflicto amoroso, podemos decir que la intriga de la novela dispone de muchas funciones proppianas, o sea que responde plenamente a la proposición de Vladimir Propp.

3.2. Secuencias narrativas.

Las secuencias narrativas se dan según el análisis de Adam¹. Dentro de lo señalado se denomina “intriga” la organización de los elementos narrativos, la sucesión de los actos y de los acontecimientos de manera a formar una “trama” según una lógica generalmente causal y cronológica.

Las funciones son generalmente organizadas en secuencias narrativas; una secuencia en la narratología, es una combinación de muchas funciones, o es lo que Propp califica en *Morfología del cuento*² como “átomos narrativos”:

-Una secuencia preparatoria: funciones 1 hasta 7: respecto a ello, podemos hablar de los acontecimientos desde el inicio de la novela hasta el capítulo VI, desde el regreso de Carlos, hasta que ese último rechace la oferta de Cayetano.

-Una primera secuencia: funciones de 8 hasta 18: esta secuencia cubre el periodo entre el rechazo de Carlos que desata el conflicto hasta cuando Cayetano pega a Rosario, en esta secuencia Carlos realiza victoria y deja a Cayetano muy ofendido.

¹-Adam, J.M., Revaz, F., *L'analyse des récits*, Paris, Seuil, février 1996, p.66.

-Rodríguez Almodóvar, A., *Hacia una crítica dialéctica*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/hacia-una-critica-dialctica-0/html/01309b86-82b2-11df-acc7-002185ce6064_22.html

² Propp, V., op.cit.

-Una segunda secuencia: funciones de 19 hasta 31: la última secuencia de la novela empieza con la venganza de Cayetano, al pegar a Rosario, el conflicto pasa de un enfrentamiento silencioso a ser una guerra declarada entre los dos, pero no termina con un acto decisivo, sino se deja abierto y despierta las especulaciones sobre lo que pueda ocurrir en las dos novelas siguientes de la trilogía.

Como conclusión podemos deducir que, Propp se inscribe en una perspectiva paradigmática y atiende al reparto de las funciones entre los diferentes personajes, según Propp, las treinta y unas funciones se integran lógicamente en siete esferas de acciones o actantes¹. Así, pues, las dos propuestas del crítico esconden en realidad dos modelos de cuento: en uno se presenta como simple sucesión lineal de treinta y una funciones mediatizadas por relaciones de naturaleza causal y estética; en el otro, por el contrario, el cuento aparece como un pequeño drama integrado por siete actantes.

4. El modelo actancial²

Para comprender el modelo actancial de Greimas, no hay que olvidar que los papeles actanciales, es decir propiamente dichos, los “actantes”, no deben ser, en ningún caso, confundidos con los “actores”. Los actores de una historia, de un cuento, de una novela, etc, se desplazan de una posición a otra, y viajan en el marco de esta estructura, mientras el “actante” puede ser un concepto, un acontecimiento, etc., no solamente un personaje.

El esquema o el modelo actancial de Greimas, reúne el conjunto de los papeles (o roles) y de las relaciones que tienen como función la narración de un relato, en actos. Ha sido creado por Greimas en 1966. El dispositivo de Greimas, permite descomponer una acción en seis facetas o actantes³:

- El sujeto: es quien quiere (o no quiere) realizar la acción relativa al objeto.

¹ Garrido Domínguez, A., op.cit, p.18.

² Greimas, A.J., *Sémantique structurale : recherche et méthode*. Larousse, 1966.

³ <http://www.signosemio.com/greimas/modele-actantiel.asp>

- El objeto: es la acción cuya realización es deseada.
- El destinador: es quien incita a hacer la acción.
- El destinatario: es quien beneficiara de la acción.
- El ayudante: ayuda a la realización de la acción.
- El oponente: perjudica y dificulta la acción.

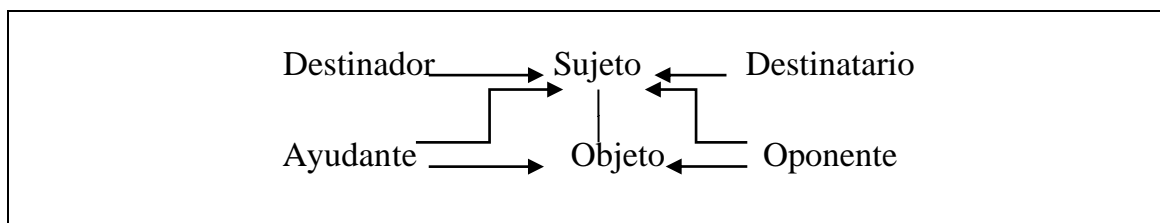
Dicho de otra manera: Un personaje, el héroe, persigue la búsqueda de un objeto. Los personajes, acontecimientos, u objetos positivos que le ayudan en su búsqueda son denominados ayudantes, los personajes u objetos negativos que quieren impedir al héroe son denominados: oponentes. La búsqueda es comanditada por un emisor (o destinador, o enunciador), a favor de un destinatario.

En principio, toda acción real o tematizada (acción imaginaria) es susceptible de ser descrita por, al menos, un modelo actancial. En sentido estricto, el modelo actancial de un texto no existe: de una parte, hay tantos modelos que acciones, de otra parte, una misma acción puede, a menudo, ser vista desde muchos ángulos, (por ejemplo, en ojos del sujeto, o en ojos del anti-sujeto, su rival).

Si, en general, seleccionamos la acción que resume bien el texto, o una acción clave, nada impide analizar un grupo, una estructura de modelos actanciales que hace intervenir, al menos, dos modelos actanciales, en donde hacemos, al menos, una de las relaciones que las une. Las relaciones pueden ser temporales (simultaneidad perfecta o parcial: sucesión inmediata o desplazada); y /o lógica (presuposición, por ejemplo, del tipo causa-efecto; exclusión mutua: entre acciones incompatibles; etc.)

Hay que distinguir el modelo actancial siendo una red conceptual, y siendo una representación visual de esta red. La red conceptual es, generalmente, representada bajo forma de esquema, toma entonces, formas de este tipo¹ :

¹ <http://www.signosemio.com/greimas/modele-actantiel.asp>



Cuadro1. Esquema actancial de Greimas.

Puesto que el modelo actancial y su representación visual son dos cosas diferentes, es posible que un mismo esquema sirva a combinar muchos modelos actanciales, que remiten, cada uno, a una acción distinta, o que reflejan, cada uno, un estado sucesivo del mismo modelo.

4.1. Los actantes¹

El actante personaje/no personaje, no corresponde siempre a un personaje, en sentido clásico del término. En efecto, desde un punto de vista de la ontología ingenua (que define las especies del ser, en sentido amplio, que forman lo real), un actante puede corresponder a:

- Un ser antropomorfo (por ejemplo, un humano, un animal, o una espada que habla, etc). En nuestro caso son los personajes de *Los gozos y las sombras*.
- Un elemento inanimado concreto, incluyendo las cosas (por ejemplo, una espada), pero no limitándose a eso (por ejemplo, el viento, la distancia que hay que recorrer). Este elemento no se presenta en la novela, a menos que consideremos a las propiedades y las tierras de los personajes como elementos inanimados de las diferentes clases de actantes.
- Un concepto (el coraje, la esperanza, la libertad, etc.). Por otro lado, puede ser individual o colectivo (por ejemplo, la sociedad). En *Los gozos y las sombras*, se

¹ <http://www.signosemio.com/greimas/modele-actantiel.asp>

puede considerar al psicoanálisis como ayudante de esta categoría, y al desinterés como oponente de la misma.

Estas diferencias son mitigadas ya que un mismo elemento puede encontrarse en una, en muchas, incluso en todas las clases actanciales. Denominamos sincretismo actancial, el hecho de que un mismo elemento, llamado “actor” (por ejemplo, un personaje en sentido clásico del término), contenga muchos actantes diferentes (por ejemplo, si es a la vez un sujeto y un ayudante) o de la misma clase, pero para acciones distinguidas en el análisis. Doña Mariana, por ejemplo, puede clasificarse en más de una clase actancial: como destinador, destinatario, ayudante, como lo veremos más adelante.

Por otro lado, para preservar la homogeneidad del análisis, el sujeto y el objeto no contienen, en general, sino un solo elemento (hasta si puede tratarse de un colectivo). En efecto, es preferible distinguir claramente los sujetos entre ellos, y los objetos entre ellos, hasta si son fuertemente atados, para poder cuidar de descripciones diferenciadas (por ejemplo, en el caso límite donde dos sujetos aliados deseando el mismo objeto, poseerían los mismos ayudantes excepto uno).

La descripción actancial debe tener cuenta de los sujetos observadores que proceden en la integración de los elementos en las clases actanciales. En general, la clasificación es hecha teniendo cuenta del sujeto observador de referencia, él que es asociado a la verdad última del texto (generalmente el narrador, en particular si es omnisciente); pero podemos también meternos dentro de otros observadores, dichos entonces, de asunción, es decir de los que las clasificaciones pueden ser refutadas por el observador de referencia. Por ejemplo, un personaje observador (sujeto observador de asunción) creará, sin razón según el narrador (sujeto observador de referencia), que tal otro personaje es un ayudante para tal acción. Lo vemos, podemos pues distinguir entre actante verdadero y actante falso. En este caso podemos hablar como ejemplo de Juan Aldán, a quien Carlos ve como ayudante, pero según el narrador, Juan contribuye

de manera indirecta en la ruina de los barcos de pesca al aventurarse con el porvenir de los pescadores.

4.2. Subclases actanciales¹

Hemos dado una distinción entre actantes verdaderos y falsos, veamos otras subclases actanciales que permiten refinar el análisis:

- Actante/no-actante, Actante factual/posible:

Las cuestiones de actante/no actante, y la de actante factual/posible, activo/pasivo son atadas. Un amigo que habría podido ayudar, pero no lo hizo, puede ser considerado no como oponente, sino como no-ayudante; o más un ayudante posible, al tiempo 1, que no ha venido, como habría debido, al tiempo 2, un ayudante factual. Así podemos decir que Don Baldomero, Don Lino y otros personajes, al no ayudar a Carlos, se consideran como no actantes, o como ayudantes pasivos.

-Actante activo/pasivo:

Vemos que, en *Los gozos y las sombras*, la gente del pueblo que no se manifiesta contra la tiranía de Cayetano, puede considerarse como no ayudante, o ayudante posible no probado, asimismo se puede considerarse de oponente pasivo.

- Actante consciente/inconsciente:

Un actante antropomorfo desempeñará conscientemente o no un papel. Así, un personaje puede no saber que es ayudante, destinador, etc. relativamente a tal acción. Rosario, desempeña este papel en la novela, ayuda de manera inconsciente a Carlos.

-Actante todo/parte:

¹ <http://www.signosemio.com/greimas/modele-actantiel.asp>

El análisis actancial sacará parte de la oposición entre todo y parte. Así decir que el coraje del príncipe es un ayudante con su propia causa, es más preciso que decir que el príncipe es globalmente un ayudante. Mejor dicho, el análisis situado al nivel de las partes permite dar cuenta del diferencial susceptible de asomar entre la descripción de todo y el de las partes. Por ejemplo, podrá destacar que Juanito Aldán, globalmente coadyuvante con su saber y su rebelión, oculta sin embargo características que forman a opositores (por ejemplo, es perezoso).

Aplicando este modelo a nuestra novela, deberemos focalizarnos, sobre todo, en los actantes antropomorfos, una materia abundante y compleja, y desde un punto de vista puramente literario.

- Sujeto y objeto:

En *Los gozos y las sombras*, la intriga principal es el regreso de Carlos Deza a su pueblo para salvarlo de la tiranía de Cayetano Salgado y el enfrentamiento entre los dos, así, el sujeto será Carlos Deza, y el objeto será la gente (o, mejor dicho, los Churruchaos, así como los oprimidos) de Pueblanueva del Conde.

- Destinadores:

Los destinadores de nuestro modelo son los siguientes: (por orden de aparición en la novela, y nos remitimos a los destinadores conscientes, los que sabían realmente que incitaban a Carlos para llevar a cabo su misión). El caso de Doña Matilde, la madre fallecida de Carlos Deza, aunque no aparece en la novela, era la primera, a quien alude el autor de que quería que su hijo, al regresar, acabara con la dominación y el mal de Cayetano Salgado:

- La primera en sacar las cosas en quicio fue doña Matilde, su madre. Que la pobre lo hiciera no tiene nada de extraño. Le llegaban con

cuentos de Cayetano Salgado. Le decían, por ejemplo: “Cayetano hace, o tiene, o puede”; y ella respondía: Ya verán cuando venga mi hijo.¹

- Mi hijo va a venir pronto, y ya veréis como pone en orden las cosas²

Hay también Doña Mariana, una pariente lejana de Carlos, le administraba las tierras y le cobraba las rentas mientras estaba en Viena después de la muerte de su madre, pertenece junto a Carlos a los Churruchaos, es la enemiga más fuerte de Cayetano, una vieja propietaria de muchos bienes, dueña de los barcos de pesca, y descendiente de una privilegiada clase social, veía en Carlos el salvador, y el nuevo amo del pueblo, así consagró toda su riqueza, su poder para que Carlos, el último Churruchao de valor, mande en Pueblanueva:

- Mira, a mí, los otros churruchaos me importan menos. Allá ellos con su vida y con su destino. Pero tú me tocas más cerca. No quiero que Cayetano te hunda como a los otros.³

En el fragmento siguiente, la vemos intentando convencer a Carlos de que acepte la misión de enfrentarse a Cayetano:

- ¡Ah si tu madre hubiera olvidado sus rencores y me hubiera dejado encaminar tu vida! (.....) tenía que llegar este día en que vinieras a recobrar tu herencia, y ahora no tienes armas para defenderla. ¿Cómo vas a hacerlo, si sospecho que no te importa?⁴

El padre Eugenio deseaba y pedía explícitamente que Carlos fuera el nuevo amo de Pueblanueva, antes de la llegada de Carlos, hacía ciertas profecías y reintroducía en forma de calco, algunos fragmentos del evangelio como pregonando la salvación del pueblo por manos de Carlos, aunque no citaba su nombre:

¹ Torrente Ballester, G., op.cit., p. 10.

² *Ibíd.*, p. 11.

³ *Ibíd.*, p.70.

⁴ *Ibíd.*, p.71

- El padre Eugenio tuvo también su parte. El padre Eugenio, desde que se ordenó, venía todos los domingos a predicar el Evangelio, si no es durante la Semana Santa, que permanecía en el Monasterio. Se empezó a decir que Carlos llegaría para Navidades. El padre Eugenio, así como un mes antes, comenzó las profecías desde el púlpito, y aunque no se nombró a Carlos para nada, todo el mundo lo entendió desde el principio. “Y entonces verán al Hijo del Hombre venir en una nube con gran poder y majestad”¹ .

- Destinatarios:

Doña Mariana, que ha sido citada arriba en la categoría de destinador, también se asocia a la categoría de destinatario, puesto que beneficiará de la victoria de Carlos sobre Cayetano, logrará su objetivo, y Carlos le realizará su deseo de que el mando en Pueblanueva vuelva a un Churruchao.

Juan Aldán: Juanito Aldán es un churruchao, es el mayor enemigo de Cayetano tal como lo es doña Mariana, aunque los dos no se entienden bien, pero su objetivo es común: que Cayetano deje de mandar en Pueblanueva. En cuanto a sus fuerzas, Juanito Aldán no posee ningún poder, ni riquezas, pero es un militante revolucionario, un político sindicalista que rechaza la situación actual en el país, y que ve que Cayetano y los hombres de su categoría son la causa principal de la decadencia, hay que señalar que Juanito Aldán es de una familia noble, pero se empobreció y tuvo que vender todos sus bienes.

- Oiga. No me tome usted por uno de éstos -señaló a los marineros agrupados-. No soy de la CNT, sino monárquico. Los señores y yo somos amigos, a pesar de la discrepancia política, y aliados contra el enemigo común²

- Aldán tendió sobre la mesa la mano descarnada y golpeó el tapete.

¹ Torrente Ballester, G., op.cit., pp. 13-14.

² *Ibíd.*, p.79.

- Entendámonos, ¿eh? Yo, por principio, soy enemigo de que nadie mande, pero ante una situación de hecho, prefiero a Carlos Deza. Es un intelectual y se avendrá a razones”¹ .

Los oprimidos de Pueblanueva: la gente del pueblo, en particular, los pescadores y los que no pertenecen al bando de Cayetano Salgado, todos esperaban la vuelta de Carlos Deza para salvarlos del mal caído sobre ellos por los actos violentos de Cayetano, verdad que no piden ayuda directa de Carlos, pero todos la deseaban.

- Nunca faltan amigos de novedades, y revoltosos atosigados, y descontentos silenciosos: para éstos, cualquiera ocasión es buena, aunque sea cambiar de amo. Si por un lado les han tundido las costillas, buscan quien les tunda por el otro, y tan contentos² .

Rosario la Galana: En la novela, el personaje de Rosario es de gran valor al nivel de la trama, aunque es de muy humilde clase social, es como una criada de Carlos, su padre lleva arrendadas las tierras de él; a Cayetano le gusta la Rosario, ha hecho de ella su amante, por fuerza de dinero y de poder, ofreció a su padre y a sus hermanos trabajos en los astilleros suyos, y ejercía una tiranía sobre Rosario amenazándola siempre de echar fuera a su familia de la casa cuyo dueño es Cayetano mismo, si no le obedece. Así, desbancar a Cayetano la liberará de todo eso.

Clara Aldán: la hermana de Juan, una mujer que vive en una situación muy difícil, su familia perdió el privilegio, y su situación económica es muy dura, antes de la llegada de Carlos, pensaba seriamente en venderse a Cayetano por dinero y deshonorar a su familia, especialmente a su hermano Juan, lo que podría acabar con su vida. Clara, casándose con Carlos, todos sus problemas se resolverán.

- Los ayudantes:

¹ Ibíd. p.86.

² Torrente Ballester, G., op.cit., p.11-12.

Doña Mariana: citada ya antes, en las dos categorías anteriores (destinador, destinatario), se asocia también a la clase actancial de ayudante, Carlos desde el principio contará con el apoyo y la amistad de doña Mariana, la vieja que verá en él un aliado magnífico para luchar contra el cacique y nuevo rico del pueblo, incluso antes del regreso de Carlos al pueblo, doña Mariana le ayudaba, le administraba sus bienes, le enviaba el dinero necesario para seguir sus estudios.

Juan Aldán: Juan, que también ha sido citado en la categoría del destinatario, es un ayudante de Carlos en su lucha contra Cayetano, Juan ve en Carlos el mejor hombre que pueda desbancar a Cayetano, y le ve como aliado contra sus males:

- ¿Eh? Yo, por principio, soy enemigo de que nadie mande, pero ante una situación de hecho, prefiero a Carlos Deza. Es un intelectual y se avendrá a razones¹
- Lo que estoy proponiéndole- dijo en seguida- es una cuestión de ética, no de política práctica, y menos de política inmediata. Se trata de establecer, teóricamente, la diferencia entre estar mandados por un zascandil o por una persona decente².
- Volvió a pensar en Carlos. Pensaba en él desde mucho tiempo atrás, desde que había comprendido cual debía ser su misión personal en Pueblanueva, desde que la había aceptado y esperaba su momento. Necesitaba a Carlos, no, como pudieran pensar algunos, sino como colaborador, menos aún como cómplice, sino como testigo³.

Rosario esperó desde mucho tiempo cualquiera ocasión que le liberara de la tiranía de Cayetano, así la aparición de Carlos en el pueblo, era la mejor ocasión, además, se enamoró de él y presentó una total obediencia a Carlos,

¹ Torrente Ballester, G., op.cit., p.86.

² Ibid. p. 86

³ Ibid., p.91.

aunque eso le pudiera abrir las puertas del infierno. Eso le hizo a Cayetano muy pequeño ante Carlos: que Rosario la galana, la humilde costurera, cuyos padre y hermanos trabajan en el astillero de Cayetano, y cuya casa es del mismo Cayetano, le deja por Carlos, eso, le ofende mucho a Cayetano, y dejó a Carlos como vencedor.

Clara Aldán la considera Cayetano como la mejor ocasión para humillar a los Churruchos, tener una relación con ella es todo lo que deseaba, no por amor, ni por otra cosa, sólo para desacreditar a los Churruchos, en particular a su hermano Juan.

Clara estaba a punto de hacerlo, y deshonorar así a toda su familia, esperaba sólo a que Cayetano le propusiera, pero con la aparición de Carlos, éste le ofreció ayuda y le trató muy bien, y Cayetano perdió la mejor oportunidad. En el fragmento que sigue, vemos un diálogo entre Carlos y doña Mariana cuyo propósito es Clara Aldán:

- Es una presa que irá a manos de Cayetano sin que él se esfuerce por conseguirla. (.....) -Sin embargo, es algo nuestro. Ciertamente que no se nos parece como Juan; pero, cuando la tenga en la cama, Cayetano no dejará de pensar que ha obtenido una victoria personal sobre los Churruchos.-Y, ante todo, sobre ti.

Carlos Deza es un médico, un psiquiatra, estudió en Viena y se hizo psicoanalista, y esto le sirvió enormemente en su lucha contra Cayetano, aunque no era un buen médico, como reconoce él mismo, el psicoanálisis le ayuda en comprender las mentalidades de la gente, además, su enemigo Cayetano le tenía miedo por esta razón.

Clara Aldán, Rosario la galana, rechazaron a Cayetano gracias a la simpatía de Carlos, la simpatía que es resultado directo de sus competencias en leer los adentros de las personas, así se acercó más de ellas, y se cortaron los caminos de Cayetano. Aquí, vemos un diálogo entre Carlos y Cayetano: el

primero no quiso venderle la finca, y se sirvió de su psicoanálisis para dejar al orto muy ofendido:

-He oído decir que todos los sabios están un poco en Babia. ¿No te has dado cuenta de que, si quiero, puedo hacerte la vida imposible? Sin ir más allá: ayer he comprado unas tierras que lindan con tu pazo. Esta mañana fui a verlas; tus árboles les dan sombra y no dejan crecer la mías. Te llevaré al juzgado y te haré cortar los árboles. -No lo harás.

- ¿Vas a impedírmelo por la fuerza?

-No pienso. Pero vendré al casino todas las tardes, después de comer, y explicaré a tus súbditos, con todo lujo de detalles, con todos los términos técnicos que hagan falta, que eres un pobre enfermo, un neurótico aquejado del complejo de Edipo¹.

Y aquí, otro ejemplo de las competencias de Carlos, que le ayudan en comprender y leer las gentes de Pueblanueva, tras un diálogo largo con Clara Aldán, con pocas palabras, la hizo confesarle todo y, por consiguiente, cambiar de actitud:

- “Clara se levantó. Volvió a temblarle el labio, y su mirada temblaba también, como si quisiera apartarla, y, al mismo tiempo, mantenerla fija en Carlos.

-... te he contado algunas cosas con facilidad, porque vinieron rodadas, y no he pasado vergüenza al contarlas (...) Es lo que me da vergüenza y lo que más caro me cuesta no callar. ¡No digas nada! Acabas de disculparme, te lo agradezco, pero no vuelvas a hacerlo. Yo tengo mis vicios.”²

- Los oponentes:

¹ Torrente Ballester, G., óp. cit., pp. 200-201.

² *Ibíd.*, p. 277.

- Cayetano Salgado, el nuevo amo de Pueblanueva, la mayoría del pueblo le califica como “el demonio”, sus vicios son múltiples: su obsesión por el poder es enorme, hace todo para que todo sea el suyo.

él quiere acabar con la pesca, no porque le estorbe en sus negocios, sino solo por ser el amo de la villa, y que aquí nadie gane un real que no sea el suyo¹

Se aprovecha de la pobreza de la gente del pueblo para obligarles a vender sus bienes, además, es muy agresivo, porque no las tiene miedo a ninguna de las autoridades:

-Pero es una agresión- respondió Carlos- ¿por qué no los denuncias?

-Los marineros y Aldán se miraron, sonriendo.

- ¿Denunciarlos? ¿No sabes que el espolique de Cayetano es oficial del Juzgado?

-Considera -intervino el Cubano- que el señor es recién llegado, y que no sabe...²

Cayetano, además, no le tiene respeto a nadie, su enorme placer es deshonorar a las familias, anda acostándose con todas las mujeres del pueblo, incluso con las casadas:

-Ya le habrán explicado quién es Cayetano. Se lo habrás explicado, ¿verdad, Baldomero?

Y como si la explicación de Piñeiro no hubiera sido suficiente, agregó: - Una vergüenza. Sobre todo, para las mujeres. No respeta a nadie. -Mujer, tú, por fortuna, no puedes decirlo.³

- El desinterés de Carlos: si todo lo que dificulta la realización de la misión del sujeto es oponente, el desinterés de Carlos entonces, es uno de los mayores oponentes, Carlos es un intelectual, artista, médico, de buena familia, y

¹ Torrente Ballester, G., óp. cit., p.74.

² *Ibíd.*, p.78.

³ *Ibíd.*, p.83.

de muy buena fama; pero prefiere vivir en las sombras, no le gusta mandar ni aparecer como el más importante en su alrededor,

- Yo he creído siempre que hay cierta clase de hombres que va a dondequiera; y que otros van a donde les llevan las circunstancias. Me tuve siempre por abúlico, y lo soy. Pero esto de ahora me hace pensar en el Destino¹.

Carlos ha vuelto a su pueblo llevado principalmente por un sueño que, a pesar de ser psicoanalista, no ha podido comprenderlo, él quiere vivir libre de todo deber en la vida, pero al regresar a Pueblanueva, como si todo el mundo allí le esperara para mejorar su vida, siempre decía que no quería meterse en los líos del pueblo, pero cada vez se encontraba inmerso en sus asuntos, especialmente con lo de Cayetano.

Carlos se encogió de hombros.

-No me interesa conquistar nada. Me basta con mantener lo que tengo.

- ¿Tus propiedades?

-Hablábamos de la libertad.

- ¿Es por eso por lo que el otro día rechazaste mi ofrecimiento?

-No. Entonces no sabía aún a qué atenerme sobre lo que iba a hacer.

Ahora ya lo sé. Si repitieras la oferta, la rechazaría otra vez, porque, aceptándola, dejaría de ser libre.

-Según tú, los mendigos son libres.

-Indiscutiblemente.²

5. El cronotopo

El cronotopo es la noción filológica propuesta por Mijaíl Bajtín³ que abarca los elementos de descripción espacio-temporales contenidas en el relato ficcional, el cronotopo. Según el investigador ruso es *“la correlación esencial*

¹ Torrente Ballester, G., óp. cit., p. 58.

² Ibíd., pp. 199-200.

³ Bajtín, M., *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989.

que se da entre las relaciones espaciales y temporales en la obra literaria en general y la narrativa en particular”.

Con la noción de cronotopo, Bajtín ha buscado explicar la transformación en la producción de sentido por vía del género novelístico. Traducido literalmente como “tiempo-espacio”, implica la fusión de los índices espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El cronotopo establece la imagen del hombre en la literatura, imagen siempre ligada a la relación espacio-temporal¹.

5.1. El tiempo narrativo.

Cada vez que pensamos más en la noción de tiempo, nos encontramos expuestos a una realidad lejana, cuyas múltiples concepciones son a veces contradictorias: *“La especulación sobre el tiempo es un rumiar inconcluso”*; así lo señala Paul Ricoeur en su reflexión en una obra que abarca tres tomos titulada *Temps et récit*².

Sin embargo, existe un medio de deducir el asunto: es contar historias, la única réplica a las contradicciones temporales, es la actividad narrativa, la puesta en intriga: existe un lazo necesario entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la experiencia humana, donde, según otra fórmula de Ricoeur, el tiempo se hace un tiempo humano una vez incluido en un mundo narrativo: *“El tiempo vuelve un tiempo humano en la medida en que es articulado en un mundo narrativo”*³.

Desde luego, nuestra vida ordinaria no es totalmente amorfa del punto de vista temporal, el tiempo del calendario lo ciñe en un corsé estrecho pero clarificador. En cuanto a nuestras acciones, no se resumen en unos simples cambios de estado: obedecen a unos fines, se inscriben en unos protocolos

¹<http://www.hispanoteca.eu/Lexikon%20der%20Linguistik/c/CHRONOTOPOS%20%20%20Cronotopo.htm>

² Ricoeur. P., *Temps et récit*, tome 1. Paris, Seuil, Points, 1991, p. 17.

³ *Ibíd.*, p. 17.

culturales, escenarios preestablecidos; los relatos, entonces, no parten del nada, encuentran en el campo práctico una primera modelización del tiempo.

Cuando se captura la temporalidad inherente en las acciones humanas, configurar y poner en intriga son su aportación específica, en efecto, los relatos no se contentan con recoger los hechos, necesariamente se estructuran, se ponen bajo tensión entre un inicio y un fin, transformando así, la simple sucesión de acontecimientos en una totalidad significativa.

No hace falta decir que los relatos no recogen todos los acontecimientos, que si lo hicieran (suponiendo que es posible), caerían en la insignificancia, es, entonces, porque los relatos son selectivos, que meten orden a la temporalidad humana. El relato esquematiza, traza una pista en el batiburrillo inextricable de las acciones humanas, simplifica lo que está embrollado, propone itinerarios balizados, algunos relatos aguantan a ser simplistas, pero la calidad particular de la esquematización narrativa, no es tanto hacer simple lo complejo, sino, poner en evidencia la complejidad de lo que nuestra experiencia espontánea nos entrega de una manera confusa e imprecisa, gracias al trabajo de la imaginación productora.

Hemos hablado de los relatos como si constituyesen una clase homogénea, sin embargo, sabemos bien que no es el caso: algunos relatos tienen un referente pasado, su fin es él de narrar acontecimientos al mundo, pasados o presentes, son éstos los relatos factuales, tal como lo encontramos en libros de historia, o en prensa, el periodista o el historiador no pueden narrar cualquier cosa, sus relatos son dependientes lógicamente de la realidad a la cual se refieren. Sin embargo, el caso del novelista es diferente, claro que éste, tal como el historiador o el periodista, pueda evocar lugares o personajes existentes, pero no está sometido a criterios de exactitud, el relato ficticio escapa a la jurisdicción del verdadero y el falso, y no depende sino del acto narrativo que instituye.

Independiente de todo deber de referir, el relato de ficción ofrece un terreno de experimentación fecundo para probar las virtudes de la

esquematación narrativa en general. Para Michel Butor por ejemplo, la novela no es sino un laboratorio del relato, dice:

Mientras que el texto verídico tiene siempre un apoyo, la fuente de una evidencia exterior, la novela debe bastar a suscitar lo que nos entretiene” y es así que “la búsqueda de nuevas formas novelísticas desempeña un triple papel respecto a la consciencia que tenemos de lo real, de denuncia, de exploración y de adaptación¹.

Los acontecimientos reales se perciben insertos en una sucesión temporal: tienen un orden. Si un relato evoca un mundo cuya temporalidad sea semejante a la del nuestro, deberá o bien respetar el orden natural de los hechos, o bien alterarlo con fines estéticos. Así, se crea una temporalidad del relato distinta de la temporalidad de la historia. La distorsión a la que se ve sometida esta última no es arbitraria puesto que la fórmula temporal que se adopta es un elemento importante de la especificidad del relato.

Habría, a la fuerza, razones en la distorsión temporal que adopta el autor al concebir su obra, como lo comenta José Ángel García Landa; y que todo el atractivo del libro esté en esa presentación invertida de su historia: “*Aunque un libro nos relate una historia empezando por el final, el comenzar a leerlo por la última página sigue siendo un atentado contra las intenciones del autor*”².

En palabras de Genette que abunda en el mismo sentido: “*Estudiar el orden temporal de un relato, es confrontar el orden de disposición de los acontecimientos o segmentos temporales en el discurso narrativo con el orden de sucesión de esos mismos acontecimientos o segmentos temporales en la historia*”³

En las líneas que siguen, pondremos en evidencia algunos efectos de la experimentación temporal propuesta por la ficción.

¹ Butor, M., Intervention à Royaumont. Dans Michel Butor, *Essais sur le roman*. (2000b) [1960].

² García Landa, J.Á., *Aspectos de la técnica narrativa en Hard Times, de Charles Dickens*. Universidad de Zaragoza.

³ Genette. G., *Introduction à l'analyse du roman*, in Yves Reuter. Paris, PUF, 1980, p. 82.

5.2. El tiempo en la novela

Tal como una hoja de papel, la temporalidad narrativa se presenta en dos aspectos indisolublemente unidos: de un lado, el tiempo narrativo es determinado por la índole lineal del significante lingüístico: al contrario de los pintores que pueden dar a ver las cosas a la gente de una sola vez, en la coexistencia simultánea del espacio pictórico, los novelistas son tributarios de la índole consecutiva del lenguaje, o sea, el lector ve aparecer los lugares y los personajes progresivamente en ojos de su espíritu ; tal es el primer aspecto del tiempo narrativo, *es el tiempo del relato*¹ , determinado por la sucesión de las palabras, este tiempo se localiza mediante la descomposición en unidades del texto: número de líneas, páginas, capítulos,...etc. El segundo aspecto de la temporalidad narrativa es el tiempo narrado, las páginas, los capítulos de la novela desfilan: un mundo ficticio se constituye progresivamente, con sus decorados, sus personajes y su cronología. Los personajes de la novela no escapan al tiempo, aprovechan los días que pasan, envejecen, y recuerdan, está aquí *el tiempo de la historia*² , un tiempo de calendario ficticio que puede medirse en horas, días, meses y años.

La realidad doble de la temporalidad permite instruir juegos con el tiempo, en efecto, nada obliga los relatos a copiar el tiempo de los relojes, los novelistas, por ejemplo, cuentan los acontecimientos en desorden, más o menos rápido, desarrollando largamente un episodio, o al contrario, pasando sin decir nada sobre semanas, incluso años.

Siendo el tiempo algo inherente a la obra literaria, ésta es un arte progresivo apto a representar sucesiones de acontecimientos por la misma naturaleza de signos que utiliza, Hegel califica a la literatura de “arte temporal”, arte que subjetiva el espacio, reduciéndolo a un punto del tiempo, en ello coincide la literatura con la música, pero Hegel continua:

¹ <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/tnintegr.html>

² *Ibid.* <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/tnintegr.html>

En la poesía, el punto corresponde igualmente al tiempo, pero éste, en lugar de ser una negatividad formal, es perfectamente concreto, en tanto que punto del espíritu, en tanto que sujeto pensante asociado al sonido temporal en el espacio infinito de la representación¹.

La literatura entonces, es a la vez un arte temporal y una representación, y estas dos características van juntas, o sea que pueden darse en una temporalidad, y también pueden representarla, como en caso de la narración, y no lo hacen de manera directa o unívoca, sino mediante estructuras de signos, en un proceso con capacidad generativa que puede alcanzar un alto grado de complejidad y comprometer a todos los elementos del proceso comunicativo. El género narrativo tiene características especiales definidas por Meir Sternberg:

Las potencialidades temporales de arte literario tienen en conjunto de las manifestaciones particularmente complejas y poderosas en textos con una base narrativa. Aquí para la acción de tirar (sacar) de dinámica textual de la naturaleza secuencial del medio verbal como un continuum de signos necesariamente se combina e interactúa (como no hace en la música o la poesía descriptiva) con la dinámica por lo menos de dos otras órdenes de proceso, informados por en gran parte extraverbal de lógica que se parece mucho a los referentes semánticos de estos signos: el desarrollo dobla de la acción, como objetivamente y francamente progresa en el mundo ficticio del comienzo hasta el fin (en ello fabuló) y como es deformado y modelado (a motivos) en progresos en nuestra opinión (espíritu) que cuelga²

La definición de Sternberg incluye las diferentes teorías de la narratología estructuralista y formalista, para distinguir entre tiempo del discurso y tiempo del relato, nos basamos en los análisis de Genette en *Discours du récit*, que se apoya en el texto siguiente de Christian Metz para justificar su análisis:

¹ Hegel, G.W., *Introducción a la Estética*. Paris, Nathan, p. 155.

² Sternberg, M., *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Indiana University Press, 1 janv. 1993, p.338.

El relato es una secuencia doblemente temporal (...): hay el tiempo de la cosa contada y el tiempo del relato (tiempo del significado y tiempo del significante). Esta dualidad no solamente es lo que hace posibles todas las distorsiones temporales (...) más profundamente, nos invite a constatar que una de las funciones del relato es distribuir un tiempo en otro tiempo¹.

Según la definición de Metz, lo que hace el relato es distribuir una temporalidad con respecto a otra, y el resultado de la interacción de esas dos secuencias temporales será una relación entre ambas. En los términos de Sternberg será la interacción entre “*tiempo del discurso y tiempo de la acción*”, nos da el *tiempo del relato*; es decir *el tiempo de la acción*². Asimismo, otras limitaciones del modelo de Genette están ligadas a su análisis de discurso, sólo hay que señalar que Genette simplifica la exposición del tiempo del discurso:

El relato literario escrito (...) no puede ser “consumido”, y desde luego actualizado, sino en un tiempo que es evidentemente aquél de la lectura (...). Su temporalidad es, en cierto modo, condicional o instrumental; producida como toda cosa en el tiempo, existe en el espacio y como espacio, y el tiempo que se debe para consumirlo es aquel que se debe para hojearlo o recorrerlo, como una ruta o un campo. El texto narrativo, como cualquier otro texto, no tiene otra temporalidad sino aquella que toma, con metonimia, de su propia lectura³

Suelen haber dificultades a la hora de deslindar el esquema de construcciones de las dos líneas temporales, Barthes también no hace diferencia entre los tiempos del relato y el tiempo del discurso:

Desde el punto de vista del relato, lo que llamamos el tiempo no existe, o al menos existe solo funcionalmente, como elemento de un sistema semiótico: el tiempo no pertenece al discurso propiamente dicho, sino al

¹ Metz, C., *Essai sur la signification au cinéma*. Paris, Klincksieck, 1968, p. 27.

² Sternberg, M., op.cit, p. 338.

³ Genette, G. *Discours du récit*, in *Figures III*. Paris, Seuil, 1972, p. 78.

referente; el relato y la lengua no conocen sino un tiempo semiológico; el “verdadero” tiempo es una ilusión referencial, “realista”¹.

Genette y Bal mantienen el término “anacronía” para referirse a las discordancias temporales en los relatos; el término sugiere la identidad de dos fenómenos bastante distintos: si el narrador se ha limitado a introducir las palabras de los personajes, no ha habido ninguna ruptura del orden lógico de los acontecimientos, simplemente se ha superpuesto una nueva narración, puesto que el narrador es distinto; en cuanto que esa narración es un acto incluido en el relato del narrador no hay anacronía; en cuanto que es significativa e informa al lector, al igual que podía hacerlo el relato del narrador, la ha habido².

La narratología distingue tres tipos de relaciones pertinentes entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia, el tiempo del relato puede diferir del de la historia en tres aspectos: el orden de los acontecimientos; la duración o relación entre la longitud del relato y la de la historia y la frecuencia con la que el relato refleja los acontecimientos de la historia.

El análisis narratológico del tiempo consiste en preguntarse sobre las relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato. Existe, como hemos señalado, el tiempo narrado (un relato puede evocar un día o, al contrario, muchas generaciones) y el tiempo puesto a narrar (de pocas líneas hasta volúmenes). Del juego entre estos dos tiempos de índole diferente, la novela saca un número de efectos de sentido.

Cuatro cuestiones llaman la atención de los poéticos: el momento de narración, la velocidad, la frecuencia y el orden.

5.2.1. El momento de la narración

¹ Barthes, R., *Analyse structurale des récits*. Communications, n°8, 1966, p. 25.
https://soda.ustadistancia.edu.co/enlinea/MARIACRISTINASOLER_METODOSDEESTUDIOLITERARIO_1/BARTHES_ROLAND_-_Introduccion_Al_Analisis_Estructural_De_Los_Relatos.pdf

² García Landa, J.Á., op.cit.

El estudio del momento de la narración está cuestionado cuando es narrada la historia con respecto al momento donde es supuesta haber tenido lugar. Cuatro posibilidades se presentan: la narración puede ser: ulterior, anterior, simultánea o intercalada.

-La narración ulterior: cuenta los acontecimientos después de haber tenido lugar, es el caso más frecuente. El relato, en pasado, se presenta como posterior a los acontecimientos relatados:

-La narración anterior: consiste en narrar los acontecimientos antes de que se produzcan, se trata aquí de un caso raro que supone un relato en futuro. Se narra en general este tipo en los fragmentos relativamente delimitados, mucho menos en relatos enteros.

-La narración simultánea: se señala por el uso del presente, es una técnica muy apreciada por la novela contemporánea, da la ilusión que el narrador escribe al mismo momento de la acción, lo que es naturalmente imposible.

-La narración intercalada: tal como la encontramos en los diarios íntimos, es una mezcla de narración ulterior y narración simultánea: el relato en el pasado se interrumpe de vez en cuando, por un comentario retrospectivo en presente, dicho de otra manera, la evocación de acontecimientos alterna con los comentarios sobre los hechos.

A la primera lectura, podemos observar que la narración en *El señor llega* es ulterior: recurrir al pasado sugiere que el relato se sitúa después del desarrollo de los acontecimientos. Podemos decir, con reservas, que el desfase entre el momento de la narración y el momento de la historia viene a reforzar el desfase temporal entre la situación descrita por el relato, y los acontecimientos a los cuales los personajes aluden¹

¹ No se refiere a las anacronías temporales o las en boca de los personajes, éstas serán estudiadas en el apartado “orden”.

Uno de los elementos que concurren en la creación de esa ficcionalidad de la narración es el tiempo. No trataremos aquí la temporalidad de la historia convertida en relato, sino nos referimos al momento de la narración, del acto ficticio de narrar. Dividiremos el estudio de este tiempo, siguiendo a Genette, en *situación y duración*¹

5.2.1.1. La situación

La situación temporal del narrador es equivalente a la categoría del orden; se trata de determinar el orden en que se suceden la historia y el acto de narración en una línea temporal ficticia. El narrador puede relatarnos una historia que ya ha sucedido en el momento en que se dirige al narratorio, una historia que está sucediendo simultáneamente al acto de narración o una historia que sucederá. Como hemos visto, Genette llama a estos tipos de narración ulterior, simultánea y anterior, respectivamente, y añade un cuarto tipo, la narración intercalada, que es la que se da cuando una parte del relato es narrada antes de que suceda la siguiente (por ejemplo, en las novelas epistolares, cuando los personajes-narradores no conocen el final de la historia).

El criterio para distinguir entre estos tipos de narración es el tiempo de los verbos narrativos, y el tipo de conocimiento que el narrador tenga sobre el desarrollo de la historia.

El tiempo por excelencia de la narración es el pasado. Algunos críticos, como Kate Hamburger, han llegado a negar que el pasado de la narración indique temporalidad alguna: sería una simple marca de la ficción. Genette mismo considera que *“existe dentro de esta posición extrema y muy contestada cierta verdad hiperbólica”*²

José Ángel García Landa explica esta ambigüedad del tiempo pasado de la narración:

¹Genette, G., *op.cit.*, p. 228-234.

² Ibid.

Por una parte, se debe a que el pasado, el tiempo lógico en la narración ulterior, se convierte en “el tiempo” sin más por el predominio absoluto de la narración ulterior sobre la simultánea o la predictiva. Por otra parte, en los procesos reales de narración (por analogía a los cuales se utiliza el pasado en la narración virtual de la ficción) el pasado indica que el referente del signo narrativo es una acción o hecho que ya ha sucedido. Pero el signo mismo, la narración-recreación de esos hechos, está sucediendo, está desarrollándose en ese momento para el oyente: de ahí el valor de presente”¹

El relato explota estos dos valores, a los cuales se asocia el criterio del saber² del narrador que ayuda a determinar el valor que debe atribuirse al elemento temporal del verbo.

Así, se concibe la narración predictiva escrita en pasado, si se anula el valor de ese pasado del verbo con las explicaciones del narrador. Pero en principio, el lector atribuye un carácter ulterior a un relato en pasado.

Los tiempos verbales empleados en la narración no tienen por qué ser absolutamente uniformes. Así, por contraste al pasado se pueden encontrar presentes intercalados para dar al lector una impresión más viva de la acción en los momentos más dramáticos de la historia. Pero se trata de un presente con valor de pasado: los pretéritos que lo enmarcan dejan bien claro su valor temporal, y sólo nos queda la impresión de actualización producida por la forma³.

No se puede encontrar un ejemplo concreto del uso del presente con valor de pasado en *Los gozos y las sombras*, parece que Ballester ha preferido que el narrador relate toda la historia en tiempos pasados, como vemos, incluso en las situaciones más dramáticas, entre diálogos de personajes, mantiene siempre el uso del pretérito indefinido o del pretérito imperfecto: si analizamos este

¹ García Landa, J.Á., op.cit.

² Se refiere a la omnisciencia del narrador a la cual volveremos en los capítulos siguientes.

³ Wolfgang. K., *Qui raconte le roman?* in *Poétique du récit Barthes, Kayser, Booth y Hamon*. Paris, Seuil, 1977.

fragmento por ejemplo, vemos que usa los tiempos pasados para describir o narrar acciones que van simultáneamente con los diálogos, cabe señalar que las frases subrayadas son las intervenciones del narrador:

Se sentaban y dejaban de mirar a Cayetano. Don Lino barajó.

-Corte.

Dio cartas.

-Juego.

-Más.

-Usted.

En la mesa del chamelo renacía el estrepito de las fichas al chocar contra el mármol sucio.

-El as.

-Me doblo.

Les temblaba la voz.¹

Como podemos observar, el narrador interrumpe en muchas ocasiones los diálogos de los personajes, con sus comentarios, (generalmente descripciones), pero usando siempre tiempos pasados, y esto es el caso de toda la narración, como se aprecia en los elementos subrayados.

Estadísticamente predomina el pasado en *El señor llega*, y ese predominio es constante: todos los hechos de la historia, incluso los más recientes, son relatados por el narrador en pasado (pretérito indefinido o imperfecto).

No hay indicación de ningún género que nos permita situar el momento de la narración. Podríamos decir que éste no es bastante posterior a los acontecimientos, ya que no podemos observar diferencias en las edades de los personajes, no se alude a tiempos determinados, sin embargo podemos decir que la historia transcurrió en pocos meses, un año o más, ya que se habla de primavera cuando Paquito el relojero se fue a ver a su novia (y hay que precisar que esto ocurre en la segunda novela de la trilogía), el tiempo es invierno ya que

¹Torrente Ballester, G., op.cit., p. 202.

todos los acontecimientos de los *Gozos y las sombras* se desarrollan en esta estación, pero esto no es excesivamente significativo porque no es intencionado y no representa un rasgo importante de la obra, y pasa desapercibido.

Torrente Ballester ha encontrado práctico para sus intenciones aludir al final de la obra a la venida de la primavera (hechos que no alejan demasiado la obra del momento de la narración), porque contaba más con el impacto emocional que producirían los acontecimientos que con lo que derivaría de una proximidad temporal entre historia y narración.

No hay, pues, relaciones entre historia y narración. La historia se encuentra en un momento de la línea temporal ficticia y la narración en otro momento posterior, es decir, varios años después, pero no hay datos que nos permitan inferir la distancia que media entre ellas.

Torrente Ballester no siguió en *Los gozos y las sombras* la práctica de otras novelas situadas en un tiempo y un espacio concretos. En el caso de la novela resulta difícil precisar más sucesos como la agitación social reflejada en España o la condición política del país, además Ballester mismo revela la fecha que concreta la medida temporal: mayo-octubre de 1956.

Es, más bien, la presencia de la República y la alusión a los anarquistas las que nos llevan a pensar en *Los gozos y las sombras* en general, como en una obra ambientada en la actualidad de la época en la que se publicó.

5.2.1.2. Duración

La otra determinación temporal de la narración es su duración. Esta categoría no es pertinente en la inmensa mayoría de los relatos, Genette dice:

La narración ficticia de este relato, (...) se supone que no tiene ninguna duración, o más exactamente todo sucede como si la cuestión de la duración no tuviera ninguna pertinencia; una de las ficciones de la

narración literaria, la más potente quizás, porque pasa desapercibida, y que se trata aquí de un acto instantáneo sin dimensión temporal¹.

Podemos decir, respecto a esto, que *“la ficción no es que la narración carezca de tiempo: la ficción es la misma narración, y por eso se le puede atribuir una duración u otra, o ninguna en absoluto”*² como sucede en *Los gozos y las sombras*.

5.2.2. La velocidad

El estudio de la velocidad permite reflexionar sobre el ritmo de la novela, sus aceleraciones y disminuciones, la velocidad de la narración puede evaluarse a partir de cuatro modos fundamentales según Genette³: la escena, el resumen, la elipsis y la pausa. Pero, determinar la velocidad se presenta un problema a la hora de destacar la relación entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato en cuanto a su duración: Genette considera al tiempo del discurso como un tiempo relativo: la duración de un relato, en su sentido literal, varía con cada lectura personal; dice: *“contrariamente a lo que pasa en el cine, incluso en música, nada permite aquí fijar una velocidad “normal” a la ejecución”*⁴

Entonces, hablar de la duración del tiempo del relato no tiene sentido, es justamente la cantidad de relato, la longitud del texto, medida en páginas o líneas la que se analiza al estudiar la velocidad. Lo que se puede medir es entonces el ritmo del relato.

El isocronismo de un relato puede también definirse como aquél de un péndulo por ejemplo, no más relativamente, por comparación entre su duración y aquella de la historia que cuenta, pero de manera, en cierto modo, absoluta y autónoma, como constancia de velocidad⁵

¹ Genette, G., op.cit, p. 234.

² García Landa, J.Á., op.cit.

³ Genette, G., op.cit, p. 234.

⁴ *Ibíd.*, p. 122.

⁵ *Ibíd.*, p. 123.

Las variaciones de ritmo (anisocronías), se estudian examinando la relación entre la duración de la historia (y no del relato) y la cantidad de relato que se le dedica, y viendo las variaciones que experimenta esa relación a lo largo de la narración. El análisis de la velocidad entonces, debe tomar en cuenta la relación dinámica entre estos diferentes modos, el lugar y el momento donde aparecen, y los valores que les atañen.

Al momento de estudiar los cuatro ritmos básicos de Genette, la escena, el resumen, la pausa y la elipsis, un problema se nos plantea antes de determinar la duración de la historia: ¿incluiremos las anticipaciones y las retrospectivas o consideraremos sólo el relato primero?

Será más práctico optar por el primer camino, pues la escasez e insignificancia durativa de las anacronías de *Los gozos y las sombras* hace aconsejable descuidar su valor referencial y concentrarnos en la fuerza elocutiva del fenómeno; una anacronía estará incluida, como todas las otras palabras de los personajes, en un diálogo o una escena; las anacronías hechas por el narrador suponen una interrupción de la narración del relato primero, y por tanto su fuerza elocutiva es la introducción de una pausa¹

Incluso si consideramos sólo el relato primero, los datos proporcionados por el texto de *Los gozos y las sombras* nos permiten establecer una cronología fija de los hechos. Una vez eliminadas las anacronías, podemos revelar el orden de los sucesos, es el orden de lectura del relato. Pero las elipsis son frecuentes, y no siempre se nos informa de su duración. Los acontecimientos se disponen así en grupos cuyas referencias temporales les aseguran una conexión interna, pero la distancia temporal que separa esos grupos entre sí está indicada de una manera muy vaga. Como se desprende de la vaguedad de las referencias temporales (“*pocos días después*”² ; “*varios meses más tarde*”³ “*poco antes*”⁴) no se puede hacer un estudio riguroso de la duración. La del relato primero, o, mejor

¹ García Landa, J.Á., op.cit.

² Torrente Ballester, G., op.cit., p. 34

³ *Ibíd.*, p. 65.

⁴ *Ibíd.*, p. 70.

dicho, la de aquella parte de la historia recogida en el relato primero, puede estimarse entre tres o cuatro meses¹ ; con saber esto es más que suficiente para descubrir la importancia de los cambios de ritmo.

El tiempo que se tarda en leer la obra, es de unas horas, vemos cómo la duración de la historia se adapta a la del relato, examinando el uso que hace la obra de los cuatro movimientos narrativos básicos antes definidos.

Determinaremos ahora los bloques temporales de la obra, señalando también las elipsis importantes que aparecen de manera explícita. A eso nos servimos del trabajo de Adolfo Lozano, en su artículo *Características estructurales de la narración en la trilogía "Los gozos y las sombras" de G. Torrente Ballester*, Lozano en su estudio habla de la velocidad del relato refiriéndose a lo que narran los dos narradores de la novela, dice:

El narrador omnisciente, a partir de su punto de vista olímpico, privilegiado, narra todos los elementos que considera pertinentes para la historia. El narrador corega², por su parte, toma la palabra para narrar: 1- Un antes de la historia del narrador omnisciente, 2- Un entretanto de la historia del narrador omnisciente, entre los dos puntos de una elipsis narrativa de éste, 3- Un después de la historia del narrador omnisciente a modo de epílogo³.

Por otra parte, y debido a su situación interna a la historia, el narrador corega, involuntariamente, proporciona datos sobre sí mismo. Así, sabemos que es socio del casino, y por consiguiente *"terratiente o "kulak" que sus simpatías van al bando de los Salgado, y sus antipatías al de los Churruchaos, o al menos contra alguno de ellos, como doña Mariana y Clara"*⁴, este tipo de información está implícito o explícito en sus reacciones, sus comentarios, sus

¹Me refiero a la primera novela de la trilogía *El señor llega*, sin embargo, el tiempo estimado para toda la trilogía será como un año, poco más, poco menos.

² El término corega utilizado por Adolfo Lozano, se refiere al segundo narrador, que habla en el mismo tiempo que el narrador primero (viene del coro).

³ Lozano, A., *Características estructurales de la narración en la trilogía "Los gozos y las sombras" de G. Torrente Ballester*. Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, Vol. 4, nº 1, otoño 1979, p.46.

⁴ *Ibíd.*, p. 46.

puntos de vista sobre la acción y su representación de la misma. El contenido de las narraciones está constituido por la historia, los narradores narran los acontecimientos, trazan las circunstancias y características de los personajes que toman parte en la acción.

De acuerdo con Lozano, observamos que la velocidad de la narración de *Los gozos y las sombras* es manipulada por los narradores, cuando el narrador omnisciente pasa rápido al contar un episodio, el segundo narrador, o sea el corega en términos de Lozano, viene a cumplir los datos que el omnisciente descuida, reduciendo así el ritmo de la narración. Ahora, veamos cómo se dan los cuatro ritmos en *Los gozos y las sombras*.

5.2.2.1. La escena.

Da la ilusión de una coincidencia perfecta entre el tiempo que tomamos en leer el episodio y el tiempo que se toma para desarrollarse. El tiempo del relato siendo igual al tiempo de la historia, lo mencionamos con la fórmula: TR (tiempo del relato) = TH (tiempo de la historia).

El tipo canónico de la escena es el diálogo: el tiempo pasado en leer un intercambio de réplicas coincide casi perfectamente con el tiempo cubierto por el intercambio en cuestión.

El ritmo básico de *Los gozos y las sombras* es una alternación estilizada entre narración, descripción, comentarios con diálogos entre personajes, presentada en unas escenas dramáticas.

Tomar en consideración la narración del narrador resulta evidente como lo señala Lozano, y como resultado de esto, la velocidad se alterna entre escena y resumen, y esto es un rasgo común en todas las novelas, y por lo tanto en la novela *El señor llega*, como lo señala Genette:

En el relato novelístico tal como funcionaba antes de “*La Recherche*”, la oposición del movimiento entre escena detallada y relato resumen remitía

casi siempre a una oposición de contenido entre dramático y no dramático, los tiempos fuertes de la acción que coinciden con los momentos los más intensos del relato mientras que los tiempos débiles eran resumidos a grandes rasgos y como de muy lejos (...). El verdadero ritmo canónico de la novela (...) es entonces una alternancia de resumen no dramático a función de espera y de conexión y de escenas dramáticas cuyo papel es decisivo en la acción¹

Los gozos y las sombras no presenta, pues, grandes originalidades a este respecto. Sin embargo, es de destacar la escasa cantidad de narración propiamente dicha en las escenas; éstas se identifican con el diálogo, hay a menudo una intervención del narrador; cuando comienza una escena, éste se retira a veces, para no reaparecer hasta el final de la misma, a menos que se introduzca algún nuevo personaje o lugar, en cuyo caso hay una descripción, como sucede en el diálogo que sigue entre Carlos y doña Mariana:

-He pensado -dijo Carlos- en desempaquetar los libros buscarles un acomodo en la habitación de la torre. Es el único sitio de mi casa donde se puede trabajar.

- ¿En tu casa? ¿Por qué no en la mía?

-No voy a convertirme en su huésped para siempre.

-Me gustaría que lo fueses.

Carlos movió la cabeza, sonriendo.²

Observamos la labor del narrador que se limita a introducir las palabras de los personajes, con una indicación sobre los movimientos o gestos (movié la cabeza) de los personajes, o con una descripción ocasional (añadió bromeando).

En *Los gozos y las sombras*, las conversaciones más largas se hacen más dramáticas, y las intervenciones del narrador más ocasionales. A veces estas intervenciones aparecen entre paréntesis, como las acotaciones teatrales o

¹ Genette, G., op.cit., p. 142.

² Torrente Ballester, G., op.cit., p. 214.

didascálicas, y dan la impresión de que el narrador no quiere interrumpir la escena entre los personajes:

-Quiero prevenirle -respondió con misterio-. ¿Va a ir usted a mi casa?

-Pero ¿no has sentido nunca el deseo de salir de la pobreza, de vivir de otra manera? Tu padre no era así. -Señaló con un gesto el gramófono y los discos. -Hemos ido mil veces juntos a la ópera, cuando él estaba en Madrid. Era un gran tipo tu padre, y le sentaba muy bien el frac¹.

Cada escena es precedida por un fragmento narrativo introductorio que presenta a los personajes que van a intervenir en ella, ésta es la regla general, pero a veces se infringe, y se presenta una escena repentinamente; la situación debe ser deducida a partir del diálogo, o se va perfilando más adelante, como sucede en el fragmento siguiente donde el narrador está haciendo una descripción de lo que hizo Eulalia a Remigio cuando aparece súbitamente un diálogo entre los dos, (en el subrayado):

Eulalia llamó, una noche, a su marido, puso las cartas boca arriba, y exigió que Juan e Inés dejasen la calle del Sombrerete y viniesen a vivir bajo su tutela. A Remigio le pareció monstruoso, pero cómodo, porque Eulalia no le había exigido que abandonase a Lola, ni nada parecido².

El cambio súbito de la escena en *Los gozos y las sombras* es un rasgo de la novela moderna, mediante el cual se evitan las explicaciones largas que daba el narrador de las novelas clásicas, a este propósito García Landa comenta:

Esto es la consecuencia de extremar las tendencias que manifiesta la narración a la concisión; el resultado es muy moderno, y representa un gran avance con respecto a las fatigosas explicaciones que solía dar el

¹ *Ibíd.*, p. 54.

² Torrente Ballester, G., *op.cit.*, p. 101.

narrador de novelas anteriores para justificar un cambio súbito de escena, y que son la herencia del siglo anterior¹

En suma, la escena manipula en gran medida el ritmo de la narración de *Los gozos y las sombras*, pues, observamos un predominio del diálogo, una reducción del elemento narrativo y una facilidad y soltura a la hora de pasar de una escena a otra.

5.2.2.2. El resumen

Sintetiza una larga duración de una historia en algunas palabras o páginas: produce entonces, un efecto de aceleración. El narrador toma menos tiempo en contar los acontecimientos que son puestos a desarrollar; corresponde a la fórmula: TR menos TH.

En *El señor llega*, el resumen es frecuente, se da en todos los capítulos y los episodios de la novela, a veces al principio para introducir datos o presentar a personajes, otras veces al final como conclusión de lo que ha sucedido, es evidente que a menudo, el resumen en *El señor llega* toca a los episodios que el narrador considera como menos importantes o, en muchas ocasiones, a los acontecimientos que se suelen repetir como los gestos o los actos diarios.

En el fragmento siguiente, el narrador da un resumen al final de un episodio donde Carlos había encontrado a Don Gonzalo y tuvieron los dos una conversación:

comió tarde ya, en un restaurante de los muelles, en la Rive gauche, y después fue caminando, por el Pont neuf, hacia el Palais Royal. Se había olvidado de Gonzalo, y de sus mentiras, y de Germaine, pero algo sucedido en la casita de Montmartre se le recordaba, aunque abstraído de la ocasión y de la persona que lo había provocado²

¹ García Landa, J.Á., op.cit.

²Torrente Ballester, G., op.cit., p. 33.

5.2.2.3. La pausa

Designa los fragmentos donde el relato se prosigue mientras no pasa nada al nivel de la historia, se trata de fragmentos no narrativos: descripciones o comentarios del narrador, la pausa provoca un efecto de disminución de velocidad, su fórmula es la siguiente: TR = n; TH = 0.

En la pausa, el relato deja de referirse a la temporalidad de la historia para convertirse en el vehículo de elementos más o menos extraños a ella, y cuya misión es explicarla o contrastar con ella. Uno de los elementos que pueden introducir una pausa es la anacronía (retrospección o anticipación), el relato primero no avanza, pero se desarrollan otras partes de la historia. Otras pausas se deben a la introducción de una descripción o de intrusiones del autor. En el fragmento siguiente observamos una pausa donde el narrador deja el relato primero y pasa a evocar pensamientos del protagonista, acercándose a su psicología:

Aquella noche Carlos pensó largamente en Clara. Repasó los recuerdos, y en el recuerdo destacaba, aislado, su enorme atractivo sexual, como si de todo lo que Clara era y de todo lo que en ella había, sólo aquello le importase seleccionar. Al darse cuenta, se inquietó. Casi un mes antes había escrito a Zarah: “¿Es posible que tú, tan perspicaz, no hayas adivinado lo poco que me importa el placer?”. Ahora resultaba que una parte de sí mismo, cuyo dominio no había ensayado, se orientaba decididamente hacia el placer, o quizá guiaba sus actos sin que él mismo lo advirtiese. ¿Había verdaderamente invitado a Rosario a ser su criada sólo por fastidiar a Cayetano, o porque le gustaba? Se sintió indefenso. Si Clara, en vez de ser una muchacha instintiva y fundamentalmente honrada, tuviese un átomo de picardía, a la vuelta de un mes de familiaridad, que no hubiera podido rechazar, se encontraría cualquier mañana convertido en seductor de la hermana de su amigo. La palabra

“seductor” le hizo reírse de sí mismo, pero en el fondo de su corazón sintió gratitud hacia Clara¹.

Genette analiza en este punto de su estudio la pausa descriptiva, aclarando que “no toda pausa es descripción ni toda descripción es pausa”. En efecto, si las intrusiones del autor son un problema de voz, las descripciones proceden de la interacción de voz y focalización. No es el valor referencial de una intrusión de autor o una descripción lo que afecta a la duración del relato, sino su carácter de acto por parte del narrador.

5.2.2.4. La elipsis

Supone una aceleración máxima, corresponde a una duración de una historia donde el relato ocurre en silencio. La lógica cronológica muestra que se ha producido algo, pero el texto no lo ha mencionado. El narrador toma infinitamente menos tiempo en narrar los acontecimientos que no se han puesto a producir, porque no escribe nada mientras que ha ocurrido algo. La elipsis obedece a la fórmula: $TR=0$; $TH=n$.

La enorme diferencia que observamos entre la duración de la historia y la del relato se debe a la importancia de la elipsis. Ésta se combina con el resumen para realizar la transición de una escena a otra. Como señala Genette, el resumen contiene siempre una elipsis explícita, es decir, la que indica más o menos vagamente la cantidad de tiempo elidido, equivale a un resumen muy condensado. En las secciones temporales entre los capítulos I, II, III, IV, la separación entre las escenas es escasa y está bien indicada; la dosis de elipsis en esa separación es pequeña. En cambio, hay elipsis clara entre cada una de otras secciones. Se suprimen del relato días, meses. Son especialmente importantes las elipsis del capítulo XI, en el primer caso se suprimen varios días de la historia por exigencias del tema: una vez se nos ha mostrado la llegada de Carlos, nos han presentado a la mayoría de los personajes, así como nos han proyectado la situación global de la vida social en Pueblanueva, junto con los acontecimientos

¹ Torrente Ballester, G., op.cit., p. 33.

más importantes que acompañaron la venida del personaje, -en lo cual el narrador no elimina muchos detalles-, pasa a seleccionar unas escenas dramáticas de mayor importancia: en el casino, en la casa de Carlos o de Doña Mariana, o en la iglesia; sin aludir a lo que hubiera ocurrido mientras tanto. La importancia del cambio es subrayada por Ballester personificando la figura del tiempo.

En los fragmentos que siguen, observamos la cantidad de elipsis del relato entre el primer y el segundo capítulo, a título de ejemplo, podemos estimarla de unas horas, la duración de un viaje desde París hasta Pueblanueva. En el primer capítulo se nos cuenta la visita de Carlos a don Gonzalo Sarmiento, desde que el tren llega a París, hasta que se marcha el día siguiente:

El tren que traía a Carlos Deza de Alemania le dejó en la estación del Este, a las nueve de la mañana. Se informó. La salida más cómoda para España era a la misma hora, desde Austerlitz. Tenía por delante un día entero casi vacante, porque la visita a don Gonzalo Sarmiento le consumiría poco rato. Dejó consignado el equipaje, y con un maletín en la mano se metió en la ciudad¹.

El segundo capítulo empieza con la llegada de Carlos a Pueblanueva, se ha suprimido todo el viaje desde París,

Era día feriado. La baca del coche comenzó a poblarse de aldeanas con cestas de hortalizas y sacos con crías de cerdos, y una hubo que intentó meter en el coche una ternera lechal. Dentro y fuera armaban una feroz algarabía en lengua vernácula, aumentada por los gruñidos de los animalejos. Peleaban entre sí, peleaban con el cobrador, pelearían con la luna si les llevase la contraria. Carlos, encaramado en el más alto y desamparado de los bancos, reía a cada incidente².

¹ Torrente Ballester, G., op.cit., p. 25.

² Ibíd, p. 40.

5.2.3. La frecuencia

El estudio de la frecuencia consiste en preguntarse cuantas veces es narrado un acontecimiento. Genette la define como: “*las relaciones entre las capacidades de repetición de la historia y aquella del relato*”¹. Un suceso se puede repetir en la historia, es decir, varios sucesos de la historia con elementos semejantes, por ejemplo, la salida del sol, y los llamamos entonces “sucesos idénticos” o “recurrencia del mismo suceso”. De la misma manera, al nivel del relato un enunciado narrativo puede repetirse varias veces, o darse sólo una vez en el texto. De la interacción entre estas capacidades de repetición de la historia y del relato, los narratólogos han revelado cuatro tipos de frecuencia, reducibles teóricamente a tres: el modo singulativo, el modo repetitivo y el modo iterativo². El primer tipo es el más frecuente en la narración, el iterativo va frecuentemente unido a la descripción, y el repetitivo es más escaso, se da esencialmente en las novelas modernas.

5.2.3.1. El modo singulativo

Entre los modos preconizados por Genette³, el modo más frecuente: el narrador cuenta una vez en el relato, lo que sucedió una vez en la historia (o N veces en el relato, lo que sucedió N veces en la historia), es el modo privilegiado de los relatos de acción, que juega sobre la dinámica narrativa y el deseo del lector de conocer, lo antes posible, el desenlace, es lo que llama David Fontaine, el *efecto literatura*⁴. Para ser trepidante tal como la aventura que se pone en escena, la novela debe evitar de pringarse en la repetición.

Torrente Ballester hace un uso tradicional de la frecuencia, pues el relato singulativo predomina ampliamente sobre el repetitivo y el iterativo. Pero, la caracterización de los personajes posibilita la repetición; además, una sola acción presentada como singulativa puede llegar a tener la fuerza de un modo iterativo.

¹ Genette, G., op.cit., p.78.

² Jouve, V., *La poétique du roman*. Armand Colin, VUEF, 2001, p.39.

³ Genette, G., op.cit., p.78.

⁴ Fontaine, D., *La poétique*. Paris, Nathan, 1993, p. 97.

Sin embargo, esto no se refiere a los núcleos de la acción, a las partes verdaderamente decisivas y dramáticas del argumento, sino a los acontecimientos menos importantes que rellenan la narración entre los núcleos de la historia. Pero vemos que la narración de *El señor llega* tiende hacia la dramatización de los núcleos y por eso se suprimen los acontecimientos considerados como menos importantes lo que reduce el uso del repetitivo o del iterativo.

5.2.3.2. El modo repetitivo

Consiste en contar muchas veces lo que ocurrió una vez. El interés del proceso es proponer varios puntos de vista sobre un solo acontecimiento. Por motivo de variaciones estilísticas, este relato repetitivo es más escaso que el anterior, lo encontramos en la novela epistolar: un mismo episodio es narrado por diferentes corresponsales y en algunas novelas contemporáneas donde la acción es considerada menos interesante que el punto de vista sobre la acción.

En *El señor llega*, el estilo repetitivo está presente esencialmente en los acontecimientos de menos importancia, se trata de algunas descripciones muy cortas indicando generalmente algunos gestos o costumbres de personajes, pues la cantidad de información añadida con cada nueva repetición es muy pequeña en lo que se refiere a la transmisión de los hechos de la historia.

Después de repetir algún rasgo distintivo de algún personaje, éste se ve caracterizado e identificado con su gesto (por ejemplo, se forma una idea clara sobre la indiferencia de Carlos Deza por la frase descriptiva que se ha repetido muchas veces: *se encogió de hombros*) o con su tono de voz.

Poco hay que decir sobre el relato repetitivo porque no se presenta en la novela como rasgo estético; si un acontecimiento de la historia es recogido más de una vez por el relato, es porque está a niveles narrativos distintos. La repetición que se puede dar en la novela en cuanto a algunas descripciones refleja a veces el punto de vista diferente del narrador con un personaje, o de dos personajes, y como el narrador es omnisciente, no se presta mucha atención al

punto de vista del personaje, por esta razón, el relato repetitivo de *El señor llega* es escaso, y se encuentra muy reducido por el predominio absoluto del singulativo.

Como caso muy particular, podemos citar lo que contó Carlos una vez a Zarah en su carta, y otra vez a Doña Mariana sobre su relación con su madre doña Matilde, el secreto del recuerdo de la puerta tapiada y su deseo de ser libre y sobre el destino. En el fragmento siguiente es lo que dijo a Zarah:

No fui libre nunca desde que abandoné mi pueblo. (...). Mi madre no me dejó volver jamás. Me escribía todas las semanas y, durante las vacaciones, me visitaba. Cada carta suya era un decálogo, y yo la obedecía; así hasta que murió. Pero, cuando ella murió, ya habías aparecido tú. ¡Qué extraña coincidencia de fondo entre mi madre y tú! Las dos queríais hacer algo de mí, y yo jamás logré interesarme por lo que de mí queríais. Ignoro todavía cuál era el propósito de mi madre, y jamás he logrado saber cuáles son tus verdaderos propósitos. A ella, como a ti, debía servirte para algo que no era mi carrera, (...). Es el caso que tú ordenaste mi vida como antes la había ordenado mi madre. Tus decálogos eran aún más duros y exclusivos¹.

Y en este, es lo que dijo a doña Mariana:

-No se asuste -continuó Carlos-. Una mujer que tenía ciertos proyectos sobre mí, me había trazado un camino que incluía también la muerte, (...). Si yo no hubiera recordado la puerta que mi madre mandó tapiar, hubiera continuado al lado de Zarah y dentro de unos años hubiera muerto con ella. (...). Y ahora resulta que el recuerdo me trae a un pasado que no me preocupó jamás, sin el que hubiera podido vivir tranquilamente; justo frente a lo que mi madre quiso alejar de mí y usted pretende que yo conozca. ¿No lo encuentra un poco raro? A mí, por lo menos, me llena de perplejidad. Soy un hombre de ciencia; puedo creer o

¹Torrente Ballester, G., op.cit., pp. 37-38.

no en la libertad, pero jamás he creído en el Destino. (...) Jamás mi madre pudo desear que yo me dedicase alguna vez a destripar las cosas. Jamás pensó que, por obedecerla, pudiese llegar un día en que yo, antes de vivir, piense sobre la vida, y quizá la deje luego inservible para vivirla, a fuerza de pensar en ella¹.

5.2.3.3. El modo iterativo:

Consiste en contar una vez lo que sucedió N veces, utilizado para evocar la permanencia y el hábito, se señala en general por el pretérito imperfecto o el presente; en él se manifiestan las capacidades de abstracción y de síntesis que tiene el relato, evoca a menudo un mundo rutinario, hundido en la repetición, donde ningún acontecimiento se aparta. En *El señor llega*, Torrente Ballester no favorece el iterativo tal como el repetitivo, por la gran cantidad de escenas dialogadas; cuando un personaje interviene en un diálogo, en estilo directo, lo hace de manera específica y sin repetición. El modo iterativo que se da en *El señor llega*, es muy escaso y solo toca a características de algunos personajes, basado en la repetición constante de una frase o un gesto característicos, (“se encogió de hombros”, o encendió un pitillo”, etc.) podríamos pensar que en esa caracterización tendrá el relato iterativo una importancia especial. Pero, el autor no suele atender al modo iterativo para caracterizar a sus personajes; prefiere mostrarnos al personaje en escena y que el lector destaque sus palabras y su conducta.

5.2.4. El orden

El estudio del orden se interesa por las relaciones entre el encadenamiento lógico de los acontecimientos presentados y el orden en el cual están narrados. Dos casos pueden presentarse: o hay homología entre las dos series, o discordancia. El primer caso es el de los relatos lineales, que narran los acontecimientos en el orden cronológico, es raro que los relatos cortos, que ofrecen una estructura relativamente simple como los cuentos, renuncien a

¹ Torrente Ballester, G., op.cit., p. 58.

presentar los acontecimientos en su sucesión; algunas novelas, cuya intriga es fundada sobre la rapidez de flujo temporal, como *la vuelta al mundo en 80 días*, evitarán toda distorsión del orden cronológico. El segundo caso (él de distorsiones) es muy frecuente en la novela, las “anacronías” narrativas, en términos de Genette¹, pueden ser de dos maneras: la anacronía por anticipación o “prolepsis” (que consiste en evocar un acontecimiento que viene), y la anacronía por retrospección que se llamará “analepsis” (que consiste en volver a un acontecimiento pasado -proceso que el análisis fílmico menciona con el nombre de flash back).

Las anacronías pueden ser estudiadas a través de la clasificación que establece Genette según el triple criterio de: dirección, alcance y amplitud².

- La dirección, según divide las anacronías en anticipación o prolepsis, y retrospección o analepsis. Genette observa el predominio de las retrospecciones sobre las anticipaciones en cuanto a su frecuencia. El relato primero es aquel con respecto al cual una anacronía se define como tal.

- El alcance: de una anacronía es la distancia, más o menos grande, que la separa del relato primero.

- La amplitud de una anacronía es su duración, la cantidad de relato que ocupa.

Una frase como: “Cinco años antes, había aguantado una enfermedad de tres meses” es una analepsis (anacronía por retrospección) de un alcance de cinco años y de una amplitud de tres meses.

En *El señor llega*, el pasado sugiere que el relato se sitúe después del desarrollo de los acontecimientos, el desfase temporal entre el momento de la narración y el momento de la historia viene a reforzar el desfase temporal entre la situación descrita por el relato y los acontecimientos a los cuales los personajes aluden (que han tenido lugar años antes). Esta serie de hiatos (desfases)

¹ Genette, G., op.cit.

² García Landa, J.Á., op.cit.

temporales (entre el relato y la historia, el presente de los personajes y el pasado que evocan) incita al lector a una doble posición de retroceso en cuanto a los personajes. Una tal disposición hace sentir el peso del tiempo sobre nuestra representación de cosas y la nostalgia que se deriva.

Nos ocuparemos de las retrospectivas, cuando la historia vuelve sobre un personaje que ha aparecido antes, hay una retrospectiva para ponernos al día acerca de él, ese es el caso, por ejemplo, de la historia de Doña Mariana: su relación con Jaime, su hijo bastardo, su relación con el pueblo de Pueblanueva, su interés por la venida de Carlos Deza, etc. *“no, no. Carlos no es el hijo de doña Mariana..... poseía los datos ..nadie”*¹

Tal lo hace el narrador con la mayoría de los personajes que aparecen al principio del libro (la novela), sus observaciones o sus descripciones sobre los comportamientos de los protagonistas, ésta es la regla general al principio del libro: gracias a la existencia de un narrador omnisciente, nuestro conocimiento de los personajes no se limita a sus acciones, a partir del momento en que aparecen en escena, cada personaje es caracterizado por la retrospectiva externa relativa a su vida anterior que hace el narrador al presentarlo, así por ejemplo, conocemos algún detalle sobre el fraile Eugenio, que se hizo fraile después de veinte años de inmigración, y el lío que tuvo por haber querido pintar a una mujer desnuda, mientras que el mismo personaje no aparece en la novela hasta llegado el capítulo V. Una analepsis de alcance de veinte años y de una amplitud de veinte años:

Eugenio Quiroga regresó calladamente, ya va para veinte años; quiso pintar a una moza desnuda y le armaron un lío; luego se fue al convento y se metió a fraile: a nadie se le ocurrió pensar que pretendiese echar a los Salgado del mando, y menos del mundo².

¹ Torrente Ballester, G., op.cit., pp. 19-20-21.

² Ibid., p. 12.

El mismo procedimiento se da con la Rucha y su hija: Una analepsis de alcance de pocos años (desde que la Rucha tenía dieciséis años hasta el momento en que era evocada la analepsis) y de amplitud no determinada:

Aurora nació en la casa, que doña Mariana se portó bien con Manuela cuando quedó preñada. Pero, a los quince o dieciséis años, la Rucha empezó a verse con los mozos, y a escaparse por las noches, y doña Mariana, que andaba sobre aviso, la metió en cintura con buenas broncas y amenazas de poner en la calle a la madre y a la hija, si seguía en aquellos pasos¹.

Esto vuelve a repetirse con Carlos mismo: Una analepsis de alcance de diecinueve años (desde que Carlos tenía quince años hasta sus treinta y cuatro años), y de una amplitud no determinada (meses o años en Madrid, meses o años en Santiago y años en el extranjero).

Carlos marchó de Pueblanueva hace quince años, para estudiar en la Universidad. Estuvo en Santiago, después en Madrid. Finalmente marchó al extranjero. En este tiempo, doña Matilde fue a verle alguna vez, pero doña Mariana no le vio nunca, ni se sabe que se hayan escrito hasta la muerte de doña Matilde².

Estas retrospectivas son por lo general, muy breves, apenas unas cuantas líneas, y se limitan a recoger algún dato característico del personaje, así la retrospectiva hecha sobre el carácter de doña Mariana y su relación con los Salgado, o el conflicto entre los dos a lo largo de la historia.

5.3. El espacio novelesco

Preguntarse sobre el tratamiento novelístico del espacio, es examinar las técnicas de la descripción, nos basaremos en los trabajos de Philippe Hamon en

¹ Torrente Ballester, op. cit., p. 17.

² *Ibíd.*, p. 17.

*Introduction à l'analyse du descriptif*¹ y de Jean Michel Adam en *Le Texte descriptif*² para acercarnos al concepto de espacio narrativo en *Los gozos y las sombras*; la perspectiva del primero es más poética, y la del segundo más lingüística.

Nuestro trabajo sigue un proceso que gira en torno de tres ejes teóricos: primero el enfoque narratológico y sus aportaciones teóricas, especialmente las relacionadas con el estudio de la relación espacio-personaje, del tipo de narrador y de sus diferentes intervenciones en la diégesis según Gerard Genette. Luego, puesto que la obra abunda de temas, hemos optado por el enfoque temático que nos permite destacar y estudiar los temas dominantes, tratando de inscribirles en la dimensión espacial de la novela, y para eso, nos tendemos hacia los trabajos de J.P. Weber y de J. Starobuski, entre otros. Y por último, intentaremos aplicar las teorías de Gaston Bachelard en el análisis del espacio novelístico del punto de vista del lector, especialmente las desarrolladas en su trabajo *La poétique de l'espace*³. Así, será en base de estas selecciones que trataremos de identificar el espacio literario y analizar el flujo y el reflujo de sus transformaciones, y proceder para su interpretación.

La novela de Torrente Ballester nos ofrece la posibilidad de una perspectiva interdisciplinaria de la cuestión del espacio, a partir de las nociones y teorías elaboradas en este campo de estudio y de darles las interpretaciones adecuadas. El objetivo será explorar las prácticas semióticas del espacio a partir de las diferentes representaciones, así como encontrar las herramientas necesarias con el fin de llevar los análisis semióticos a objetos específicos.

La relación del ser humano con el espacio, concebida, a veces, desde el ángulo de la cultura, otras veces desde la representación, desde la estructura o desde el imaginario, determina en gran medida, la manera por la cual se elaboran los signos. Si las leyes generales parecen aplicarse al espacio, hace falta entonces

¹Hamon, Ph., *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris, Hachette, 1981.

² Adam, J.M., y Petitjean, A., *Le texte descriptif*. Nathan, 1989.

³ Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, 9^oéd Quadrige. décembre 2005.

no olvidar que la concepción del espacio difiere según las culturas, pues, será importante tomar en consideración los presupuestos que le sostiene. La relación que cada tema entretiene con su entorno influye largamente en la manera con la cual actúa con los textos y las imágenes, tanto en lo que concierne la escritura como en lo que concierne la lectura, dos actividades semióticas que se construyen espacios imaginarios, cada una de su manera. El modo privilegiado de practicar el espacio cercano, el paisaje es mucho más que una parte de un país, una extensión de una tierra, se trata de una construcción, de un acto que implica detenerse en un ambiente, un punto de vista, un conjunto de filtros estéticos, una selección entre los elementos naturales presente en el entorno físico.

Practicar el espacio, es también recorrerlo, seguir a los personajes en su progresión en este mundo ficticio donde están instalados. La cuestión de recorrer levanta un problema de orígenes de la humanidad, una manera convencional de practicar el espacio, la lectura permite imaginar los lugares, soñar, simplemente a partir de líneas, nombres, formas, etc.

5.3.1. La noción de descripción

El concepto de descripción está ligado, desde Platón y Aristóteles, a la mimesis, según ellos, la descripción funciona como un ornamento y un proceso de “hacer ver” en todas las producciones literarias. Esta práctica que consiste en imitar perfectamente la naturaleza, traspasarla o corregirla; también rivaliza la creación, los teóricos del siglo XVI quedan muy sensibles a esta capacidad de dominar lo real subordinándole a una fuerza ilusionista.

A consecuencia, viene la idea de que la descripción, que sea positiva o negativa, nunca es neutra, y lleva siempre las sensibilidades de su autor, por consiguiente, depende de la subjetividad. A eso se añade el problema de los límites de la narración y de la descripción en una novela, especialmente la descripción de acciones, o sea utilizar verbos de acción con presupuestos descriptivos, lo que no es fácil de distinguir de la narración.

Genette subraya claramente esta cuestión de frontera entre la narración y la descripción:

Los límites entre texto descriptivo, texto narrativo, quedan borrosos, a pesar de recurrir a diversos criterios de identificación, tomar en cuenta el estatuto del objeto descrito, de su modo de existencia temporal y espacial, localizar los elementos diegéticos, y a pesar de análisis semióticos o lingüísticos¹.

En cuanto a Philippe Hamon, éste distingue entre dos secuencias discursivas insistiendo sobre la diferencia entre “la competencia” y “el horizonte de espera” que presuponen respectivamente descripción y narración para el lector, dice: *“si la narración es una competencia de tipo lógico, la descripción será una competencia léxica, el reconocimiento de un saber enciclopédico”*²

Así, la oposición tradicional entre descripción y narración desaparece con las operaciones realizadas en el enunciado descriptivo, tal como ciertas acciones estereotipadas, iterativas y previsibles. Son, entonces, reconocibles como la expansión léxica de un paradigma, de un tema central explícito o no, la enumeración de una serie de actos esperados, etc.

A la luz de este recorrido histórico sobre la descripción, podemos comprender por qué desde sus principios, la escritura descriptiva suscitó reacciones discrepantes, la multiplicación de detalles ha sido siempre criticada por miedo de perjudicar la lectura, se consideraba la descripción en los textos literarios como abundancia inútil de detalles, los críticos de esta época buscaban imponer al texto la brevedad y la pertinencia y la coherencia puesto que dedicar fragmentos largos a la descripción de un personaje o un lugar aburre al lector. La importancia, toda la importancia era dedicada a los acontecimientos, y todo detalle descriptivo no era sino una molestia y una traba que hay que evitar.

¹ Genette, G., *Figure II*, Paris, Seuil, 1969.

² Hamon, PH., *Introduction à l'analyse descriptif*, Hachette, Paris, 1981.

Pero, con Alain Robbe Grillet, y los representantes de la nueva novela, la descripción ha adquirido cierta importancia en el universo literario, se rechaza de atribuirle un papel secundario, lo de decorado. Los defensores de esta tendencia se han interesado por la capacidad de estimular la imaginación creadora. El interés que toma el espacio en la trama novelística no es menos importante dado que es él que contiene la acción y la determina.

A partir de allí, la descripción en la novela no es considerada como un decorado insignificante, puesto que participa tal como los acontecimientos en el relato, en la construcción de sentido mediante la representación de la realidad, hasta decir que una novela sin descripción o con un mínimo de indicaciones descriptivas es inconcebible. Genette comenta: *“es más fácil describir sin contar que de contar sin describir”*.¹

El novelista necesita instalar a sus personajes dentro de un espacio representativo de la realidad, sin ello, la adhesión del lector a la ficción sería hipotética incluso incierta. Porque a este universo diegético le faltaría un marco espacial, una condición necesaria a la mimesis, este proceso literario para restallar la realidad, lo que es tarea de la descripción.

De un decorado anodino, la descripción se ha vuelto una condición necesaria e indispensable en la concepción de la trama novelística, hasta (incluso) en el funcionamiento del relato en su conjunto. Un texto, un discurso es narrativo por su dominante secuencial, salvo que encierre secuencias descriptivas que incluso cuando son minoritarias, quedan sugerentes. Pues, narración y descripción son indisociables en una novela.

Genette llama la atención a la relación entre estos dos elementos y a qué punto de intimidad los dos se interpretan:

narrar y describir son dos operaciones semejantes en ese sentido que traducen las dos mediante secuencias de palabras (sucesión temporal de

¹ Genette, G., op.cit., p. 57.

relato) pero su objeto es diferente: la narración restituye la sucesión temporal de los elementos (orden cronológico), la descripción representa objetos simultáneos e yuxtapuestos en el espacio.¹

Las teorías narratológicas han evolucionado y el espacio o el universo novelístico no queda una simple localización de acciones. La novela contemporánea desvela el espacio representándolo a través de los ojos de un personaje o de un narrador: lo que es llamado el punto de vista del narrador. También, los acontecimientos son igualmente determinados por la topología, ésta siendo la composición de acontecimientos en el espacio ficticio, lo del universo novelístico.

El anhelo de escribir, la memoria y la imaginación son los factores que contribuyen en la reconstrucción y la evocación de los lugares para el novelista, Gaston Bachelard escribe a propósito de los valores semánticos que se destacan de la evocación de un espacio de intimidad: *“estos valores de abrigo son muy simples, profundamente arraigados en el inconsciente que los encontramos más bien por una simple evocación que por una descripción minuciosa”*²

Desde entonces, todos los abrigos, los refugios, tienen un valor onírico constante. Narrador y personaje participan directa o indirectamente en la construcción del espacio novelístico: el primero contiene el espacio a su manera, de hecho, el lector no puede descubrir de este aspecto novelístico sino lo que el narrador ofrece, porque es a través de lo que ve y lo que entrega que podemos percibir este universo ficticio. Pues el punto de vista del narrador es imprescindible a la hora de percibir el espacio novelístico. El narrador pasea su visión tal como la técnica de puesta en escena en un rodaje cinematográfico, y el telespectador no puede percibir de los lugares donde se desarrollan las acciones sino los que han sido seleccionados por la cámara, pero esto no quiere decir que el lector va a contentarse del único espacio desvelado por el narrador, sino que va

¹ Genette, G., *Frontière du récit*, COM n°8 P156. 1966.

² Bachelard, G., *Poétique de l'espace*. Paris, PUF, coll. Quadrige 2005, 9e ed., p. 15.

a trascender estos límites trazados y representarse el espacio según su propia visión.

Al leer la novela *Los gozos y las sombras*, constatamos que los fragmentos dedicados a la descripción son más o menos minoritarios, lo que nos permite deducir que Torrente Ballester no presta, a cierta medida, mucha importancia al aspecto descriptivo de su texto. En efecto, en la novela los espacios y los personajes no son descritos sino en escena, o sea, no gozan de una descripción suficiente que brinda suplementos semánticos al lector, y que le permiten representarse mejor las cosas dentro de esta progresión de la novela. El autor no se detiene mucho en los detalles descriptivos, solamente se contenta con sugerirlos, es raro encontrar un fragmento largo donde un personaje o un lugar son descritos. Sin embargo, las características dadas en la novela pueden revelarse muy sugerentes para un lector que hace intervenir sus facultades y competencias imaginativas durante el acto de lectura.

En el fragmento donde el narrador describe Montmartre, en Paris, esto va necesariamente llevar al lector a suspender su lectura por unos ratos, y pasar a imaginar las características inherentes de la capital europea:

Sin embargo, permaneció todavía unos minutos cara a París; y como fuese temprano, se entró en la plaza. Estaba llena de americanos curiosos, sentados en las terrazas del centro. Un viejo barbudo tocaba en un violín el vals de La viuda alegre. Carlos sonrió. Años antes, la primera vez que había estado allí, le explicaron que aquel violinista viejo, que mendigaba de mesa en mesa sobre notas de vals vienés, no era más que un mendigo aparente: “Forma parte de la decoración. La Comuna libre de Montmartre le paga un sueldo, le da un piso y le deja ejercer la mendicidad mientras conserve su figura. Si perdiera la barba, sería despedido”. Montmartre pagaba sus tipos raros y conservaba su singularidad revolucionaria y romántica. Los americanos seguían viniendo en grandes autocares, y se conmovían con los falsos bohemios, las falsas prostitutas y los falsos

mendigos. “En el fondo es admirable”, pensó Carlos. Y buscó, otra vez, la casa de don Gonzalo Sarmiento.¹

La evocación de Montmartre, por ejemplo, como una parte de las afueras de Paris, un lugar donde se desarrollan los acontecimientos evocados en el fragmento, va a conducir a un lector iniciado, advertido, gracias a su memoria y su imaginación, a ir más allá de la concepción de este espacio, representado con unos indicadores descriptivos muy breves, y representarse a través de las simples sugerencias descriptivas dadas por el narrador: Paris, este lugar evocado por el narrador es muy sugestivo para el lector, en el cual éste verá desfilar en su imaginación muchos otros lugares pertenecientes a esta ciudad, pero también famosos: La Tour Eiffel ,Notre Dame de Paris , l'Arc de Triomphe, Les Champs Elysés...etc.

Los lugares evocados por Torrente Ballester hacen siempre referencia a lugares que existen en la realidad, Paris, Madrid, La Coruña, Inglaterra, Viena, etc. siendo espacios geográficos reales, y Pueblanueva del Conde siendo un lugar ficticio, los dos permiten una mejor adhesión del lector a la diégesis a través de la imaginación y la representación de la realidad, por el proceso de mimesis, o verosimilitud, que da una autenticidad a la novela.

El hecho de que las indicaciones descriptivas sean poco numerosas, nos conduce a pensar que la estrategia de Torrente Ballester es hacer participar a sus lectores en la construcción del espacio de la novela. Se rechaza de designar el espacio de su novela de manera precisa, excepto los nombres de las ciudades y los espacios geográficos con todos los detalles que se brindan, de una parte, para no inhibir la imaginación del lector, y de otra parte para escaparse de la representación muy subjetiva del espacio. Su voluntad de representar objetivamente los espacios geográficos significa que quiere implicar enteramente al lector en la construcción del espacio a través de su propia representación.

¹ Torrente Ballester, G., op.cit., p. 27.

El espacio narrativo es uno de los elementos que configura la novela. Su valor significativo suele tener mayor importancia que su valor formal. Se asocia a la descripción, y por ello habrá que prestar atención a las descripciones cuando aparezcan o no. La ausencia descriptiva, en algunos casos, se manifiesta como una forma de ruptura con la novela. Conviene distinguir entre diferentes espacios novelescos, desde los espacios reales, los ficticios y los míticos.

La descripción se asocia además del espacio, a los personajes. El análisis de la descripción de los personajes servirá para hacer una caracterización de los mismos. Se trata de ver cómo lo presenta el narrador en ese texto concreto. Se debe tener presente que la caracterización del personaje puede hacerse no sólo con la descripción del mismo, sino con el diálogo, como veremos más adelante.

En la descripción, el adjetivo será la categoría gramatical clave. Predomina la descripción impresionista, con pequeñas pinceladas sobre la realidad que se describe. Pero no está lejos la descripción expresionista, en la que se presta atención a los aspectos más desagradables de la realidad. Aparece, sobre todo, en *El señor llega*, la mezcla de lo real y lo maravilloso es la característica principal de la novela.

El análisis de una descripción se reduce al examen de tres cuestiones: su inserción o sea ¿Cómo se inscribe en este amplio conjunto que constituye el relato?, su funcionamiento o sea ¿Cómo se organiza como unidad autónoma?, y su función (o papel) o sea ¿a qué sirve en la novela?

5.3.2. La inserción de la descripción.

El estudio de la inserción comprende dos problemas: la designación, o sea ¿Cómo es designado el sujeto descriptivo?; y la motivación, o sea ¿Su aparición en el relato corresponde a una necesidad interna en la historia?

5.3.2.1. La designación.

La designación del sujeto de descripción puede hacerse con dos maneras: por anclaje o por asignación, la primera manera consiste en indicar el sujeto de descripción al inicio de fragmento descriptivo, pues su comprensión se hace más fácil, y la segunda, al contrario, consiste en tardar la indicación del sujeto descriptivo, lo que provoca un efecto de espera, y por lo tanto suscita un misterio o una sorpresa. Analizaremos el fragmento siguiente:

Llegaron al pazo. Estaba cerrado el gran portón de hierro de la entrada. Lo abrieron entre Carlos y el cochero, con ruido de hierros desvencijados. El coche fue dando tumbos, por la avenida embarrada, hasta la puerta de la casa, que también hubo que abrir entre dos. Se fijó Carlos en el Jardín, cuya traza se perdía por la invasión de zarzas y saúcos nacidos en todas partes; en la hiedra que trepaba por los troncos y las paredes; en las verbenas crecidas en los aleros y en las juntas de las piedras.¹

El sujeto de descripción está indicado al inicio de la descripción: el pazo; se trata de una designación por anclaje que facilita la comprensión inmediata, la descripción se aleja de todo efecto de ambigüedad o de suspenso, está dada como transparente.

5.3.2.2. La motivación.

La motivación de los fragmentos descriptivos es una exigencia para las novelas realistas, uno de los procesos de la motivación es poner la descripción en boca de un personaje, así el narrador en vez de interrumpir bruscamente su relato, evoca lo que ve, dice o piensa atribuyéndolo a uno de sus personajes, así la descripción es introducida por un personaje y es justamente el personaje focalizador a quien se le cede la descripción.

Philippe Hamon destaca una secuencia de cinco fases para las novelas realistas cuyo papel es motivar la inserción de un fragmento descriptivo dentro del relato:

¹ Torrente Ballester, G., *op.cit.*, p. 56.

Personaje calificado+ una suspensión del relato+ verbo de percepción, o de acción+ mencionar un lugar+ objeto a describir.¹ Como ejemplo, pondremos el fragmento siguiente:

Se fijó Carlos en el Jardín, cuya traza se perdía por la invasión de zarzas y saúcos nacidos en todas partes; en la hiedra que trepaba por los troncos y las paredes; en las verbenas crecidas en los aleros y en las junturas de las piedras.²

Aplicando el modelo de Philippe Hamon al fragmento anterior, tendremos:

- Mencionar a un personaje: Carlos, que se encuentra por primera vez, tras tantos años de emigración en su casa de infancia, pues no puede estar sino atento al observar.
- Suspensión del relato: se suspende el relato en “se fijó” y se pasa a describir el jardín.
- Un verbo de percepción: se fijó,
- Mencionar un lugar: el jardín.
- El objeto de descripción: zarzas y saucos, troncos, etc.

Como ya hemos señalado, la designación del sujeto descriptivo somete a las dos instancias narrativas: el narrador y el focalizador, lo que resulta de este sometimiento es que el lector atribuye un valor a la descripción según la credibilidad del narrador. Así el narrador puede asumir la descripción por sí mismo, o a través un personaje. Prácticamente, en *El señor llega* todas las descripciones son hechas por el narrador, no podemos observar diferencias entre las descripciones del narrador y las del personaje, así nos informaremos acerca del sujeto descriptivo y no de quien está describiendo, aunque sea mencionado. En el fragmento que sigue, el narrador nos describe a Cayetano:

¹ Jouve, V., op.cit., p. 41.

² Torrente Ballester, G., op.cit., p. 56.

Por lo pronto, había una diferencia entre Cayetano y los demás: emanaba, como si la exudase, sensación de poder, de seguridad, de satisfacción. Alto como Carlos, pero más ancho y fornido, sin nada de aldeano en el aspecto; vestido, sin embargo, como un marinero, con botas de agua y traje azul mahón; botas y traje de calidad excepcional, como el impermeable y los guantes.¹

En el fragmento anterior, la descripción del narrador es fiable, nos informan sobre la apariencia y el carácter de Cayetano, sin introducir o implicar juicios de antipatía hacia el antagonista. Las pocas descripciones en boca de personajes que hay en *El señor llega*, llevan un aspecto evaluativo de menor grado, y es la voz del narrador que acaba por imponerse al final, como sucede en el fragmento siguiente donde Carlos (personaje focalizador) describe a Juan Aldán:

Olía a aguardiente. Carlos examinaba su rostro arrugado y expresivo, la nariz colorada de bebedor, los ojos azules, un poco velados. Por debajo de aquella cabeza de carácter, a la que la visera daba el aire de un pájaro en esquema, algo apasionado e inteligente, rompía con destellos agudos el velo de la mirada.²

5.3.3. El funcionamiento de la descripción³ :

La descripción, siendo una unidad autónoma, obedece a un funcionamiento particular: efectúa cierto número de operaciones y hace salir el objeto a la superficie del texto, y también efectúa una organización que asegura su coherencia. Entre las operaciones de la descripción, distinguimos las que revelan la aspectualización y las que conciernen la puesta en relación, pues existen dos maneras de describir una realidad: o se mencionan sus diferentes características, o se comparan con otros objetos.

¹ Torrente Ballester, G., op.cit., p. 56.

² Torrente Ballester, G., op.cit., p. 56.

³Jouve, V., op.cit., p. 42.

5.3.3.1. La aspectualización:

La aspectualización indica el aspecto de lo que es descrito mencionando sus propiedades (volumen, talla, forma, color, etc.) y sus partes (los elementos constitutivos). “Entraron en un edificio grande, antiguo, alzado sobre un promontorio que cerraba, por el sur, la cala donde se habían instalado las gradas”.¹

5.3.3.2. La puesta en relación.

La puesta en relación precisa el lazo entre el objeto descrito y los otros objetos del mundo, para hacerlo, tiende a la situación y la asimilación, la primera indica el sitio del objeto en el espacio, y la segunda determina, por medio de comparaciones, metáforas o reformulaciones, su relación con otras realidades.

La descripción responde también a una organización, con el fin de evitar de dar una lista de características, el narrador trata de asegurar una coherencia a su descripción, mediante muchas técnicas:

- Estructurar geográficamente el espacio por indicaciones de la situación del objeto descrito: encima, arriba, a la izquierda a la derecha, etc.

Le empujó hacia el interior deslumbrante. Un despacho inmenso, de techos altos de dos pisos, cubierto de roble antiguo; al fondo, un ventanal gótico inglés. Chimenea a un lado. Buenos muebles, buenos cuadros. ¡Ah! Sobre la chimenea, un óleo representando a Cayetano con traje de montar y fusta: la mano se apretaba sobre ella con vigor excesivo.²

- Estructurar mediante adverbios temporales: primero, luego, enseguida, etc. o con frases yuxtapuestas que dan cierto dinamismo a la presentación:

Examinó la habitación. Muebles gastados; la mesa, con tapete de croché; en las paredes, retratos de divos, recortados de revistas y con marcos de

¹ Torrente Ballester, G., op.cit., p. 137.

² Ibíd., p. 137.

fabricación casera. (...); recortes de revistas antiguas, bastante polvorientos, deslucidos los passe-partout. Corno centrando los cuadros de un testero, había un retrato al óleo: no podía verlo bien desde su asiento. Y también un cromo antiguo del Sagrado Corazón y otra estampa religiosa, muy moderna. Por una de las puertas, entornada, venía el olor a lombarda.¹

- Animar la descripción con verbos de movimiento: “*Sacó otro pitillo, lo encendió, sopló sobre la cerilla y se quedó mirando el humo*”.²

5.3.4. La función de la descripción:

En el seno de la novela, la descripción puede asumir ciertas funciones, podemos mencionar:

5.3.4.1. Función estética

Esta función depende de la corriente literaria a la cual pertenece la novela, se caracteriza por la tendencia del autor hacia embellecer los decorados y los personajes con un uso flagrante de adjetivos, verbos y recursos estilísticos.

Siendo una obra realista, la descripción en *Los gozos y las sombras* no lleva un valor puramente estético, la inmensa mayoría de las descripciones tienen una función de llevar a cabo la narración, con una caracterización directa de los personajes o los lugares. La descripción en la novela informa al lector sin exageración, le proporciona los datos esenciales, sin embargo, las descripciones no carecen de belleza, Ballester desarrolla e introduce con habilidad los elementos descriptivos, aunque no tiende a dar unos detalles sin valor al nivel de sentido, desempeña en sus descripciones el papel de un contemplador que se contenta con reflejar el espacio descrito tal como es, sin embargo, con sus huellas están siempre presentes.

¹ Torrente Ballester, G., op.cit., p. 78.

² *Ibíd.*, p. 62.

5.4.3.2. Función mimética

Es la función que une la descripción con el mundo real, esta función tiene un valor apreciado en la novela, aunque es ficticia, Torrente Ballester se ciñe a la realidad en sus descripciones de *Los gozos y las sombras*, éstas llevan un carácter puramente real, son breves y concisas, el autor no ve en la descripción un inventario de objetos, sin embargo, no tiende a introducir descripciones que no estén ligadas a la realidad.

5.4.3.3. Función simbólica:

El espacio en la novela tiene un valor simbólico mediante las descripciones. La historia de *Los gozos y las sombras* se desarrolla en un ambiente rural, Pueblanueva del conde, el lugar en sí es también típico de muchos pueblos gallegos de la tierra del ferrolano Torrente Ballester, y sus características son comunes a todos ellos: el caciquismo, la desesperación, los aires costeros, los campesinos, etc. Podemos hablar de tres Pueblanuevas o tres versiones del mismo pueblo:

- Pueblanueva deseada: es la que recordaba Carlos Deza, la que añoraba y a la que suspiraba por volver. El narrador la describe indicando la esperanza que tenía Carlos para resolver sus problemas y encontrar explicaciones a sus sentimientos al regresar a su pueblo natal y vivir de nuevo en su casa de infancia, eso hace que Carlos se cree la ilusión de un lugar al cual pertenece, donde encuentra un sentido a la existencia, donde halla su libertad, lo que le pertenece y el cariño de su madre.

- Pueblanueva real: simboliza el reino del poder tiránico común en los espacios rurales de aquella época. Es un lugar donde la violencia, la injusticia, la degradación, la locura y la desesperanza son lo único a que están acostumbrados sus habitantes. El destino de Pueblanueva es el mismo que el de toda España, y por ello, es condenada a la soledad y la destrucción, y sobre todo, a la guerra que estalló dos años después.

- Pueblanueva infernal: En cierta manera es un mundo ficticio, pues los personajes no son algo que podamos considerar reales, pero es la realidad: Pueblanueva es un infierno sobre el que se pasean personajes condenados a vivir un pasado horrible, o torturados por futuro desconocido. Nada queda ya de la Pueblanueva deseada por Carlos, sino un lugar despoblado, donde todos sueñan con dejar por lo que es un infierno: *“El número de los que vuelven nunca es tan grande como el de los que se van, y no puede decirse que todos los que regresan hayan de ser considerados como personajes”*¹

En conclusión, el estudio del cronotopo, como hemos visto, en sus dos aspectos: tiempo y espacio, consiste en preguntarse sobre las selecciones del narrador en cuanto al momento de narración, el orden en el cual son narrados los acontecimientos, la velocidad del relato y la frecuencia de tal o cual escena, y el tratamiento novelístico del espacio ha conocido una evolución importante, la descripción realista es contestada de diferentes maneras, la idea de que la realidad subjetiva es más auténtica que la realidad objetiva se abre hacia la práctica recurrente de la descripción focalizada. La novela de Torrente Ballester es, hemos visto, un campo fecundo para practicar las diferentes teorías literarias.

6. Temática

El estudio de la temática es interesante en la medida de que permite apreciar como un mismo tema se puede tratar diferentemente en los textos, *Los gozos y las sombras* manifiesta una riqueza al nivel de la temática, los temas tratados son múltiples: políticos, sociales, intelectuales, amorosos, y otros de menor importancia. Nos remitimos a los que se presentan como ejes esenciales alrededor de los cuales giran los acontecimientos de la obra.

¹ Torrente Ballester, G., op.cit., p, 09.

6.1. La aristocracia feudal vs la burguesía industrial

Primero, hay que reconocer que la novela lleva un carácter político muy distinguido, acogido como exigencia de producir placer y crítica. Es decir, por un lado, de deleitar mediante los mecanismos de la narración y del drama, y por el otro de poner en cuestión las relaciones y los valores sociales que son dominantes en el mundo que la novela evoca y en el que surge.

Esta consideración, el tema y el propio tratamiento del libro, autorizan a cuestionar como el retrato de los personajes vehicula la crítica social, que a veces no es crítica sino justificación, lo que confirma su carácter político. Además de lo dicho, hay otras circunstancias exteriores a las obras que no dejan de tener eco en su interior y que hacen especialmente deseable el inicio de la cuestión.

En *Los gozos y las sombras*, el tema político dominante es el del enfrentamiento de dos poderes: el viejo poder de nobleza propietaria contra el nuevo poder de dinero. Carlos Deza, cuya venida a Pueblanueva levanta una serie de esperanzas y temores en el pueblo, como si se tratara de la venida de un salvador, pero cuya actuación decepciona esas esperanzas, no deja de ser el intento de reflexión, análisis y entendimiento como opción de vida frente a la lucha por el poder y frente a la sumisión en nombre de la sobrevivencia.

Carlos no quiere mandar ni ser mandado, ni en el terreno laboral, ni en el social, ni en el sentimental. Cayetano Salgado, representa, el resentimiento de una clase que durante generaciones no ha tenido ningún protagonismo y que ha sufrido bajo el poder de la aristocracia campesina. De ahí su afán de “*pisotear honras*”¹, de vengarse de todo lo que, durante muchas generaciones, le obligaba a vivir sin valor, su disposición de ser un dictador es la consecuencia directa de una política feudal que durante generaciones se servía del pueblo sin ofrecerle nada de concreto, la clase aristócrata ganaba prestigios a lo largo de su

¹ Castro de Paz, J.L. y Perucha, J.P., *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*. Festival internacional de Cine independiente de Ourense, p.107.

dominación y se alejaba cada vez más de la clase obrera, creando así un abismo profundo, y provocando la envidia y el deseo de revancha.

Pero, la burguesía, aunque se contrapone a la aristocracia, no viene a restablecer la situación, por su parte se sirve también del pueblo, con nuevas técnicas, en este punto se parecen: la posesión de los medios económicos, la explotación del hombre en beneficio de intereses personales; éste fue en gran medida, lo que estalló la guerra civil española.

6.2. Los ricos y los enriquecidos

La situación política es fuertemente atada a la económica, y las dos se reflejan en la social, seguramente el dinero es el elemento que manipula las tres. La cuestión del dinero, de la riqueza, forma también un tema esencial en la obra, las diferentes concepciones sobre este punto se reflejan en el comportamiento y aun en el entendimiento de qué es el dinero, y qué significa ser rico: un debate que ha existido desde tiempos inmemorables, pero que vuelve a darse en la novela con un sentido profundo. Hay en la novela un detalle especialmente importante para subrayar la distinta relación de aristócratas y burgueses con la riqueza, a este propósito José Luis Castro y Julio Pérez comentan:

Cayetano se percata de que en casa de la vieja los adornos y lozas valiosos están al aire libre, y no protegidos en un armario acristalado como en su casa: él lo atribuye a que como no lo consiguieron con su trabajo, sino que es heredado, no temen que se rompa o pierda. Se interprete como se interprete, que se puede hacer de otros modos, se trata de un detalle significativo; pero, en cualquier caso, la riqueza de los ricos no se presenta nunca, ni en un relato ni en el otro, como algo establecido sobre la pobreza de los pobres, como algo que crea y establece la pobreza de los pobres, ni siquiera como algo relacionado con ella. Pero, en definitiva, el establecimiento de este enfrentamiento entre aristocracia y burguesía como esqueleto de la trama, justo en los momentos previos a la Guerra Civil, no deja de despertar unos ecos, pues sean cuales sean las

interpretaciones que se puedan dar de esa guerra no parece que ese conflicto pueda entrar en ninguna de ellas con el mínimo de razonabilidad.¹

En realidad, este es el debate económico-político que más se juega en Los gozos y las sombras. El primero de los elementos enfrentados está representado principalmente por la vieja doña Mariana, por Carlos Deza y por Juan Aldán.

6.3. Cambios sociales

La novela pone de relieve otro tema importante en la historia de Torrente Ballester, los cambios sociales que conoció España en el periodo de preguerra, que es por su parte consecuencia del paso de la segunda república a la dictadura. Se nos habla de familias que han tenido favores económicos, y por lo tanto, tiempos muchísimo mejores al nivel social, se ven desheredadas, incluso muertas de hambre en el corazón de la necesidad. El mejor ejemplo es la familia Aldán, que mandaba en algún tiempo en Pueblanueva, se ve obligada a vender sus tierras, a vivir al margen de la sociedad mendigando pan y ropa. Por el contrario, otras familias que no eran nada al nivel social y económico, vuelven del extranjero con fortunas, y se hacen mandones en el pueblo.

6.4. Tiranía, corrupción y sometimiento

El mejor ejemplo para hablar de este tema es la familia de Rosario la galana, la campesina convertida por Cayetano en su querida, se somete a la situación sin resistencia; por presión de su familia que sueña con mejorar su situación y sacar lo máximo de beneficio. Pero el dolor que le causa la situación queda evidente cuando otro poderoso más amable la quiere, y entonces ella, no sabiendo el resultado de su nueva aventura, se atreve a enfrentarse al anterior; enfrentamiento que, le causa una fuerte paliza por parte del tirano que se siente estafado y que luego la ofrece gratis a sus amigos, lo que le despierta el rencor.

¹ Castro de Paz, J.L. y Perucha, J.P., op.cit., p. 109.

También se aprecia ese dolor, cuando por su nueva situación está en disposición de poder vengarse de su familia, echándola de casa.

La gente del pueblo, cuando se actúan, parecen hacerlo según la voluntad de un manipulador que los desprecia. Los obreros socialistas obedecen a un patrón despótico, y sólo se enfrentan a sus oponentes de la CNT; los pescadores, para defender los intereses de aquél en su lucha por el poder en el pueblo contra la propietaria de los barcos, y los anarcosindicalistas actúan exactamente en el mismo sentido que los obreros, pero a la inversa. Cuando se trata de debatir, se habla sólo del sindicato, silenciando mayormente su condición libertaria; y cuando los pescadores se movilizan para hacer algo lo hacen impulsados por alguno de los antiguos señores del pueblo. Pero incluso en ese caso las decisiones finales y el socorro de propiedad y vidas se producen por la intervención de los dos caciques, verdaderos protagonistas y determinantes de la acción.

6.5. El asunto religioso

En *Los gozos y las sombras* se establece un debate entre un intento de vivir el cristianismo como encarnación del mensaje evangélico por parte de una minoría, y otro mucho más conformista y generalizado de hacer un poco de negocio y vivir mejor aliándose con los poderosos. Esta línea argumental que tiene una decidida importancia, se ve en los personajes del padre Ossorio y El fraile Eugenio, se consideraba que el papel de la iglesia en los años previos a la guerra civil en realidad no tuvo importancia.

6.6. Elemento femenino

Elegimos este título para referirnos a los asuntos que tocan a la mujer en la novela, o sea la situación en la cual se encuentran los personajes femeninos y por lo tanto los temas expuestos con ello.

Tener un hijo bastardo, un tema que invita a pensar, doña Mariana es un personaje que revela su maternidad de soltera con orgullo, haciendo incluso que su figura tenga que ser respetada, a gusto o no, y de ningún modo se escandaliza

por las relaciones amorosas, lícitas o no, que otros personajes puedan mantener, sintiéndose sin embargo distante del abuso para lograrlas, aunque sin dar la espalda al interés. La vieja valora la bravura y la valentía de las mujeres, y por ello llega a simpatizar con Clara Aldán.

El machismo toma su parte en la temática femenina, Rosario la Galana sufre de la autoridad de su padre y sus hermanos. Asimismo, se habla de algunos actos considerados como tabú, evocados por Torrente Ballester a veces con una alusión, se trata del “derecho del secreto de los pecados”, otras veces con una declaración en el caso de Inés la hermana de Clara, que se enamora de un fraile, a pesar de su intención de hacerse monja.

Capítulo III.

Análisis de la serie televisiva

Las obras novelesca y cinematográfica ofrecen varias lecturas e interpretaciones, cargadas de sentido y de múltiples connotaciones. El espectador y el lector pueden no interpretar los signos de la misma manera, reconocen las figuras, establecen las conexiones y las influencias, trazan las huellas de las normas sociales, históricas y socioculturales de las que procede el texto. Estos signos (vestimenta, lenguaje, gestos, movimientos...) reconocibles a primera vista designan y delimitan estas áreas, una vestimenta puede ser el signo de una clase social, el acento o el tono con el cual habla un personaje puede ser signo de una región, el decorado puede ser signo de una época o periodo temporal, etc. El cine tiene la posibilidad de mostrar lo que la novela no evoca y lo que el verbo no siempre describe: las marcas de alteridad. Se hablará de las “minorías visibles” que suelen ser minorías audibles.

Una serie televisiva no puede dar cuenta de todos los elementos de un relato de varias páginas, la película no cuenta todo lo que está escrito en el libro, es una adaptación personal de un director, que a menudo elige fragmentos del libro, que más le interesan para dar su propia visión de la obra. De la novela a la película, la historia se aligera pues considerablemente dado que el director elimina numerosos elementos. Como la condensación temporal es importante, debe entonces reconstruir los protocolos narrativos para asegurar esta función del relato, fundamental según Christian Metz y que permite invertir un tiempo en otro tiempo. Esta condensación resulta no solo de las limitaciones propias del medio fílmico, que debe limitar el relato a un número preciso de minutos, sino también de las elecciones deliberadas que realiza el director, que abrevia o amplifica ciertas secuencias del texto.

Nos limitaremos a analizar la transposición de la narración a la pantalla para determinar los efectos inducidos. Acabamos de ver que, comparando el relato en imágenes con el texto en palabras escritas, hay complementariedad y no oposición entre las dos formas de escritura, cinematográfica y textual. Desde el principio, el relato cinematográfico coincide en gran medida con el libro, el

estudio comparativo de las primeras páginas del libro y de las primeras secuencias de la película nos lleva a hacer las siguientes constataciones.

1. La construcción cinematográfica

Nos proponemos adentrarnos en los pormenores de la adaptación a la televisión de la trilogía de Gonzalo Torrente Ballester *Los gozos y las sombras* a la serie del mismo título adaptada por Jesús Navascues, y dirigida por Rafael Moreno Alba, señalando de paso que las dos obras han conocido una recepción elogiosa.

Ahora bien, la simple comparación de superficie de las dos obras muestra que Navascues pegó en gran medida al texto original de Torrente Ballester. ¿El adaptador debe en gran medida su éxito a esa adhesión al texto original? Nuestra hipótesis opta por esta última alternativa, se sitúa, pues, en el centro de este debate aún no realmente decidido que es la fidelidad de la adaptación a la obra de origen. Por una parte, muchos críticos han abogado por la conformidad de la adaptación cinematográfica con la obra de la que se inspira. Léglise apoya la idea de que:

El adaptador debe suponer que el escritor le ha dado la orden imperativa de respetar escrupulosamente su texto sin modificar las imágenes, su encadenamiento o las indicaciones de puesta en escena contenidas en su obra. Es un simple ejecutor¹.

Por otra parte, André Gaudreault Gaudreault², Francis Vanoye³ y André Gardies sostienen al contrario que *“La adaptación cinematográfica no consiste en que la película intente encontrar los equivalentes lingüísticos, expresivos o artísticos al texto literario”*⁴. Dicha afirmación supone que la obra escrita es entonces un modelo, una especie de horizonte de referencia, una piedra de

¹ Léglise, P., *Une œuvre de pré cinéma : L'ENEIDE*. Paris, Nouvelles Editions Debresse, 1959, p. 28.

² Gaudreault, A., *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Méridiens Klincksieck, Paris. 1988.

³ Vanoye, F., *Guiones modelo y modelos de guion*. Paidós, Barcelona. 1996.

⁴ Gardies, A., *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, p.6.

tropiezo en cuanto a la evaluación estética. La gestión es, en cierto sentido, mucho más pragmática: hace del texto un depósito de instrucciones en el que el cineasta extrae libremente.

Después de constatar que las opiniones de las críticas deben basarse en estudios de casos concretos, pensamos que analizar la adaptación de *Los gozos y las sombras* podría ser una contribución a la validación de la opinión elegida. Nos hemos comprometido a demostrar a partir de la serie dirigida por Rafael Moreno Alba, que la adaptación no se limita a su mayor o menor fidelidad a la historia ni a la simple reproducción de contenidos. En la medida en que es, en sí misma, una operación de creación cultural, la adaptación rechaza, integra, añade elementos y puede modificar la naturaleza profunda de la obra original en función, en la mayoría de los casos, de un contexto sociocultural diferente. Por otra parte, siempre existe un desfase entre el texto literario y su adaptación cinematográfica generado por la naturaleza misma del soporte utilizado, la escritura o la imagen, pero también por el tiempo transcurrido entre la obra y su adaptación. Y el éxito no viene, según Gardies, “*de la reanudación sistemática de las partes de la obra de partida, sino también de lo que la obra de llegada siguió escrupulosamente las técnicas que le son propias*”¹.

Pero la adaptación cinematográfica de las novelas, tal como ha sido abordada por diferentes estudiosos, no se limita a la mera reproducción de sentido, este enfoque está a menudo condenado al fracaso, según André Gardies, Francis Vanoye, André Gaudreault, James Cisernos y muchos otros. No se trata de saber, por ejemplo, qué equivalentes cinematográficos de alguna descripción van a aplicarse en la película, sino de saber si se aceptará la instrucción de esta descripción y cómo, eventualmente, se tratará narrativamente a partir de los datos propios del lenguaje cinematográfico. Sin duda, en este enfoque, la noción de llevar en pantalla no tiene sentido, ya que se rechaza su dimensión lineal. Sin embargo, no es imposible reintroducir la cuestión de la fidelidad en la obra de

¹ Gardies, A., *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, p.7.

partida si se procede a la agrupación de las equivalencias, o incluso de las diferencias y contrastes.

Si la novela y su adaptación cinematográfica tienen en común la narratología, siguen siendo irreductibles en cuanto a su escritura. En esta perspectiva, el texto literario se comparará con la película resultante gracias a las técnicas narrativas.

Optar por la narratología, sin embargo, equivale a situarse en una encrucijada de tendencias. Autores como Roland Barthes, Christian Metz, Gérard Genette y Francis Vanoye enriquecieron, cada uno en su tiempo, la teoría que había sido iniciada por Griffith. Por ello, hemos tenido en cuenta a todos estos teóricos, así como a otros que se precisarán en nuestra exposición. Sin embargo, en este trabajo hemos privilegiado el método narrativo tal como fue definido por Gérard Genette¹ y adaptado al relato cinematográfico por Francis Vanoye y Anne Goliot-Lété² por varias razones: En primer lugar, estos autores son mucho más exhaustivos en sus tratamientos narrativos de los relatos, en segundo lugar, Vanoye parece completar las lagunas de Genette en materia cinematográfica, y, por último, sus teorías se adhieren muy bien a nuestro corpus.

Además del método narrativo, utilizamos la semiótica. Hemos recurrido a Greimas³ a quien hemos tomado prestado el esquema actancial enriquecido por los estudios de Francis Vanoye en cuanto al análisis de los personajes fílmicos. También recurriremos a críticas en sociología de la literatura que nos ayudarán a estudiar el comportamiento del público frente a la novela de Torrente Ballester y a la serie de Rafael Moreno Alba.

Con este enfoque, la opción elegida será clara: centrada en primer lugar en lo novelesco, la mirada se concentrará en paralelo en lo fílmico para establecer la comparación. Por lo tanto, subrayar la distancia de la narración cinematográfica con respecto a la narración novelesca.

¹ Genette, G, *Figures III*, éditions du seuil, 1972, p. 77-78.

² Vanoye, F., et Goliot-Lété, A., *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan Université, 1993, p. 119.

³ Greimas, A.-J., *Du sens*, Paris, Seuil, 1970.

En este sentido, el camino de nuestro trabajo está indicado. En la primera parte, se tratará de la teoría de la adaptación cinematográfica de las novelas en general, pero también de la exposición de los métodos que nos han guiado. Con la segunda parte, nos interesaremos por el mundo diegético de la novela del corpus, centrándonos en los personajes, el tiempo y el espacio. Un capítulo de síntesis cerrará el trabajo estableciendo los informes genéricos y midiendo la recepción que el público ha reservado a estas dos obras, una con respecto a la otra. Es en este nivel que vamos a dar nuestro punto de vista sobre el éxito o el fracaso de la adaptación de Navascues.

1.1. Trámites de la adaptación

La serie “*Los gozos y las sombras*” es la adaptación en cine para su emisión en televisión de la célebre trilogía epónima de Gonzalo Torrente Ballester. Un drama rural que tiene lugar en Pueblanueva del Conde, un pueblo gallego imaginado por el autor, entre 1934 y 1936, con la Segunda República de fondo.

El espectador se convierte en testigo de las tensiones entre caciques y trabajadores, las luchas sociales y sindicales, la violencia y las pasiones que dan cuerpo a la serie.

El tema elegido por Gonzalo Torrente Ballester es un testimonio de una época de la vida socio-política de España de los años treinta, el autor narra una historia que transcurre durante los dos años anteriores al estallido de la Guerra Civil, describiendo las aflicciones de la sociedad provincial de Pueblanueva, un pequeño puerto pesquero. Se trata de una historia básica, la de Carlos, el médico aristócrata frente a Cayetano, el cacique poderoso. Los mandones en Pueblanueva han sido siempre los Churruchaos, la llegada de un nuevo rico va a romper con esta tradición.

La intriga que conforma la historia, se plasma en los conflictos entre Carlos y Cayetano, dos amigos de infancia que se han convertido en adversarios

por historia de poder y amor. El conflicto pasa de las pasiones amorosas encendidas al terreno de lo social y económico.

El folletín pone de relieve los cambios sociales que conoció España en el periodo de preguerra, que es por su parte consecuencia del paso de la Segunda República a la dictadura de Franco. Junto a la trama principal, se asocian otras tramas de gran importancia.

La serie televisiva dirigida por Rafael Moreno Alba y producida por Jesús Navascués, contó con un presupuesto de 165 millones de pesetas. TVE aceptó que finalmente fueran trece capítulos de una hora, en lugar de los diez contratados inicialmente, la extensión y profundidad de la novela lo justificaban. El rodaje transcurrió en su mayor parte en la provincia de Pontevedra y en Madrid, en un palacete cercano a la calle Alcalá. Se inició en diciembre de 1980 y duró siete meses. Hicieron falta otros siete para completar todo el proceso de producción.

El estreno de la serie tuvo lugar el 25 de marzo de 1982, fecha de su emisión en la primera cadena de TVE. Posteriormente ha tenido varias reposiciones en la pequeña pantalla y fue reestrenada en RTVE el 23 de junio del mismo año.

Jesús Navascués, motor del proyecto, unió a su faceta de productor la de guionista o adaptador. No le quedó más remedio. Tras dos intentos fallidos con dos guionistas cuyo trabajo no gustó a Torrente Ballester, él mismo escribió un guión que fue del agrado del escritor.

1.2. Sinopsis del serial

En Pueblanueva del Conde, una pequeña aldea imaginaria de tradición pesquera, situada en la costa gallega, tenía como cabecilla a los Churruchaos: Deza, Sarmiento, Aldán o Quiroga, sin embargo, Cayetano Salgado rompe con esta tradición y se ha hecho el nuevo amo del pueblo, no por herencia, sino por la fuerza de su dinero. El nuevo burgués, que regresa de Inglaterra muy

enriquecido, va comprando todo en el pueblo, tierras, casas, incluso personas. Es él quien decide de todo, quien da a comer a muchas familias que se ven obligadas a trabajar en los astilleros suyos, es él justamente a quien obedecen el juez, el comisario, y muchos otros. El poder de Cayetano no se limita en esto, se ha convertido en una tiranía absoluta ejercida sobre la gente del pueblo, sobre todo, los que rechazan someterse a él y se quedan trabajando en los barcos de pesca, cuya dueña es doña Mariana Sarmiento, la vieja y la última de los Churruchaos, que permanece luchando contra la invasión industrial. Además, Cayetano anda deshonrando a todas las familias de Pueblanueva, su mayor placer es acostarse con sus mujeres y desacreditar a sus hombres.

La serie empieza por el anuncio de la venida esperada de Carlos Deza, más bien un regreso del inmigrante psicoanalista; y no es considerado como un mero acontecimiento, lleva con él todas las esperanzas para los Churruchaos, los antiguos señores de Pueblanueva. Además, se ve como la mejor oportunidad para recuperar el mando, y hacer frente al poder de la nueva burguesía, sino al menos mantener el resto de gloria y privilegio de los cuales gozaban; y para la gente del pueblo, es la única solución para hacer frente a la tiranía, y asegurar sus trabajos amenazados por la ruina.

Carlos Deza, inmigrante desde muchos años en Alemania donde se hizo médico, y luego en Viena, no sabía nada de la situación en su pueblo natal, decide regresar no para mandar, ni para salvar a nadie, sino por la urgente necesidad de ser “libre”, tras el fracaso de su vida sentimental, y la falta de motivación que le ofrece su trabajo como psiquiatra; asimismo, es llevado por su afán de encontrar una explicación a un recuerdo que se ha repetido, el de la puerta tapiada en su casa, Carlos busca un periodo de paz y serenidad y para conseguirlo, abandona su trabajo, sus compromisos y regresa a Pueblanueva.

Carlos, llegado a Pueblanueva y antes de instalarse en su casa, se hace huésped de doña Mariana, que es una pariente suya, le recobraba las rentas de sus tierras y le financiaba sus estudios durante su estancia fuera del país, y desde el

primer día, se entera de la situación, doña Mariana por su parte, le propone que sea su heredero y su sucesor en la lucha contra Cayetano, pero Carlos rechaza de antemano inmiscuirse en estos líos, y prefiere quedarse al margen de los acontecimientos.

Carlos y Cayetano, los dos amigos de infancia, se han convertido en dos adversarios, y es Cayetano quien toma la iniciativa: le propone a Carlos que sea el médico de los astilleros, o que sean los dos socios en algún proyecto, pero Carlos, indiferente, lo rechaza, y rechaza también venderle cualquier tierra de sus bienes, especialmente la casa donde vive Rosario la Galana.

La indiferencia de Carlos no tarda mucho tiempo, y es justamente Rosario el motivo. La campesina costurera, hija del Galán, un casero de Carlos, y amante de Cayetano, abandona a ese último, y se va con el médico, un acontecimiento que despierte el mal de Cayetano y estalla una guerra silenciosa entre los dos; el cacique, el amo, el muy rico se ve ofendido por ese acto, y desea a toda costa, recuperar su prestigio derribando a Carlos. ¿Cómo hacerlo? No hay mejor remedio que deshonar a un churruchao, y ahí Clara Aldán pasa a llenar un nuevo campo de batalla.

Los Aldán, son una familia churruchao, pero empobrecidos y desesperados: Juan el hermano mayor, es el peor enemigo de Cayetano: un político sindicalista que desea unir a los trabajadores del astillero de Cayetano con los pescadores de doña Mariana; Inés y Clara sus hermanas, esa última, desesperada, pensaba en venderse a Cayetano, pero al llegar Carlos, su primo, deja de pensar en ello. Y otra vez Cayetano pierde una ocasión de humillar a Carlos o a Juan.

Se desata más el conflicto: los dos rivales mantienen una lucha múltiple cuyo fin es aparentemente conseguir el corazón de Rosario y el de Clara, Carlos con su saber, su amabilidad y su simpatía, y Cayetano con su poder y su dinero, pero en el fondo, se trata de quién manda, y quién derriba al otro: la aristocracia terrateniente o la burguesía poseedora de los medios de producción. El conflicto

pasa del terreno de lo social y económico al terreno de las pasiones amorosas encendidas.

Junto a la trama principal, se asocian otras tramas de gran importancia, el asunto religioso también toma su posición en la historia, se ve reflejado en las figuras del fraile Eugenio y el padre Ossorio, el primero con mente abierta trata interpretar la fe cristiana con nuevas perspectivas, o mejor dicho como debe ser, y el segundo, rechaza toda otra comprensión diferente de la conocida. Doña Matilde, la madre de Cayetano desea hacer unas renovaciones en la iglesia financiados por su propio hijo con fines de ganar otro prestigio además de lo que tiene, se enfrenta a doña Mariana que rechaza que otro, sobre todo doña Matilde, participe en los trabajos de la iglesia, y allí otro campo de batalla entre los dos bandos.

2. El guión cinematográfico

En este capítulo intentaremos mostrar los aspectos formales de la elaboración de un guion cinematográfico, así como exponer las diferentes etapas de su redacción. El guión, siendo un trabajo creativo, no deja de ser también una tarea ejecutiva de la obra audiovisual, así que el guionista debe tomar en consideración el papel que desempeña en la producción, no se puede abstraer de los requisitos formales que le van a ser exigidos.

Cualquier producción audiovisual debe basarse en un guion previo, éste, es el primer paso de las actividades que constituirán cualquier relato audiovisual, Comparato define el guión como *“la forma escrita de cualquier espectáculo audio y/o visual”*¹

El guión dramático en particular es un elemento creativo por excelencia, y al mismo tiempo es un elemento clave de la producción, es valorado desde muchos aspectos, el más importante es, sin duda, el aspecto de su posible paso o

¹ Comparato, D., *El guión. Arte y técnica de escribir para cine y televisión*. IORTV, Madrid.1988, p.19.

conversión a una obra audiovisual. Diversos profesionales del campo cinematográfico contribuyen de una manera u otra en su elaboración, desde el productor hasta el director que realiza su trabajo a partir de los datos del guión, a este propósito, Miguel Sainz señala:

El guión (script) es la primera herramienta de trabajo para el productor de un programa de televisión, todo proyecto audiovisual debe iniciarse a partir del guion que resulta imprescindible para la gestión eficaz de la producción. Sin embargo, este supuesto es un ideal que solo se cumple para el género dramático y, en ocasiones para otro tipo de géneros como el documental, los concursos y los informativos. Habitualmente, el equipo de producción inicia la tarea de planificación y presupuestación de los proyectos a partir de otros documentos mucho menos elaborados, como las escaletas de imágenes y sonidos¹.

La producción, entonces, será un factor primordial del cual dependen las características del guion, es evidente que una serie de televisión donde hay muchos intervinientes incluso muchos guionistas a veces, no puede ser igual a una película donde el guion lo escribe frecuentemente el director mismo. Asimismo, muchas peculiaridades se toman en consideración a la hora de desarrollar la labor del guionista, el género o la naturaleza de la producción, el país, el presupuesto, entre otros.

El guión, según el grado de originalidad, puede ser original o adaptado, el primero parte de una idea inédita ya sea del guionista o grupo de guionistas que lo elaboran o de otra persona. Las líneas de acción, los sucesos, las tramas y los personajes que conforman las historias son creados específicamente para la historia. También se puede considerar guión original, aquel que toma como referente un personaje o acontecimiento instaurado en el marco cultural y lo desarrolla de forma totalmente novedosa, por ejemplo, tomar algún mito y dotarlo de un significado propio y nuevo (es el caso de otras novelas de Torrente

¹ Sainz, M., *El productor audiovisual*, Síntesis, Madrid, 1999, p.139.

Ballester que han sido adaptadas al cine, cabe citar Don Juan). Igualmente, la originalidad del guión puede basarse en acontecimientos históricos reales pero que adquieren una dimensión propia en el guión.

El segundo tipo, el adaptado. Es aquel que se elabora a partir de una obra que ya existe, en particular, una obra literaria, también puede ser audiovisual, radiofónica, etc. Toda adaptación implica siempre interpretación de una obra previa y una nueva revisión tanto de las distintas tramas que la componen como del estilo narrativo. Cuando se procede el guión adaptado siempre plantea el requisito de tener los permisos legales necesarios para poder realizar su adaptación. Este tipo de guión puede respetar la obra previa y seguirla con la mayor fidelidad posible, o bien puede simplemente estar basada en una idea previa y modificar los elementos de la historia. De hecho, en determinadas ocasiones los acontecimientos núcleos de una obra pueden cambiarse en la adaptación, o modificar el final, o incluso modificar el género de los personajes.

En la creación y desarrollo de un guión pueden participar diversas personas. Miguel Sáinz¹ indica tres alternativas posibles:

- Un único guionista: En este caso, una sola persona es la responsable de la creación, su participación en el proceso de producción se limita a esta fase. Sin embargo, a través del guión se sugieren aspectos de la realización, su producción y diseño de decorados.
- Un conjunto de guionistas: Esta alternativa es muy frecuente en series dramáticas de televisión, donde se parte de una idea y los distintos capítulos se desarrollan por un conjunto de guionistas. Igualmente, en programas informativos, magazines, concurso, etc., suelen desarrollarse los guiones de esta manera.
- Un guionista que coincide con la figura del director o el productor. Lo que coincide en gran medida con la serie *Los gozos y las sombras*, dado que Torrente

¹Sainz, M., *op.cit.*, p. 139.

Ballester mismo contribuyo como supervisor e interviniente en la escritura del guion de Jesús Navascues. Éste último siendo el productor de la serie. Miguel Sáinz indica que esta alternativa se suele producir en el caso de directores consagrados que asumen las funciones con la cooperación de otros especialistas. Igualmente puede encontrarse en aquellos directores que comienzan y asumen la mayor parte de las funciones creativas.

Hay muchas modalidades de guiones dependiendo del tipo de producción audiovisual que se pretenda realizar, Igualmente, hay diversas formas de presentar y redactar guiones, dependiendo tanto del país del tipo de empresa, aunque predominan unas pautas generales.

El guión dramático proporciona la base completa para la ejecución de la realización ya que ofrece el desarrollo detallado del conjunto de sucesos y situaciones que formarán la producción, así como las indicaciones técnicas pertinentes planificadas. A partir del guión dramático se realiza un desglose muy detallado y un plan de trabajo. Este guión es un acto creativo en sí mismo, aunque su finalidad sea dar lugar a una obra audiovisual. Para Comparato¹, el guión debe contener tres cualidades esenciales: *logos*, *pathos* y *ethos*. Entiende el *logos* como la organización verbal del guión, su estructura general, el *pathos* es la acción, los conflictos que generan acontecimientos y el *ethos* hace referencia al significado de la historia, de sus aspectos morales.

El guión dramático debe ser entendido como una parte esencial de la creación audiovisual donde ya se considera su posterior ejecución. Aunque el guionista no planifique, es decir, no realice consideraciones técnicas, que es lo habitual salvo que sea al mismo tiempo el director, debe realizar su trabajo pensando en imágenes, considerando que va a convertirse en una obra audiovisual. Al respecto señala Francis Vanoye²:

¹ Comparato, D., op. cit., p. 19.

² Vanoye, F., Guiones modelo y modelos de guión. Paidós, Barcelona. 1996, p.20.

Escrito “en cadena”, colectiva o individualmente, madurado con detenimiento o casi improvisado, intocable o incesantemente puesto al día, el guión constituye un conjunto de propuestas para la elaboración de un relato cinematográfico, propuestas que entran en interacción con las operaciones de rodaje, montaje, mezcla, etc.

En cualquier guión dramático deben aparecer, al menos cuatro elementos fundamentales:

- Proceso dramático, es decir, organización de los acontecimientos tal como serán mostrados al espectador.
- Desarrollo pormenorizado de las acciones que forman la historia.
- Descripción de los rasgos y estados de los existentes, es decir, escenarios y personajes.
- Diálogos de los personajes.

Además de los elementos arriba citados, en determinadas producciones como series de televisión, es importante contar con un documento denominado *Biblia*, consiste en un documento escrito donde figuran otros elementos fundamentales de la historia de la serie, donde se marca la estructura narrativa, se indican sus líneas argumentales principales y donde figuran los personajes que sustentarán la acción, se señalan sus características principales y la función que desarrollan dentro de la historia. También, se señalan las características de los espacios que constituirán el marco de la acción. Esta información es fundamental tanto desde una concepción puramente narrativa como desde la vertiente de producción, para saber qué actividades de preproducción hay que realizar para preparar adecuadamente los lugares donde tendrá lugar la toma de imágenes y, al tiempo, a determinar costes. Otros elementos también podrán aparecer en dicha *biblia* como el estilo audiovisual, el tipo de público al que se dirige y la posible duración. Se incluye una sinopsis de algunos o de todos los capítulos y cualquier otro dato que el guionista considere significativo.

2.1. Peripecias estructurales

Aristóteles definía en *Poética* las peripecias como el “giro de la acción en sentido contrario, siguiendo las leyes de la verosimilitud y de la necesidad”, es decir, las peripecias, derivado de la palabra griega Peripeteia, son acontecimientos estructurales imprevistos que cambian el estado de las cosas relajando la historia hacia una nueva dirección. Así, como dice Diderot, son “un incidente imprevisto que se transforma en acción y que cambia súbitamente el estado de los personajes”. Por tanto, al tratarse de un suceso inesperado provoca en el personaje, y por implicación directa en el espectador, un efecto de sorpresa.

Así pues, las peripecias o puntos de giro, para Chion¹, se basan en el efecto sorpresa y, a menudo, acarrear cambios de fortuna para los personajes. Así mismo para Aristóteles las peripecias son “mudanzas de fortuna”. En definitiva, las peripecias son giros sorprendentes para el personaje, que confieren una nueva dirección a su vida y pueden provocar un cambio de fortuna en la misma, como se verá más adelante.

Las peripecias se dividen a su vez en dos categorías: las estructurales y las de apoyo. Las primeras, las peripecias estructurales, como su nombre indica, se definen principalmente por su función en la organización del relato, y representan los nudos de acción, los sucesos nucleares, que lo van estructurando. Las peripecias estructurales son las siguientes: el detonante, el primer y segundo punto de inflexión, el punto de giro, la crisis y el clímax, que argumentamos a continuación:

2.2. Etapas del guión

- La exposición

Es la parte inicial del guion en la que se exponen al espectador los diferentes elementos y puntos de partida a partir de los cuales la historia que se va a contar va a poder funcionar: los personajes principales, el marco, la

¹ Chion, M., *Cómo se escribe un guión*. Cátedra, Madrid. 2006, p. 158.

situación inicial, la primera perturbación. Se puede considerar como la introducción de la información necesaria sobre el pasado de los personajes, es necesaria para la comprensión de la historia, debe incluir un compromiso hacia la meta que debería intervenir lo más rápidamente posible, para no dejar a los personajes inactivos, es el lugar de la película donde se debe tener la mayor concentración de información. la habilidad en la exposición suele ser la prueba con la cual se reconoce al guionista experimentado.

La exposición es difícil de realizar porque se quiere dar el máximo de información en un mínimo de tiempo. En *Los gozos y las sombras*, el guionista maneja el arte de la exposición con dramatizar la comunicación de informaciones, no dio demasiado la impresión de hacer una exposición, dio la información necesaria para un mejor descubrimiento: ¿Dónde y cuándo estamos? ¿Quiénes son los personajes?, ¿cuáles son sus lazos parentales, sus situaciones profesionales y familiares?, cosas que son necesarias para comprender el comienzo de la historia y sin convertirla en una especie de ficha estática donde gentes que se conocen bien se encontrarían unos a otros. El guionista creó una escena que tuvo una pequeña parte de conflicto, de modo que los personajes parecían inducidos por la situación que a decir lo que dicen en lugar de decirlo para complacer al guionista. La escena en el casino reuniendo a Cayetano, Don Baldomero, don Lino y otros personajes jugando en el primer episodio de la serie, puede ser el ejemplo de la exposición que siguió el guionista para la introducción, fue de una duración muy limitada, no demasiado larga, no demasiado aparente, tampoco demasiado oscura.

No podemos encontrar a menudo mucha acción en esta etapa sino, se nos presentan a los personajes, el espacio y el tiempo de la historia, en *Los gozos y las sombras*, esta etapa cubre los capítulos de I hasta II, desde el regreso de Carlos, hasta que ese último rechaza la oferta de Cayetano, y rechaza así someterse a él. Esa etapa de exposición, tiene como función entregar al lector todas las informaciones que necesita para comprender lo que va a venir después,

el guionista creó una situación que requiere una sucesión de pequeños acontecimientos, para explicar las razones por las cuales el héroe reacciona.

- El detonante

Es el primer suceso que provoca un cambio en el estado inicial del personaje. Esta parte se caracteriza por el conflicto y los acontecimientos que van con él, se introduce el problema, la historia es lanzada con la llegada de un acontecimiento que denominamos detonante, el héroe reacciona al elemento detonante, aunque en *Los gozos y las sombras*, el acontecimiento no concierne directamente al protagonista, pero éste reacciona y es ésta su función primera, el rechazo de hacer una acción constituye en sí mismo una reacción que puede ser justificada. Carlos, al rechazarle a Cayetano la oferta de comprar unas tierras suyas, especialmente la tierra donde vive Rosario la galana, declara el inicio del conflicto.

- Primer y segundo punto de inflexión

Son las peripecias que tienen como función dividir el relato en tres actos. El primer giro cierra la introducción, primer acto, y lanza la acción hacia el desarrollo o segundo acto. por su parte el segundo punto de giro tiene como función cerrar el segundo acto y dirigir la narración hacia el tercer acto, o sea, hacia el desenlace.

-El punto de giro es en el desarrollo de la acción, el autor describe las situaciones que se van presentando y las posiciones que los personajes van tomando para poder llegar a la culminación de la historia. En esta parte, Rosario deja a Cayetano y se va con Carlos, también, Clara se acerca a Carlos, y deja de pensar en Cayetano, los chismorreos circulan en el pueblo y llegan a Cayetano, éste trata de todas maneras averiguar, al no llegar a nada, le amenaza, y trata de humillarle mostrando a la gente del pueblo que Carlos es incapaz de curar a Paco el relojero, Carlos le desafía, se enfrenta a él, y le deja muy ofendido.

-La crisis es el nudo de acción de mayor intensidad dramática en el que las preguntas principales formuladas al principio, y la introducción, deben ser finalmente resueltas. La culminación de la historia por definición es el colmo de la historia, o sea el momento en que se da la solución al problema, pero en *Los gozos y las sombras* toma otro sentido que el de solución, Cayetano al no poder hacer nada a propósito de la relación de Carlos con Rosario, no tiene otra solución sino darle una paliza a muerte.

De aquí los acontecimientos toman un giro, pero no hacia la solución del conflicto, sino hacia otros acontecimientos y otros conflictos. Después solo podemos hablar de escenas de resolución y relajación. Es el momento en el que el conflicto entre el deseo del personaje y los peligros que corre alcanza su punto culminante. En la serie, ha sido una escena violenta en la cual Cayetano da otra paliza a Carlos y Juan Aldan, declarando así, aparentemente, su victoria.

- El clímax

es el desenlace, la parte que va desde la crisis hasta el final. Pero en la serie, no se cierra la acción, el autor y el guionista se sirvieron de esta parte para hacer una reflexión sobre la historia y para despertar las especulaciones del espectador. La serie termina al final con una larga conversación entre Carlos y Cayetano, un acto de desafío que abre las puertas hacia otros campos de batalla.

2.3. La segmentación

Una secuencia es una unidad narrativa (o segmento) autónoma, que posee una unidad de tiempo y una acción, o al menos uno de estos dos elementos. La segmentación es en cierto modo una recreación del guión de la película que no debe ser confundido con el corte técnico efectuado durante la preparación de la película.

En lo que sigue, presentamos unas segmentaciones en imágenes de algunas escenas dramáticas que indican los momentos dramáticos tensos, extraídos del primer y segundo capítulos de la serie. La serie televisiva que es de

una duración de alrededor de 715 minutos, o sea de doce horas repartidas en 13 capítulos (episodios), cada capítulo dura unos 50 minutos, no permite hacer una segmentación más detallada por el número enorme de escenas que presenta, así, seleccionamos unas secuencias significativas: la llegada de Carlos a Pueblanueva y su encuentro con doña Mariana, en donde se exponen muchas informaciones, el encuentro de Carlos y Cayetano, los dos rivales de la historia, y representa el primer punto de inflexión, donde Carlos rechaza la oferta de Cayetano, y da señal de una persona difícil de someterse a él, y el inicio del conflicto entre los dos, el detonante, en la cual Cayetano se declara enemigo de Carlos por haberle rechazado vender unas tierras suyas, entre otras secuencias.

2.3.1. En secuencias

Una secuencia es una unidad narrativa (o segmento) autónoma, que posee una unidad de tiempo y una acción, o al menos uno de estos dos elementos. La segmentación es en cierto modo una recreación del guión de la película que no debe ser confundido con el corte técnico efectuado durante la preparación de la película.

En lo que sigue, presentamos una segmentación en imágenes de algunas escenas dramáticas que indican los momentos dramáticos tensos, extraídos del primer y segundo capítulos de la serie.

La serie televisiva que es de una duración de alrededor de 715 minutos, o sea de doce horas repartidas en 13 episodios, cada uno dura unos 50 minutos, no permite hacer una segmentación más detallada por el número enorme de escenas que presenta, así, seleccionamos algunas secuencias significativas:

-La primera concierne la llegada de Carlos a Pueblanueva y su encuentro con doña Mariana, en donde se exponen muchas informaciones (estado inicial).

-La segunda relata el encuentro de Carlos y Cayetano, los dos rivales de la historia, y representa el primer punto de inflexión, donde Carlos rechaza la oferta de Cayetano, y da señal de una persona difícil de someterse a él.

-En cuanto a la tercera, es el inicio del conflicto entre los dos, el detonante, en la cual Cayetano se declara enemigo de Carlos por haberle rechazado vender unas tierras suyas.

- En la cuarta, se cuenta el suceso de la paliza de Cayetano a Rosario.

- En la quinta se relata el salvamiento del barco de Mariana que estaba en peligro de hundimiento y expuesto al mal tiempo.



Secuencia n° 1

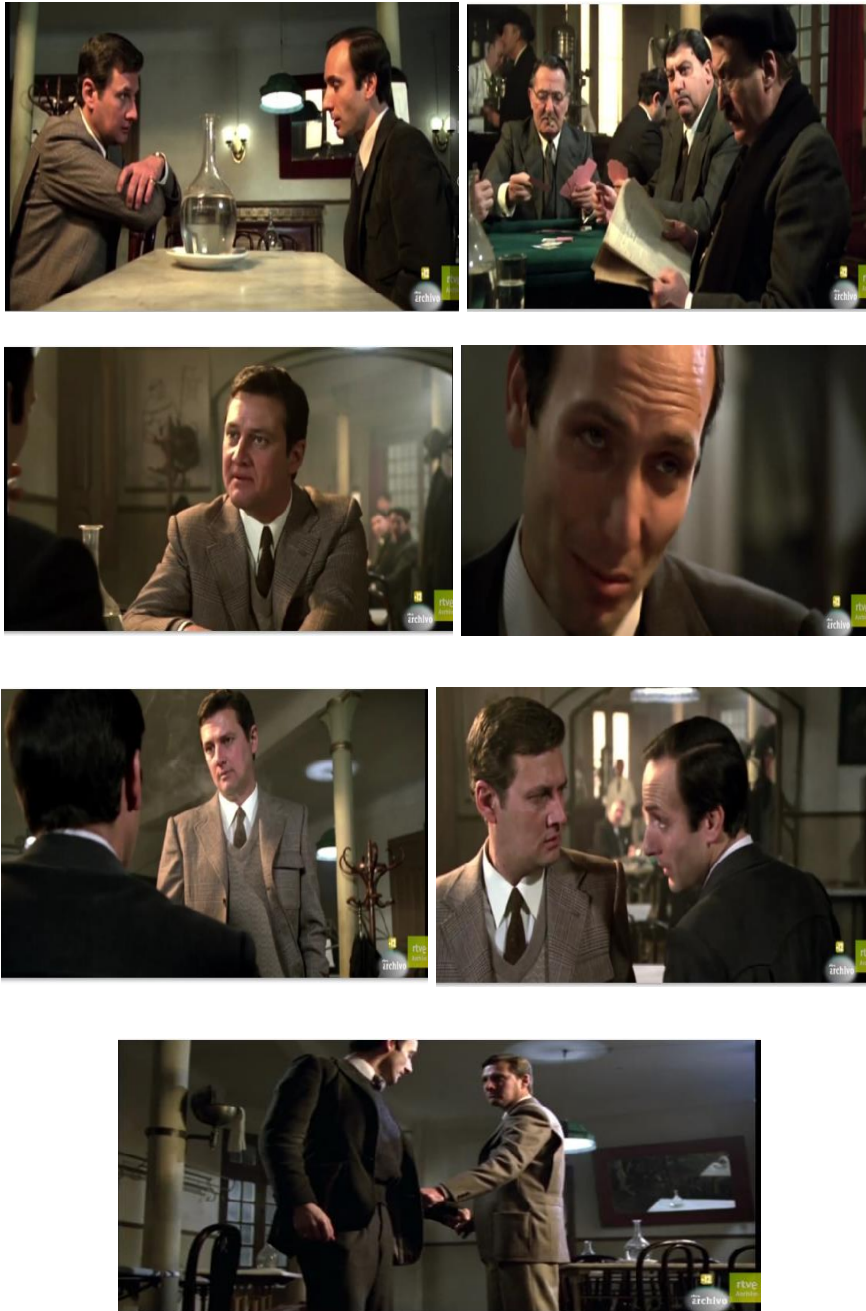
Carlos llega a Pueblanueva, viajando en el autobús junto a Las Galanas, donde le espera doña Mariana que le hospedaré en su casa, charlan de sus familias y de las luchas entre la gente de los astilleros y los pescadores.

Fotograma1. Secuencia. Llegada de Carlos a Pueblanueva.



Fotograma 2. Secuencia. Primer encuentro entre Carlos y Cayetano

Carlos se fue a dar una vuelta por el pueblo, en una de las calles encontró a Cayetano Salgado, que le saludó efusivamente y le invitó a ir a conocer los astilleros y su casa. Una vez allí le enseñó tanto el astillero como su despacho e hizo una exposición de todo su poderío, tanto económico como social, le ofreció un puesto de trabajo como médico del astillero y le presenta a Rosario su actual amante.



Secuencia nº 3

Una vez allí este le pide que le venda la Granja de Freame, la casa dónde vive la Galana, su contestación es negativa, lo que provoca la cólera de Cayetano que le coge por la chaqueta; Carlos tranquilo le dice que su problema es que tiene complejo de Edipo. Cayetano preocupado por no saber lo que es acude esa misma tarde a Santiago a informarse.

Fotograma 3. Secuencia. El conflicto entre Carlos y Cayetano.



Secuencia 4

Cayetano va en busca de Rosario que se niega a ir con él lo que provoca otra paliza, ante la pasividad de su familia, pero la escena ha sido presenciada por Paquito que se lo cuenta a Carlos.

Fotograma 4. Secuencia de la agresión de Cayetano contra Rosario.



Secuencia 5. Cayetano el peor enemigo de Mariana, con su remolcador, acude al auxilio salvando el barco y los marineros. La vieja se va para casa muy enferma con una fuerte neumonía que provocó su muerte.

2.3.2. Conjuntos fílmicos y narrativos

En el análisis de una película la segmentación por episodios y capítulos nos ayuda a ver cómo ha procedido el cineasta. Así que contabilizamos lo que se ha guardado y lo que se ha quitado de la novela.

Segmentación de la novela	Segmentación de la serie televisiva
El íncipit (parte introductoria)	Episodio I (una escena de Cayetano con Rosario al borde del mar no existe en el libro, con la voz de un narrador, dando algunos detalles que existen)
Capítulo I. Carlos llega a París desde Alemania para visitar a Gonzalo Sarmiento, siguiendo la voluntad de Mariana Sarmiento, con la intención de conocer a Germaine, hija de este, y futura heredera de los Sarmiento.	Episodio I
Busca la casa y la encuentra, pero no consigue ver a la chica, al indicarle que se encuentra en un colegio en Normandia. Abandona la casa con el presentimiento de que es engañado y que en la casa vive alguien más a quién no quiere que conozca.	Episodio I
Después haciendo tiempo compro unos libros de su especialidad médica y valoro lo que fue su vida en los últimos años y su escapada de las manos de Zarah (su amante) para conseguir su “libertad”.	No existe

<p>Capítulo II.</p> <p>Carlos coge el autobús para encaminarse a Pueblanueva, como no tiene sitio se acomoda en la baca, dónde conoce a Rosario y a su madre, conocidas como las del Galán y que llevan arrendadas unas fincas y una casa suya. Llueve y ella le protege, luego le enseña el pueblo y le indica su casa.</p>	<p>Episodio I</p>
<p>A su llegada le espera Mariana que es su anfitriona, charlan y comienzan a hablar de la situación de cada uno y de los proyectos que tiene para su futuro.</p>	<p>Episodio I</p>
<p>Capítulo III.</p> <p>Mariana le propone ir juntos a conocer su casa, comprobando el estado ruinoso en el que se encuentra. Comienzan a hablar y ella le pone al día de sus antecesores y de la situación actual controlada por Cayetano Salgado, antiguo compañero de juegos de él y de Juanito Aldán, familiar lejano suyo.</p>	<p>Episodio I</p>
<p>Por su parte él es sincero y le comenta su situación, sus miedos y los motivos por los que está allí, le habla de los recuerdos de la habitación de la torre de su casa y de su relación tormentosa con Zarah.</p>	<p>No existe</p>

<p>Capítulo IV.</p> <p>Escuchan mucho alborozo en la calle y llega Xirome a avisar de una pelea entre “sus marineros” pertenecientes a la CNT y los del astillero afiliados a la UGT, ocasionada por un discurso de Juanito Aldán; ella le da importante dinero para que los invite a vino y que salgan victoriosos en la batalla.</p>	<p>Episodio I</p>
<p>Carlos se ofrece para ir a ver que ha ocurrido, ella le indica que acuda a la taberna del Cubano, lugar de reunión de sus hombres. Allí acude, conociendo y socorriendo a Aldán, herido en la cabeza, igualmente conoce al boticario Baldomero y a los marineros y dueños de la taberna.</p>	<p>Episodio I</p>
<p>Salen juntos Baldomero, Aldán y él y se dirigen a la botica a tomar una copa, dónde conoce a la mujer del boticario, y le ponen al día de la situación del pueblo y del pensamiento político de cada uno de ellos. Ambas acompañan a Carlos a casa y siguen hablando de sus cosas, entre otras la de matar a Cayetano.</p>	<p>Episodio I</p>
<p>Aldán llega a su casa y les cuenta a sus hermanas que ha vuelto Carlos Deza, un sabio médico, familiar lejano de ellos y que lo ha conocido, Clara se extraña que este tan contento y simpático.</p>	<p>Episodio I</p>

<p>Juan queda solo y aprovecha para recordarse como fue su vuelta a Pueblanueva arruinados desde Madrid con su madre, su hermana Inés y con su hermanastra Clara. Como fue su vida de estudiante danzando de una ciudad a otra, enviado por su padre para que no se enterara de que era hijo ilegítimo, como se enteró de ello en la mili y el odio que le tuvo a su padre, como intento sin éxito afiliarse al Partido Comunista y como escribiendo unos artículos en defensa del republicanismo radical consiguió el dinero para enterrar a su padre y viajar a Galicia.</p>	<p>No existe</p>
<p>Capítulo V.</p> <p>Acudió a su casa de Carlos a la espera de que llegara el albañil que habían contratado para derribar la puerta tapiada de la torre, Mariana se fue, y una vez derribada pudo comprobar el contenido que había en la misma, que no era otra cosa que libros, documentos antiguos y las cartas que le dirigía Mariana Sarmiento.</p>	<p>Episodio II (ausencia del albañil)</p>
<p>Volvió con ellas a casa y se lo comento a ella, que a su vez le dio otro taco de ellas escritas por su padre a ella, rogándole que no valorase a su padre hasta haberlas leído todas.</p>	<p>No existe</p>
<p>Estando hablando llega Rosario enviada por su madre con el regalo que le hacen los caseros por Nochebuena; igualmente le invita a ir a conocer la propiedad, invitación que acepta.</p>	<p>Episodio II</p>

<p>Sale a dar una vuelta por el pueblo y se encuentra con Baldomero el boticario a la salida de la Iglesia, éste le invita a tomar un trago en su casa. Después de confesarse con él, cae al suelo borracho, lo que propicia la entrada en escena de su mujer que igualmente se confiesa con él de todas sus tragedias.</p>	<p>No existe</p>
<p>Capítulo VI.</p> <p>Era el día que Mariana realizaba el reparto del aguinaldo a las mujeres de los pescadores, motivo por el que Carlos se fue a dar una vuelta por el pueblo, en una de las calles encontró a Cayetano Salgado, que le saludó efusivamente y le invito a ir a conocer los astilleros y su casa.</p>	<p>Episodio II</p>
<p>Ella le cuenta su historia, de cómo ella se fue a Paris a la Exposición Universal, conoció a un militar ruso y quedo embarazada. Pidió ayuda a su padre y esta le auxilio en todo y le busco familia para poder cederlo en adopción, reconociéndole él su amor; ella le escribió insinuando que a su vuelta al pueblo podrían ser amantes. Ante esta amenaza su padre abandono el pueblo y su madre la culpo a ella y no se volvieron a hablar.</p>	<p>No existe</p>
<p>Capitulo VII</p> <p>El día de Navidad acuden a misa a la Iglesia Santa María de la Plata, propiedad de Doña Mariana, y en una de sus capillas están enterrados parte de los Churruchaos, familia a la que pertenecen ambos, y que se caracterizan por ser pelirrojos.</p>	<p>Episodio II (sin el rasgo distintivo)</p>

<p>Por dicho motivo se desplazan el día siguiente a Santiago a ver al Arzobispo, en Santiago Carlos aprovecha para saludar a un viejo conocido, hoy médico prestigioso y con clínica propia.</p>	<p>Episodio II (Mariana sola)</p>
<p>Capítulo VIII.</p> <p>El párroco da aviso a Doña Angustias de que ha recibido el escrito del Arzobispado prohibiendo la construcción del altar. En el casino Cayetano reniega de Mariana y promete construir una capilla en el Astillero.</p> <p>Carlos sale a dar una vuelta y se encuentra con Baldomero, que le explica el porqué de su odio.</p>	<p>No existe</p>
<p>Mariana, basado en que pudo salvar a Pueblanueva en cuanto a moral se refiere y no lo hizo.</p> <p>Posteriormente se va a casa la Galana a realizar la visita prometida y llevarles un detalle a ella y a su madre por las Navidades.</p>	<p>Episodio II</p>
<p>En casa Mariana se encuentra con que el aviso de pasar por Correos (que no fue por ir a visitar a la Galana) es una carta del cónsul de Santiago de Chile en el que le comunica el fallecimiento de su padre el pasado 7 de octubre, 33 años después de su huída, en un sanatorio de acogida en la miseria. Esta carta le trastorna profundamente ya que la fecha coincide con su decisión de volverse al pueblo, y no lo acaba de comprender.</p>	<p>No existe</p>

<p>Capítulo IX</p> <p>Se interesa por la vida de su padre en Chile y se decide a escribir al Cónsul, para lo que, siguiendo el consejo de Mariana, encarga papel timbrado en la imprenta, lo que genera en el pueblo el rumor de que va abrir una clínica.</p>	<p>No existe</p>
<p>Carlos entra en una depresión por la noticia del fallecimiento de su padre, y Mariana para entretenerlo le encarga que se encargue de la restauración de la iglesia y que para ello pida consejo técnico a Fray Eugenio. Con ese motivo se dirige al Monasterio de San Andrés, encontrándose en el camino con las beatas que suben a rezar todos los días, entre las que se encuentra Inés Aldán. En el mismo se entrevista con Fray Eugenio, que le presenta a Fray Osorio profundo conocedor del románico y que también le asesorara.</p>	<p>Episodio II</p>
<p>Allí comienza a conocer un poco la historia del Monasterio, que anteriormente pertenecía a su familia y que su padre lo dono a una Orden fundada en el siglo XV, pero que ya no existía y que un cura Fray Hugo recupero.</p>	<p>Episodio II</p>
<p>A casa de Mariana llega el mozo del Casino con el recado de invitarle al mismo de parte de Cayetano. Una vez allí este le pide que le venda la Granja de Freame, la casa dónde vive la Galana, su contestación es negativa, lo que provoca la cólera de Cayetano que le coge por la chaqueta; Carlos tranquilo le dice que</p>	<p>Episodio II</p>

<p>su problema es que tiene complejo de Edipo. Cayetano preocupado por no saber lo que es, acude esa misma tarde a Santiago a informarse.</p> <p>Al día siguiente sube al Monasterio a buscar a Fray Eugenio y Fray Osorio para ir a visitar y ver de cerca las necesidades de la iglesia; allí los curas toman las primeras notas y realizan los primeros dibujos.</p>	<p>Episodio III</p>
<p>Cayetano en su ansía de venganza manda llamar a Carlos al Casino, dónde están los poderosos del pueblo con Paquito “el relojero” para que lo cure: Carlos salva la situación que es realmente complicada.</p>	<p>Episodio III</p>
<p>Capítulo X</p> <p>Acude a su casa a desembolsar los libros llegados de Viena para ir colocándolos en la habitación de la Torre; allí recibe la visita de Juan con el que mantiene una larga conversación espiritual y dónde ambos son sinceros uno con otro.</p>	<p>Episodio III</p>
<p>En casa de Mariana recibe la visita de El Galán que viene a decirle que deja la casa a final del mes. Va al camino del astillero en busca de Rosario para conocer la causa efectiva de tal decisión.</p> <p>Va al Monasterio a hablar con Fray Osorio, en el camino encuentra al Prior que se dirige a Santiago y lo lleva al autobús.</p> <p>De vuelta mantiene una larga conversación con Osorio.</p>	<p>Episodio IV</p>

<p>Capítulo XI.</p> <p>Recibe la invitación para ir a merendar a casa de Lucía –la mujer del boticario– dónde le presenta a dos mozas casaderas de buen linaje. Posteriormente se dirige a la taberna al encuentro de Juan, que no esta, pero si conoce a su hermana Clara, a la que acompaña a la lonja y le da dinero para la compra.</p>	<p>Episodio IV</p>
<p>Capítulo XII.</p> <p>Aprovechando un viaje de Mariana de dos días, lleva todas sus pertenencias a su casa, para dirigirse después al Casino dónde los contertulios organizan una merienda copiosa a la que es invitado y a la que se suma posteriormente Cayetano.</p>	<p>Episodio IV</p>
<p>De vuelta a su casa encuentra en sobre con una nota dentro de Rosario, que le dice que esa noche no cierre la puerta ya que va a acudir a devolver el pañuelo que le regalo. La espera inquieta. Él reflexiona si realmente lo que ha ocurrido es la venganza de Rosario sobre Cayetano.</p>	<p>Episodio V</p>
<p>Capítulo XIII.</p> <p>Al día siguiente al levantarse encuentra a Paquito “el relojero” en su casa, viene con el petate a quedarse si le da permiso, había venido por orden de Cayetano a espiarle cuando vio entrar a la Rosario. Pactan las condiciones y se queda allí con él.</p>	<p>Episodio V</p>

<p>A su vuelta se lo cuenta a Carlos que decide acudir a la casa para ver cómo se encuentra, aceptando la guía de Paquito por lo que pudiera suceder.</p> <p>Al día siguiente en casa de Mariana no le cuenta nada, acudiendo al Casino, dónde llega Cayetano que comenta jocoso la paliza que propino,</p> <p>Al invitar a Carlos este reflexiona y reta a Cayetano a jugarse los bienes o la vida en función de la respuesta de ella; él no acepta el reto.</p>	<p>Episodio VI</p>
---	--------------------

Cuadro n°2. Segmentación en secuencias.

3. El narrador fílmico y la focalización

3.1. El narrador fílmico

Branigan define la narración como “*una regulación y distribución de conocimiento*”¹, siendo así, una de las tareas primordiales del autor es efectivamente, la ordenación de los contenidos de la historia en el relato. Lo que implica dar respuestas a las preguntas ¿Cómo? ¿Cuándo? y ¿A través de quién? La información es entregada al espectador.

Zunzunegui denomina eso “*la modalización y regulación de la información narrativa*”² proponemos analizar las diferentes formas que la narración puede articular para distribuir la información de la historia en el relato de tal forma que la historia sea entendible y resulte de interés al espectador.

Genette³, por su parte, relaciona principalmente la categoría *modo* narrativo con el requerimiento de dar respuesta a la pregunta ¿Cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa?, así pues, asocia el

¹ Branigan, E., *Narrative comprehension and film*. Routledge, Londres. 1992, p. 76.

² Zunzunegui, S., *Pensar la imagen*. Catedra, Madrid. 1992, p. 187.

³ Genette, G., *Figures III*. Lumen, Barcelona. 1989, pp. 241-242.

modo a todo aquello relacionado con el punto de vista o a la visión del personaje, diferenciándolo de otra categoría a la que denomina *voz* narrativa a la cual pertenece la figura del narrador, otro de los recursos, con los que el autor cuenta a la hora de transmitir los contenidos de la historia. Esta distinción nos acerca a los conceptos de *mímesis* y *diégesis*, es decir, entre la opción de narrar la historia únicamente a través de las acciones de los personajes o de hacer uso de una instancia discursiva como el narrador. Se trata de dos agentes diferentes ubicados en diferentes niveles: mientras uno actúa, el otro narra lo que éste hace; mientras uno es el protagonista de los sucesos, el otro es el responsable de su narración.

Ahora bien, ambas figuras pueden coincidir en una única, es decir, el personaje, además de formar parte de la historia como existente, también puede asumir la función de narrador, no del discurso principal, pero sí de un relato de segundo nivel que se inscribe dentro de éste. Sin embargo, aun en el caso de que el personaje cuente su propia historia y, por tanto, sea la misma persona, ambas figuras no deben ser confundidas, como ya se ha dicho, las funciones que cada uno desempeña son diferentes, mientras uno es el sujeto de las acciones, pertenece a la historia, el otro es el sujeto de la enunciación, por tanto, pertenece al discurso.

Además, aunque el personaje narre sus propias acciones, el relato, que es el resultado de tal proceso, puede no coincidir con lo sucedido, la historia. Esto puede ser debido a diferentes razones: por un lado, ambos momentos, el de la acción y el de la narración, no coinciden temporalmente, ya que el primero es anterior al segundo e incluso entre los dos puede mediar un largo período de tiempo, lo que puede incitar que el recuerdo sea impreciso.

Así mismo, este período temporal puede inducir un cambio en el personaje, provocando que las cosas se vean de diferente forma. Incluso el estado emocional en el momento de la acción y de la narración pueden ser diferentes, lo que motiva que el personaje pueda recordar lo sucedido de forma muy distinta a como lo vivió. por otro lado, otra de las razones que pueden hacer que lo narrado

no coincida exactamente con lo sucedido, es el hecho de que la versión que el personaje ofrece, especialmente cuando éste cuenta su propia historia, puede ser intencionadamente alterada con la intención de obtener algún tipo de beneficio.

De esta forma, el autor dispone de dos recursos para organizar los contenidos de la historia: por un lado, la representación de las acciones a través del punto de vista de un personaje y, por otro lado, la voz de un narrador que las enuncie. Obviamente, ambos recursos se pueden combinar, articulando una estrategia mixta a mitad de camino entre la mimesis y la diégesis. Así, para Dolezel, citado por García¹ *“la estructura profunda del texto narrativo puede ser descrita como un encadenamiento (secuencia) y alternancia del discurso del narrador y las acciones de los personajes”*.

Por su parte, Todorov² reserva el término *aspecto* para, justamente, hacerse cargo de la relación que se establece entre el personaje y el narrador aunque introduce otra acepción para este término. Así, Todorov propone una clasificación de los aspectos del relato tomando como punto de partida la inicialmente propuesta por Jean Pouillon³. Tres diferentes situaciones son propuestas por ambos teóricos:

- El narrador sabe más que el personaje (la visión “por detrás” de Pouillon). En este caso el narrador sabe más de la historia que cualquier otro agente. Como dice Todorov⁴, *“ve tanto a través de las paredes de la casa como a través del cráneo de su héroe”* este tipo de narrador es conocido como narrador omnisciente, se trata de la fórmula más habitual en el relato clásico.

- El narrador sabe igual que el personaje (la visión “con” de Pouillon). En este caso, *“el narrador conoce tanto como los personajes, no puede ofrecernos una*

¹ García, J., *La imagen narrativa*. Paraninfo, Madrid. 1995, pp. 128-129

² Todorov, T., *“Las categorías del relato literario”*, en *Análisis estructural del relato*. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires. 1972, p. 178.

³ Pouillon, J., *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946.

⁴ Todorov, T., op. cit., p. 178.

explicación de los acontecimientos antes de que los personajes mismos la hayan encontrado”¹. Este tipo de relación, es más frecuente en los relatos modernos.

- El narrador sabe menos que el personaje (la visión “desde fuera” de Pouillon). En este tercer caso, el narrador no tiene acceso al interior del personaje, únicamente se le permite ver sus acciones externas, ya que sólo se le sigue y observa desde fuera.

Según Todorov “*el empleo sistemático de este procedimiento sólo se ha dado en el siglo veinte*”² se refiere por supuesto, al igual que en los casos anteriores, a la narración literaria. Ahora bien, si este tipo de relatos han sido mucho menos frecuentes que los dos anteriores a lo largo de la historia de la literatura, no sucede lo mismo en un contexto audiovisual, constituyendo éstos precisamente la base de los relatos miméticos.

3.2. La perspectiva narrativa

Tras esta categorización inicial, el foco de atención se centra en decidir a través de qué personaje se va a narrar la historia, es decir, se debe pronunciar desde que perspectiva narrativa será transmitida la información. Ya que, como dice Rimmon-Kenan³, cualquier historia es presentada a través de la mediación de un prisma, perspectiva o ángulo de visión. Según Jost⁴, ya a finales del siglo XIX el escritor Henry James estaba preocupado por estas cuestiones, siendo este aspecto narrativo el que más se ha trabajado a nivel teórico en la literatura del siglo XX.

En el contexto anglo-americano, siguiendo de nuevo a Rimmon-Kenan⁵, se define esta variable en términos generales como punto de vista. Inauguralmente se puede definir este concepto como la posición que asume un personaje asume con respecto a la vivencia de un suceso.

¹ Todorov, T., op. cit., p. 178.

² *Ibíd.*, p. 179.

³ Rimmon-Kenan, S., *Narrative fiction: contemporary poetics*. Methuen, Londres. 1983.

⁴ Gaudreault, A., y Jost, F., *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Paidós, Barcelona. 1995, p.138

⁵ Rimmon-Kenan, S., op. cit.

Y precisamente, desde esa perspectiva o experiencia, es desde donde el suceso es presentado al espectador. Así, siguiendo a Casetti y Chio¹ “*el punto de vista encarnado en los personajes expresa una perspectiva personal sobre los acontecimientos*”. O como dice Prósper²,

cada personaje mantiene una visión propia y particular sobre los acontecimientos, que le afectan de diversas formas”. Mientras que para Chatman³ “el punto de vista es el lugar físico o la situación ideológica u orientación concreta de la vida con los que tienen relación los sucesos narrativos.

Ahora bien, cómo se modula esa perspectiva personal, esa visión propia, esa posición ideológica desde la que el personaje experimenta los sucesos narrativos. La respuesta a esta pregunta debe ser contemplada desde tres esferas distintas que otorguen al término la dimensionalidad adecuada. Estas tres esferas desde las que se puede definir el punto de vista son la dimensión perceptiva, la cognitivo-emotiva y la dimensión ideológica.

- Punto de vista perceptivo. En este primer caso el punto de vista se explica, principalmente, por lo que el personaje ve y/o escucha, como fuente principal a través de la cual éste tiene constancia de lo que sucede en cada momento a su alrededor. Chatman⁴ lo denomina como punto de vista literal, y lo define como lo que se ve a través de los ojos (percepción) de alguien; nombrándolo también como punto de vista perceptivo. Se trata, pues, de una actividad que se mueve en el terreno de las percepciones y las sensaciones. Así, lo que prevalece en esta categoría es la acción externa del personaje.

- Punto de vista cognitivo-emotivo. En esta ocasión se puede traducir por lo que el personaje sabe, piensa o siente acerca de lo que ha sucedido o está sucediendo.

¹ Casetti, F., y Chio, F., *Como analizar un film*. Paidós, Barcelona. 1991, p. 235.

² Prósper, J., *El punto de vista en la narrativa cinematográfica*. Fundación Universitaria San Pablo CEU. 1991, p 15.

³ Chatman, S., *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus, Madrid. 1990, pp. 164-165.

⁴ Chatman, S., *op.cit*, pp. 164-165.

Chatman¹ habla de figurativo y lo asocia a la manera de pensar del personaje, llamándolo punto de vista conceptual. Casetti y Chio² lo asocian a una actividad cognitiva relacionada con el saber. Se trata, pues, de una esfera que se mueve en el terreno de los pensamientos y sentimientos. Por tanto, lo que adquiere relevancia, en este caso, es la acción interna del personaje.

- Punto de vista ideológico. Finalmente, se puede interpretar el punto de vista por la posición ideológica que el personaje mantiene frente a un asunto, situación o tema determinado. Su posición vendrá fijada por su sistema de valores y creencias. Chatman lo nombra punto de vista de interés, mientras que Casetti y Chio subrayan en esta categoría un sentimiento de conveniencia, de beneficio, por parte del personaje, que hará que éste pueda ofrecer una versión sesgada e interesada sobre lo acontecido.

3.3. Focalización y ocularización

Genette³ introduce el término “focalización” con la intención de ir más allá del nivel visual-auditivo, añadiendo las dimensiones cognitivo-emocionales e ideológicas.

Si justamente con el término focalización se buscaba ampliar el punto de vista más allá de su significado puramente perceptivo, diferentes teóricos, defienden que si esto es conveniente para el lenguaje literario deja de serlo para un contexto audiovisual. Así, Jost⁴ lo ve de la siguiente forma:

si esta confusión entre saber y ver, reunidos bajo el mismo término de focalización, puede parecer legítima tratándose de la novela [...], en cuanto intentamos reflexionar sobre la representación del punto de vista en un arte visual como el cine se convierte en un obstáculo.

¹ Genette, G., op. cit., pp. 241-242.

² Casetti, F., y Chio, F., op.cit, p. 235.

³ Genette, G., *Figuras III*. Lumen, Barcelona. 1989, p. 244.

⁴Gaudreault, A., y Jost, F., op.cit., 139.

Es por ello que Jost¹ introduce el término *ocularización* para separar lo cognitivo de lo visual, proponiendo además la *auricularización* para referirse al punto de vista sonoro. Por consiguiente, para Jost, la respuesta a la pregunta ¿qué ve o qué escucha el personaje? es propiedad de la ocularización y la auricularización respectivamente, mientras que la cuestión ¿qué sabe el personaje? es territorio de la focalización.

En la misma dirección opinan Aumont y Marie², quienes consideran que la primera pregunta, ¿qué ve y escucha el personaje?, que en el relato literario no es, en general, más que un corolario de la segunda, ¿qué sabe?, en el cine se convierte, por el contrario, en algo esencial. no es tan necesario dedicar tantos esfuerzos en distinguir las diferentes dimensiones del término *punto de vista* según el medio de expresión, es más interesante ser consciente de su complejidad y hacer uso de sus diferentes acepciones según el tipo de actividad (perceptiva, cognitiva e ideológica), que desarrolla en cada momento. Así, el autor se deberá formular a lo largo del período creativo preguntas como: ¿que ve y escucha el personaje? ¿qué sabe? ¿qué siente? ¿qué imagina? ¿qué opina?

3.4. El punto de vista y la voz narrativa

Genette³ propone relacionar los dos criterios, el nivel narrativo y la relación del narrador con la historia, con la intención de obtener una categorización de narradores útil para la práctica narrativa. El resultado de este cruce es un cuadro que recoge cuatro tipos fundamentales de narradores (cuadro⁴).

¹Jost, F., “*Narration (s): en deçà et au-delà*”, en *Communications n.º38*. Seuil, Paris.1983.

² Aumont, J., y Marie, M., *Análisis del film*. Paidós, Barcelona. 1990, p.151.

³ Genette, G., *Figuras III*. Lumen, Barcelona.1989 p. 302.

⁴ <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp>

		Relación del narrador con la historia	
		Heterodiegético	homodiegetico
Nivel narrativo	Extradiegético	Extradiegetico-Heterodiegético	Extradiegetico-homodiegetico
	Intradiegético	Intradiegetico-Homodiegético	Intradiegetico-heterodiegetico

Cuadro nº3. Tipos del narrador.

- El narrador extradiegético-heterodiegético

Esta categoría recoge al narrador ausente de la diégesis, que no participa en ella ve representado en el relato. Esta última función, la de narrador, la realiza únicamente como personaje ni como narrador, es decir, en ningún momento el espectador lo ve representado en el relato. Esta última función, la de narrador, la realiza únicamente a nivel de discurso, siendo éste el responsable de la narración de la historia principal.

Se trata de esta voz impersonal que narra la historia en tercera persona, y cuya procedencia es incierta. Esta figura es casi obligatoria en las narraciones que pretenden seguir una estrategia donde no se focalice la atención en ningún personaje, por tanto, se estaría hablando de casos de focalización cero.

En estas ocasiones, el proceso principal con que cuenta el autor para transmitir la información de la historia es ese narrador extradiegético-heterodiegético que parece saberlo todo acerca de la historia. Se trata de lo que se ha denominado anteriormente narrador omnisciente. Así mismo, su uso es muy frecuente y necesario en los relatos audiovisuales englobados dentro de la categoría de documentales.

Un ejemplo de este tipo de narradores se puede observar en la serie *Los Gozos y las sombras*. La historia es contada por un narrador externo que, en tercera persona y en pasado, interviene en ocasiones contando la historia de los personajes. Con estas palabras da comienzo a su narración:

Los mandones en Pueblanueva habían sido siempre un Churruchao: Deza o Sarmiento, Aldán o Quiroga, y por primera vez alguien mandaba, ajeno al clan. Pero mandaba por conquista, no por herencia; por la fuerza de su dinero, no de bóbilis, bóbilis; mandaba por redaños y nadie se movía.

En este caso, se trata de un narrador más o menos distante, un narrador que se aleja de implicarse emocionalmente con los personajes, especialmente con su protagonista.

Esta instancia narrativa, que se supone lo sabe todo acerca del personaje, deja de tener sentido cuando esto ya no sucede. Por lo que, llegado tal momento, lo que resulta más conveniente es dar por concluida su narración.

En definitiva, y como dice García¹, un narrador extradiegético-heterodiegético:

aporta a la narración la visión y sabiduría de un dios, que puede darnos a conocer la historia desde la periferia de ésta o frente a ella, pero también por encima de la misma y de sus escenarios (espacio y tiempo). La extensión y grado de su conocimiento son totales: no sólo conoce el origen y final de los acontecimientos de la historia, sino también los pensamientos, emociones, sueños, deseos y destinos de sus personajes.

-El narrador extradiegético-homodiegético

En esta categoría se engloban los narradores que no participan como tales en la historia, pero sí lo hacen como personajes. Por consiguiente, se trata de un tipo de narrador no representado en el relato, responsable del discurso principal, que cuenta una historia en la que él participa como personaje. Por tanto, su voz es reconocida y asociada a uno de ellos. Así, su procedencia se engloba dentro de la diégesis principal. Genette define este narrador extradiegético como “no está

¹ García, J., *Narrativa audiovisual*. Cátedra, Madrid.1996, p. 107.

(como narrador) incluido en ninguna diégesis [...] pero, dado que cuenta su propia historia, es, al mismo tiempo, un narrador homodiegético”¹, en este caso la narración transfiere todas las responsabilidades del discurso a un personaje principal que hablará, es decir que a la vez contará y comentará los acontecimientos. Los ejemplos de ello en *Los gozos y las sombras* son abundantes, en la serie televisiva los personajes narradores que asumen en muchas ocasiones la tarea de narrar historias de otros personajes, don Gonzalo Sarmiento, se encarga de narrarle a Carlos lo que era don Eugenio Quiroga, o doña Mariana que se encarga de contarle la historia de su padre o la de Clara Aldán.

- El narrador Intradigético-homodiegético

Tanto en el caso de los narradores comentados en el apartado anterior, coinciden en el hecho de que todos narran en primera persona la historia que ellos mismos protagonizan, por lo que la categoría que los define es la de narradores homodiegéticos. Ahora bien, la diferencia entre los primeros y este último reside en su representación como narradores en el relato. Mientras que ésta no es visible en los primeros casos, y por ello se habla de narradores extradiegéticos. La necesidad de representar al personaje en el relato narrando su propia historia, es decir, de verlo en la pantalla en su función de narrador, es un requisito que en cierta forma se puede asociar a la narrativa clásica. La serie *Los gozos y las sombras* en este contexto se puede considerar como un relato clásico.

Así, en el caso de los narradores intradiegéticos es muy frecuente encontrar un motivo diegético que sea el pretexto por el que el personaje-narrador enuncie su relato. Por ejemplo, en el caso de *Los gozos y las sombras* la necesidad que tiene el personaje de confesar o revelar sus secretos es el motivo principal que justifica diegéticamente el propio acto de narrar.

En otras ocasiones, el personaje se verá obligado por las circunstancias a tener que confesar o testificar, como parte implicada o en condición de testigo de

¹ Genette, G., *Nuevo discurso del relato*. Cátedra, Madrid.1998, pp. 57-58.

un suceso acontecido. Así mismo, otro motivo que puede incitar a la narración del personaje es la curiosidad que el resto de personajes muestren por conocer las causas de un hecho ciertamente sorprendente.

Por ejemplo, en la serie, serán los compañeros del protagonista, los que le pedirán a éste que aclare lo sucedido después de haber regresado al pueblo y, precisamente, será el personaje más encargado de hacer público lo que el resto no puede hacer, Así, será doña Mariana la que se dirija a Carlos pidiéndole narrarle su vida anterior en Alemania. Definitivamente, el narrador, Carlos, decide entregarse a su tarea comenzando su relato.

Así mismo, otra excusa que la narración puede poner en marcha para justificar diegéticamente la acción del narrador es la escritura por parte de éste de una carta, un diario u otra cosa. Así, en la serie, la narración se justifica por el hecho de que escriba una especie de confesión. El relato comienza con un plano detalle en el que se ve cómo alguien escribe unas líneas y mientras las escribe. una voz en off dice lo que escribe.

-El narrador intradiegético-heterodiegético

El narrador intradiegético-heterodiegético es aquel que, al igual que el caso anterior, está representado como personaje-narrador en el relato, y en esto se diferencia del anterior, no aparece como personaje en la historia por él narrada. Se trata de un narrador que da cuenta de una diégesis diferente a la que él como personaje está protagonizando.

La imaginación como fuente del relato, la narración heterodiegética puede estar motivada ya no por la escritura, como se ha visto anteriormente, sino por la lectura de una carta escrita por un personaje, que será leída por otro distinto. Por ejemplo, cuando Carlos leía la carta que le había sido enviada por doña Mariana pidiéndole que visitara a su primo Gonzalo Sarmiento en Paris, con el motivo de que conociera a su prima Germaine a través de esta carta. Así, él asume, de esta forma, la función de narrador heterodiegético del relato de Mariana.

Otro ejemplo de fuente de inspiración de un relato heterodiegético puede ser la escritura por parte del personaje-narrador de una carta dentro de la propia diégesis principal.

Para finalizar, y a modo de resumen, cabe decir que los narradores extradiegéticos, tanto el heterodiegético como el homodiegético, son los responsables del discurso principal, mientras que el narrador intradiegético lo es de los discursos de segundo nivel que se incorporan en el primero. Estos subrelatos pueden protagonizar prácticamente la totalidad del discurso principal, o pueden protagonizar únicamente un fragmento breve que se inserta en el principal sin mayor relevancia. Tanto en un caso como en otro es el personaje quien dentro la diégesis, como narrador intradiegético, asume las funciones de narrador de estos relatos de segundo nivel. Ahora bien, el narrador extradiegético-homodiegético, aunque no aparece representado en ninguna diégesis como tal, como narrador, se participa de ella como personaje. Por consiguiente, el único narrador, de los cuatro de dos, que no se vincula directamente con ningún personaje es, sin duda alguna, el narrador extradiegético-heterodiegético.

Para Genette¹ es heterodiegética, por definición, toda narración que no está en primera persona. Sin embargo, proponiendo tal afirmación deja fuera a un tipo de narrador que igualmente que el heterodiegético tampoco hace uso de la primera persona. Esta figura es la del narrador que se ha definido como homodiegético testigo, este tipo de narrador se hace cargo como observador de la historia de los personajes que lo rodean por lo que, al no contar su propia historia lo hace también en tercera persona.

4. El tiempo cinematográfico de la serie

Narrar en el cine, igual que al escrito y al oral, es, según Christian Metz citado por Gérard Genette “invertir un tiempo en otro tiempo”². Éste es esencial

¹ Genette, G., *Nuevo discurso del relato*, op. cit., pp. 57-58.

² Genette, G., *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 77.

en el acto de narración, por lo tanto, no es sorprendente que la reflexión sobre el tiempo haya acompañado desde mucho tiempo el estudio de las formas literarias. La narrativa cinematográfica pudo beneficiarse de modelos de análisis elaborados anteriormente. Sin embargo, la cuestión que planteamos es la de la linealidad temporal durante la adaptación de *Los gozos y las sombras*, de la novela a la serie televisiva.

En general, entre el relato fílmico y el relato escrito, puede existir una diferencia fundamental ya que se debe al lenguaje mismo: mientras que la lengua, en su sistema, distingue los diversos tiempos y modos gracias a los verbos, la imagen en movimiento no posee más que un registro de actualización, el presente. Sin embargo, decir que la imagen cambiante está en el presente es una manera de simplificar el concepto, resulta mucho más adecuado caracterizarla, como hacen Gaudreault y Jost, por su valor de “imperfectivo”: *“La imagen cinematográfica se define, por tanto, menos por su calidad temporal (el presente) o modal (el indicativo) que por esa característica aspectual que es ser imperfectiva, mostrar el curso de las cosas”*¹. Esta duración imperfecta en el plano aspectual no dejará de tener consecuencias en cuanto al análisis del relato cinematográfico.

De lo dicho, trataremos ver la relación que existe entre el tiempo de *Los gozos y las sombras*, de la novela a la televisión. Los estudios de Genette sobre la noción de tiempo narrativo (tratado en el capítulo I) sirven como síntesis notable de claridad y precisión del concepto, sin embargo, tendremos en cuenta la especificidad del medio cinematográfico con respecto a la escritura.

A partir del doble eje temporal, Genette propone estudiar las relaciones que se tejen entre el tiempo del relato y el de la historia desde el punto de vista del orden, la duración y la frecuencia. Vamos a retomar estas tres formas de manifestación del tiempo prestando más atención a la duración que a las otras dos.

¹ Gaudreault, A, et Jost, F, *le récit cinématographique*, paris, Nathan, 1990, p. 103.

El orden general de *Los gozos y las sombras* la novela, ha sido objeto de nuestro análisis en las páginas anteriores y la frecuencia, al menos en las unidades narrativas de gran importancia, se ha trasladado sin grandes cambios de la novela a la película.

La noción de tiempo está vinculada a los tiempos de la naturaleza, a los tiempos que transcurren. Esta noción nos remite al tiempo del relato y al tiempo de la historia ya analizados en el primer capítulo y, entre estos dos tiempos, la comparación nos llevará a hablar de orden de las secuencias, de duración y de frecuencia. Todo se rige, según Genette, por las relaciones entre los tiempos de la historia y los tiempos del relato, es decir, las relaciones entre el orden temporal de sucesión de los acontecimientos en la diégesis y el orden (pseudo) temporal de su disposición en el relato, las relaciones entre la duración variable de estos acontecimientos, o segmentos diegéticos, y la (pseudo) duración (de hecho, longitud) de su relación en el relato: relación pues de velocidad, de frecuencia, es decir, las relaciones entre las capacidades de la historia y las de la narración.

4.1. La duración

Es la relación entre el tiempo real de la acción y el tiempo de su relato, cuando la duración del relato:

-Es igual al tiempo de la acción, la duración es una escena, es decir, el relato y el desarrollo son simultáneos.

-Es superior al tiempo de la historia, aquí, el tiempo de la historia se dice tiempo estático, sin duración. Entonces tenemos descripciones, es decir, detalles sobre cosas u objetos estáticos. Entonces hablamos de pausa.

-Es inferior al tiempo de la historia, que es el caso de la serie, de un resumen, entonces tenemos elipses. Esta estructura se encuentra en el cine y “*si en una*

novela se describen en un capítulo de los acontecimientos del día y en otro de las décadas, seguramente habrá diferencias de planes en la película”¹.

4.2. La frecuencia

Es el ritmo al que se cuentan los acontecimientos. En narrativa es la observación que se hace de la ocurrencia a la que se cuenta el acontecimiento. El mismo acontecimiento puede ser narrado una o varias veces y, un hecho o una acción puede ser repetida varias veces. Para Genette, sólo hay que considerar el primer aspecto. Se habla entonces de:

-Frecuencia singulativa: se cuenta una vez lo que ha sucedido una vez. La ocurrencia corresponde a la historia.

-Frecuencia iterativa: se cuenta una vez lo que ha sucedido varias veces. Fontanille señala que también hay que considerar: La frecuencia repetitiva cuando se puede tener varias ocurrencias para varios eventos con el fin de crear el efecto de obsesión y la necesidad de dar a conocer el evento que ocurrió una vez, pero que se contó varias veces.

En el trabajo de adaptación cinematográfica de un relato novelesco, todo director tiene la opción de retomar el orden cronológico del relato de partida o de adoptar otro (respeta o no de las “anacronías” en palabras de Genette). Ya después del comienzo de la narración novelesca, doña Mariana cuenta la historia de su vida a Carlos. En la serie, este “flash back” fue. Asimismo, la historia de la vida del padre de Carlos se cuenta bajo esta forma de “flash back” pero en lugar de reproducir el “flash back” tal como se presenta en la novela, el guionista lo inserta en su guion en un tiempo posterior, después de introducir cambios importantes. En la novela, el personaje en cuestión no existe en la serie.

Si las anacronías en estas dos historias van hacia el pasado, también pueden ir hacia el futuro. “Atrás”, “retrospección”, “flashback”, “anticipación”, “flash-forward” son algunos de los términos que designan habitualmente este

¹ Lotman, I, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 363

fenómeno de narración posterior o anterior. Genette propone sustituirlas las dos expresiones: analepsis y prolepsis. Analepse, cuando la narración suspende su curso para informar de acontecimientos que han tenido lugar anteriormente como es el caso en los dos ejemplos anteriores y, prolepse, cuando ahora se informa de los acontecimientos que tendrán lugar más adelante. Es el caso anticipado de Clara Aldán cuando hablaba de su posible vida al escaparse o entregarse a Cayetano.

Ya cuenta su vida fuera de Pueblanueva antes de salir. Es también el caso de la proyección de sus ideas de su vida futura que parece un sueño en voz alta. En ambos casos, estos relatos “prolépticos” han sido llevados a la pantalla mediante una conversación entre Carlos y Clara.

Las anacronías, como se ve en la serie televisiva, pasaron por encima invitando a una lectura que progresa por saltos. Por una parte, en la historia de la vida de Carlos, el relato da un salto de dieciocho años hacia atrás. Por otra parte, las dos historias prolépticas hacen saltos respectivos de unas horas y de unos años. El efecto buscado es hacer más fina la armonía de la narración.

Como se puede comprobar en la serie, el guionista no utiliza ninguna narración proléptica ni analéptica para refinar su expresión icónica, utiliza otros medios, sobre todo verbales como *voces en off*, para expresar los hechos pasados. La *voz en off* que cierra algunos episodios es un ejemplo típico del caso.

5. El espacio en el cine

Gaston Bachelard¹ llama topoanálisis el estudio del espacio. Según él, hay dos tipos de espacio que hay que distinguir siempre al analizar la novela o la película: el espacio ficticio y el espacio real. Nos interesa aquí el espacio ficticio, es decir, aquel que evoca un texto. Es este espacio abstracto que el escritor construye a través de la imaginación. El primer objetivo de un espacio es servir

¹ Bachelard, G, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

de marco a la acción, situar la escena, manifestar a los personajes, asimismo, servir de decorado.

Sin embargo, la elección de un espacio puede influir enormemente en la creatividad, facilitarla o, por el contrario, inhibirla. El espacio puede incluso ser el ancla de la inspiración, no debe funcionar solamente como un decorado, sino que sea activo, que su ocupación lo convierta en un elemento determinante en la historia que se cuenta. En narratología, se habla de isotopía. El espacio en una novela está jerarquizado y permite a veces identificar, a través de las isotopías dominantes, el tipo de novela.

Para situar una acción, hay que analizar los tipos de espacio que puedan facilitar la instalación de los personajes. En primer lugar, debemos responder a estas dos grandes preguntas: ¿Dónde se sitúan los personajes y la acción? ¿Cuáles son las ventajas y desventajas del lugar elegido? Se distinguen diferentes tipos de espacio dramático, cada uno con sus características.

Noël Burch¹, a partir de su enfoque, estableció las bases de un primer enfoque estructural del espacio al cine. Se compone en realidad de dos espacios: el que está dentro del campo y el que está fuera del campo. La definición que da del espacio del campo es simple: está constituido por todo lo que el ojo percibe en la pantalla; el espacio fuera de campo es más complejo en este nivel de análisis. Se divide en seis segmentos según Burch. Los límites inmediatos de los cuatro primeros segmentos están determinados por los cuatro bordes del marco, el quinto segmento se refiere a la existencia de un espacio fuera de campo “detrás de la cámara”. Finalmente, el sexto segmento incluye todo lo que se encuentra detrás de la decoración (o detrás de un elemento de decoración). En el extremo, este segmento de espacio se encuentra detrás del horizonte.

Estos seis segmentos elementales del espacio de Burch se oponen los tres niveles del espacio de Eric Rohmer²: el espacio pictórico, es decir, la imagen

¹ Burch, N, *Une praxis du cinéma*, Paris, Folio-Essais, 1986, p. 39.

² Rohmer, E, *L'organisation de l'espace dans « le Faust » de Marnau*, Paris, 10/18, 1977, pp. 11-12.

cinematográfica proyectada sobre el rectángulo de la pantalla y percibida como la representación más o menos fiel de tal parte del mundo exterior; el espacio arquitectónico, es decir la existencia objetiva de estas partes del mundo fabricado y el espacio cinematográfico, es decir, el espacio virtual reconstituido en la mente del espectador utilizando los elementos fragmentarios que la película le proporciona.

Si en una novela este espacio es mencionado, narrado o descrito, en el cine se muestra. Sin negar las nociones de espacio definidas en la novela, el enfoque al cine es aún más riguroso ya que resulta más técnico. La descripción del espacio debe dar información sobre sus tres elementos esenciales que son el decorado (descripción del lugar donde se desarrollará la acción contenida en la película), la acción (lo que ocurre dentro del plano) y la vestimenta (ropa usada por los personajes que es a menudo significativa). El conjunto de estos elementos permite cambiar la representación del contenido, dar el carácter de la representación cinematográfica, su sentido, su estilo.

En resumen, de acuerdo con Gérard Betton, *“el cine goza de un dominio total del espacio. El director raramente se contenta con reproducir un espacio global tal como es. Crea un espacio puramente conceptual, imaginario, estructurado y a veces deformado”*¹.

6. El personaje en el cine

Para abordar las nociones relativas al personaje, es importante distinguir entre las nociones relativas al concepto, rol, actante y actor, lo que permite un buen uso de la terminología.

Según André Gardies², El personaje es una persona imaginaria representada en una obra de ficción. Su función es pertenecer al mundo diegético que propone el relato y definirse en él. El actante es un término que define el

¹ Betton, G, *Esthétique du cinéma*, Paris, PUF, 1994, p. 28.

² Gardies, A., *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, pp. 53-66.

personaje de una obra narrativa teniendo en cuenta la función que ocupa en el sistema del relato (sujeto, objeto, destinatario, destinatario, opositor o adyuvante). Es una fuerza activa en el mundo diegético, un factor en la dinámica de la narrativa. El papel (rol), por el contrario, es una entidad cultural, preexistente a la obra, que aparece como una figura relativamente estable, susceptible no obstante de aceptar variaciones menores, mientras que el actor es una persona real que interpreta el papel o el personaje de una historia de ficción.

Entre los elementos que ocupan el mundo diegético, el personaje ocupa indiscutiblemente un lugar relevante. En torno a él y en relación con él se organiza el relato, al mismo tiempo que suele ser fuente y apoyo de una intensa actividad de identificación. Esto es probablemente aún más sensible al cine ya que, a diferencia de la novela, donde solo existe en forma de huellas tipográficas, en palabras de Philippe Hamon¹, un “ser de papel”, está presente en forma de su realidad analógica de imagen y sonido. Es un “ser icónico” y por ello se parece extrañamente a las personas de la vida real.

Preguntándose sobre el problema del personaje en el cine, Lotman establece un paralelismo entre el actor y el personaje de novela para comprender mejor la especificidad del actor en la película. Según él, “el hombre en la pantalla se parece mucho más al hombre en la novela y se distingue del hombre en la escena (teatral)”². La posibilidad de llamar la atención sobre los detalles de la apariencia exterior por un primer plano o haciendo que la imagen en la pantalla dure existe integralmente en la novela en forma de descripción detallada mientras que en el escenario es prácticamente imposible.

Para Field³, un personaje de película se define en tres niveles: profesional (el punto de partida de la caracterización), personal (su familia, sus amigos), e íntimo. Añade que el personaje es la base del guion, hay que conocerlo y definirlo bien antes de escribir.

¹ Hamon, P., *Pour un statut sémiologique du personnage*, in : *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1976.

² Lotman, Y., *Estética y semiótica del cine*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p. 148.

³ Field, S., *Como mejorar un guion*. Plot, Barcelona, 1999.

Entre el personaje del guión (o incluso de la novela en caso de adaptación) y el de la película efectivamente realizada, el personaje en el cine declina una doble identidad: la del actor-intérprete (actor) y la del personaje. Prueba de ello es el uso frecuente y a menudo indiferenciado de una u otra designación. Esta es una diferencia importante y obvia con el relato escrito.

Sin embargo, lo que vemos en la pantalla no es el actor sino una imagen de él. Su realidad perceptible y sensible está hecha de imágenes y sonidos. Allí se sitúa otra diferencia con la novela (con el teatro también, pero por razones exactamente inversas ya que en la escena los actores son muy reales) donde el personaje se hace de manera lingüística. En la perspectiva semiótica narratológica, esta diferencia de significado aparece como fundamental cuando se trata de describir al personaje como un signo. Porque de eso se trata, al menos en un primer nivel. Como signo, pertenece a un sistema, el sistema textual, del que extrae su valor. Luego tiene un valor, su sentido, su significado.

El personaje será analizado como un signo introducido dentro de un sistema textual, con su significación y su valor, a lo que habrá que añadir su funcionamiento narrativo. Esto no significa que sea la única forma autorizada para analizar al personaje, otros enfoques, psicoanalíticos, socio-históricos, retóricos, etc., son igualmente posibles, pero responden a pertinencias que no son narrativas.

CAPÍTULO IV.

**EL COTEJO DE LA
SERIE Y DE LA OBRA**

La adaptación televisiva no es solo un lenguaje poético y abstracto, también tiene su concreción en la técnica cinematográfica y en la construcción del guión, que no es más que una materialización de la escritura literaria. Los enfoques narrativos de las adaptaciones son extremadamente numerosos y variados. Algunos pretenden construir una narrativa de la expresión, ponen en juego el conjunto de los relatos cinematográficos frente al conjunto de los relatos no cinematográficos (teatrales, y novelescos, por ejemplo). Otros, dentro del conjunto de estos relatos cinematográficos, pretenden establecer una tipología de relatos definiendo grandes formas narrativas. Otros tantos, los que adopta el analista-narratólogo, pretenden dar cuenta del funcionamiento narrativo propio de una adaptación particular. Éste se inscribe en la línea de los análisis anteriores de André Bazin¹, análisis que ponen de relieve la cuestión de la fidelidad a la obra de partida. Por supuesto, es necesario prever una variedad de enfoques híbridos y de todo tipo de interacciones.

Nos proponemos analizar las operaciones efectuadas en este proceso de paso o de traducción de una textualidad a otra, determinar algunos procedimientos de escritura reguladores de la producción de sentido en ambas narraciones, literaria y televisiva. Asimismo, nuestro análisis pretenderá responder a una interrogación más específica: ¿la serie televisiva *Los gozos y las sombras* podría ser una forma de reinterpretar la trilogía o debe considerarse solamente una difusión o divulgación de ella? No cabe duda que durante el traslado de un sistema semiótico verbal a un sistema semiótico audiovisual cambia la estructura textual y cambian también las instancias narrativas, construyendo una estrategia nueva al nivel comunicativo, el medio más provechoso para averiguar esta estrategia es obviamente separar los dos soportes e indagar la existencia de alguna equivalencia semántica más allá del hecho de que la historia sea la misma. Luego examinar globalmente la obra literaria.

La trilogía está compuesta por *El señor llega* (1957), *Donde da la vuelta el aire* (1960) y *La Pascua triste* (1962). Esta trilogía se sitúa, según Alicia

¹ Bazin, A., *¿Qué es el cine?*. Rialp, Madrid. 1999.

Giménez, citada por Melloni, “*en un camino intermedio entre la novela de ideas y la novela psicológica*”¹.

El análisis comparativo que nos proponemos seguir tendrá en cuenta el enfoque elaborado por Francis Vanoye y Anne Goliot-Lété en su obra titulada *Précis d'analyse filmique*²; consiste pues, en tomar teorías comúnmente utilizadas en narratología, pero también en considerar las menos utilizadas. Se habla entonces de todo lo que concierne la construcción del punto de vista heredado de Genette³, el papel de la enunciación abordado por Jost⁴, la semiótica estructural de Greimas⁵ y los modelos de la gramática generativa que, a partir de una lingüística generativa-transformacional del cine, implica considerar imperativamente la representación audiovisual como una frase verbal. Desde allí, se llega casi a aproximaciones entre dos modos de expresión diferentes que son la literatura y el cine, esta confrontación sigue siendo muy práctica y necesaria.

En un primer momento se impone un inventario sistemático de las modificaciones realizadas en la película (cortes, adiciones, síntesis, desplazamientos en la cronología, deslizamientos...) con relación a la novela en el marco de este estudio. En este capítulo veremos sucesivamente la diferencia de conjunto, la diferencia narrativa, la diferencia enunciativa y la diferencia de los momentos fuertes entre la novela y la película.

1. Diferencia estructural

Nos limitamos a analizar la transposición de la narración a la pantalla para determinar los efectos inducidos. Acabamos de ver, comparando el relato en imágenes con el texto en palabras escritas, que hay complementariedad y no oposición entre las dos formas de escritura, cinematográfica y textual.

¹ Melloni, A., *Attraverso il racconto: Los gozos y las sombras di Torrente Ballester: dal romanzo allo schermo*, Bologna: Pàtron, 1991, p. 138.

² Vanoye, F., et Goliot-Lété, A., *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan Université, 1993, p. 119.

³ Genette, G., *Figures III*, Seuil, 1972.

⁴ Jost, F., *L'œil camera. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.

⁵ Greimas, A.J., *Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico*, en *Análisis estructural del relato*. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.

1.1. Diferencia global de conjunto

La impresión general, tras la visión de la serie televisiva *Los gozos y las sombras* y la lectura de la novela, es doble: las dos historias se parecen mucho, pero no son iguales y menos idénticas, a veces cuesta mucho localizar las semejanzas estructurales en las dos. La preservación del título ya dice mucho. Podemos preguntarnos con razón por qué Rafael Moreno Alba, el director de la serie, ha preservado el título para su adaptación, esa conservación revela ya una afirmación de proximidad respecto al texto original. El título epónimo es también uno de los elementos que el guionista ha conservado, incluso se ha aludido a los tres títulos de las tres novelas que componen la trilogía de manera indirecta en boca de algún personaje o de la *voz en off* del narrador, para marcar el transcurso de los acontecimientos entre ellas, dejando así que se establezca la relación directa entre los dos soportes para los espectadores, que hayan leído la novela o no, también, aquella conservación puede ser para promover la novela que fue publicada años antes sin tener el mérito que tuvo con la serie. La conservación del mismo título revela ya una afirmación de distancia muy reducida con respecto al texto original.

Desde el principio, el relato cinematográfico coincide en gran medida con el libro, el estudio comparativo de las primeras páginas del libro y de las primeras secuencias de la serie nos lleva a hacer las siguientes constataciones:

La diferencia organizativa no es muy notable en estos dos relatos, al menos para el ojo de un espectador/ lector ordinario. Sin embargo, a pesar de todas las semejanzas observadas en la estructura de conjunto de las dos presentaciones narrativas, nada impide que se pueda detectar un buen número de divergencias, si se utiliza su discernimiento.

Las tres partes de la novela han sido retomadas con cierta diferencia por el cineasta, están repartidas así:

- Primera novela *El señor llega*: cubre los capítulos de 1 hasta 6 de la serie.

- Segunda parte: *Donde de vuelta el aire*: cubre los capítulos de 6 hasta 10 de la serie.
- Tercera parte: *La pascua triste*: cubre los capítulos de 10 hasta 13 de la serie.

La primera parte corresponde a vuelta de Carlos Deza a Pueblanueva, pasando por París por una visita corta a don Gonzalo Sarmiento. La trama se desarrolla en su mayor parte en Pueblanueva.

La serie se presenta en forma de una amalgama de las tres novelas, los prólogos y epílogos incluidos. El prólogo no es más que una exposición de la vida del pueblo y algunas informaciones sobre los contrastes y conflictos entre los componentes de la población de la aldea gallega. El primer episodio de la serie parece condensar los cuatro primeros capítulos de la novela. Se dan muchas imágenes que tienen sentido en los próximos episodios sin confundir o transgredir la trama de la narración: Secuencias donde aparece Clara Aldán, Paquito el relojero y otros no tienen ningún lazo directo con los acontecimientos que ocurren, pero llaman la curiosidad del espectador y levantan las expectativas.

La serie se presenta en forma de una amalgama de las tres novelas, los prólogos y epílogos incluidos. El prólogo no es más que una exposición de la vida del pueblo y algunas informaciones sobre los contrastes y conflictos entre los componentes de la población de la aldea gallega. El primer episodio de la serie parece condensar los cuatro primeros capítulos de la novela. Se dan muchas imágenes que tienen sentido en los próximos episodios sin confundir o transgredir la trama de la narración: Secuencias donde aparece Clara Aldán, Paquito el relojero y otros no tienen ningún lazo directo con los acontecimientos que ocurren, pero llaman la curiosidad del espectador y levantan las expectativas.



Fotograma nº 6. La aparición de los personajes en las primeras secuencias

En muchas secuencias del serial, no figuran en ninguna parte personajes secundarios de la novela, la serie está estructurada, organizada y recortada de manera diferente, independientemente de la novela. La diferencia de estructura entre los dos relatos, así como la relación número de páginas/duración de la película se desarrollarán ulteriormente en el apartado dedicado al análisis temporal de la serie en relación con la novela.

En general, la serie está rigurosamente construida y responde a una lógica semejante a la de la novela. Sin embargo, se constata que los acontecimientos son menos contrastados, los dramas menos tensos, las alegrías menos intensas. La serie tiende hacia un ajuste al ritmo de la novela, en muchas secuencias, hacia un equilibrio de la “amplitud emocional”. A este respecto, se pueden comparar, por ejemplo, el ardor con el cual Cayetano tuvo esta discusión con Carlos, o la tristeza, la emoción, la tensión, y la revuelta con que Clara Aldán pronunciaba sus frases cuando estaba en casa de Carlos, así como su puesta en escena:





Fotograma nº 7 Secuencia de estados emotivos de Clara Aldán.

Inversamente (pero raramente), algunas secuencias cinematográficas se vuelven más elocuentes que las páginas de la novela. Por ejemplo, el encuentro con Rosario se vuelve más emocional en la serie que en la novela, o cuando Juanito Aldán le cuenta la revuelta de los pescadores contra los trabajadores del astillero de Cayetano. Juan Aldán habla de anarquismo para dar más fuerza a la idea de empujarles a los pescadores a la aventura de hacerse propietarios de los barcos de pesca. Asimismo, Doña Mariana la vieja aristócrata que desempeña más un papel de guía espiritual y motivadora para Carlos cuyas intervenciones se hacen más largas tanto en la serie como en la novela.

1.2. Diferencias enunciativas

Uno de los rasgos importantes de las novelas de tendencia cinematográfica es el carácter enunciativo y coloquial de los diálogos. *Los gozos y las sombras* siendo una novela que responde perfectamente a esta exigencia abunda en escenas dialogadas. En cada una de sus escenas los distintos personajes intervienen de manera muy dinámica, sólo podemos observar de manera muy ocasional y objetiva las intervenciones del narrador, mayormente neutro y sintético, en modo de acotaciones escénicas. El narrador omnisciente asegura la información sobre las acciones y los gestos de los personajes, también sobre sus posiciones con respecto al visualizador, la oscilación se hace de manera lucida entre los personajes, por lo tanto, los planos suceden distintamente como es el caso en la elaboración de un guión cinematográfico, a título de ejemplo proponemos la escena siguiente:

Entró por el patín de la cocina. Clara, de espaldas a la puerta, fregaba la loza. Inés, en un rincón, cosía, alumbrada de un quinqué. Clara, sin mirarle, respondió a su saludo; Inés se levantó en seguida.

-¡Vienes sangrando! Él sonrió.

-No es nada. Una piedra perdida. Se me ha caído la venda.

-Ven que te ponga algo. Rebuscó en el canastillo que tenía delante. Clara había vuelto la cabeza. -¿Te han sacudido? -preguntó.

-Una piedra perdida.

-Un día te traerán muerto. Inés halló un trozo de tela blanca y lo rasgó.

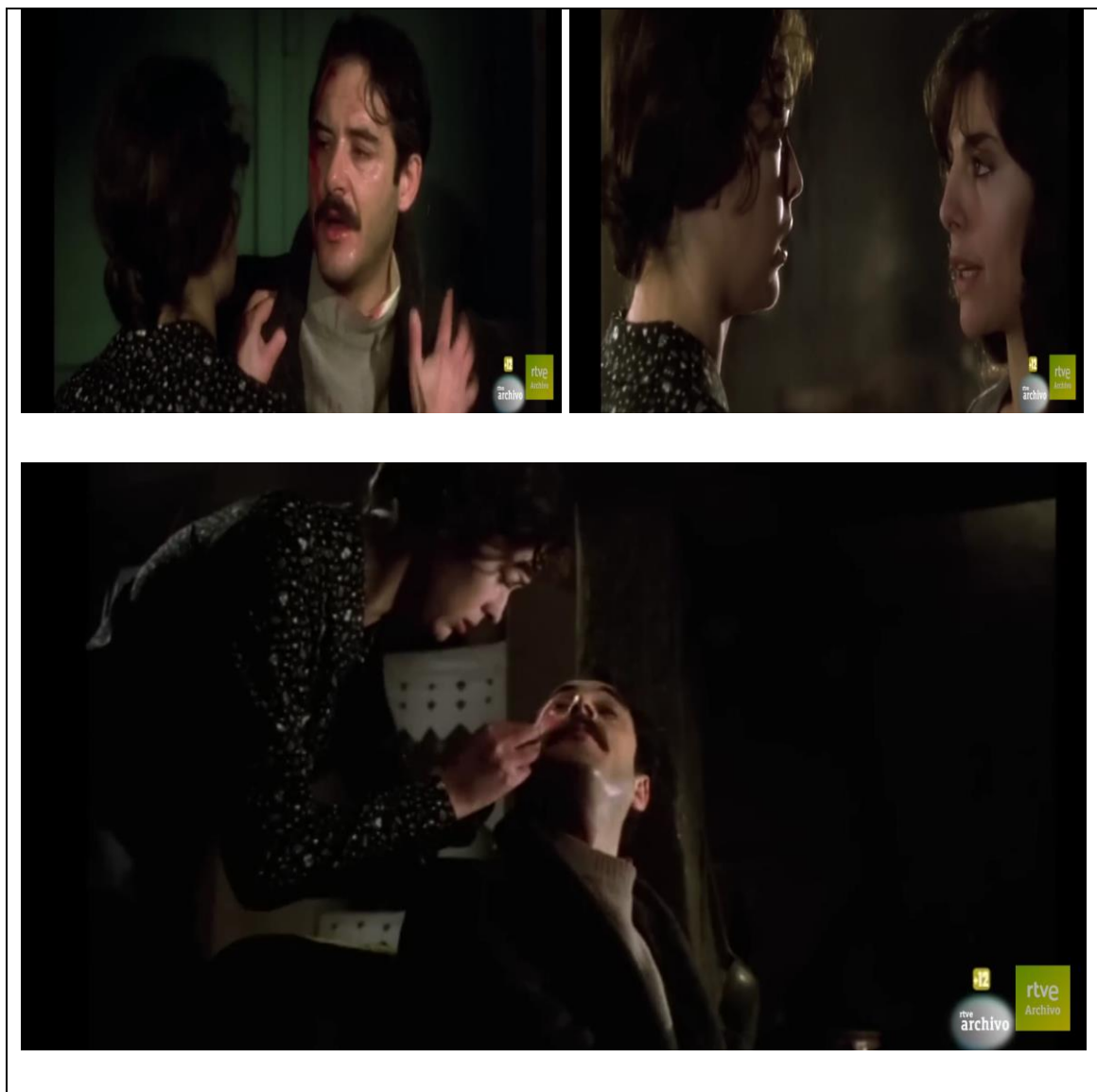
-No seas bruta -dijo Clara-. Hay que echarle un poco de caña.

-¿La hay en casa?

-Siempre hay caña en casa -respondió Clara con amargura. Salió de la cocina, limpiándose las manos con el mandil.¹



¹ Torrente Ballester, *Los gozos y las sombras. El señor llega*. Alianza editorial. Madrid, p.69.



Fotograma 8. La tendencia cinematográfica de los diálogos de la novela.
(diálogo entre Juan Aldán y sus hermanas)

La escena se abre visualizando la posición que cada uno de los personajes ocupa con un plano general de la cocina donde se desarrolla, hablamos aquí de una ocularización cero, se continúa con otros planos demostrativos de las pausas descriptivas (el quinqué, la loza, la máquina de coser, etc), al entrar Juan, asistimos a una serie de planos- contraplanos que marcan la intervención de cada uno de los personajes (la escena dialogada).

Se nos informa de las actitudes y las reacciones de los personajes mediante el uso de los adjetivos o los adverbios, el diálogo se presenta sintético y

fluido lo que da la impresión de la tensión o del miedo por parte de Ines que se representan en esta secuencia

La comparación del fragmento dialogado en la novela frente a su equivalente en el texto fílmico servirá de muestra para comprobar el posible paralelismo entre lo contado por el narrador en la novela y la sugerencia que propone el director de la serie televisiva.

En el caso de una novela en tercera persona y en enfoque interno como es la trilogía *Los gozos y las sombras* puede pasar de repente a primera persona en el serial, éste es a menudo en primera y tercera persona. En la serie, dos elementos actúan en favor de que el relato sea mayormente objetivo o subjetivo: por una parte, el prólogo y su *voz en off* en tercera persona, por otra, el hecho de que, en varias secuencias de la serie, la cámara acompaña fielmente al personaje principal y que la mayoría de los acontecimientos o informaciones se revelan en función de su conocimiento.

Ahora bien, a nivel enunciativo de la novela y su adaptación, en el discurso de las novelas con asimilación a la cinematografía predomina la narración en tercera persona, y el punto de vista narrativo toma una importancia especial, en *Los gozos y las sombras*, como lo hemos señalado, la técnica narrativa es cinematográfica por excelencia, ya que se basa en la ocularización, a través de la cual el lector se informa de las acciones o más precisamente de los personajes se basa en lo que esos últimos le brindan, se le informa de lo que los personajes llegan a percibir en diferentes situaciones en lugar de lo que saben los unos de los otros.

La importancia del punto de vista reside en que a lo largo de la trilogía predomina la perspectiva del protagonista Carlos Deza, aunque en muchas ocasiones oscila de un personaje a otro en diferentes escenas, Carlos es el observador principal, su visión de los acontecimientos, tanto en los que participa como en los que está ausente, o se nos presenta de manera directa a través de una narración homodiegetica, sino por el contrario, se hace mediante una

instancia narradora que no pertenece al relato, o sea, mediante un narrador heterodiegético que a través de la tercera persona relata la historia que desarrolla la novela, se pone detrás del personaje principal, su papel es observar y valorar lo que Carlos percibe, lo cual acentúa su particular actitud de espectador de su propia vida y de los demás. De ahí que hablemos de un predominio de la ocularización interna secundaria, pues de tratarse de un relato en primera persona, la instancia observadora coincidiría directamente con el personaje, ausentándolo de los escenarios donde se produce la acción, es decir, estaríamos ante una ocularización interna primaria, mientras que aquí el personaje que mira se incluye en la escena porque tiene detrás una tercera persona que ve a través de él. Únicamente cuando el narrador realiza una introspección en el pensamiento de un personaje, éste deja de depender de la visión que una determinada figura le ofrece y cobra autonomía propia.

Además de los rasgos enunciativos ya analizados, como acabamos de comprobar, se encuentran presentes en su totalidad en *Los gozos y las sombras* otros procedimientos o mejor dicho mecanismos que junto a la existencia de técnicas de ocularización narrativa, establecen una importante relación en la novela con el lenguaje cinematográfico, los señala Patricia Antón Vázquez:

En primer lugar, la imagen dentro de la imagen, el guiño meta visual que el escritor ferrolano introduce en su narrativa a través del uso de los espejos situados en determinados espacios ficcionales, de los que ya había sacado idéntico rendimiento en las dos películas conservadas y escritas por Torrente Ballester, *Surcos* y *Rebeldía*, hace ahora intervención en su novelística, no sólo ampliando su número de apariciones, sino también desdoblándose en otro elemento con similares características metavisuales: el retrato. Es éste un aspecto que ya ha sido tratado previamente por el primer crítico que puso de manifiesto el importante papel que lo cinematográfico jugó en la novelística realista e histórica de Torrente Ballester,

José María Paz Gago¹ analizó múltiples casos y ejemplos en los que Torrente Ballester usa de estos dos elementos y señala como su valor principal la expresión del deseo. Así, el espejo es el único elemento capaz de visualizar a quien mira, en consecuencia, el único que consigue convertir a un personaje que observa a los demás en observador de sí mismo. En este sentido, resulta interesante y, por otra parte, coherente, que la primera descripción física de Carlos se le ofrezca al lector en el momento en que, por primera vez, tras llegar a casa de doña Mariana, se mira en el espejo.

Carlos se vio ante un espejo colgado en el vestíbulo. Se vio modesto y escueto, con sus pantalones arrugados y su chaqueta de pana deslucida, al lado de doña Mariana, elegante y anticuada, y se sintió inferior. Todo cuanto le rodeaba era rico y sólido. Ni siquiera lo que recordaba de su casa podía compararse. En el espejo, su figura y la de doña Mariana contrastaban, y, sin embargo, había entre las dos algo de común, además de la facha. Ella también miraba al espejo²

Si bien es cierto, como apunta Paz Gago³, que este fragmento guarda correlación con una escena similar de *Rebeldía*, ofreciendo una imagen duplicada del objeto del deseo, Patricia Antón Vázquez comenta que:

ese sentimiento resulta más evidente por parte de doña Mariana quien ha creado una serie de expectativas en torno a la figura de Carlos, mientras que para éste el espejo representa más un elemento de contraste o comparación entre su figura y todo lo que le rodea, incluso, la propia doña Mariana. De hecho, minutos después y tras haberse aseado, vuelve a posar frente al espejo para averiguar si ahora su apariencia entona más con el lujoso escenario en el que está envuelto:

¹Paz Gago, J. M., *La mirada en el espejo. Gonzalo Torrente Ballester y los medios audiovisuales*. En Ponte Far, J. A. y Fernández Roca, J. A. [coor] *Con Torrente en Ferrol: un poco después*, A Coruña, Servicio de publicaciones da Universidade de Coruña, 137-157. 2001.

² Torrente Ballester, G., *Los gozos y las sombras. El señor llega*. Alianza editorial, Madrid, p. 33.

³Paz Gago, J. M., op.cit., p. 149.

Se vio en el espejo. La suntuosidad de la caoba parecía pedir, sin embargo, otro sujeto: un sujeto envuelto en batín de seda, con pañuelo al cuello, con tupé y bigotes engomados, quizá con un monóculo. Pero él no estaba mal¹.

A pesar de que el texto fílmico elimina el espejo del vestíbulo, en su lugar, cobra especial preeminencia la gran luna que preside la sala donde se encuentra el piano y donde Carlos y doña Mariana charlarán animadamente sobre sus antepasados y sus respectivas vidas. En él aparecen reflejados los dos personajes ya en el primer capítulo, cuando la señora de la casa habla a Carlos Deza sobre sus gustos musicales. No se transmite, sin embargo, a través de su uso el mismo valor contrastivo de la novela, sino que se intenta destacar la evidente complicidad y cercanía existente entre estos dos personajes mediante una sugerente imagen duplicada.

Contrariamente al relato autobiográfico, donde el enfoque pone de manifiesto una toma de posición afectiva (nostalgia, amargura, tristeza) respecto a las experiencias vividas y narradas, la focalización en *Los gozos y las sombras* está relacionada con las diversas experiencias de los personajes durante su formación identitaria. Se cuestiona la política y la economía del sistema, el mundo violento miserable y envejecido, Torrente Ballester opone la dignidad y la humanidad de los cuales Carlos será el símbolo.

La estrategia del autor es sutil en la medida en que obliga al lector a tomar conciencia de cada uno de los niveles narrativos que arrojan luz sobre el universo del personaje. Al hacer que el lector se identifique con alguno de ellos, rompe la ilusión exótica, para después llamarlo a volver a la realidad. Personaje y narrador trabajan para autenticar el proyecto de escritura y desestabilizar las certezas del lector. En la novela, el recurso a la primera persona actualiza los datos de la historia y devuelve la situación del autor a la del lector.

De toda esta manifestación psicológica de la novela, la película solo recordará la característica del personaje. Es cierto que en la serie la cámara

¹ Antón Vázquez, P., op.cit, p. 250.

insiste mucho en las acciones, pero no se encuentra esa profundidad emotiva como Torrente Ballester sabe describirla. Un ejemplo de lo dicho es como se muestra Carlos en la serie, muy pensativo, pero no hay rastro de ansiedad en su rostro como en la novela.



Fotograma n° 9. Carlos Deza/Eusebio Poncela.

Además, algunos procesos narrativos, como el *flash-back*, presentes en la novela, fueron abandonados durante la adaptación, nos damos cuenta de que el narrador cede su voz de manera estratégica. La cede a Mariana cuando transmite su historia personal con el padre de Carlos como un retroceso, desde que vivieron en Madrid y cuando ella volvió a Pueblanueva, de cómo él abandonó la política por el chismorreo de la gente de estar juntos, lo que era falso, de cómo aconsejó a su padre que se casara y ella le buscó mujer, de cómo ella se fue a Paris donde conoció a un militar ruso y quedó embarazada, pidió ayuda a su padre y le apoyó

en todo y le buscó familia para poder cederlo en adopción, reconociéndole él su amor; ella le escribió insinuando que a su vuelta al pueblo podrían ser amantes. Ante esta amenaza su padre abandonó el pueblo y su madre la culpó a ella y no se volvieron a hablar. Este *flash-back* o analepsis según la terminología de Genette, por lo demás muy apreciado en la narratología cinematográfica, fue deliberadamente dejado por la adaptación de Navascues como deja los demás analepsis de la novela.

En la serie, el efecto tercera persona se superpone al efecto “yo” sin suplantarlos. El medio fílmico deja, gracias a la multiplicidad de las materias de su expresión y, por tanto, a su ambivalencia, una mayor libertad a los relatos subjetivos que la novela, necesariamente más estrecha a este nivel. Esta libertad habría permitido al guionista, en el momento de evocar al padre Eugenio, por ejemplo, pasar discretamente de la tercera a la primera persona, al menos momentáneamente: se podría haber evocado al personaje (en la novela otro personaje cuenta su historia; en la serie es él mismo quien va a contarla), para hacerlo más intenso, porque es mucho menos que en la novela. Al igual podemos pensar, por ejemplo, que el regreso al pueblo de Carlos en la novela -y no en la serie- simboliza el regreso del salvador (por fuerza divina) del que hablaba el cura en la iglesia.

Adaptar no es solo hacer elecciones de contenido, sino también trabajar, modelar un relato en función de las posibilidades o, por el contrario, de las imposibilidades inherentes al medio. Se observa en *Los gozos y las sombras* que la especificidad del dispositivo narrativo fílmico puede incluso llegar a una reinterpretación de ciertos elementos de contenido, sin haber sufrido ninguna modificación particular: en la novela, las escenas de baile son simplemente evocadas (por ejemplo el baile de Carlos con doña Mariana, o el baile de los invitados en la boda de Rosario), ya que no es indispensable transcribir los cantos cuyos lectores no oirán ni ritmo ni melodía (aunque Torrente Ballester lo hizo a

veces: escribiendo la letra de canción de un disco que puso doña Mariana¹), al contrario, la serie, por supuesto, incluye estos cantos marcados con pasos de baile porque el medio fílmico permite usar sonido. Y aquí, el efecto es mucho más llamativo porque estas piezas cantadas hacen el placer de los que ven la película.



Fotograma n° 10. Secuencia de la boda de Rosario

¹ Torrente Ballester, *Los gozos y las sombras. El señor llega*. Alianza Editorial, Madrid. p. 53.

El dispositivo narrativo, sus limitaciones, sus posibilidades, determinan en parte el peso, el impacto, el valor de ciertos elementos de contenido que pueden variar de un medio a otro.

Así, la serie que parecía relativamente próxima a la novela en superficie, toma finalmente un giro bastante diferente, mucho más rítmica, con personajes que representan el aire tradicional gallego por sus referencias y registros tanto lingüísticos como de comportamiento y más caricaturescos (Don Baldomero el boticario o el Cubano propietario de la taberna). La serie se apropió de la biografía de Torrente Ballester para convertirlo en una serie dramática con temas emocionales.

Sin embargo, existe un detalle que hace falta mencionar: en la novela se revela que la Galana, madre de Rosario, no habla castellano, mientras en la serie se muestra en muchas ocasiones hablando castellano, parece que el director no quiso recurrir a técnicas de traducir o transponer sus pasajes en gallego con alguno de los medios cinematográficos posibles, simplemente por ser un personaje secundario que no influye el relato.

Si en la novela se sigue la evolución de la vida de los personajes, en la serie no hubo ningún cambio en el físico o la apariencia con el transcurrir de los días, puesto que el recorrido diegético se extiende a lo largo de un período más o menos breve. Es inadmisibles, entonces, que cambien físicamente mientras evolucionan o cambien en un tiempo breve.

1.3. Diferencia en la historia

El análisis comparativo de una novela y de su puesta en escena cinematográfica no puede hacerse sin basarse en la distribución de los momentos fuertes y de las pausas.

Si la novela y su adaptación cinematográfica tienen en común la narratividad y la enunciación, la organización y la estructura pueden seguir siendo irreductibles en cuanto a la organización de sus opiniones.

Ciertamente, en el paso de *Los gozos y las sombras*, el tema principal en ambos relatos es narrar la historia de Carlos, la intriga que conforma la historia, se plasma en los conflictos entre Carlos y Cayetano, los dos amigos de infancia que se han convertido en adversarios por historia de poder y amor. Los dos rivales mantienen una lucha múltiple cuyo fin es aparentemente conseguir el corazón de Rosario y el de Clara, pero en el fondo, se trata de quién manda, y quién derriba al otro: la aristocracia terrateniente o la burguesía poseedora de los medios de producción. El conflicto pasa de las pasiones amorosas encendidas al terreno de lo social y económico.

La voz narrativa y la construcción de la trama establecen un paralelismo perfecto entre la serie y la novela *Los gozos y las sombras*, tenemos la impresión de que el director despliega un verdadero esfuerzo para mantener en su serie los mismos acontecimientos, a veces con el mismo orden, la misma temática y el mismo ambiente que en la novela.

Cabe señalar que todas las modificaciones sufridas por el texto durante el paso de lo literario a lo cinematográfico se deben a la diferencia de los dos medios de expresión.

En efecto, la novela no está sometida a las mismas limitaciones de tiempo que la serie y puede abundar en comentarios y descripciones.

El hilo conductor no cambia de la novela a la serie, pero tampoco hay equivalencia, a pesar de la persistencia entre el plano y la palabra, la secuencia y el párrafo, la panorámica o el pasaje descriptivo. Es cierto que la serie se construyó a partir de estas pequeñas unidades que son los planos y que, juntas, dan secuencias de la serie televisiva una mirada rápida puede ver algunas analogías con las palabras, frases y párrafos de novela.

El grado dramático de la novela y su serie televisiva se juega alternadamente entre la libertad y la sumisión, los triunfos y las pérdidas y se resume en tres fases: la primera anuncia la venida de Carlos, salvador a quien se

encarga la responsabilidad de un pueblo amenazado, la segunda incluye las diferentes etapas conflictivas entre la aristocracia y la burguesía, y el porvenir hipotecado de un pueblo. Estas dos fases nos revelan qué tipo y qué dimensión toma el conflicto, aparentemente amoroso, y profundamente político y testimonial. Finalmente, el relato termina con una última fase en la que se declara el vencedor y el vencido.

Los diálogos que figuran en la obra son interpretados directamente por personajes que ocupan los papeles indicados en la historia. Las secuencias descriptivas (incluso las narrativas) son representadas regularmente por una *voz en off*, mientras que las cartas o las descripciones son presentadas a veces por escenas interpretadas directamente por los personajes, a veces por la intervención del narrador, también en *voz en off*.

Lo que ha reforzado la facilidad del proceso de adaptación de *Los gozos y las sombras*, es la implicación de Torrente Ballester mismo en la escritura del guión, la adaptación de la serie televisiva fue supervisada por él, explicando al guionista algunos puntos, aclarando los hechos demostrados, apoyándolo con intenciones personales de las diferentes actitudes de los personajes y de sus voluntades deseadas.

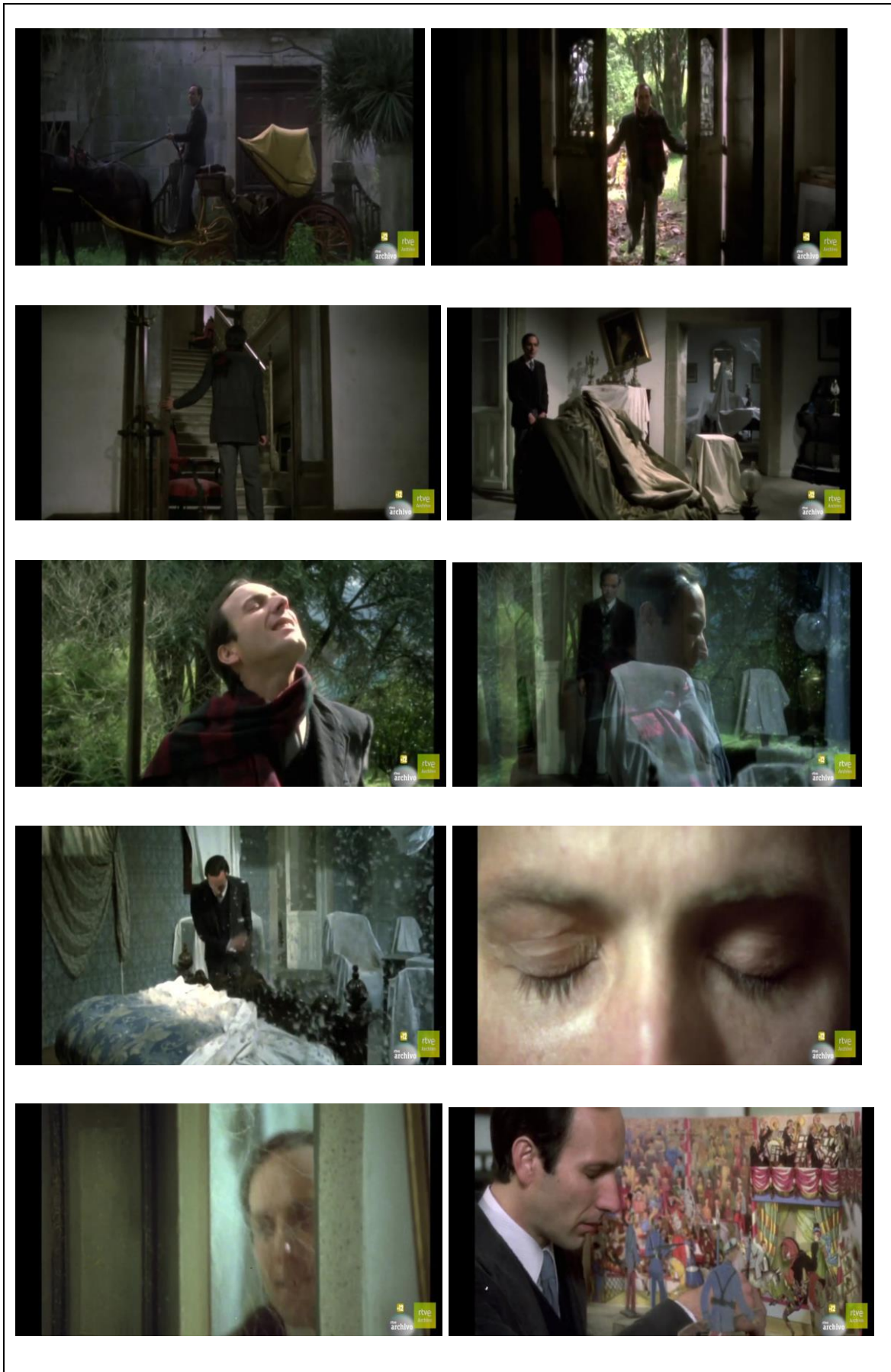
Los gozos y las sombras como una adaptación del tipo pasivo o fiel, como lo parece, refleja en el plano dramático acontecimientos perfectamente idénticos a los de la novela, los dramas son del mismo grado de tensión que los expresados en la trilogía, sobre todo las escenas de diálogo, así como las imágenes de lugares: casas, iglesias, casino, taberna, patios, etc. Las alegrías y las tristezas se reflejan mayormente fieles. Ambas tienen, tanto novela como serie, la misma amplitud emocional.

En el plano rítmico, la estructura dramática de la novela combina perfectamente, en su mayoría, con la del desarrollo narrativo, es decir, que los trastornos emocionales se confunden con los ejes narrativos. Los dos ritmos

dramáticos y narrativos se superponen perfectamente con la organización rigurosa de los dos planes.

La naturaleza de la novela hace que su trama narrativa sea basada tanto en la retórica como en la acción y el suspenso, lo que se refleja en el género de serie televisiva en que se adapta. Para ello, el dispositivo narrativo en ambos soportes se juega al mismo ritmo, incluso los pensamientos de los personajes se comunican por la *voz en off* donde el personaje expresa sus emociones y describe sus estados de ánimo con un estilo directo cargado con el pronombre de la primera persona.

Algunos momentos decisivos de la vida del protagonista se pasan por alto en la serie, volveremos sobre esto más adelante. Sin embargo, el director no se limita a la economía narrativa, caracterizando todo paso a la pantalla, además de la supresión, también realiza una compensación de secuencias y personajes. Algunas escenas dispersas en la novela se recogen en la serie en una sola secuencia y, de aquellas largamente desarrolladas al escrito, el director no recuerda a veces más que un aspecto, el principio o el resultado. Por ejemplo, condensa muchas de las descripciones físicas y de comportamiento de los personajes en comentarios en boca de otros personajes o del narrador, muchos acontecimientos que se presentan en la novela, la serie las resume en una sola secuencia, como cuando Carlos entra por primera vez a la casa de sus padres, se resumen todas las informaciones dadas en la novela por las miradas y los gestos de nostalgia que presenta el actor junto a la música y los efectos cinematográficos relativos al sonido y la fotografía.



Fotograma nº 11. Secuencia de la primera visita de Carlos a su casa de infancia.

Mientras que, en la novela, la escena inicial del *incipit* se centra en la vuelta de Carlos a su pueblo después de una larga ausencia y se recorre casi a todos los personajes para preparar al lector introduciéndole los ejes temáticos de la novela, la serie se abre a una escena romántica, la de Cayetano con Rosario con una *voz en off*. Es a través de este hilo amoroso que empieza la serie, el director puede haber querido expresar explícitamente el motivo más relevante de los conflictos que acontecerían en adelante, además de la proyección de imágenes del pueblo y su gente para dar una visión de conjunto del decorado y así hacer ver mejor la situación.

El segundo plano muestra en el casino a los otros hombres que van a ocupar una parte de los acontecimientos. Todos los personajes descritos, viviendo el mismo modo de vida vinculado a una aldea costera, sufren una realidad amarga en la que la explotación social se manifiesta en el poder del dinero, el poder de las tradiciones, los vicios sociales, y la locura.

Es importante tomar en consideración la última fase del relato, ya que se nota una manipulación que modifica sustancialmente la serie televisiva, no sólo en el nivel de la trama sino en el de la historia y del modelo narrativo. Los acontecimientos que se suceden a partir del momento del máximo clímax, (capítulo XI de *La Pascua triste* y episodio XIII de la serie televisiva), como lo veremos más adelante.

La serie termina en este punto, después de un intercambio de manifestaciones sentimentales, con la imagen de la calesa de Carlos con Clara que se aleja hacia su casa, se elimina, por lo tanto, el tercer elemento de la unidad nuclear, la partida, lo que modifica decisivamente el universo del relato.

Sin embargo, en *La Pascua triste* Carlos lleva a los dos hermanos, Clara y Juan, a su casa, donde pasan la noche del Sábado Santo. En el día de Pascua, Carlos trata de asistir a Clara en una terrible crisis nerviosa, en la cual se siente como privada de su cuerpo. Finalmente se repone y, ofendida, acepta enviar con Carlos un mensaje a Cayetano para advertirle de la amenaza de Paquito, quien

quiere matarle. Durante el trayecto de regreso a su casa, Carlos finalmente se decide a pedir a Clara que se quede con él. Luego, por un epílogo, sabemos que Carlos y Clara se han establecido en Oporto, donde él trabaja en un hospital, y que probablemente se han casado.

Pueblanueva se ha liberado de los Churnrcho y Cayetano Salgado ha dado trabajo a los pescadores, completamente empobrecidos por no haber sabido administrar la herencia de barcas de doña Mariana y “...Pueblanueva del Conde es un paraíso si se compara con lo de antes. Y lo será siempre”.

La partida de Pueblanueva, motivo central de la *Pascua triste*, y por lo tanto de la serie televisiva, es lo que da sentido preciso a toda la novela, no sólo como historia individual de Carlos Deza sino como historia colectiva, que simboliza el declive de un modo de vida y de una estructura social incompatible con un sistema socio-económico emergente con los tiempos. El feudalismo de doña Mariana y de los Churruchaos termina, la industrialización capitalista, perseguida por Cayetano Salgado, es también inevitable en la retrasada Galicia. Por el contrario, la conclusión de la serie televisiva, con un final que contiene los elementos típicos del “*Final feliz*”, no corresponde al texto literario de origen y hace percibir una historia distinta de la novela escrita.

Otro detalle muy significativo en la serie es la eliminación de la motivación del viaje de regreso a Pueblanueva (el recuerdo de la puerta tapiada), el que en la trilogía es intensamente obsesivo, ni a su progresiva reconciliación con la imagen paterna.

Es evidente preguntarnos qué consecuencias aportan las transformaciones observadas en la trama del texto literario a la serie televisiva. Entre ellas, la supresión de información sobre ciertos aspectos y expansiones de la historia, de la vida íntima de los personajes, la activación de algunos recorridos de sentido y no de otros con respecto a la novela, la producción de nuevos trayectos que presenta el texto televisivo y que el espectador interpreta.

Torrente Ballester era profundamente sensible a las ideas sobre su novela, al final de la obra el autor aplicó una estrategia textual, basada en el artificio del retardo, válido para toda la trilogía. Su característica dominante parece ser la de evitar, posponer, diluir la dramatización de los acontecimientos, especialmente de aquellos que tienen relación directa con la conducta de Carlos Deza, personaje abúlico e inactivo, que cada uno de sus actos somete a los filtros del razonamiento y que no sabe enfrentar la realidad. De aquí, se ve claramente en la novela el uso de tanto material extraliterario que se configura en temas filosóficos, teológicos, psicoanalíticos, políticos y otros, introducidos en las conversaciones o discusiones entre los personajes.

En la adaptación televisiva se eliminó, por razones obvias, todo este material temático extraliterario para no comprometer la continuidad de la narración de un texto serial, destinado a ser utilizado en condiciones muy distintas de las del lector de una novela. El telespectador se apasiona por la aventura de la telenovela, de aquí que la selección que se hace en la realización de la serie televisiva tiende a satisfacer expectativas de esta especie, como la aceleración de la solución sentimental, lo que no es un elemento aislado o casual sino la estrategia principal de la serie, o sea, la tendencia a la anticipación (respecto al texto fuente) del efecto dramático, privilegiado porque es especialmente espectacular, persuasivo, seductor, consolador, patético, realista, según las situaciones.

2. Variaciones y modificaciones

Evaluar la distancia que separa los dos textos y juzgar la fidelidad o la traición del texto cinematográfico con respecto al texto literario requiere trabajar sobre las estructuras profundas y no solo sobre los elementos superficiales. Además del grado de parentesco entre los títulos, los contextos, las organizaciones y las narrativas, es necesario hacer un inventario de las escenas suprimidas o condensadas, así como de las posibles adiciones y de las escenas dilatadas, y observar las consecuencias de estas modificaciones. No vamos a inventariar todas las escenas eliminadas. Aquí vamos a tratar de dar algunas secuencias que nos parecieron muy notables por el suspenso que crean. Vamos a tratar cada vez de proponer nuestra división técnica.

2.1. Cotejo de los dos soportes

Examinaremos algunas supresiones o divergencias utilizando el cuadro siguiente:

En la novela	En la serie
Comienza con el anuncio del regreso del protagonista y la descripción de la vida en Pueblanueva. Esta descripción corresponde a la situación inicial de la historia. Esta descripción se extiende del prólogo (incipit) hasta la página.	La serie comienza con una escena de encuentro de Cayetano y Rosario a borde del mar, la exposición nos muestra una secuencia donde don Baldomero les espiaba, una <i>voz en off</i> del narrador nos da indicaciones de la situación inicial del relato, la exposición está marcada con música instrumental. Esta parte dura dos minutos y veinte segundos. El resto de la exposición se da en una escena en el

	casino en una conversación. Y se extiende en las secuencias ulteriores.
La prehistoria de la vida de Carlos, a la reconstrucción de la relación con Zarah (su amante en Viena) y con su madre y a las motivaciones de su propio regreso al pueblo, a la historia de la familia de los Churruchaos y de los Aldán. Todo este material se presenta en la novela en diferentes formas, en motivos libres (digresiones y descripciones)	Los antecedentes fundamentales de los personajes son comunicados de manera breve o implícita en los diálogos o, al comienzo, delineados por la voz de un narrador fuera del campo visual.
La pelea de los pescadores con los obreros del astillero marca el primer punto de conflicto que va a constituir el nudo del relato. Se da en la novela en el IV capítulo sin detalles, solo cuando Xirome le avisa a doña Mariana.	La pelea de los trabajadores con sus detalles (el discurso de Juan, las banderas, la intervención de Cayetano...) no se encuentra en la novela. Es una invención del guionista y no está allí por casualidad. La aprovecha para dar al espectador muchas informaciones dispersas en la novela: Cayetano hablando inglés, banderas con colores significativos de partidos políticos...
Las confesiones de Clara a Carlos se administran en forma de diálogo. Se ejecutarán en las páginas cap. XI 278-288.	En la serie, esta conversación larga no termina al separarse, se retoman algunas partes por una <i>voz en off</i> en el final de episodio mostrando a Clara probando la ropa que le regaló Carlos y

	llorando. (cap4)
El encuentro de Carlos con el padre Ossorio y sus conversaciones sobre la religión y la vida espiritual de Carlos. se suceden (pp. 225-247). Le habla al mismo tiempo de la visión suya sobre la fe cristiana y los conflictos entre los frailes.	El encuentro éste con la misma conversación no fue llevado a la pantalla. En la serie hay escenas distintas en las que intervenía el padre Ossorio sin aludir en ninguna a la cuestión levantada por la novela.
El día de tormenta que causó el naufragio de los barcos esta mencionado.	Este día es retomado íntegramente en la película sin modificaciones en los diálogos que hacen pensar en una recreación artística o en una reorganización de la historia.
La muerte de Mariana se describe desde la página 71 hasta, cuya escena se desarrolla en su casa. Jaime acude a escondidas a ver a Mariana, pero no se le acerca, la mira desde lejos.	En la serie se elimina a Jaime, y no se muestra los funerales de la difunta.
La estancia de Juan en Madrid	Fue eliminada toda la parte en la cual Juan estuvo en Madrid, se daba informaciones en boca de los personajes
La huida de Inés para buscar al padre Ossorio	Fue eliminada toda la parte desde que salió de Pueblanueva, se daba informaciones en boca de los

	personajes
Reunión de Carlos y Cayetano con los que querían comprar acciones.	Eliminada de la serie, con una alusión en una conversación entre los dos.
En el pueblo hay una invasión de moscas que vuelve loco a todo el mundo.	En la película, se da en la voz en off de narrador.
La ida y después la vuelta de Paco y su historia con su novia	Solo se menciona su partida y su vuelta.

Cuadro nº4. Supresiones y divergencias.

2.2. Modificaciones en los personajes

2.2.1. Similitudes

Carlos, personaje principal, es omnipresente tanto en la novela como en la serie, todo el relato está escrito en tercera persona y el narrador se ocupa de la casi totalidad de la narración. Sin embargo, en la novela no existe una descripción detallada de la mayoría de los personajes que se pueda comparar con los planos, de ahí se levantan algunas especulaciones sobre su morfología. Sin embargo, se sabe que los Churruchaos son pelirrojos, lo que marca una diferencia importante entre los dos soportes dado que ni Carlos, ni los Aldán, ni los Quiroga o Sarmiento lo son.

La idea general sobre el personaje del Carlos de la novela es que es un joven guapo, inteligente, intelectual, en la serie, este personaje es interpretado por Eusebio Poncela, de 34 años en aquel entonces, la misma edad de Carlos en la novela, lo que favorece el efecto de verosimilitud del tiempo o la edad que

transcurre, un tema muy apreciado en la novela. Esta verosimilitud del personaje principal favorece un carácter típico a la obra cinematográfica, mientras que en la novela muchos indicios conducen sobre la edad o la apariencia de los personajes. Los elementos paratextuales refuerzan los vínculos entre el autor, el narrador y el personaje.

La alusión al origen del autor corresponde de manera alusiva a la del protagonista en el relato, los dos son gallegos. Además de los elementos paratextuales, hay que tener en cuenta una serie de aproximaciones entre el contexto y el texto, entre la experiencia del autor y la del protagonista en *Los gozos y las sombras*. En primer lugar, los puntos de referencia espacio-temporales (Madrid. 1956) se referirían no al tiempo de la historia sino al tiempo de la escritura. En el relato, el sistema de construcción de los personajes sigue intacto. La proximidad de los nombres y la experiencia rural en este universo de construcción añaden otro elemento a la relación entre los dos soportes.

Interpretada por Amparo Rivelles, doña Mariana ha sido un personaje muy exitoso en el paso de la novela a la televisión. (Sin embargo, aparte del hecho de que se descuida al personaje de doña Angustias, la madre de Cayetano que no aparece en la serie). El comienzo de la novela presenta a una vieja vigorosa y firme, en cambio, en la serie, parece más humana, más tierna sin romper su firmeza. El director alude a su compasión cuando solidariza con Clara o cuando enfrenta a Cayetano el día de la tormenta, ella lo calificará de asesino, por el hecho de que se atreve a abandonar a los pescadores cuando, en la novela, es ella quien se considera culpable. Por mucho que parezca interesada por su sobrina Germaine en la novela, parece tan dedicada a Carlos en la película.

En el relato novelesco, el narrador se encarga de todo el relato, pero no deja de ser cierto que en el relato cinematográfico no se respeta ese aspecto, el narrador ya no ocupa la misma posición sino se narra en boca de personajes. Desde el comienzo de la serie lo vemos en primer plano con su *voz off*, que

explica por ejemplo la palabra churruchaos, el discurso oral ya sustituye, pues, el discurso del narrador.

La voz interior va a lo largo de la película a comunicar los pensamientos que Torrente Ballester quiere dar a conocer al mundo exterior dando la impresión de dirigirse al espectador lector.

El personaje Carlos se muestra al principio de la película, como un tipo misterioso, que se va desvelando en paralelo, tanto el escritor como el director (o guionista) dejan a los personajes asumir la narración, su voz controla el espacio narrativo y discursivo.

De hecho, personaje literario y personaje fílmico son dos signos que difieren en el significado, la sustancia y la forma de la expresión y la forma del contenido¹

El personaje de Carlos es el motor y el hilo conductor de la narración cinematográfica porque es él quien hace avanzar la acción. Este último no es muy diferente, apoyado por la novela y la película visto la divergencia de las necesidades, las restricciones y los proyectos técnicos.

El personaje como signo lingüístico, psicológico, social, asume un papel y una función. Este actor, explica Philippe Hamon², es desde el principio una categoría vacía que se llena a medida que avanza el relato.

En el relato cinematográfico, el actor es un individuo real por su presencia física, este último interpreta un papel muy preciso y asume a veces funciones diversas, entre otras citamos el de Juanito Aldán.

Juan Aldán, actúa como intermediario tanto en la película como en el libro entre el mundo de aristócratas empobrecidos y el de los pescadores pobres, ayuda a Carlos en tener una visión del pueblo, a menudo es cómplice de él cuando hay

¹ Vanoye, V., op. cit

² Hamon, p, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in : *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1976, p. 113.

que enfrentarse a Cayetano, también incita a los obreros de Cayetano a rebelarse contra su tiranía.

2.2.2. Supresiones

Como hemos visto, el personaje ocupa indiscutiblemente un lugar preponderante en cualquier relato. En *Los gozos y las sombras* de Torrente Ballester, los personajes son mucho más numerosos que en la serie de Rafael Moreno Alba, lo que ha simplificado un poco la trama. La serie hace una selección entre los personajes presentados por la novela y parece favorecer a los principales, mientras que la novela presta cierto énfasis a los secundarios.

Así, de todos los personajes del pueblo, tanto en la taberna como en el casino o en la iglesia, el director solo evoca a aquellos que tenían una afinidad muy marcada con el personaje principal. En el libro, el autor concede un lugar mucho más importante a personajes como la Rucha, el Cubano, Xirome, los Galanes y a muchos otros. Por otra parte, los personajes no siempre tienen la misma psicología, así que, algunos parecen más humanos, más emocionales o más frágiles en la novela que en la serie televisiva o viceversa. A este propósito, cabe señalar la afirmación de Vanoy:

No parece pertinente considerar al personaje fílmico como la encarnación de un personaje literario, lo que sugiere que la existencia primera del personaje es literaria y que su existencia fílmica no es más que el efecto de un añadido, de un excedente¹.

2.3. La adaptabilidad

Esta parte del análisis comparativo entre la novela *Los gozos y las sombras* y su puesta en forma televisiva nos permite dar una visión de numerosas similitudes, pero también diferencias considerables, tanto desde el punto de vista organizativo como narrativo, entre el relato audiovisual y el narrativo.

¹ Vanoye, F., op. cit, p.20.

En lugar de “llevar en pequeña pantalla”, Jesús Navascues y Rafael Moreno Alba no hicieron más que reproducir el equilibrio y los intereses del relato original. Para mostrar el espíritu dramático más que documental que la animaba en su proyecto, modificaron el relato en una parte más o menos considerable. Han recreado, reestructurado e incluso modificado la novela para que sea adaptable a la televisión.

La serie se convirtió en una representación e ilustración de la novela, una especie de transcripción actualizada del lenguaje literario al lenguaje cinematográfico. Ciertamente, la fidelidad total a la obra original es excepcional o incluso imposible. Esta fidelidad fue imposible para el guionista en primer lugar, porque no se pueden representar visualmente significados verbales, así como es prácticamente imposible expresar con palabras lo que se expresa con signos, formas y colores. Luego, porque la imagen conceptual, la que la lectura hace nacer en el espíritu, es fundamentalmente diferente de la imagen fílmica basada en un dato real que se nos ofrece inmediatamente para ver y no para imaginar gradualmente. Por ejemplo, es prácticamente imposible reproducir cinematográficamente la emoción psicológica contenida en algunos fragmentos descriptivos.

Se comprende, pues, toda la dificultad y la imposibilidad del guionista y del director para transponer las páginas eminentemente psicológicas del narrador. Se tuvo que escamotearlos, condensarlos o estirarlos con una intención formal. Gérard Betton afirma que esta es “*la explicación de los fracasos en los intentos de transposición artística de numerosas obras maestras como Los miserables, Crimen y castigo... y la casi imposibilidad de llevar a la pantalla a los héroes stendhalianos, balzacianos y proustianos*”¹.

3. Semejanzas en los dos soportes

3.1. Elementos actanciales

¹ Betton, G, *Esthétique du cinéma*, Paris, PUF « Que sais-je ? », n°751, 1994, pp. 120-121

Recurriendo a la esquematización estructural de Greimas¹ se afirma que todo relato pone en juego seis funciones elementales y solidarias, en esta perspectiva, el relato mínimo se describiría así: encargado por un *destinador* y un *sujeto*, éste se pone en búsqueda de un *objeto* por cuenta de un *destinatario*, durante esta búsqueda, puede recibir la ayuda de un *ayudante* y hacer frente a la oposición de un *oponente*. Esta breve presentación en forma parafraseada puede formalizarse bajo el modelo actancial propuesto por Greimas.

Dicho de otra manera: un personaje, el héroe, persigue la búsqueda de un objeto. Los personajes, acontecimientos, u objetos positivos que le ayudan en su búsqueda son denominados ayudantes, los personajes u objetos negativos que quieren impedir al héroe son denominados: oponentes. La búsqueda es comanditada por un emisor (o destinador, o enunciador), a favor de un destinatario.

Profundizando más el análisis de los personajes, insertando en él los personajes cinematográficos, André Gardies² propone un esquema que se basa en la figura actorial del sistema novelesco/cinematográfico. Este esquema puede ayudarnos a apreciar a los actores que interpretan diferentes papeles y personajes en su transición de la novela a la pantalla. De hecho, esta figura resulta de la combinación de cuatro componentes: el actante, el papel, el personaje y el actor-intérprete, cada uno de los cuales depende de un sistema propio.

3.1.1. El actante

Según Gardies “*la figura actorial es ante todo una fuerza activa en el mundo diegético, un factor de dinámica del relato. En este sentido puede definirse por el lugar que ocupa en el esquema actancial*”³.

¹ Greimas, A.J., *Du sens*, Paris, Seuil, 1970. <http://www.signosemio.com/greimas/modele-actantiel.asp>

² Gardies, A, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, p. 63

³ *Ibíd.*, p. 60.

En el cine, no todas las figuras humanas que se pueden ver en la pantalla son “figuras actoriales”, son muchos los que se califican de “figurantes” retomando los términos de Gardies. Estos no tienen a título individual ningún valor actancial y se les llama los “no-actantes”. En cambio, a título colectivo, pueden desempeñar ese papel. Es el caso de la multitud de los obreros que trabajan en los astilleros de Cayetano o los pescadores que trabajan en los barcos de doña Mariana. Ellos actúan como co-ayudantes, pero se trata entonces de la multitud como entidad, cada figurante participa en la serie con su estatuto de “no actor”.

3.1.2. El papel

El papel es una especie de modelo preexistente que proporciona un conjunto de reglas y restricciones a los actores que asume: rasgos físicos, miméticos, gestuales, comportamientos particulares. El actor, si es traidor, deberá cumplir su papel en función de la imagen esperada.

3.1.3. El personaje

Como hemos visto, lo propio del personaje es pertenecer al mundo diegético que propone el relato y definirse en él por las relaciones que mantiene con todos los elementos que pueblan este mundo. Es, naturalmente, una de las fuentes de la figura actorial, a la que da, en cierto modo, lo que se podría llamar su “esencia”.

3.1.4. El actor

Naturalmente, corresponde al actor dar “cuerpo” a la figura actorial. Es la persona física la que será filmada en el personaje de tal, pero la aportación del actor-intérprete no se limita a esta sola dimensión física, el actor, al menos si es profesional, participa en los mitos comunitarios y se pega en el imaginario social.

Si se manifiesta sensiblemente la figura actorial por un significante de naturaleza verbo-icónica, resulta, en el plano de su significado, de un complejo proceso de semiotización. Actante, papel, personaje y actor, cada uno inscrito en su propio sistema, son otros tantos componentes que, en grados diversos y a partir de su combinación, contribuyen a la elaboración semántica de la figura actorial, ella misma operando dentro del sistema cinematográfico.

El proceso de la figura actorial que configura nuestro serial, *Los gozos y las sombras*, podría resumirse así:

Actante	Papel	Personaje	Actor
Destinador	Vieja aristócrata	Doña Mariana	Amparo Rivelles
Sujeto	Doctor salvador	Carlos Deza	Eusebio Poncela
Destinatario	Pueblo explotado	Habitantes de Pueblanueva	Figurantes
Oponente	Burgués recién enriquecido	Cayetano Salgado	Carlos Larañaga
Ayudante	Primos, vecinos, amigos, ...	Juan Aldan Paco el relojero Rosario La Galana, ...	Santiago Ramos Manuel Galiana Rosalía Dans
Objeto	Liberación de Pueblanueva	Lucha, resistencia, enfrentamiento	Maniobra, pescadería,..

Cuadro n° 5. La figura actorial en el serial

3.2. El tiempo

En este apartado, trataremos de ver la relación que existe entre el tiempo de *Los gozos y las sombras*, de la novela a la serie televisiva. Apoyándonos en los trabajos de Genette sin excluir otras investigaciones que tienen en cuenta la especificidad del medio cinematográfico con respecto a la escritura.

Nos remitimos a comparar entre el tiempo narrativo de la novela y el de la serie en sus dos aspectos de frecuencia y la duración.

3.2.1. La frecuencia

Con la frecuencia, hablamos más en una dimensión aspectual que temporal, consideramos el carácter iterativo o singular de la narración, el recurso al pretérito imperfecto en la novela permite a un solo enunciado describir un número indefinido de acontecimientos dados como idénticos y repetitivos. Así que, un fragmento puede contar de una sola vez lo que sucede muchas veces, es el modo iterativo de la historia. En la serie televisiva, varios métodos parecen haber ayudado al director a informar cinematográficamente este tipo de enunciados que dominan el texto novelesco. Los siguientes puntos muestran los diferentes intentos de trasladar al cine los pasajes en modo iterativo. El comienzo de la novela cuenta la vida habitual en Pueblanueva, sin incidentes. En la serie se recurre a la utilización de una *voz en off* que retoma lo que está escrito en la novela.

Para llevar a la pantalla un enunciado semejante al fragmento citado abajo, el director procedió muy simplemente del siguiente modo: hace mostrar a Clara sonriendo a unas clientas, moviendo por todas las partes, y al salir contando un fajo de dinero. El efecto que este plan produce en el espectador es que toma conocimiento tanto del trabajo y el dinero que cobra (su mejora económica) como del carácter iterativo de los hechos:

Clara Aldán casi no sale de su tienda. Abre las puertas antes que nadie, cuando todavía no han montado los tenderetes de la plaza, y ya

está de pie detrás del mostrador. Su clientela se compone de aldeanas, sobre todo: se entiende bien con ellas, Dicen que vende mucho¹.

¹ Torrente Ballester, *Los gozos y las sombras. La pascua triste*. Alianza Editorial, Madrid, p. 11.



Fotograma nº 12. Clara Aldán y sus clientas.

Sin embargo, observamos que la mayoría de enunciados del género iterativo se han referido a la televisión como si evocaran hechos singulares, es decir, contar una vez lo que ocurrió una vez, en la medida en que la imagen móvil es de esencia singular, solo puede fotografiar una ocurrencia a la vez; salvo en caso de estrictas duplicaciones, si filma por segunda vez el mismo acontecimiento, proporciona una segunda versión y no la simple repetición.

En cuanto a la forma repetitiva del relato (contar muchas veces lo que sucedió una vez), se observa que es un procedimiento que Torrente Ballester mismo no utiliza en su novela. Por consiguiente, el director tampoco recurre a ella. A pesar de todo, en términos generales, el relato de la serie conserva su carácter iterativo que se deriva del recurso a numerosas intervenciones de la *voz en off* del narrador.

3.2.2. La duración

El ritmo es precisamente uno de los efectos esenciales que gestiona la duración. Ésta se evalúa a partir de la relación entre el eje del relato y el de la historia. Genette¹ despeja cuatro situaciones típicas: la escena, el resumen, la pausa descriptiva y la elipsis.

-La escena es donde el tiempo del relato es aproximadamente equivalente al necesario para el desarrollo de los acontecimientos ($tr=th$). Si examinamos la serie, secuencia por secuencia, vemos que la escena es la situación más utilizada.

- El resumen, por su parte, es donde el tiempo del relato es inferior al de los acontecimientos, en general, y es el régimen narrativo más habitual que se mantiene en la serie televisiva. La novela se desarrolla en su conjunto, durante un período un par de meses, mientras que está escrito en 1400 páginas. En la serie el mismo período se cuenta en 715 minutos.

¹ Genette, G., op.cit., p. 228-234.

- La pausa descriptiva, por el contrario, corresponde a los pasajes en los que el tiempo del relato tiene un cierto valor mientras que la historia no avanza, que su duración es igual a cero ($tr=n/ th=0$). Esta forma de contar una historia es muy apreciada en la novela que ha tenido varios fragmentos descriptivos. Por otra parte, las anacronías observadas en la novela obstaculizan el desarrollo de la historia para dar al lector más detalles sobre el pasado o el futuro de uno u otro personaje, sin embargo, en la serie televisiva no se encuentran panorámicos dilatados, desprovistos de toda duración de los acontecimientos que podrían identificarse con una pausa descriptiva de tal amplitud.

- La elipsis, es decir, donde el tiempo del relato es igual a cero mientras que el de la historia tiene un cierto valor ($tr=0/ th=n$) corresponde en la novela a las marcas tipográficas cada vez que separan los capítulos. Tienen el efecto de permitir fuertes aceleraciones narrativas, del mismo modo, en la serie se utilizan a menudo las secuencias calladas con música instrumental, o bien *voces en off* anunciando la información necesaria. Esta es la tercera opción que utiliza el director.

Algunos especialistas como André Gardies, añaden un quinto criterio para medir el ritmo, donde el tiempo del relato es superior al tiempo de la historia ($tr>th$). Sin embargo, este procedimiento no es utilizado ni por el novelista ni por el director o el guionista. Este procedimiento se utiliza sobre todo para los efectos de suspense, especialmente en aquellos últimos momentos en los que se desdoblán los últimos segundos antes del clímax. Gaudreault y Jost llaman a esta figura temporal la “dilatación”. Hay que añadir que los efectos de cámara lenta o de aceleración también están ausentes en la serie televisiva.

Para finalizar la comparación del tiempo narrativo, nos proponemos hacer un análisis de número de páginas vs duración de proyección, un tal análisis resulta de importancia para medir el grado de parentesco a este nivel. Hemos visto que Algunas escenas fueron eliminadas, encogidas o dilatadas, mientras que otras fueron creadas. A este nivel, invertiremos la perspectiva de comparación

que hemos adoptado hasta ahora. Antes era la serie que se comparaba a la novela, ahora vamos a partir de la serie para poder juzgar la distribución del tiempo asignado a la realización global.

Nos basaremos en la segmentación de los tres primeros actos de los dos, el director y el autor, dentro de estos dos relatos. En la novela, esta segmentación es marcada por los blancos de páginas intercaladas. En la serie, en cambio, es la voz *en off* del narrador la que marca la puntuación y el paso de un acto a otro. Esta segmentación incluye los elementos del cuadrado siguiente:

Situación	Serie (en minutos)	Novela (en páginas)	Comentario
Créditos	02 mn	06 pág.	La paratextualidad en la novela corresponde a las primeras páginas donde tenemos información sobre el título, el autor, la editorial, el ISBN, el «copyright» y la dedicatoria.
Prólogo	02.30mn	16 pág.	Esta parte de la película corresponde a la voz en off que da el tono de la serie y, en la novela, es la presentación de la vida Pueblanueva. Y se extiende hasta la llegada de Carlos a casa de Gonzalo en París
Acto I Paso de Carlos por Paris	04.40 mn	15 pág.	En la serie, esta parte se extiende desde la voz en off que anuncia el paso por Paris. En la novela, es el primer capítulo entero.
Acto II llegada a Puebla nueva y Primer encuentro con Mariana	25 mn	35 pág.	En la serie desde que coge el autobús hasta cuando salió a ver a asistir a Juan, en la novela cubre hasta IV capítulo

Acto III En la taberna, el encuentro con Juan y los pescadores	23 mn	22 pág.	En la serie desde que acude a la taberna hasta cuando vuelve Juan a su casa y les cuenta a sus hermanas. El paso en la novela se marca con blancos tipográficos, en la serie por cambio de actos
Epilogo	25 segundos		En la serie, es la voz interior de Clara la que cierra el episodio, mientras que en la novela es el último párrafo pero sobre todo la última frase de la novela: “tenía que darse cuenta en seguida de que era una mujer excepcional, no sólo una mujer bonita”
Cast	30 segundos		Esta parte no existe en la novela

Cuadro n°6. Segmentación del primer episodio de la serie.

Como podemos observar a través de este cuadro, la serie intenta calcar su ritmo al de la novela. El número de páginas de la trilogía que es de un total de 1400 (*El señor llega* 452, *Donde da vuelta el aire* 492 y *La pascua triste* 464) establece un equilibrio con la serie televisiva que es de una duración de alrededor de 715 minutos, o sea de doce horas repartidas en 13 episodios, cada folletín dura unos 50 minutos, que no requiere necesariamente apretar o condensar la acción en el tiempo entre los dos soportes.

3.3. El espacio

En el cine (en la televisión), la historia es el conjunto de los acontecimientos efectivamente producidos, mientras que la diégesis es el universo ficticio presupuesto por la película, un conjunto específico estructurado de propuestas implícitas que caracterizan personajes, lugares y acciones.

Todos los soportes del relato fílmico concurren a la configuración. Como hemos visto en el capítulo anterior cómo el diálogo puede servir de referencia al menos a nivel de los ejes semánticos y suplantar la imagen para hacer creíble lo que ya no se logra decir de una manera u otra.

La imagen moviliza varias modalidades simultáneamente. Entre ellas, el marco de la pantalla, la composición de la imagen, la posición del protagonista o de cualquier otro personaje en el encuadre, tal como quería el director. También se puede señalar la luz baja en las habitaciones, la escala de los planos y sus efectos combinados dependiendo de si uno u otro personaje que está representado participa en esta construcción.

El análisis interno de la serie no puede prescindir de un conocimiento profundo de todo lo que la rodea, del mismo modo que resulta difícil eludir la cuestión del contexto social y político en el que se inserta la narración.

En cuanto a la representación espacial, las intervenciones selectivas de naturaleza sintáctica, que han tenido como resultado una reducción general del material diegético y un ajuste más apropiado para una estructura textual distinta, influyen también en la reconstrucción de la ambientación espacial donde se desarrolla la historia. La omisión de episodios y expansión de la trama han eliminado algunas escenas que en la novela sirven de fondo a algunas secuencias narrativas. Asimismo, algunos paisajes naturales de la trilogía han sido particularmente destacados en la adaptación televisiva.

Tanto el libro como la película evocan las escenas nocturnas en la taberna o en el casino, el director escenifica sus imágenes tal como se describen en la novela, los decorados, las charlas y peleas, las luces, etc. Sin embargo, ha habido algunos fallos, los cuales veremos más adelante.

Considerado hasta ahora como el medio físico y semántico en el que evolucionan los personajes, el espacio está, por el contrario, presente en *Los gozos y las sombras* de otra manera: como fuerza operante del relato. El entorno

y la sociedad que dominan la narrativa no cambian. Iniciado en Pueblanueva, donde el decorado está dominado por los aires costeros de la aldea, el espacio diegético del relato se desarrolla en diferentes lugares: la casa, el casino, la taberna y la iglesia son elementos centrales, también el mercado, el astillero, los campos forman espacios importantes de la serie. La funcionalidad narrativa del espacio en *Los gozos y las sombras* se basa pues en esta jerarquía topográfica que vamos a examinar. Veremos, al mismo tiempo, el trabajo realizado de la novela a la película para hacer cinematográficamente el espacio de Torrente Ballester.

las descripciones que, en las novelas que pertenecen al género que podemos denominar cinematográfico, serían eminentemente visuales tanto cuando se refieren a personas, como a espacios o ambientes. En *Los gozos y las sombras* las descripciones son particularmente visuales por el hecho, también de naturaleza fílmica, de que en la mayoría de los casos remiten y proceden de los ojos de un personaje, normalmente Carlos. A través de sus ojos vemos a los distintos personajes y los distintos escenarios donde se desarrolla el hilo argumental del relato, con todo lujo de detalles. Como es lógico, este tipo de paréntesis descriptivos abundan más en la primera parte de la novela, de la que podemos extraer un par de ejemplos con el fin de probar la validez de nuestras afirmaciones.

3.3.1. Similitud topográfica

En la mayor parte del relato se desarrolla en Pueblanueva, cuya topografía espacial está dispuesta según una configuración de distintos lugares, la tipología jerárquica ya está especificada por el narrador.

La descripción permite dar detalles ciertamente difíciles de llevar con sus pormenores en la pantalla, pero nos damos cuenta de que la cámara, sin apartarse radicalmente del texto novelesco, logra proyectar auténticamente los espacios en cuanto a la diferenciación: por ejemplo, de la casa de doña Mariana y de otras casas como la de los Galanes. Por otra parte, ninguna casa, entre las mostradas por la cámara infringe la descripción dada por la novela.

Torrente Ballester nos presenta un universo donde el trabajo (de los astilleros o la pesca) se inscribe en un sistema económico basado en la explotación. Al principio de la novela, el protagonista tiene una visión ingenua de las condiciones en las cuales se encuentran (*-Bueno -intervino una vez-. ¿Y por qué aquí no se gobierna la gente en paz, como en el resto del mundo? Don Baldomero se detuvo. -Es que no estamos en el resto del mundo¹*). Su perspectiva nos ofrece una mirada inocente sobre los trabajadores. Esta visión de Carlos da paso a una visión trágica de la existencia de sus mismos trabajadores, como consecuencia de las experiencias que ha vivido. Como es difícil de llevar en pantalla, la imagen de los pescadores no cambia en la serie.

En la novela, la técnica de la yuxtaposición aparece a menudo: se da en las descripciones las alegrías y las desgracias, y aún nos revela lo ocasional y lo cotidiano. En la serie, esta precisión se da por la *voz en off*.

La yuxtaposición de la imagen afirma la lógica binaria que regula las conductas y las relaciones sociales. El desplazamiento de una imagen lujosa de la casa de doña Mariana a una imagen miserable de la casa de los Aldán invita al espectador a tomar conciencia de los contrastes económicos y de las diversas expresiones de los trabajadores ante el sufrimiento. Este desplazamiento pretende ser verosímil, natural, tanto más cuanto que coincide con el desarrollo del protagonista. En resumen, tres lugares merecen una atención especial, ya que desempeñan un papel de decorado en *Los gozos y las sombras*. Estos lugares son las casas, la taberna/el casino y la ciudad en su conjunto.

En cuanto a la descripción de los personajes, la técnica no cambia, como ejemplo, durante el camino que lleva a Carlos en autobús a su pueblo, se da una descripción de Rosario la galana, más adelante se da una enumeración de detalles visuales percibidos desde la posición del protagonista con respecto a Rosario como lo señala el narrador al inicio:

¹ Torrente Ballester, G., *Los gozos y las sombras. El señor llega*. Alianza Editorial, Madrid. 1971, p.81.

Rosario no le había mirado de frente (...). Carlos se fijó en ella, estudió su perfil. Podía ser una aldeana francesa, ancha de pómulos, rubia, colorada. Las ropas eran de buena calidad y corte ciudadano: sólo el mantón y el pañuelo atado a la cabeza denunciaban a la campesina. Sobre el escote bailaba una medalla de oro; grande, Las manos, también grandes, no deformadas por la labranza, ni sucias del trabajo, sino limpias, con las uñas bien cortadas¹.

Se puede detectar el movimiento de los ojos de Carlos que actúan como una cámara, en los diferentes sentidos, se presenta un acercamiento gradual que llama la atención como si fuera una técnica de *zoom*, desde un plano medio, en posición de sentada Rosario, hasta un primerísimo plano (un plano mayor que el primer plano donde se muestran detalles más cercanos como la boca o los ojos) que muestra las uñas.

En este caso, las descripciones visuales suceden a lo largo de la novela de modo eminente, otro ejemplo se puede citar es la descripción del amanecer después de aquella noche pesada que conoció la violación de Clara Aldán y la derrota en la pelea de su hermano Juan y de Carlos después de su tentativa de vengarse de Cayetano el agresor, se observa a Carlos contemplando el horizonte bajo la luz del alba y se acaba la escena con un plano detalle de su labio herido:

Amaneció un día resplandeciente. El sol se asomó al cielo limpio y lo inundó todo de luz. Carlos, desde el sillón, contempló el cielo rojizo, le vio ascender por encima de los montes. Se estiró y se contrajo rápidamente: le dolían los músculos, las articulaciones, quizá los huesos y el alma. El labio se le había hinchado mucho más: lo podía ver, oscuro, sólo con bajar los ojos².

El carácter visual de las descripciones en *Los gozos y las sombras* es muy aparente, lo que explica obviamente el uso constante de la técnica

¹ Torrente Ballester, G., *Los gozos y las sombras. El señor llega*. Alianza, Madrid, p. 28.

² Torrente Ballester, G., *Los gozos y las sombras. La pascua triste*. Alianza, Madrid, p. 317.

cinematográfica de ocularización narrativa, esta técnica focaliza y limita la información que el espectador recibe a lo que ve o percibe el protagonista u otro personaje, el espectador obtiene su información sobre los espacios y los personajes o sobre la acción narrativa en general de esta técnica narrativa, no se trata solo de las pausas narrativas, abundantes en la trilogía, sino también de la acción, se indica frecuentemente la posición de los personajes en escena y lo que cada uno de ellos visualiza. Patricia Antón Vázquez ejemplificó la ocularización narrativa diciendo: Como en la pelea de Cayetano con Juan, donde el punto de ocularización oscila de Cayetano a Juan, de éste a los socios del Casino y de éstos a Carlos, sugiriendo una sucesión de diferentes planos:

Cayetano atravesó el salón pisando fuerte (...) y echó sobre la mesa de mármol un camisón destrozado, con manchas. Juan entonces volvió la cabeza. Cayetano le vio. Dio un paso atrás. Juan se puso de pie, le miró, se volvió a medias hacia la mesa, cogió el camisón (...). Carlos había quedado solo en la barra del bar (...). Se dirigió a la puerta. Habían abierto la ventana, y desde ella los socios del Casino contemplaban la pelea. Carlos quedó en el umbral con las manos en los bolsillos. Ensangrentados, contraídos, Cayetano y Juan se golpeaban en medio de la calle. Se rechazaban, se volvían a juntar, caían y se levantaban¹.

¹ Torrente Ballester, G., *Los gozos y las sombras. La pascua triste*. Alianza, Madrid, pp. 310-311.



Cayetano atravesó el salón pisando fuerte (...)



y echó sobre la mesa de mármol un camisón destrozado, con manchas



Juan se puso de pie, le miró, se volvió a medias hacia la mesa, cogió el camisón



Carlos había quedado solo en la barra del bar



Se dirigió a la puerta. Habían abierto la ventana, y desde ella los socios del Casino contemplaban la pelea



Cayetano y Juan se golpeaban en medio de la calle. Se rechazaban, se volvían a juntar, caían y se levantaban

Fotograma 13: la pelea de Juan contra Cayetano. (la ocularización narrativa)

Jost¹ señala necesario distinguir entre contar y ver para definir el concepto de narración, las cuestiones relativas al saber narrativo son definidas por el termino focalización, mientras, propone el término ocularización para designar el contenido visual u ocular de un relato, de tal manera la visualización actúa como si fuera una cámara cinematográfica de modo que parezca en el ojo de un personaje como en el ejemplo que acabamos de citar.

Además, en el ejemplo anterior podemos observar dos grados de ocularización: la ocularización interna que coincide con el ojo del personaje, y ocularización cero cuando parece fuera del ojo del personaje,

Concretamente, podemos destacar en las descripciones analizadas una ocularización interna secundaria, pues la fuente de percepción coexiste en la misma escena con su campo visual, marcándose esta correlación foco-imagen a través del contexto (del narrador, en concreto, indicando, en todo momento el lugar que ocupa Carlos en la escena), en oposición a la primaria en la que se detecta la ausencia del personaje que visualiza.

En *Los gozos y las sombras*, tanto la novela como la serie televisiva, predomina la ocularización, la historia misma ayuda en que el proceso, Carlos Deza el protagonista que vuelve a su ciudad natal después de tantos años de inmigración desempeña el papel de un observador que casi no sabe ni se acuerda de nada de lo que había dejado veinte años atrás, su actitud de observador fomenta, como hemos dicho, la técnica de ocularización, él mismo comenta después de unos días de su regreso que:

desde hace unos días, la sensación de ser como una pantalla de cine, en la que a cada minuto entran gentes inesperadas, gentes que lógicamente nada tienen que ver conmigo y con las cuales, sin embargo, estoy relacionado, desde antes de mi llegada, por una esperanza o por un deseo².

¹Jost, F., *L'œil caméra. Entre film et roman*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon. 1989. Ed. esp.: *El ojo cámara. Entre film y novela*, Buenos Aires: Catálogos, 2002, pp. 35-44.

² Torrente Ballester, G., *Los gozos y las sombras. El señor llega*. Alianza Editorial, Madrid, p. 165.

El protagonista funciona como cámara de cine con lente que observa a los personajes y sus acciones, se presenta bajo forma de pantalla, función que al principio no le interesaba, pero con el desarrollo de la historia se contenta con asumir este papel como lo declara a Juan, hasta lo va disfrutando y se pone incomodo al no poder visualizar escenas donde estará ausente, y aun así, las imagina en prolepsis:

Se interrumpió y acercó un poco su butaca a la de Germaine: Siento que mis principios me impidan asistir a la entrevista de esta tarde, pero me interesaría observar a doña Angustias, seguir su mirada por encima de los muebles, de los espejos, de los candelabros; espiar su asombro cuando le enseñes el salón, cuando pise la alfombra, cuando vea temblar los cristales de la araña (...), cuando se encuentre ante el retrato de su enemiga y descubra las esmeraldas alrededor de su garganta. Te recomiendo que se las enseñes. Que se las dejes tocar incluso. Las imaginaré en seguida sobre el escote de una nieta suya, que es el único modo posible, en cierto modo, de que llegue a poseerlas¹.

Este tipo de técnicas narrativas es muy provechoso para la adaptación fílmica, lo cual hemos comprobado en los diferentes puntos de análisis comparativo-textual basándonos en segmentaciones fílmicas y escritas.

3.3.2. Los planos de las casas

Globalmente, la organización arquitectónica del ambiente de la casa es en gran medida la misma en ambos relatos. Sin embargo, mientras que la novela no se detiene mucho en la descripción de las casas, la serie parece jugar mucho en su función actantial, apenas la cámara las filma por un plano general mostrando los muebles y los adornos (cortinas, cuadros...etc. en planos interiores o pazos y jardines en planos exteriores), el espectador ya adivina la comodidad o el sufrimiento, y se percata del desfase flagrante entre las categorías sociales.

¹ Torrente Ballester, G., *Los gozos y las sombras. La pascua triste*. Alianza Editorial, Madrid, p. 130.

La descripción de las casas y sus lugares está incluida en la serie, en cuanto al encuadre, la fotografía y las imágenes, parece gozar de un cierto privilegio. Así se nota que el fondo domina en la pantalla. En total, la cámara parece darle un lugar mucho más prominente en el espacio visual e imaginario (fuera de campo).

En la serie, más que en la novela, el mueble asume muy bien su papel de decorado, ya que es el pilar para hacer ver el ambiente aristócrata en Pueblanueva. Por tanto, sería impensable disminuir la amplitud o la inmensidad de sus decorados.

A título de ejemplo, observamos como actuó el director para llevar a la pantalla la descripción que hizo Carlos de la casa de su pariente don Gonzalo Sarmiento, estando en París por una visita con el fin de llevarle aparentemente un recado de parte de doña Mariana y conocer a Germaine su hija, en la novela se da la descripción siguiente:

Examinó la habitación. Muebles gastados; la mesa, con tapete de crochet; en las paredes, retratos de divos, recortados de revistas y con marcos de fabricación casera. Caruso, Anselmi, Tita Rufo y Conchita Supervía, vestidos a la moda de años atrás; recortes de revistas antiguas, bastante polvorientos, deslucidos los passe-partout. Como centrando los cuadros de un testero, había un retrato al óleo: no podía verlo bien desde su asiento. Y también un cromo antiguo del Sagrado Corazón y otra estampa religiosa, muy moderna.¹

Enumerar diversos objetos de la habitación se efectúa mediante un proceso sucesivamente ordenado, lo que reproduce un *travelling*² de la cámara cuyo objetivo correspondería con los ojos de Carlos, un detalle evidente cuando el narrador no es capaz de presentar al lector información sobre el retrato diciendo que el protagonista no podía verlo bien desde su asiento. El carácter

¹ Torrente Ballester, G., *Los gozos y las sombras. El señor llega*. Alianza Editorial, Madrid, p. 20.

² Antón Vázquez, P., op. cit, p. 241.

visual fílmico de este tipo de descripciones está muy aparente, la técnica narrativa resulta de origen fílmico, consiste en una especie de inventario de los diferentes elementos presentes en el cuarto que se pueden percibir a través la vista.

3.3.3. Los planos de la aldea

El espacio vinculado a la pequeña aldea en *Los gozos y las sombras* se refiere a Pueblanueva, aunque imaginaria pero muy pegada y verosímil a cualquier otra aldea costera de la Galicia. Es el lugar donde conviven personas de cualquier clase, edad, profesión o condición. Acumula un doble estatus sobre todo en la novela más que en la serie televisiva, sigue siendo definitivamente el lugar de referencia a pesar de todos los conflictos raciales (entre churruchaos y Cayetano) y todo tipo de humillación de que son víctimas los habitantes.

El espacio vinculado a la pequeña aldea en *Los gozos y las sombras* se refiere a Pueblanueva, aunque imaginaria pero muy pegada y verosímil a cualquier otra aldea costera de la Galicia. Es el lugar donde conviven personas de cualquier clase, edad, profesión o condición. Acumula un doble estatus sobre todo en la novela más que en la serie televisiva, sigue siendo definitivamente el lugar de referencia a pesar de todos los conflictos raciales (entre churruchaos y Cayetano) y todo tipo de humillación de que son víctimas los habitantes.

Los personajes figurantes que el autor crea para su novela ocupan todos puestos de subordinados (vendedores, trabajadores, pescadores, etc.) La novela describe así a los trabajadores en el mercado: “*Estaban las calles llenas de gente que iba al mercado regresaba de él. (...)*”¹, en la serie, cuando la cámara hace un plano de conjunto se muestra a los vendedores ocupados en sus trabajos no como lo describe la novela, son filmados alardeando en voz alta de los artículos que venden. Esto raras veces se menciona en la novela y si se hace es con lo menor de los detalles, y aquí la serie pone en escena lo que no se sugiere en la novela.

¹ Torrente Ballester, G., *Los gozos y las sombras. El señor llega*. Alianza Editorial, Madrid. 1971, p. 174.

Por el contrario, la serie más que la novela, pone de relieve la riqueza de doña Mariana o de Cayetano, reforzando así en el relato la visión aristócrata o burgués ya abordada por Torrente Ballester, con las hermosas villas, los hermosos coches.

En resumen, el espacio ligado a la aldea costera en la Galicia de aquel tiempo, tanto en la novela como en la serie, aparece a la vez como un lugar de partida y de destino de toda acción. Nada puede lograrse sin la intervención de esta ciudad, aunque inmunda.

El guionista adaptador Jesús Navascues se quedó en la organización espacial en la que el novelista Gonzalo Torrente Ballester situó la acción del relato. El director Rafael Moreno Alba, por su parte, apoyó esta fidelidad con la realización de su serie en los mismos lugares descritos en la novela, escogiendo una aldea costera de tradición pesquera al igual que Pueblanueva del Conde que es imaginaria pero muy verosímil. Se trasladó a Pontevedra, y también se acondicionaron las pontevedresas plazas de A Ferrería, del Teucro y A Verdura, y la avenida de Santa María el rodaje exterior y en la villa marinera de Bueu, la Banda del Río y la plaza del Mercado, en la zona portuaria para el rodaje interior. Durante varios meses, la ciudad del Lérez y la localidad buenense, se convirtieron en Pueblanueva, el pueblo gallego ficticio descrito en su novela donde se desarrolló este drama rural.

3.3.4. Supresiones

Sin embargo, tenemos que señalar algunos fallos en la serie, sea en el montaje o en la acción, quizás por motivos económicos, por ejemplo obligados por economía del plan de rodaje, a que la lluvia de los bomberos esté a pleno sol para rodar las secuencias de días lloviosos en la narración, así como proyectar imágenes documentales que no tienen nada que ver con lo que se sucede en la novela para sustituir la dramatización del salvamento de un barco por cuatro

pescadores bajo una gran tormenta; o como la fabricación de los carteles que dan nombre al Casino y a la tienda de Clara Aldán, que se ven claramente hechos por la misma mano del equipo artístico.

Hay que tener en cuenta también que se elimina una parte importante dramática y narrativamente de la novela, nos referimos a la parte que transcurrió en Madrid, que fue suprimida debido a los costes; o la omisión de las pinturas que el padre Eugenio debe hacer en la iglesia, sustituidas por un cuadro de Cristo que no las puede representar. No podemos pasar de alto la supresión de la secuencia de la sesión de cine, lo que deja al espectador sin el importante factor de ilusión que los personajes cinematográficos ejercían sobre los novelescos.

De lo dicho, podemos decir que la mayor parte de los fallos de realización fueron por estrechez de plan de rodaje. De modo que, en algunas ocasiones muy raras se estropearon el realismo y la verosimilitud de la narración.

4. Valoración artística

Tras haber recorrido diferentes aspectos de comparación entre la trilogía *Los gozos y las sombras* y su adaptación televisiva es inevitable preguntarnos sobre el mérito de la serie en relación a su texto literario.

El mayor logro es, sin duda, haber otorgado un nuevo valor a una obra que había pasado desapercibida, brindando al autor una popularidad, hasta aquel momento imprevisible, al dar a conocer a un público masivo un escritor de

minorías, como Gonzalo Torrente Ballester. Pero, además, la nueva forma que asumió la historia crea perspectivas e inspiraciones distintas.

Las continuas y valiosas reflexiones sobre el arte novelístico que Torrente Ballester difundió a lo largo de su amplia obra tanto ensayística como creativa revelan una concepción visual del relato escrito, concepción expuesta desde una perspectiva rigurosamente semiótica y pragmática que el escritor conocía bien y en la que se transmite toda una teoría de la recepción de raíz fenomenológica.

En su obra, se puede percibir perfectamente el impacto de la imagen en la narrativa española contemporánea, se presentan en sus obras adaptadas en general y en *Los gozos y las sombras* en particular las formas mediante las cuales la narrativa española se conformó al relato cinematográfico. Entre estas formas podemos hablar de la aproximación a un género que tiende a asimilar los recursos narrativos a favor de imágenes más que de palabras, sin descuidar estas últimas, también podemos notar otra forma que consiste en crear un mundo verbal posible de llevar a la pantalla. *Los gozos y las sombras* es el ejemplo modélico de esta tendencia en la narrativa de Torrente Ballester, que lleva una serie de rasgos característicos y específicos que coinciden a perfección con aquella asimilación del discurso novelístico al fílmico, podemos prever y comprobar la presencia de esas características en *Los gozos y las sombras*, aun antes de analizarlas, por ser la trilogía, la novela más cinematográfica del autor, escrita inmediatamente después de su provechosa carrera como guionista aunque corta.

La valoración artística de la escritura cinematográfica de la obra de Gonzalo Torrente Ballester se puede dar de los artículos que escribía él mismo ejerciendo su tarea como guionista o como crítico periodístico, en sus artículos ofrecía datos muy significativos que desvelan su perspectiva de escribir para el lector y el espectador, y allí se nota las exigencias que ponía para valorar el papel de la pantalla en su obra escrita.

Además de informarnos sobre el potencial fílmico que adquirió como espectador primero y como guionista también bien antes de calificarse como novelista. Su relación con el cine no fue ocasional, empezó muy temprano justo con su afán de escribir, Torrente Ballester propuso un planteamiento de tipo semiótico sobre el proceso de comunicación narrativa en algunos de sus ensayos y cuadernos de trabajo, que organiza la producción y la recepción de una novela, usando en su labor unos términos metafóricos de naturaleza fílmica que confirman su concepción visual del relato escrito y confirman la intercambiabilidad de estos dos soportes como formas discursivas de creación ficcional. A este propósito Patricia Antón escribió:

La faceta fundamental de escritura cinematográfica de Torrente Ballester la constituye su actividad como guionista a comienzos de los años 50. Dada la paralela dedicación del escritor por estos años a la redacción de novelas y las similares aptitudes narrativas que él mismo concedió a ambos soportes, es comprensible que el cine irrumpiese en su obra novelística, e incluso en sus teorías sobre el género, en la producción posterior a 1953, fecha de la última película escrita íntegramente por él y conservada, *Rebeldía*.¹

Las técnicas usadas por el autor dan paso a fundamentar un nuevo enfoque de tratamiento de textos narrativos que según Patricia Antón puede denominarse novela cinematográfica, dice:

Esta simbiosis que experimentó su narrativa y que hemos denominado *novela cinematográfica*, se caracterizó por el uso de intertextos, terminología o técnicas de narración fílmicos, no sólo se manifestó de forma evidente en sus ficciones novelísticas, sino también en sus reflexiones acerca de este género literario².

¹ Antón Vázquez, P., op. cit, p. 232.

² Ibid.

Don Gonzalo también proporciona muchas valoraciones críticas sobre distintas películas, de ello viene la coherencia entre su obra como crítico en el mundo real y como novelista en el mundo ficcional. Las influencias de su preocupación fílmica se pueden detectar en su obra literaria, y sus aportaciones como crítico o sus reflexiones como teórico sobre los recursos narrativos relacionados al séptimo arte demuestran su apego y su espíritu de autor-guionista-crítico.

En nuestros análisis anteriores hemos podido demostrar en muchas ocasiones que Torrente Ballester tiene una concepción narrativa ficcional perfectamente adecuada y aplicable a ambos soportes, novelístico y fílmico.

En suma, niveles de lectura diferentes, nuevos “gozos” y nuevas “sombras”, a los que es difícil sustraerse si nuevamente se vuelve a leer la trilogía después de haber visto la representación televisiva. El efecto más interesante es que la novela se lee con nuevos ojos, teniendo impresos rostros, lugares, objetos y atmósferas que conservamos en la memoria. Naturalmente, no se puede excluir el hecho de que la comunicación entre los dos textos recorra otros caminos, como, por ejemplo, el que indica Guido Fink citado por Melloni:

El espectador de la serie televisiva *Los gozos y las Sombras* que no ha leído la trilogía recuerda sólo que existe una novela con el mismo título y, entonces, la serie será un modo de contarla -y recordarla-, pero también un modo de no leerla¹

A partir de la comparación entre la recepción de la novela y la de la serie televisiva, se observa que un buen número de españoles han tomado conocimiento de la vida sociopolítica de España de antes del estallido de la guerra civil gracias a la obra televisiva de Rafael Moreno Alba, pocos la conocieron gracias a la novela de Torrente Ballester, de la que un número considerable de espectadores empezaron a leer el libro después del estreno de la

¹ Melloni, A., *Attraverso il racconto: Los gozos y las sombras di Torrente Ballester: dal romanzo allo schermo*, Bologna, Pàtron, 1991, p. 101.

serie en la televisión. Por lo tanto, es evidente que el escrito viene al rescate de la imagen, ya que el cine o la televisión muestran un cierto entusiasmo por adaptar obras literarias, sobre todo novelescas, y como se nota, las que han sido señaladas por la crítica son las más solicitadas. Pero, a su vez, la imagen en movimiento ayuda a una mayor difusión de la escritura.

No es sorprendente que la obra de Torrente Ballester haya tenido estas reflexiones sobre los medios novelesco y fílmico, esto se puede afirmar fácilmente al saber que el autor era un lector atento de los grandes críticos del momento, de Barthes, de Eco, de Greimas, de Ricoeur y muchos otros, era un buen conocedor del Formalismo estructuralista, como se indica en los cuatro volúmenes que recogen sus notas eruditas¹, nos damos cuenta de que el autor manejaba el proceso de la lectura narrativa, tan cercana a la idea de la adaptación de una novela como una lectura más de ésta, dice *“Cada lector de una novela lee, con el mismo texto, una novela distinta, y eso depende, como se ve, de la riqueza de su experiencia, no de la palabra textual”*².

Hablando de la trilogía de uno de los grandes de las letras españolas, ha sido capaz de crear un mundo literario que está fuera de las modas. A través de ella, se consiguió narrar con gran estilo y suficiencia, la vida de una población gallega en la etapa previa a la guerra. La novela está cargada de un gran perfil psicológico, y nos muestra una sociedad marcada por la desigualdad, el caciquismo, el servilismo.

El crítico Rafael Conte escribió:

Su raigambre gallega, el espesor de su prosa, que sabe introducir una evidente y compleja calidad en un sabor terrestre y real, la creación de personajes y la descodificación de un argumento progresivamente profundizado, donde cada personaje, hasta el más episódico, adquiere

¹ Torrente Ballester, G., *Cuadernos de La Romana*, Barcelona: Destino. (1975), *Nuevos Cuadernos de La Romana*, Barcelona: Destino. (1976), *Cotufas en el golfo*, Barcelona: Destino, 2ª ed. 1990. (1986), *Torre del Aire*, edición de César Antonio Molina, La Coruña: Diputación de La Coruña.1992.

² Torrente Ballester, G., *Nuevos Cuadernos de La Romana*, Barcelona: Destino. 1976, p.35.

un valor en sí, hacen de esta serie narrativa una de las más importantes de las letras de este siglo¹.

4.1. El aprecio de la novela

La novela se escribió durante la Dictadura, mientras que la audiovisual se realizó en pleno Régimen Democrático, y se emitió por primera vez en el mismo año en el que el Partido Socialista Obrero Español alcanza a conquistar por mayoría absoluta el Parlamento y el Gobierno. Se pregunta Xavier Bermúdez² *¿En qué medida los presupuestos ideológicos dominantes en las sociedades en las que la novela y la serie son producidos pueden afectar a los distintos puntos de vista ejercidos en las distintas obras sobre un mismo material?*.

La respuesta evidente reside en las consideraciones de los temas específicos abordados por el novelista-guionista Torrente Ballester mismo, Las novelas torrentianas llevadas a la pantalla consiguieron un nivel cinematográfico y estético poco habitual en este tipo de transposiciones literarias, debido también en buena parte al subtexto fílmico y guionístico que subyace en ellas. A este propósito José María Paz Gago comenta:

Si hoy empezamos a reconocer la deuda que con Torrente tiene el cine español, su aportación decisiva como escritor cinematográfico, todavía queda mucho por decir sobre una fusión creativa consciente entre texto narrativo verbal y texto narrativo fílmico, entre cine y novela, a partir

¹ Torrente Ballester, G., *Los gozos y las sombras*. Alianza editorial, Madrid. Epilogo.

² Bermúdez, X., Gonzalo Torrente Ballester y el cine español, Festival internacional de cine independiente de Ourense, p. 103.

sobre todo de ese género perecedero e híbrido que es el guión y que, en el caso de la obra torrentiana, contamina por igual a ambos¹.

4.2. Los logros del serial

La serie televisiva, según el Panel de Aceptación de Programas de la propia TVE, funcionó muy adecuadamente, siendo emitida en horario de privilegio, y apareciendo como el cuarto programa, y la segunda ficción, más visto, aunque empatada con otras varias ficciones. Cada uno de sus trece capítulos, de una hora de duración, tuvo un coste estimado en dieciséis millones y medio de pesetas, lo que resultaba para entonces una cifra muy apreciable.

Así, en las notas de trabajo que redactó a principios de los años setenta, Torrente Ballester afirma que *“la palabra narrativa es el modo de cazar las imágenes, de sujetarlas, de limitarlas y meterlas en cintura”*², exponiendo la tesis aquí mantenida de la escritura novelesca como transposición o condensación de las imágenes creadas y aportadas por la imaginación para comunicarlas. Este proceso de verbalización implicaría un empobrecimiento de esas imágenes construidas por el enunciador y codificadas lingüísticamente para poder ser comunicadas al lector pues el pensamiento y la imaginación del autor se empobrecen al realizarse la transmisión a un lector concreto, de cuya experiencia dependen exclusivamente las imágenes sugeridas por la palabra escrita.

Se hace más clarividente la concepción del autor tanto novelística como cinematográfica con esta definición: *“Pienso además que toda novela es un sistema verbal que está ahí para suscitar en el lector una serie de imágenes ordenadas que equivalgan a las del autor en la medida más aproximada posible”*³. Su concepción visual del proceso de gestación de la narración verbal se vislumbraba cuando se refería a su libro de relatos *Las sombras recobradas*, en

¹ Paz Gago, J. M., *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*, Festival internacional de cine independiente de Ourense, p. 120.

² Torrente Ballester, G., *Nuevos Cuadernos de La Romana*, Barcelona: Destino. 1976, pp.34-35.

³ Torrente Ballester, G., óp. cit., p.273.

el que habría recopilado materiales antiguos, “viejas imágenes y viejas ficciones”.

La asimilación receptiva evoluciona en función de lo que se dice o se muestra, pero al final, el acto de información sigue siendo el mismo entre lo literario y lo audiovisual. El cambio se basa en el modo de comunicación. Hoy en día, la tarea de trasladar al espacio público el acto discursivo ya no procede de la literatura escrita procede indiscutiblemente de la televisión. Esto es cierto en cuanto que el público tiene acceso al cine, a las grandes películas y a las adaptaciones para la pequeña pantalla.

Para finalizar, nuestra exposición ha examinado los principales mecanismos de la dramatización de una obra que tuvo gran éxito y difusión por su carácter tanto social como político, adaptándola a la pequeña pantalla. Como sabemos, investigar en el campo de la adaptación cinematográfica de las obras literarias, permite ampliar y liberar la visión de la literatura dando acceso a todo acto humano y a toda disciplina, por una parte, y permitir, por otra parte, que todo acto humano y toda disciplina se inscriban e identifiquen en ella.

Se trata entonces de un relato distinto, un relato que ha sido simplificado a nivel narrativo, sin embargo, es todavía capaz de recrear la atmósfera del libro y de desprender de su esencia. Esto, gracias al hecho de que ni el respeto por el original ni la naturaleza del producto televisivo impidieron al equipo realizador hacer lo que debían: construir un relato por imágenes que no era un tipo de paráfrasis literal de la novela, sino que representaba, en gran medida, una reescritura con el aporte, los límites y los procedimientos de todos los medios fílmicos de expresión.

Con sus referencias al género realista social que lleva, sin duda, un carácter político, *los gozos y las sombras* comparte con su adaptación la estructura dramática de suspense, sin que el guionista y el director tengan necesidad de introducir modificaciones mayores en la estructura, ya sea en el contenido o en el transcurrir de la historia y de sus tramas. por un lado, los dos

(autor y director) aspiran impactar mediante los mecanismos de la narración y del drama y, por otro lado, cuestionar las relaciones y los valores sociales prevalecientes que el mundo de la novela y su adaptación evocan y en el que ocurren. Su estructura le ha permitido ser una obra perfectamente adecuada para la producción o realización de una serie televisiva de este género considerada a la vez una telenovela social y testimonial. *Los gozos y las sombras* es una producción televisiva realizada según las normas en vigor en la televisión, la producción televisiva, sin embargo, se adapta a la ambición propia que caracteriza el texto novelesco de Torrente Ballester, tal como muchos otros textos adaptados anteriormente¹.

El aspecto de fidelidad a la obra ha superado el marco de la historia y sus diálogos, así como el número de personajes y su género/sexo o la estructura de los lugares descritos en la novela. El guionista adaptador Jesús Navascues se quedó en la organización espacial en la que el novelista Gonzalo Torrente Ballester situó la acción del relato. El director Rafael Moreno Alba, por su parte, apoyó esta fidelidad con la realización de su serie en los mismos lugares descritos en la novela, escogiendo una aldea costera de tradición pesquera al igual que Pueblanueva del Conde que es imaginaria pero muy verosímil.

Se puede deducir de los anteriores párrafos que, en una ficción, lo que cuenta es el argumento, el significado, sin obviar que hay un punto de vista y un tratamiento que le dan un determinado valor artístico y político y la influencia detectada del dinero en la serie es un buen ejemplo de ello.

¹ Cabe citar: *Don Juan, La saga fuga de JB, Surcos*, y muchos otros.

Conclusiones

Nuestro trabajo de investigación titulado “*La adaptación televisiva de la novela Los gozos y las sombras de Gonzalo Torrente Ballester. Estudio comparativo*” se centra en el vínculo de la literatura comparada con la adaptación cinematográfica como medio de trasvase de un medio escrito a otro audiovisual.

Nos motivó nuestro interés por la adaptación cinematográfica y precisamente por los seriales televisivos, sobre todo que es un área poco trabajada. Esto suscitó nuestra atracción hacia la literatura y los medios audiovisuales y el roce que surte de la fusión de medios de expresión como lo son las novelas y las series televisivas españolas.

Para ello nuestra problemática principal ha sido cuestionarnos sobre la modalidad de transmisión del discurso narrativo hacia el discurso fílmico. Hemos examinado esta cuestión a través de la adaptación de *Los gozos y las sombras*, trilogía de Gonzalo Torrente Ballester, a la serie televisiva de Rafael Moreno Alba, dos obras de título epónimo, que han conocido una recepción diferente. Las novelas publicadas muchos años antes que el folletín, habían pasado desapercibidas hasta que la serie las convirtió en un logro artístico gracias a su adaptación; nos ha sido evidente pues cuestionar el apego de una a la otra en términos de fidelidad o traición, indagando las comparaciones posibles entre los dos soportes con el fin de mostrar los niveles de adhesión y las modalidades de conversión en este proceso de traducción de lo escrito a lo visto.

El mayor objetivo que nos hemos fijado ha sido intentar presentar el fenómeno de la adaptación cinematográfica de novelas y descubrir los vínculos

convergentes y divergentes que demuestran la credibilidad del trabajo de la adaptación y la creatividad del equipo de dirección, así como destacar la esencia de cada obra.

Para llevar a cabo este trabajo, ha sido necesario recurrir a múltiples vías teóricas de investigación suficientemente explotadas, pero cuyas aplicaciones en estudios de casos como el nuestro son escasas. Hemos considerado las opiniones, a veces divergentes de muchos de los intervinientes en este campo, sin embargo, a pesar de nuestros esfuerzos, tal labor ha quedado parcial, siendo el ámbito bastante amplio -como hemos podido demostrarlo a lo largo de nuestro estudio. En las líneas que siguen, retomamos las etapas esenciales que hemos transcurrido y las conclusiones generales a que hemos llegado para dar cuenta del camino recorrido durante nuestra investigación.

El primer capítulo de nuestro estudio se ha centrado en generalidades teóricas que tienden a conceptualizar y precisar los principales conceptos fundamentales que hemos tratado a lo largo de este trabajo, la novela siendo una obra literaria, el guión siendo el intermediario entre lo escrito y lo visual y el soporte que es la adaptación. Unas definiciones han sido imprescindibles para reunir los elementos suscitados y presentados en este capítulo. Asimismo, la enumeración de diferentes técnicas del proceso de adaptación ha sido imperativamente necesaria en esta presentación teórica, y de allí, un tratamiento de los tipos de adaptación sostenida por ejemplos para poder delimitar los problemas encontrados y, por último, esta parte teórica nos ha servido de guía

para elegir la metodología adecuada aplicada para el análisis de la adaptación de *Los gozos y las sombras*.

El punto de partida ha sido estudiar el hecho literario de una de las novelas de la trilogía, *Los gozos y las sombras*. Lo que nos ha llevado a seleccionar *El señor llega*, entre las tres, ya que la adaptación se basa principalmente en esta primera novela, consideración que no tienen las dos demás en el aporte fílmico.

A través de un análisis estructuralista en la búsqueda de lo estético-literario, nos hemos acercado a la noción de la literariedad con la finalidad de deslindar los criterios que caracterizan la novela como texto literario, de cualquier otro texto, por lo que hemos puesto de relieve las calidades de lo literario en la novela, planteando la cuestión de la identificación de los cánones que ayudan a la construcción de una definición de la esencia de lo literario.

Hemos afirmado que la literariedad como concepto, es identificable en *Los gozos y las sombras*, por distintos mecanismos, entre otros, la ficción, la realidad y la connotación, y los no abordados supondrían la consideración de varias literariedades. Hemos llegado a entender el resultado del proceso de literarización que Torrente Ballester realizó durante la escritura de su texto, mediante el arreglo específico de las distintas técnicas lingüísticas, retóricas y semióticas exclusivas del arte verbal, lo que ha determinado su carácter literarizado. Como paso seguido, hemos indagado el proceso de adaptación mediante un enfoque generalizado que engloba las diferentes teorías narratológicas, sabiendo que estudiar la adaptación cinematográfica de una

novela puede hacerse desde varios puntos de vista: semiótico, psicológico, enunciativo, estilístico, etc. De hecho, la narratología tiene varias ventajas para responder a la cuestión, ya que tiene muchas versiones y varios cambios cuya amplitud requiere algunas precisiones.

En efecto, las bases constitutivas y sistemáticas de esta ciencia del relato se deben a Gérard Genette, sin embargo, la concepción que desarrolla parece especialmente restrictiva, ya que sólo tiene en cuenta el relato escrito en el plano de su enunciación. Quedan excluidos de esta perspectiva restringida lo que corresponde a la historia, es decir, los acontecimientos narrados y su organización, en particular los análisis que se inscriben en la línea de los trabajos de Vladimir Propp y todos los relatos cuyo soporte no sea estrictamente lingüístico como la película narrativa.

Por tanto, hemos optado por una narratología ampliada que se centre en la comprensión de lo que está en juego en el acto de narrar, en relación con el medio en el que se inscribe la narración. Precisamente porque este último ejerce una fuerte influencia sobre el arte de contar, ha sido importante precisar sus características esenciales. Narrar es básicamente dirigirse a alguien para informarle de los acontecimientos de los que estaba ausente, la esencia del relato cinematográfico consiste en que desarrolla su actividad narrativa usando el lenguaje audiovisual. Según una opinión generalizada, el relato cinematográfico no sería más que un relato verbal (escrito u oral) puesto en imágenes y sonidos. Hay que reconocer que la larga tradición de la adaptación, así como el recurso

frecuente al guión escrito, como condición previa al rodaje, da fuerza a esta idea. Sin embargo, las cosas no nos han sido tan simples.

Con la constatación de que lo propio del cine, que lo distingue de otros medios, es la visualización, gracias a la imagen en movimiento, que es la constitutiva del cine, tal como la semiología lo ha establecido desde mucho tiempo; las demás materias de la expresión (la música, el sonido, el lenguaje, o incluso las menciones escritas) son facultativas. Por lo tanto, la función principal del cine es mostrar, dar a conocer y, si es necesario, dar a entender. En este sentido, primero se muestra, luego eventualmente se cuenta. El relato fílmico no es, pues, el relato puesto en imágenes y sonidos, sino imágenes y sonidos dispuestos de manera que produzcan narración.

Nuestro reto ha sido entonces analizar cómo el lenguaje y la expresión cinematográficos pueden producir narración y, por tanto, ser manejables con las mismas herramientas que el relato oral o escrito. Esta narración, pilar de nuestro trabajo, ha sido analizada desde enfoques y técnicas de análisis narratológicos.

Como hemos visto, la narratología apunta el estudio de las formas y relaciones entre los elementos de la narración. Esto quiere decir que sus técnicas se aplican a la novela con mucho éxito, si se considera que ésta constituye el relato por excelencia.

La novela es una obra de imaginación en prosa bastante larga que presenta y hace vivir en un entorno de personajes dados como reales. Nos hace conocer su psicología, su destino y sus aventuras. Hay dos orientaciones de la narratología

aplicada a la novela: la primera llamada comúnmente semiótica narrativa, está representada por Propp, Bremond, Greimas, etc. Apunta a la narratología de la historia, la relación entre los diferentes actores, sin preocuparse por el soporte que el vehículo, porque, para la semiótica, un mismo evento puede ser traducido por diferentes psíquicos. La otra concepción de la narratología novelesca toma como objeto, no la historia, sino el relato como modo de representación verbal de la historia (forma de presentar la historia más que su desarrollo). Por lo tanto, hemos estudiado las relaciones entre los tres planos que son la narración, la historia y el relato. Gracias a esta concepción hemos respondido a las preguntas del tipo: ¿quién dice qué?, ¿hasta qué punto? y ¿según qué modalidades? Algunos narratólogos, como Gérard Genette, intentan conciliar sus dos tendencias antes de aplicarlas a la novela. Si bien la novela se considera una narración por excelencia, no se reduce a ella. Además, hay momentos de narración en textos que generalmente no se reciben como relatos.

Nos hemos interesado por el enfoque narrativo aplicado a la narratología novelesca que reside en el hecho de demostrar que toda novela tiene caracteres de un sistema, y que su creación no depende solamente de una inspiración, sino también de un conjunto de operaciones, ciertamente complejas, pero reconocibles. Sin embargo, este enfoque también tiene sus limitaciones. La primera se refiere a la naturaleza del corpus que se estudia con mayor frecuencia, como cuentos y relatos breves, porque se trata de formas bastante simples, permiten poner en evidencia las estructuras elementales y las funciones narrativas básicas, pero éstas no son lo suficientemente finas, para dar cuenta de

organizaciones complejas como las de la novela. La segunda se refiere al objeto mismo del enfoque narrativo, con el fin de describir la lógica subyacente, su objeto es en realidad el relato y no la narratividad.

En nuestro trabajo pues, nos hemos ceñido al discurso del relato novelesco, siguiendo los trabajos de Gérard Genette, para aplicarlo a la novela de nuestro corpus. La obra de Genette ha sido completada, en materia cinematográfica, por los estudios de Gaudreault y Vanoye.

Si la narratología funciona muy bien con las obras literarias, por una parte, y el cine, por otra, sería impensable que no fuera una buena herramienta de análisis para realizaciones que adaptan relatos literarios. Esto nos ha llevado a evocar el inicio de una teoría de la confrontación entre literatura y cine, y sobre todo a subrayar la ambigüedad de tal enfoque. En efecto, el lenguaje verbal del texto literario y el lenguaje fílmico expresan y significan -utilizando elementos diferentes, según sistemas orgánicos no similares, contrariamente a la escritura literaria que tiene una gramática concreta, un conjunto de normas aplicables a todas las construcciones propias del lenguaje dicho y explícito, aunque a veces esté implícito en el fondo con sus presupuestos e insinuaciones.

Para concluir el primer capítulo, se nos ha hecho conveniente dar una breve historia de la técnica de adaptación desde su aparición, lo que nos ha permitido acercarnos más a su concepto y a las múltiples cuestiones y problemas que suscita el procedimiento; hemos puesto de relieve la esencia narrativa que caracteriza los dos artes, literatura y cine, y la índole del intercambio entre

ambas, así como resaltar los retos que enfrentan los intervinientes en este campo de investigación. Hemos llegado a afirmar que casi todas las problemáticas a propósito de los límites entre literatura y cine giran en torno a un cuestionamiento fundamental que es la esencia común entre ambas y remiten a la idea de reciprocidad a pesar de las desemejanzas formales y de los medios de expresión.

En el segundo capítulo, hemos penetrado los contenidos de la obra y su construcción, hemos demostrado los elementos que la componen tanto interna como externamente, luego la función que desempeña y las dimensiones que conlleva, con lo que hemos analizado la arquitectura con la cual se estructura el argumento de la novela y el ritmo de su relato.

Hemos llegado a la conclusión de que la trilogía *Los gozos y las sombras*, puede clasificarse como perteneciendo al realismo social, lo que le otorgó a la obra una técnica artística que responde a las diversas teorías narrativas. El arte de su autor aparece en su capacidad de la presentación de dos realidades: la realidad social y la realidad psíquica de los personajes de la novela.

Hemos analizado la intriga de la novela aclarando los conceptos de historia y trama propuestos por la semiótica narrativa, indagando así en las teorías literarias, nos hemos basado en los modelos propuestos por Vladimir Propp y Greimas, entre otros, hemos aplicado la teoría de Propp a nuestro texto y hemos llegado a la conclusión de que la novela responde plenamente a la mayoría de las funciones propuestas por el crítico, asimismo, hemos seguido a

Greimas en su teoría para llevar a cabo un análisis estructural de la intriga, hemos indagado en cómo la obra es susceptible de ser descrita por los modelos actanciales propuestos por Greimas.

En nuestro análisis de la temática, hemos hablado de la abundancia de asuntos que manifiesta la novela, los temas tratados son múltiples: políticos, sociales, intelectuales, amorosos, y otros de menor importancia. Nos hemos remitido a los que se presentan como ejes esenciales alrededor de los cuales giran los acontecimientos de la obra.

La noción del cronotopo propuesta por Mijaíl Bajtín, ha sido puesta de relieve, abarca las dimensiones espacio-temporales en la novela. Hemos dejado constancia de que la temporalidad narrativa, que se presenta en dos aspectos inseparables : el tiempo del relato y el tiempo de la historia; esta realidad doble permite instruir juegos con el tiempo, y de allí, hemos demostrado como se presentan estos juegos en *Los gozos y las sombras*, apoyándonos en las diferentes teorías de la narratología estructuralista y formalista para distinguir entre tiempo del discurso y tiempo de la historia, sobre todo con el análisis de Gerard Genette que abarca cuatro cuestiones fundamentales: el momento de la narración, la velocidad, la frecuencia y el orden.

En nuestro análisis del segundo elemento del cronotopo, hemos examinado las técnicas de la descripción, nos hemos basado en los trabajos de Philippe Hamon en *Introduction à l'analyse descriptif* y de Jean Michel Adam en *Le texte descriptif* para acercarnos al concepto de espacio narrativo en la novela.

Hemos constatado que los fragmentos dedicados a la descripción en la novela son más o menos minoritarios, lo que nos permite deducir que Torrente Ballester no presta, en cierta medida, mucha importancia al aspecto descriptivo de su texto, los espacios y los personajes no son descritos sino en escena, o sea, no gozan de una descripción suficiente que brinda suplementos semánticos al lector, y que le permiten representarse mejor las cosas dentro de esta progresión de la novela.

Hemos observado con la lectura y con el análisis que Torrente Ballester no se detiene mucho en los detalles descriptivos, solamente se contenta con sugerirlos, sin embargo, esto no impide que un lector capacitado de memoria e imaginación pueda dibujar nuevos horizontes e ir más allá de los espacios evocados durante el acto de lectura. Lo que afirma que el autor sigue la estrategia de hacer intervenir a sus lectores en la construcción del espacio de su novela.

Hemos aplicado la teoría de Phillipe Hamon a la noción de descripción para destacar la técnica seguida por Torrente Ballester para llevar a cabo la representación del espacio en el texto. Hemos llegado a la conclusión de que en la novela todas las descripciones son hechas por el narrador; las pocas descripciones en boca de personajes que hay, llevan un aspecto evaluativo de menor grado, y es la voz del narrador que acaba por imponerse al final. Este detalle ha sido de gran importancia para la elaboración de una futura comparación que ha tenido lugar en el último capítulo. Asimismo, hemos puesto de relieve las funciones que desempeña la descripción en la novela, ésta siendo una obra realista, la descripción no lleva un valor puramente estético, sino que

asume la función de llevar a cabo la narración, hemos demostrado que la descripción se hace sin exagerar; asimismo, el autor favorece la realidad en sus descripciones, éstas llevan un carácter puramente verosímil, son breves y concisas y siempre ligadas a la realidad. A todo lo dicho la función simbólica se hace evidente en los espacios evocados, tanto los reales como los ficticios.

En el tercer capítulo, nuestro interés se ha despertado por una cuestión fundamental que ha suscitado un debate aún sin resolver: la relación que existe entre el éxito eventual de una película y su fidelidad a la novela que adapta. Ciertamente, las conocidas nociones de fidelidad absoluta de llevar a la pantalla, heredadas de André Bazin, habían sido contrariadas por varios teóricos que apoyan la libertad del director hacia el texto adaptado. Sobre todo, André Gaudreault, André Gardies y Francis Vanoye que se presentaron como seguidores del rechazo de la fidelidad absoluta al texto de partida.

Sin embargo, las afirmaciones de los teóricos no estaban respaldadas por estudios de casos suficientes. Al elegir estudiar la trilogía *Los gozos y las sombras* y la película, dos obras de título epónimo, que han sido respectivamente apreciadas en la televisión y en la literatura-, hemos intentado indagar en qué medida puede su adaptación responder a la hipótesis de André Bazin y sus discípulos, ya que se considera que la serie de Rafael Moreno Alba, para ser una obra maestra, no tuvo necesidad de pegarse a la novela de Gonzalo Torrente Ballester.

Así, hemos planteado la hipótesis de que la adaptación televisiva haya sido una reescritura de las novelas de la trilogía, recibida así, se refuerzan las capacidades creadoras del guionista y del director y se motiva el uso de la técnica narrativa audiovisual, en lugar de limitarse en las técnicas novelescas.

Nuestra elección hecha para validar o refutar esta hipótesis se ha centrado naturalmente en nuestra novela que se inscribe en el marco de la literatura realista social, puesta en imágenes por un director igualmente de ~~esa~~ fama, de este campo que todavía se está buscando.

En nuestro trabajo, primero hemos hecho una exposición de la teoría actual sobre la adaptación, noción clave para cualquier estudio sobre la fidelidad de la película a la novela. Sin embargo, la fidelidad de una adaptación al texto inicial no podía abordarse sin precaución. El concepto ha conocido tantos enfoques que hemos tenido la obligación de precisar los límites aplicables a nuestra investigación. Entre las variadas posibilidades de acercamiento que se ofrecen, hemos elegido sobre todo una de las herramientas de análisis más aptas para hacer resaltar la diferencia entre dos relatos de una misma historia: la narratología. Este método tenía la ventaja de haber sido concebido inicialmente para el estudio de los relatos literarios por autores como Gérard Genette, y luego adaptado al estudio de los relatos cinematográficos por autores como Francis Vanoye, Anne Goliot-Lété y muchos más.

Después de haber abordado el tema de la adaptación, además de las consideraciones intertextuales, hay también preferencias de orden estético y

social que nos llevan a admitir el éxito de una adaptación, sin basarnos en las teorías heredadas de Bazin, sino más bien considerando un enfoque de visión, que al principio parece semiótica, pero que se alimenta de una multitud de enfoques, es así que la teoría sobre la transformación fílmica se enriquece constantemente, sin por ello basarse en sistemas evidentes o cerrados. De una adaptación a otra, existen tantos fenómenos recurrentes y divergentes que es imposible hablar de vector común, sino más bien de fuerzas, de polos informales que se cruzan, se enriquecen y a veces se contradicen.

Como sabemos, la serie televisiva pasa por varias etapas de textos antes de llegar a la realización final: el guión y el corte técnico, la producción y muchos otros procedimientos. En nuestro estudio, el punto de partida ha sido precisamente la novela de Torrente Ballester, y sabiendo que éste fue el supervisor general de la serie televisiva, nos ha permitido, en cierta medida, juzgar el espíritu que animaba al guionista y al director: si se trataba de fidelidad o libertad.

Sin embargo, aunque la narratología nos ha servido de base para llevar a cabo el análisis de nuestro corpus, no hemos podido, por supuesto, medir la recepción que el público reservó a la adaptación con respecto a la novela que inspiró el folletín y ver cómo la imagen en movimiento ayuda a las páginas escritas de la novela a conocer una mayor difusión.

Por otra parte, el análisis del guión y de las técnicas que representan pistas para llevar a la pantalla un texto literario, deja muchos campos sin explorar, que

podrían dar lugar a otras investigaciones, en particular cuando hablamos del caso del punto de vista del público sobre el éxito o el fracaso de una serie como adaptación de una novela.

Asimismo, las dos historias también podrían ser confrontadas desde el único punto de vista de la semiótica, herramienta por excelencia de análisis fílmico. Algunos de los símbolos evocados por el novelista han sido retomados en la televisión, con algunas modificaciones que sería interesante estudiar aparte.

En el cuarto capítulo, hemos podido identificar diferentes puntos de divergencia entre la novela y la serie televisiva que forman nuestro corpus. Nos hemos detenido en la diferencia de estructura de acontecimientos entre la novela y la serie, la diferencia entre el tiempo y el espacio en los dos soportes, pero también y, sobre todo, la diferencia entre los personajes de la novela y los que han sido retomados por el reparto ayudándonos de los métodos de André Bazin y de Anne Goliot-Lété.

A pesar del esfuerzo del cineasta por respetar la idea principal del libro, hemos podido demostrar que en varios lugares el contraste está claro entre el lienzo del serial y el de la novela.

Sin embargo, con el análisis hemos demostrado que algunas secuencias fílmicas se esfuerzan por ser los más fieles posible a las páginas de la novela y por lo tanto no cambian nada el espíritu del libro. Es el caso de la historia del primer libro de la trilogía *El señor llega*, la puesta en escena de esta etapa, el

paso del poder abstracto de la palabra al poder concreto de la imagen, revelan que el texto novelesco puede llevarse en pantalla.

Como hemos señalado, el traslado de un sistema semiótico verbal a un sistema semiótico audiovisual provoca cambios en la estructura textual y en las instancias narrativas, construyendo una estrategia nueva al nivel comunicativo, nos hemos lanzado en una práctica de separar los dos soportes de nuestro corpus para averiguar para indagar la existencia de la equivalencia semántica más allá del hecho de que la historia sea la misma según los modelos propuestos por Sanchez Noriega en *De la literatura al cine*. Luego, hemos elaborado un inventario sistemático de las modificaciones realizadas en la película (cortes, adiciones, síntesis, desplazamientos en la cronología, deslizamientos...) con relación a la novela, lo que nos ha permitido resaltar la diferencia de conjunto, la diferencia narrativa, la diferencia enunciativa y la diferencia de los momentos fuertes entre la novela y la película con bases a los estudios de Goliot-lete y Vanoye en *Precis D'analyse Filmique*

Hemos analizado, partiendo de los trabajos de Goliot-lete y Vanoye, la transposición de la narración, a la pantalla para determinar los efectos resultantes, comparando el relato en imágenes con el texto en palabras escritas, hemos llegado a la estimación de que hay complementariedad y no oposición entre las dos formas de escritura, cinematográfica y textual, aunque las dos historias se parecen mucho, pero ciertamente no son iguales y menos idénticas, hemos podido localizar las divergencias estructurales mayores. Igualmente, nuestro estudio comparativo nos ha permitido afirmar que los dos relatos

coinciden en gran medida, la diferencia organizativa no es muy notable, sin embargo, a pesar de todas las semejanzas observadas en la estructura de conjunto de las dos presentaciones narrativas, hemos destacado un buen número de divergencias.

Hemos comparado las diferencias enunciativas basándonos en los modelos propuestos por muchos críticos, principalmente de Vanoye y Gaudreault, nos hemos servido de fotogramas intencionadamente seleccionados de la visualización de diferentes episodios de la serie para resaltar las más significativas diferencias y similitudes en función de las posibilidades o las imposibilidades inherentes al medio, hemos observado que en muchas ocasiones la especificidad del dispositivo narrativo fílmico en *Los gozos y las sombras* ha tomado un carácter de una reinterpretación de ciertos elementos de contenido, sin haber sufrido ninguna modificación particular.

En cuanto a la historia, hemos estudiado el reparto de los momentos fuertes comparando diferentes escenas y secuencias narrativas de la novela y de su puesta en escena televisiva. A este nivel, hemos analizado también la voz narrativa y la construcción de la trama, hemos confirmado nuestra impresión y la de muchos lectores/espectadores de que el director estableció un paralelismo mayormente fiel entre la serie y la novela *Los gozos y las sombras*, la impresión de que Rafael Moreno Alba se esforzó para mantener en su serie los mismos acontecimientos, a veces con el mismo orden, la misma temática y el mismo ambiente que en la novela y que las modificaciones sufridas se deben a la diferencia de los dos medios de expresión, excepto pocas diferencias

significativas.

Para poder evaluar la distancia que separa los dos textos y juzgar la fidelidad o la traición del texto televisivo con respecto al texto literario nos ha sido inevitable ahondar en las estructuras profundas y no solo en los elementos superficiales utilizando las teorías de André Bazin. Además del grado de parentesco entre los títulos, los contextos, las organizaciones y las narrativas, hemos procedido un inventario de las escenas suprimidas o condensadas, asimismo, hemos analizado las escenas dilatadas, y observado las consecuencias de estas modificaciones tanto como lo precisa Vanoye, Gardies y otros. Obviamente no nos ha sido posible inventariar todas las escenas, así que hemos intentado dar algunas secuencias que hemos considerado muy notables, para ello, hemos propuesto nuestra división técnica en cuadros y fotogramas para observar la fidelidad en diferentes aspectos o mejor dicho instancias narrativas de tiempo, espacio, personajes, voz narrativa y punto de vista.

Tras haber recorrido diferentes aspectos de comparación entre la trilogía *Los gozos y las sombras* y su adaptación televisiva, hemos cerrado este capítulo con un intento de dar una valoración a la obra, apoyándonos en algunas opiniones de críticos literarios y cinematográficos.

En general, la cuestión de la interacción entre la literatura y las nuevas tecnologías de la información en general, y de la televisión en particular, sigue siendo muy delicada en la medida en que vivimos una era digital. Así, a pesar de nuestra gran preocupación por abordar este tema, muchos aspectos se han dejado

a la sombra y podrían proporcionar un material abundante a numerosos proyectos de investigación.

Esta tesis es un intento de participar en el debate científico abierto para validar la opinión que hemos justificado. Son pocos los trabajos que confrontan la literatura con la televisión en Argelia y esperamos ser entre los primeros sobre todo que sabemos que la aplicación de la narratología a una adaptación clásica, constituye una vía de investigación en la que la crítica se ha aventurado con mucha moderación.

Nuestro anhelo es contribuir al estudio de las relaciones entre la literatura y el cine o la televisión argelina o mediterránea, abordando las relaciones de fidelidad entre una obra novelesca y su transposición cinematográfica, así como los choques conflictivos entre escritores y directores frente a la delicada cuestión de traición y de fidelidad a la obra adaptada.

Aspiramos también a que signifique nuestra contribución científica una apertura para futuras investigaciones sobre la literatura comparada y la adaptación fílmica.

Bibliografía

Bibliografía

MANUALES

ADAM, Jean-Michel, *Les Textes: Types et Prototypes. Récit, Description, Argumentation, Explication et Dialogue*. Paris, Nathan. Coll. Fac. Linguistique, 1997.

ADAM, Jean-Michel, REVAZ, Françoise, *L'analyse des récits*, Paris, Seuil, février 1996.

ADAM, Jean-Michel, PETITJEAN, André, *Le texte descriptif*. Paris, Nathan, 1989.

ANDREW, Dudley, *Concepts in Film Theory*, New York: Oxford University Press. 1984.

ARISTÓTELES, *Poética*. Alianza, Madrid. 1998.

AUMONT, Jacques, y MARIE, Michel., *Análisis del film*. Paidós, Barcelona. 1990.

BACHELARD, Gaston., *Poétique de l'espace*. Paris, PUF, coll. Quadridge, 2005.

BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Cátedra, Madrid. 1985.

BALDELLI, Pio, *El cine y la obra literaria*, La Habana: ICAIC. 1966.

BARON, Anne-Marie., *Roman français du XIX siècle à l'écran. Problèmes de l'adaptation*, éd. Presses Universitaires Blaise Pascal, France, Avril 2008.

BARTHES, Roland, *Introducción al análisis estructural de los relatos, en Análisis estructural del relato*. Tiempo contemporáneo, Buenos Aires. 1972.

BAJTÍN, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989.

BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1990.

BETTON, Gérard, *Esthétique du cinéma*, Paris, PUF, 1994.

BOBES NAVES, M.C, *La novela*, Madrid: Síntesis. 1993.

La literatura. La ciencia de la literatura. La crítica de la razón literaria". En VILLANUEVA, D. [coord.], *Curso de teoría de la literatura*, Madrid: Taurus, 19-45. 1994.

BORDWELL, David y THOMSON, Kristin., *El arte cinematográfico*. Paidós, Barcelona. 1995.

- BORDWELL, David, *La narración en el cine de ficción*. Paidós, Barcelona. 1996.
- BORDWELL, David, STAIGER, Janet, y THOMPSON, Kristin, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Paidós, Barcelona. 1997.
- BRANIGAN, Edward, *Narrative comprehension and film*. Routledge, Londres. 1992.
- BREMOND, Claude, *La lógica de los posibles narrativos*, en *Análisis estructural del relato*. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires. 1972.
- BRESSON, Robert, *Note sur le cinématographe*. Gallimard, col Folio, Paris. 2005.
- BURCH, Noel, *Une praxis du cinéma*, Paris, Folio-Essais, 1986.
- CANET, Fernando y PROSPER, Josep, *Narrativa audiovisual: Estrategias y recursos*. Síntesis, Madrid. 2009.
- CARROLL, Noël, *On the narrative connection*, en *New perspectives on Narrative perspective*. SUNNY Press, Albany. 2001.
- CASSETTI, Francesca, y CHIO, Federica, *Cómo analizar un film*. Paidós, Barcelona. 1991.
- CASTRO DE PAZ, José Luis. y PERUCHA, Julio Pérez, *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*. Festival internacional de Cine independiente de Ourense.
- CATTRYSSE, P. (1992): *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*, Berna: Peter Lang.
- (1994): *The Study of Film Adaptation: A State of the Art and some 'New' Functional Proposals*. En EGUILUZ, F. et al [eds.]: *Transvases culturales: literatura, cine, traducción*, Vitoria: Facultad de Filología-Universidad del País Vasco, 37-55.
- CHATMAN, Seymour, *Historia y discurso: Estructura narrativa de la novela y el cine*, Taurus Humanidades, Madrid, 1990.
- CHION, Michel, *Cómo se escribe un guión*. Cátedra, Madrid. 2006.
- COMPARATO, Doc, *El guión. Arte y técnica de escribir para cine y televisión*. IORTV, Madrid. 1988.
- CLERC, Jeanne Marie, *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain. Écriture du visuel et transformation d'une culture*,

- Berne, Francfort-sur Main, Nancy, New York, Peter Lang, coll. Littérature comparée, vol. 35. 1984.
- DOLOŽEL, Lubomir., *Estudios de poética y teoría de la ficción*, pról. de Tomás P., trad. Joaquín Martínez Lorente. Murcia, Universidad de Murcia, 1999
- FIELD, Syd, *Como mejorar un guion*. Plot, Barcelona, 1999.
- FONTAINE, David, *La poétique*. Paris, Nathan, 1993.
- FORSTER, Edward Morgan, *Aspects of the novel*. Edward Arnold, Londres. 1927.
- GARCIA, Alain, *L'adaptation du roman au film*. Broché, Paris. 1986.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús, *Narrativa audiovisual*. Cátedra, Madrid. 1996.
- GARCÍA LANDA, José Ángel, *Aspectos de la técnica narrativa en Hard Times, de Charles Dickens*. Universidad de Zaragoza.
- GARDIES, André, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *El texto narrativo*. Síntesis, Madrid, 1996.
- GAUDREAULT, André, et JOST, François, *le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990.
- GAUDREAULT, André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Merédiens Klincksieck, Paris. 1988.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, éditions du seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*. Lumen, Barcelona. 1989.
- GENETTE, Gérard, *Nuevo discurso del relato*. Catedra, Madrid. 1998.
- GOLIOT-LETE, Anne, VANOYE, Francis, *Précis d'analyse filmique*, éd. Nathan, Paris, 1992.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Larousse, 1966.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico*, en *Análisis estructural del relato*. Tiempo contemporáneo, Buenos Aires. 1972.
- HAMON, Philippe., *Introduction à l'analyse descriptif*, Hachette, Paris, 1981.
- HEGEL, Georg Wilhelm, *Introducción a la Estética*. Paris, Nathan.

- JACOBS, Lewis, *The rise of the American film*. Columbia University, Teacher College Press. 1968.
- JACOBSON, Roman, *Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie, Questions de poétique*. Paris, Seuil, Poétique, 1973.
- JOST, François, *Narration (s): en deçà et au-delà, en Communications n. °38*. Seuil, Paris.1983.
- JOST, François, *L'œil camera. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- JOUBE, Vincent, *La poétique du roman*. Armand Colin, VUEF, 2001.
- KRISTEVA, Julia, *Semeiotikê*. Paris, Seuil, 1969.
- LAFFAY, Albert, *Logique du cinéma*, Masson, Paris. 1964.
- LOTMAN, Yuri, *Estética y semiótica del cine*. Gustavo Gili, Barcelona. 1979.
- MEUNIERE, Emmanuelle, *De l'écrit à l'écran*, édition L'Harmattan, collection De visu, 2004.
- MCFARLANE, B. (1996): *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford: Clarendon Press.
- MELLONI, Alessandra, *Attraverso il racconto: Los gozos y las sombras di Torrente Ballester: dal romanzo allo schermo*, Bologna: Pàtron, 1991.
- METZ, Christian, *Essai sur la signification au cinéma*. Paris, Klincksieck, 1968.
- METZ, Christian, *Langage et Cinéma*, Larousse, París, 1971.
- METZ, Christian, *La gran sintagmática del film narrativo*, en *Análisis estructural del relato*. Tiempo contemporáneo, Buenos Aires. 1972.
- MILLET, Richard, *L'Enfer du roman. Réflexions sur la postlittérature*. Gallimard, Paris. 2010.
- PEÑA ARDID, Carmen, *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Cátedra, col. Signo e Imagen.2009.
- POUILLON, Jean, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946.
- PRINCE, Gerald, *A grammar of stories: an introduction*. Mouton, La Haya.1973.
- PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*. Fundamentos, Madrid. 1971.
- PROSPER, Josep, *El punto de vista en la narrativa cinematográfica*. Fundación Universitaria San Pablo CEU. 1991.

- RASTIER, François, *Sémantique et recherches cognitives*. Paris, PUF, 2001.
- RENIER, Victor, *Le problème du récit sémiotique*. Institut de Linguistique, Univ. Catholique de Louvain.
- RIFATERRE, Michel, *La production du texte*. Paris, Seuil, 1979.
- RIMMON-KENAN, Shlomith, *Narrative fiction: contemporary poetics*. Methuen, Londres. 1983.
- ROHMER, Eric, *L'organisation de l'espace dans « le Faust » de Marnau*, Paris, 10/18, 1977.
- SAINZ, Miguel, *El productor audiovisual*, Síntesis, Madrid, 1999.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *De la literatura al cine*, Paidós, Barcelona, 2000.
- SEGER, Linda, *El arte de la adaptación. Como convertir hechos y ficciones en películas*. Libros de Cine RIALP, Alcalá, Madrid, 2007.
- SERCEAU, Michel, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires: théories et lectures*. CEFAL, Liège. 1999.
- STAM, Robert, *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*, en NAREMORE, James (ed.), *Film Adaptation*, Rutgers, New Jersey, 2000.
- STERNBERG, Meir, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Indiana University Press, 1 janv. 1993.
- SUBOURAUD, Frédéric, *La adaptación el cine necesita historias*. Barcelona, Paidós, 2010.
- TODOROV, Tzvetán, *Las categorías del relato literario, en Análisis estructural del relato*. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires. 1972.
- TODOROV, Tzvetán, *Poétique de la prose*. Paris, Seuil, 1971.
- TODOROV, Tzvetán, *Qu'est-ce que le structuralisme? Poétique*; Paris, Seuil, 1968; edición española: *Poética*; Buenos Aires: Ed. Losada, S. A., 1975.
- TRUFFAUT, François, *El cine según Hitchcock*. Alianza, Madrid. 1974-2000.
- VANOYE, Francis, *Guiones modelo y modelos de guión*. Paidós, Barcelona. 1996.
- WAGNER, G., *The Novel and the Cinema*, London: Tantivy Press. 1975.
- WATZLAWICK, Paul, HELMICK-BEAVIN, Janet, JACKSON, Don. D; *Une logique de la communication*, Paris, Seuil, 1972.

WOLFGANG. Kayser, *Qui raconte le roman?* in *Poétique du récit Barthes, Kayser, Booth y Hamon*. Paris, Seuil, 1977.

Zunzunegui, Santos, *Pensar la imagen*. Cátedra, Madrid. 1992.

REVISTAS

DIACONESCU, Paula, *Sémantique et stylistique Méthode d'investigation d'un texte* in *Philologia Pragensia*, t. 12, nº4 1969.

GUNNING, T., *The Cinema of Attraction: en Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde*. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica, Año 6, nº6. Diciembre de 2020.

LARIVAILLE, Paul, *L'analyse (morpho)logique du récit*, *Poétique*, nº 19, 1974.

LOZANO, Adolfo, *Características estructurales de la narración en la trilogía Los gozos y las sombras de G. Torrente Ballester*. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 4, nº1, Otoño 1979.

PAZ GAGO, José María, *La mirada en el espejo. Gonzalo Torrente Ballester y los medios audiovisuales*. En PONTE FAR, J. A. y FERNÁNDEZ ROCA, J. A. [coor] *Con Torrente en Ferrol: un poco después*, A Coruña: Servicio de publicaciones da Universidade de Coruña, (137-157). 2001.

PÉREZ BOWIE, J. A., *La teoría sobre la adaptación cinematográfica de textos literarios. Estado de la cuestión*. En PÉREZ BOWIE, J. A. [Ed.]: *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, (11-30). 2003.

SANZ VILLANUEVA, S. *Trayectoria novelística de Gonzalo Torrente Ballester*. En *Anthropos*, 14, (45-47). 1982.

STAM, Robert, *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*, en NAREMORE, James (ed.), *Film Adaptation*, Rutgers, New Jersey, 2000.

SPANG, K., *Aproximación semiótica al título literario*, *Investigaciones semióticas I*, Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Toledo, 7-9 de junio de 1984, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, p.538.

TOURY, G. (1986): *Translation*. En SEBEOK, T. A. [ed.]: *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, vol. II, Berlin/New York/Ámsterdam: Mouton de Gruyter, 1111-1124.

URRUTIA, J. (1977): Estructuras cinematográficas en obras literarias. En *Cinema 2002*, nº 27: 33-36.

(1984): *Imago litterae. Cine. Literatura*. Sevilla: Alfar.

Butor, Michel, Intervention à Royaumont. Dans Michel Butor, *Essais sur le roman*. 2000-1960.

C. ALLEN, Robert, *Relocating American film history: The problem of empirical*. Cultural studies, vol n°20, 2006. Pdf, pp 48-88.

DESMOND, John, *Adaptation: Studying Film and Literature*. England: McGraw-Hill Higher Education. 2005, pp. 257-266.

DICCIONARIOS

MOUNIN, Georges, *Diccionario De Lingüística*. Labor, 1982.

TESIS

ANTÓN VÁZQUEZ, Patricia, *La obra novelística de Torrente Ballester y el cine: Los gozos y las sombras. Análisis comparativo-textual*. Facultad de Filología. Departamento de Filología Española e Latina, Abril 2007.

SITIOS WEB

CABEDO TORRES. Juan José, *Gonzalo Torrente Ballester o el poder de la imaginación*. Junio de 2011. <http://creativecommons.org/licenses/by-nd-nc/1.0>

SAGANOGO, Brahimán, *El concepto de literariedad: estatuto y postulado del texto literario*. <http://www.letralia.com/206/ensayo02.ht>

VALDERRAMA, Silvio, *Estructuralismo y formalismo*. <http://korovamilk2009.blogspot.com/2009/05/del-analisis-formalista-al.html>, octubre de 2013.

<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero31/paratext.html>

Análisis narrativo 4: historia y trama
<http://espanolsinmisterios.blogspot.com/2012/02/analisis-narrativo-4-historia-y-trama.html>

<http://tecnicacinematografica.blogspot.com/2009/08/vladimir-propp-y-la-morfologia-del.html>

<http://laraizdeloscuentos.blogspot.com/2011/10/morfologia-del-cuento-de-vladimir-propp.html>

<http://www.signosemio.com/greimas/modele-actantiel.asp>

110<http://www.hispanoteca.eu/Lexikon%20der%20Linguistik/c/CHRONOTOPOS%20%20%20Cronotopo.htm>

<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/tninteg.html>

SOPORTES AUDIOVISUALES

Televisión española TVE

<https://www.rtve.es/play/videos/los-gozos-y-las-sombras/>

RTVE Archivo

<https://www.youtube.com/watch?v=LFC4SoGK5hk&list=PLNBgLeqw6lxdGM1v4ZhV4mzeyOpqRBK9A>

Anexos

Cuadros

Cuadro 1. El esquema actancial de Greimas.....	100
Cuadro 2. La segmentación en secuencias.....	185-194
Cuadro 3. Los tipos del narrador.....	201
Cuadro 4. Supresiones y divergencias.....	240-242
Cuadro 5. La figura actoral en el serial.....	250
Cuadro 6. Segmentación del primer episodio	256

Fotogramas

Fotograma 1. Secuencia. Llegada de Carlos a Pueblanueva.....	180
Fotograma 2. Secuencia. Primer encuentro entre Carlos y Cayetano.....	181
Fotograma 3. Secuencia. El conflicto entre Carlos y Cayetano.....	182
Fotograma 4. Secuencia. La agresión de Cayetano contra Rosario.....	183
Fotograma 5. El día de la tormenta y el salvamiento del barco.....	184
Fotograma 6. Secuencia. La aparición de los personajes en las primeras escenas.....	219
Fotograma 7. Secuencia. Estados emotivos de Clara Aldán	221
Fotograma 8. La tendencia cinematográfica de los diálogos de la novela. (diálogo entre Juan Aldán y sus hermanas)	224
Fotograma 9. Foto. Las expresiones de Carlos Deza/ Eusebio Poncela.....	229
Fotograma 10. Secuencia. La boda de Rosario.....	231
Fotograma 11. Secuencia. La primera visita de Carlos a su casa de infancia.....	236
Fotograma 12. Secuencia. Clara Aldán y su clientela.....	252
Fotograma 13. Ocularización narrativa. Secuencia de pelea entre Juan y Cayetano.....	262

