

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

REPÚBLICA ARGELINA DEMOCRÁTICA Y POPULAR

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

MINISTERIO DE ENSEÑANZA SUPERIOR Y DE INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA

جامعة أبي بكر بلقايد - تلمسان -

Universidad Abou Bekr Belkaid de Tlemcen

Facultad de Letras y Lenguas

Departamento de Francés

Sección de Español



TESIS DE DOCTORADO

en Literatura Española

Adaptación cinematográfica de la novela “*El jugador de ajedrez*” de Julio Castedo: Estudio comparado

Presentada por

BERBAR Lotfi

Miembros del Tribunal

Dr.	BENSAHLA TANI Sidi Mohammed	MCA	Universidad de Tlemcen	Presidente
Pr.	ZERROUKI Saliha	PR	Universidad de Tlemcen	Directora
Dr.	SALAS GONZÁLEZ Carlos	MCA	Universidad de Murcia	Co-director
Dr.	OUNANE Ahmed	MCA	Universidad de Orán 2	Vocal
Dr.	SAIM Houari	MCA	C. U. Ain Temouchent	Vocal

Curso universitario 2020/2021

Agradecimientos

A mi directora de tesis, la profesora catedrática Saliha Zerrouki por sus esfuerzos y dedicación, quien, con sus conocimientos, su experiencia, su paciencia y su motivación ha logrado que pueda terminar mis estudios con éxito.

Doy las gracias a los miembros del tribunal por aceptar evaluar mi tesis doctoral.

No olvidaré en especial a mis estimados y difuntos maestros, que Alá Les Guarde en su Vasto Paraíso, Bedai Mustapha, Chaif Rahima, Benkada Boumediene, Aboura Abdelmajid.

A mis compañeros y compañeras, por sus valores y cualidades humanas.

A muchas personas que han formado parte de mi vida, a las que me encantaría agradecer su amistad, su consejos, su apoyo, su ánimo y su compañía en los momentos más difíciles de mi vida, algunas están conmigo y otras en mis recuerdos y en mi corazón; sin importar donde, quiero darles las gracias por formar parte de mí, por todo lo que me han ofrecido.

A mis padres y hermanas

A mi mujer e hijos

A Ghouti

Índice

Introducción	01
<i>Capítulo I. Teorías literarias y cinematográficas</i>	07
1. Poética	08
1.1. Teoría literaria y Crítica literaria	10
1.2. La literatura comparada	12
1.3. El estudio comparatista	16
2. Teorías narratológicas	18
2.1 Aproximación a los conceptos	18
2.2. La narración epistolar	24
2.2.1. La novela epistolar	24
2.2.2. El concepto de autobiografía	26
3. Teorías cinematográficas	27
3.1. Diferentes escuelas	28
3.2. La adaptación cinematográfica	35
3.3. El guión cinematográfico	39
3.3.1. Guión literario	40
3.3.2. El guión técnico	42
3.3.3. El storybaord	43
<i>Capítulo II. Estudio narratológico de la novela</i>	46
1. La construcción narrativa	46
1.1. La diégesis	47
1.2. Argumento	48
1.3 Variantes textuales	58
1.3.1. La Intertextualidad	58
1.3.2. La paratextualidad	62
2. Los personajes	65
2.1. Personajes principales	66
2.2 Personajes secundarios	68
2.3. Personajes terciarios	70
2.4. Personajes episódicos o incidentales	71

2.5 Personajes aludidos	72
2.6. Funciones actanciales de los personajes	74
2.6.1 Primera parte de la historia:	76
2.6.2 Segunda parte de la historia	77
3. La temporalidad y la espacialidad	79
3.1 El aporte de Genette	79
3.2. Acontecimientos y tiempo	80
3.3 La dimensión espacial	85
3.3.1. Espacios topográficos	86
3.3.2 Nivel de topografía horizontal	87
4. Los narradores	91
4.1. El narrador homodiegético	91
4.2. El narrador autobiográfico	91
4.3. El punto de vista	92
4.4. La narración epistolar	93
Capítulo III. El estudio cinematográfico	95
1. La sinopsis	96
2. El guión fílmico y la segmentación	103
2.1. El guión fílmico	103
2.2. La segmentación	109
3. El narrador fílmico y la focalización	126
3.1. El narrador fílmico y sus atributos	126
3.2. La focalización fílmica	130
4. El personaje fílmico	132
4.1. Protagonistas principales	136
4.2. Personajes secundarios	137
4.3. Personajes terciarios	138
5. La Temporalidad y la Escenografía	139
5.1. La temporalidad	139
5.2. La escenografía	142
5.2.1. El escenario en España	144
5.2.2. El escenario en Francia	146

Capítulo IV. Las comparaciones y variaciones	150
1. Las semejanzas	150
1.1. Los escritos	151
1.1.1. Texto literario	151
1.1.2. Texto Fílmico	151
1.2. El contexto de producción	152
1.2.1. La novela	152
1.2.2. La elaboración del guión	152
1.3. Segmentación comparativa.	153
1.4. Enunciación y punto de vista	158
1.4.1. El título	158
1.4.2. Tiempo de la enunciación y tiempo del enunciado	158
1.4.3. Punto de vista	159
2. Diferencias en la estructura temporal	160
2.1. Orden y duración en la novela	160
2.1. Orden y duración en la película	161
3. Las alteraciones	162
3.1. Supresiones	162
3.1.1. Supresión de acciones	163
3.1.2. Supresión de descripciones	164
3.1.3. Supresión de personajes	167
3.1.4. Supresión de diálogos	169
3.1.5. Supresión de episodios	171
3.2. Los añadidos	173
3.3. Modificaciones	181
4. Convergencias y divergencias	185
4.1. La emoción	185
4.2. La simbólica	186
4.2.1. En la novela	186
4.2.2. En la película	187
4.3. Temática	189
4.3.1. Las guerras	189

4.3.2. La traición	189
4.3.3. El juego de ajedrez	189
Conclusión	191
Bibliografía	196
Anexos	207

Índice de cuadros, tablas, figuras y fotogramas

Cuadros

Cuadro 1. Género literario de Elena Gallardo Paúls , (Gallardo, 2011)	11
Cuadro 2. Métodos de crítica literaria (Reina, 2011, p. 9)	12

Tablas

Tabla 1. Protagonista y antagonistas	68
Tabla 2. Personajes secundarios	69
Tabla 3. Personajes terciarios	70
Tabla 4. personajes episódicos	71
Tabla 5. Personajes aludidos	72
Tabla 6. Cuadro temporal	83
<i>Figura 1.</i> El modelo actancial de Greimas (1971, p. 276)	75
<i>Figura 2.</i> El modelo actancial de Diego Padilla (Primera parte)	76
<i>Figura 3.</i> El modelo actancial de Marianne Latour (primera parte)	77
<i>Figura 4.</i> El modelo actancial de Diego Padilla	77
<i>Figura 5.</i> El modelo actancial de Pierre Boileau (antagonista)	78
Figura 6. Paradigma y clímax	105

Fotogramas

Fotograma 01. Encuentro con Marianne	111
Fotograma 02. la vida conyugal	112
Fotograma 03. La posguerra	113
Fotograma 04. El emigrante	114
Fotograma 05: El arresto de Diego	115
Fotograma 06. Salvar a Diego	116
Fotograma 07. El calvario	117
Fotograma 08. Diego ha muerto	118
Fotograma 09. Pablo	119
Fotograma 10. El partido de su vida	120
Fotograma 11. El maestro de ajedrez	121
Fotograma 12. El solitario	122
Fotograma 13. Las correspondencias	122
Fotograma 14. La revelación	123

Fotograma 15. El viaje	124
Fotograma 16. El encuentro final	125
Fotograma 17. Diego descubre la carta a Pierre Boileau	128
Fotograma 18. En su celda escribiendo a su esposa	128
Fotograma 19. Bandera pintada	128
Fotograma 20. Los rótulos cronotópicos	129
Fotograma 21. Formulario de denuncia	130
Fotograma 22. Estrella de David	130
Fotograma 23. Calle de Alcalá	145
Fotograma 24. Bombardeos americanos en París	148
Tabla 7. Comparación de la segmentación literaria y fílmica	154
Esquemas	
Esquema 1. Tiempos de la novela y la película	158

Introducción

Este proyecto de doctorado que versa sobre la literatura comparada está enfocado hacia la adaptación cinematográfica en su sentido más amplio, en cuanto a la adecuación de una obra literaria para transponerla en obra cinematográfica. Desde siempre ha existido un nexo entre la literatura y el cine, con mayor y menor fortuna en los trasvases lo que alimentó la práctica de la literatura comparada con nuevas aportaciones y nuevos enfoques comparatistas.

La adaptación evolucionó durante más de un siglo, pero se encontró a principios del siglo XXI, con la explotación cinematográfica que carecía de originalidad, puesto que la mayoría de las ideas inéditas fueron utilizadas, así que la tendencia a la adaptación cinematográfica tomó más amplitud que nunca, lo que facilitó la extracción de un material original y la producción de derivados de una obra literaria, la mayoría del tiempo por interés económico, aliando un proceso de doble sentido en las relaciones intercomunicativas entre espectadores y lectores.

Nuestra elección de dos obras, la película y la novela *El jugador de ajedrez*, del mismo autor y guionista, Julio Castedo, se debe a la admiración que tenemos por la literatura y el cine, que consideramos como las mejores formas de expresión y de comunicación que reflejan la realidad del ser humano.

Nos motivó el explorar los mundos secretos, tanto de la narratología como de la adaptación cinematográfica, para conocer y comprender el proceso de transformación que proponen los fundamentos teóricos y metodológicos, en sendos análisis de la literatura comparada, ya que siempre sentimos pasión por la lectura y por la imagen y el sonido.

Nuestro interés va también hacia la historia de la España franquista, de los exiliados, por ser el telón de fondo en que están ambientadas las dos obras.

Nos animó la exploración de nuevos territorios de investigación, como la semiótica, las teorías de adaptación fílmica y la narratología para llegar a ver como surten efecto en la práctica.

Nos estimuló la reunión del novelista y del guionista que son coincidentes en la persona de Julio Castedo, hecho poco frecuente en las adaptaciones y que puede ser relevante para nuestros apuntes por la originalidad que representa para nuestro estudio.

Los objetivos que enmarcaran este trabajo serán encontrar y exponer los procesos de la narrativa y comprender los mecanismos de transcripción cinematográfica, localizar y justificar las convergencias y divergencias, y por último entender las estrechas, complejas y múltiples relaciones entre la literatura y el cine.

Nos motiva asimismo el aprender los mecanismos de la narratología y de la cinematografía dentro de la semiología y practicar el comparatismo literario.

Para enfocar nuestro trabajo de investigación que se titula, *La adaptación cinematográfica de la novela: El jugador de ajedrez de Julio Castedo*, proponemos la problemática siguiente:

¿Llegaría la película a proyectar la esencia de la novela?

Lo que nos remite a unos planteamientos que son:

¿Cómo se organiza el material de una materia tan interdisciplinaria y cómo destacar una performatividad de las obras textuales y cinematográficas?

¿Tendrían los protagonistas una transformación facetica de sus personalidades y actitudes, entre descripción novelística y juego de actores?

¿Cuáles son los elementos semejantes y divergentes de ambas obras?

¿Se respetan las técnicas narrativas de la novela, en la pantalla, tras su paso por los procedimientos cinematográficos?

¿Tiene la novela un estilo que se aproxima a la ideología cinematográfica?

¿Serían las adaptaciones cinematográficas unos productos de divulgación de las obras originales?

¿Cuál es el interés de la transcripción y qué efectos producen en el lector/espectador?

Nos planteamos, para alcanzar los objetivos propuestos, estructurar nuestro trabajo de tesis doctoral en cuatro capítulos, una introducción, una conclusión y una bibliografía.

En el primer capítulo titulado “*Teorías literarias y cinematográficas*”, expondremos los fundamentos teóricos más relevantes con respecto a aspectos de la literatura comparada, tomaremos como punto de partida, los trabajos de de Claudio Guillen en *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada* (Guillén, 1985a) que tratan diversas tendencias entre lo local y lo universal en que se descubren y confrontan las creaciones y producciones para darles una máxima apreciación y valorarlas a sus medidas.

Nos interesaremos también a los fundamentos teóricos y trataremos las teorías de adaptación en el libro de Seymour Chatman, *Historia y discurso: estructura narrativa en la novela y en el cine* (1990), para comprender los diferentes mecanismos que rigen la transposición textual hacia la construcción cinematográfica; por otro lado estudiaremos las teorías de Robert Stam, *Teoría y práctica de la adaptación* (2014) que propone utilizar el análisis narratológico, pues sus categorías permiten precisar las estrategias de manipulación del tiempo narrativo en el cine y las estrategias para la construcción del punto de vista cinematográfico. Esta propuesta se complementa con el estudio de las condiciones contextuales en las que se produce cada adaptación.

En el segundo capítulo que lleva el título “*Estudio narratológico de la novela*”, nos acercaremos a la estructura narrativa de la obra, abordaremos los mecanismos narrativos y estructurales de la misma como el discurso y la historia para poder sintetizar las teorías de la narrativa.

Haremos un análisis estructuralista de la novela apoyándonos en los trabajos de Narciso Pizarro, *Análisis Estructural de La Novela* (1970), trabajaremos el aspecto semiótico de nuestro relato con las teorías de A.J. Greimas *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva: metodología y aplicación* (1980) y apoyaremos nuestras justificaciones con los trabajos Todorov (1967). Terminaremos esta primera parte del segundo capítulo con el intertexto y el paratexto desde la perspectiva de Julia Kristeva (1997) y de Gerard Genette (1982)

En la segunda parte de este capítulo, trataremos el universo diegético de la novela, con base a los trabajos de Mijail Bajtín en *Los ensayos de las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica* (Bajtín, 1989). En

cuanto a la focalización, nos servirá el estudio de Jean Michel Adam (2004). Analizaremos también el narrador y el narratorio desde los trabajos de Patricia Martínez García *Algunos aspectos de la voz narrativa en la ficción contemporánea: el narrador y el principio de incertidumbre* (García, 2002). Finalmente, trataremos los personajes y sus atributos según la clasificación de Renato Prada Oropeza en su libro *El estatuto del personaje* (Prada Oropeza, 1978). Luego, realizaremos un cuadro actancial para evaluar las funciones de cada actante de la historia con apoyo a los trabajos de Vladimir Propp en *Morfología del cuento* (Propp, 1998) .

En el tercer capítulo “*El análisis cinematográfico*” presentaremos una sinopsis de la película, luego analizaremos la construcción cinematográfica, para ello pensamos reconstruir el guión cinematográfico de la película para ordenar los diferentes elementos como el discurso, los personajes, el tiempo y el espacio, basándonos en los trabajos de Federico Fernández Díez, en *Arte y técnica del guión* (1996).

La metodología del discurso fílmico será analizado gracias a *Elementos del discurso cinematográfico*, de Lauro Zavala (2003). Estudiaremos también los personajes de manera más específica siguiendo el método de *Análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica*, de José Patricio Pérez Rufí (2016). Por otra parte, indagaremos en los signos visuales y sonoros desde una perspectiva semiológica, puesto que nos basaremos en *el estudio semiológico del lenguaje cinematográfico* de Christian Metz (1974) para revelar la profundidad sémica de los elementos reconocidos.

El cuarto capítulo “*Las comparaciones y las variaciones*” lo dedicaremos a la comparación entre novela y cine para poder resaltar todas las semejanzas y las diferencias que pueden haber en el paso de un medio hacia otro, nos interesaremos

también a cualquier tipo de añadidura que puede nacer de tal ejercicio; para ello, estableceremos los parámetros de intercambio narrativo y estilístico entre la literatura y el cine, donde intentaremos echar la luz sobre el papel de la literatura, en el enriquecimiento del cine y evaluar cómo se establecen los niveles de interacción entre ambas obras; tomaremos nota de “*Similitudes estilísticas y temáticas desde la perspectiva*” de María Carmen Peña Ardid en su libro *Literatura y cine: una aproximación comparativa* (2009), analizaremos la fidelidad de la película a la obra original con la teoría de *La literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación* de José Luis Sánchez Noriega (2000).

Finalmente abordaremos los diferentes elementos añadidos y suprimidos en la película comparativamente a la novela, con las nuevas aportaciones de Pérez Bowie (2004) para poner de relieve el papel de cada medio de comunicación.

Capítulo I.

Teorías literarias y cinematográficas

Capítulo I. Teorías literarias y cinematográficas

La preocupación de los estudios de las artes literarias se ha dado desde la antigüedad con la finalidad de saber si concuerdan los términos teorías literaria y poética. En esta óptica, nos proponemos ver en qué el arte del lenguaje sirvió para destacar una definición concreta de este tema. Luego indagando en el referente tanto de las teorías literarias como de la crítica literaria, nos planteamos dilucidar, en los estudios del área, cuál es el límite que puede haber entre estas disciplinas o si hay un rechazo entre ellas. En cuanto a un aspecto preciso de las teorías literarias, la literatura comparada, nos motivan las diferentes ópticas de los investigadores para poder llegar a una definición concreta de la misma, indagando en el estudio comparatista que nos permitirá llevar las debidas equiparaciones que atañen a nuestro estudio.

Como nuestra investigación es un estudio comparado de novela y cine, nos focalizaremos al mismo tiempo en la narrativa y la adaptación fílmica. Así que desde el punto de vista de la narrativa nos interesaremos a la narratología en sus conceptos y fundamentos fluctuando entre ficción y realidad, haremos hincapié en la novela epistolar que es el género de nuestro corpus de estudios, *El jugador de ajedrez*, con la idea de demostrar cómo se muestra el estilo epistolar y autobiográfico. En cuanto a la película epónima, profundizaremos en las teorías cinematográficas para presentar las principales tendencias que se han dado en la adaptación fílmica, gracias a las cuales trataremos del guión fílmico en sus vertientes tanto literaria como técnica.

1. Poética

La polémica suscitada alrededor de la significación de la palabra “*Poética*” ha sido y sigue vigente hasta nuestros días, alimentando el interés de amplios los estudiosos de varios horizontes. Intentando encontrar una relación concreta a la *Poética* como equivalente de Teoría de la literatura, nos informa Elena Gallardo Paúls que cita al semiólogo estructuralista francés, diciendo:

Todorov teoriza desde el estructuralismo francés y usa el término “poética” como sinónimo del de “teoría literaria” de Wellek. Para delimitar la poética, a la que define como un acercamiento a la literatura a la vez “abstracto” e “interno”.(Todorov, 1968)

Explica la perspectiva del semiólogo aclarando que hay dos vertientes en su modo de pensar el discurso narrativo, de un lado, aconseja: “*ver en el texto literario un objeto suficiente de conocimiento, que es la actitud de la interpretación, exégesis, comentario, explicación del texto, lectura, análisis o crítica; su objetivo es el sentido de la obra*”.

En cuanto al aspecto teórico, que asocia la Poética a las teorías literarias, nos da el aporte de Todorov que propone:

...tratar de establecer leyes generales de las que el texto literario es un producto, que es la actitud de la ciencia, la actitud que adoptan los estudios psicológicos o psicoanalíticos, filosóficos o sociológicos. Se trataría del tipo de estudios que Wellek y Warren denominan “acercamientos extrínsecos”(Gallardo, 2011).

Los problemas de géneros y de definición de la literatura se han planteado siempre a los investigadores que intentan entender la literatura a través de un aspecto interno: el arte del lenguaje, entre la Estética y la Lingüística, tanto por el lado estético del mensaje verbal, como el de la información que vehicula, así que desde el punto de vista de una teoría general de las formas literarias y de su exploración de las distintas posibilidades del discurso. Llegaron a que la *Poética* es la nueva denominación de las Teorías literarias.

Es así que los estructuralistas vincularon las teorías literarias a la *Poética* y como bien lo define Francisco Abad, que precisa que este término designa toda teoría interna de la literatura, también es la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades literarias y designa asimismo los códigos normativos construidos por una escuela literaria, conjunto de reglas prácticas cuyo empleo se hace obligatorio. (Abad, 1985, p. 21)

Dando razón a Abad, el teórico Jesús G. Maestro abunda en el mismo sentido y nos libra a este propósito la reflexión siguiente:

Entendemos por Poética -lo hemos dicho- la ciencia de lo literario, la teoría de la literatura; esta ciencia (según la concebimos) no ha de consistir sólo en un saber de las formas, de los componentes formales y artísticos que dan esteticidad al discurso, sino que habrá de analizar asimismo su sustancia de contenido, la sustancia connotada por él. (Nebot, 1989, p. 33)

Es útil hacer un repaso de los orígenes de la palabra *Poética*, nos dice Elia Tabuenca que es el título de uno de los tratados de literatura más importantes en la

cultura occidental de Aristóteles. Indica que el filósofo griego redactó un amplio texto orientado a la normativización de las diferentes artes que se propagaban en la Antigua Grecia y de esta manera, se creó una tendencia literaria y poética que influyó en nuestra cultura durante muchos siglos. (Tabuenca, 2018)

Una síntesis sobre lo referente a la *Poética* nos lo da Francisco Nebot, diciendo:

Frente a las actividades que se centran en las obras particulares, la poética intenta buscar las propiedades del discurso literario. La obra es considerada, en esta perspectiva, como manifestación de un discurso abstracto y su estudio contribuye a alcanzar una teoría de la estructura y funcionamiento de la obra literaria. (Nebot, 1989, p. 33)

1.1. Teoría literaria y Crítica literaria

El concepto de la teoría literaria para el teórico Jesús G. Maestro en *Crítica de la razón literaria* es el conocimiento científico de los materiales literarios. Dice que se trata, por lo tanto, de un conocimiento conceptual o categorial, es decir, de un conocimiento científicamente construido. (2019)

Para Elena Gallardo Paúls, la teoría literaria es la base sobre la que se congregan dos otras disciplinas que son la historia literaria y la crítica literaria, se apoya en los aportes de Wellek y Warren para manifestar que:

Parece claro que el estudio de la literatura admita tres enfoques: teoría, historia y crítica, y la teoría es la disciplina básica para las otras dos. Además, estos autores enuncian la necesidad de una reconstitución de un

cuerpo de principios teóricos relacionados con la antigua poética, y que habían sido relegados por el auge del historicismo. Wellek y Warren establecen la siguiente clasificación:

DISCIPLINA	OBJETO	MODO
Teoría literaria	Principios de la literatura	
Historia literaria	Obra concreta	En orden cronológico
Crítica literaria	Obra concreta	Enfoque estético

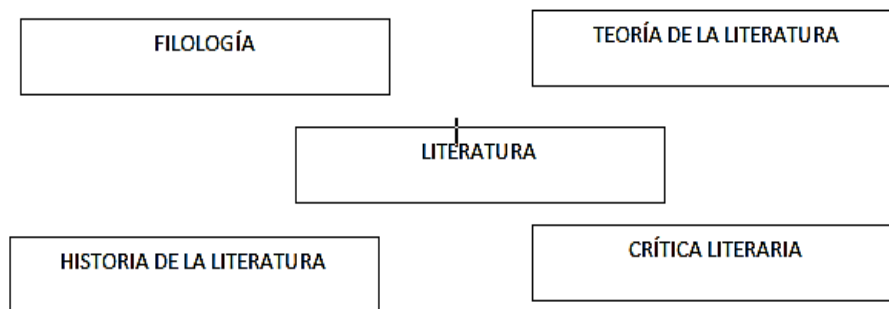
Cuadro1. Genero literario de Elena Gallardo Paúls , (Gallardo, 2011)

En cuanto a la Crítica literaria, la percepción que tiene de ella G. Maestro es la siguiente:

La Crítica de la Literatura es la interpretación de las ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios. (...) habrá de ejercerse como una Filosofía, es decir, como un saber efectivamente *crítico*, capaz de rebasar los conceptos literarios y de enfrentarlos con múltiples ideas que atraviesan o trascienden diversos campos categoriales. La Crítica de la Literatura es, pues, un saber de segundo grado, es decir, un saber que sólo puede actuar, y ser factible, a partir del saber de primer grado que constituye la Teoría de la Literatura, como ciencia categorial responsable de construir los conceptos científicos que habrá de manejar el crítico en sus interpretaciones sobre los materiales literarios.(2019)

Explica María José Reina que la renovación de la metodología crítica comienza con el rechazo del historicismo y del impresionismo, para centrar su actividad en la obra misma y describirla de forma objetiva. Y que el método impresionista surge como reacción a la crítica histórica. Considera la crítica no como investigación, sino recreación. Puesto que el juicio estético es resultado de la impresión que la obra deja en el espíritu del crítico, éste, al interpretar la obra está creando, por lo que es una crítica poética y subjetiva, aunque a veces acierta en la valoración intuitiva de las intenciones del autor (Reina, 2011, p. 3)

Hablando de los métodos de la crítica literaria, los comenta María José Reina con el esquema siguiente:



Cuadro 2. Métodos de crítica literaria (Reina, 2011, p. 9)

1.2. La literatura comparada

El estudio de las producciones literarias tiende a varios aspectos, cuando unos se enfocan en el texto, otros se interesan por el autor y su entorno, o por la proyección

semiótica, social, psicológica, psicoanalítica y filosófica que puede tener una obra. Anteriormente, hace más de tres siglos a lo menos, otro punto de vista surgió, es la comparación entre obras o producción literarias de diferentes, autores, culturas y hasta niveles de expresión artística.

La comparación es un elemento de nuestra vida cotidiana, comparamos las personas, las materias, los precios, entre otros. Así que se compara a las obras literarias, entre ellas o con otras expresiones artísticas en un ejercicio intelectual que promulga la noción de curiosidad humana y su capacidad a relacionar valores culturales entre sí.

Jean Jaques Rousseau explica que *“La reflexión nace de las ideas comparadas y es la pluralidad de las ideas lo que lleva a compararlas. El que solo ve un objeto no puede comparar nada”*. (Rousseau, 2008, p. 54)

Desde la condición humana, ha nacido la comparación, que se ha convertido a través del tiempo en disciplina intelectual denominada “Literatura comparada”.

Entre las definiciones que se pueden retener sobre la literatura comparada, se la define como una disciplina que estudia los textos literarios, desde una perspectiva comparatista y que se desarrolló después de los tres grandes áreas literarias que son, la crítica, la teoría literaria y la historia literaria.

Según María José Vega Ramos, *“El comparatismo anterior al siglo XIX constituye un ámbito que ha recibido un tratamiento escaso o nulo por parte de los historiadores de la disciplina”*. Uno de los primeros rasgos oficiales del comparatismo literario fue publicado en 1727, *El Essay upon the Epick Poetry of the Europeans*

Nations, de Voltaire, publicado por primera vez en inglés, ha merecido una atención especial como puede considerarse como uno de los textos más representativos de la aproximación ilustrada a la comparación entre literaturas nacionales.

Aun así el primero de los padres fundadores de la disciplina es Claude Fauriel, que ocupó la primera cátedra de literatura extranjera en la Sorbona en 1830, y a quien sucedieron, Frederic Ozanam y Edgar Quinet, que impartieron cursos de las diferentes literaturas alemana, anglosajona, española e italiana (Cioranescu, 1964, p. 17).

Después vinieron los franceses Villemain y Ampère considerados como principales pioneros de la disciplina, que con sus construcciones individuales terminaron en forjar una disciplina que se desarrolló durante el siglo XX gracias a los avances tecnológicos de la comunicación, actividades literarias y los intercambios internacionales de fuentes de informaciones. Nuevas influencias vieron el día en cuanto al campo de aplicación de la disciplina que era exclusivamente eurocentrista,

En ese sentido, Guillén da la definición siguiente:

Por Literatura Comparada (rótulo convencional y poco esclarecedor) se suele entender cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales. [...] Y digo supranacional, mejor que internacional, para subrayar que el punto de arranque no lo constituyen las literaturas nacionales, ni las interrelaciones que hubo entre ellas. (Guillén, 1985b, pp. 13-14)

En cuanto a Pichois y Rousseau, califican la “Literatura comparada francesa” de la manera siguiente:

Descripción analítica, comparación metódica y diferencial, interpretación sintética de los fenómenos literarios interlingüísticos o interculturales, por la historia, la crítica y la filosofía, con el designio de comprender mejor la literatura como función específica del espíritu humano.(Brunel et al., 1990, p. 200)

Una nueva perspectiva fue reivindicada por la escuela estadounidense en 1958, en el segundo congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada, fue Rene Wellek y Henry H.H. Remak, que amplificaron el campo de investigación de los comparatistas, fueron así las palabras de Remak:

La literatura comparada es el estudio de la literatura más allá de los confines de un país en particular, e incluye el estudio de las relaciones entre la literatura, por un lado, y otras áreas del conocimiento y la creencia, tales como las artes (pintura, escultura, arquitectura, música), la filosofía, la historia, las ciencias sociales (política, economía, sociología), la ciencia, la religión, etc., por el otro. En breve, trata de la comparación de la literatura con otras esferas de la expresión humana.(Remak, 1961, p. 1)

Por otra parte, Wellek reprochó a los franceses la focalización de su metodología comparativa a los conceptos de fuentes y sus influencias, y propone una metodología basada en el estudio intrínseco de la obra y alejarse de todo planteamiento externo.

Otras escuelas vieron el día, pero no fueron tan formales como las dos precedentes, entre ellas la escuela alemana, la escuela eslava, dominada por

Tschichevsky y Jakobson, que publicaron sus estudios sobre literatura comparada eslávica (Muñiz, 1989, p. 1)

Recientemente, una nueva tendencia de comparatistas filosóficos españoles seguidores del filósofo Gustavo Bueno, activan en una perspectiva de literatura comparada aplicando las teorías del materialismo filosófico, entre ellos encontramos, Jesús G. Maestro, que define el género como:

La Literatura Comparada es un método de interpretación destinado a la relación crítica de los materiales literarios, es decir, a la formalización, conceptualizada desde criterios sistemáticos, racionales y lógicos, de los materiales literarios en el campo categorial de la literatura.(Jesús G. Maestro, 2018)

1.3. El estudio comparatista

Desde el principio, la literatura comparada se ha dividido en dos orientaciones diferentes: La primera orientación fue histórica, de origen francesa, la segunda fue teórica de influencia norteamericana. Las dos orientaciones se oponen desde sus comienzos. La escuela francesa siendo una tendencia comparativa de la literatura con otras disciplinas del conocimiento; la tendencia norteamericana, limita la incursión de ese tipo de comparaciones. Remak lo explica como un acuerdo entre las dos escuelas sobre los objetivos de la literatura comparada, justificando la separación con otras disciplinas no literarias como objeto de comparación (1998, p. 93). En sus palabras, la función de la literatura comparada es:

Dar a los investigadores, profesores, estudiantes y lectores —no por últimos menos importantes— una comprensión mejor y más comprensiva de la literatura como un todo, y no como un fragmento compartimentado o como varios fragmentos departamentales estancos de literatura. Esto se logrará más cabalmente si además de relacionar entre sí distintas literaturas se relaciona también la literatura con otras esferas del conocimiento y de la actividad humana, especialmente con los campos artísticos e ideológicos; esto es, si se amplía la investigación de la literatura tanto en términos geográficos como genéricos. (1998, p. 94)

Pese a todo, las dos direcciones de la literatura comparada divergen en su propia naturaleza de estudio. Mientras que la orientación francesa se centra en las relaciones causales, la orientación norteamericana hace lo propio con las convergencias entre literaturas.

Desde entonces, varios ejes y conceptos de estudio comparatista vieron el día, entre los más usuales que son la intertextualidad, la interdiscursividad, la intersemiótica, la Intermedialidad, la traductología y gnoseología.

Después de haber planteado diferentes perspectivas comparatistas, pensamos que en nuestro caso de estudio, de las relaciones entre literatura y cine o más bien entre novela y guión, privilegiar el método semiótico textual que es definido, por Gago (2004, p. 7) que introduce un enfoque de las relaciones comunes entre la literatura y el cine, de sus diferencias, de cómo analizarlas y valorarlas objetivamente, sin entrar en sus cualidades o defectos, sin dar razón al uno o al otro; una evaluación sin prejuicios hacia una disciplina u otra, evitando toda subjetividad hacia esos elementos y desviados

de juicios que cuentan con los valores hermenéuticos, formales, estructurales, funcionales o pragmáticos, con un punto de juzgamiento que parte de convergencias entre ambas obras artísticas, sin olvidar también exponer sus divergencias.

A fin de cuentas, el estudio comparativo racional tiende a ser un sistema que nos guía a comprender mejor la relación entre literatura y cine, se considera que la escritura del guión cinematográfico, como una primera puesta en escena de la historia narrada en la novela, en nuestro caso, *El jugador de ajedrez* (Castedo, 2009) lo justifica ampliamente, puesto que la obra literaria estaba escrita en forma cinematográfica, la comparación entre capítulos y escenas y a veces en planos es casi analógica de una simetría pensada de la novela hacia el cine.

2. Teorías narratológicas

2.1 Aproximación a los conceptos

La narratología explicada por Martín Infante Antonio y Gómez Felipe Javier, es la especialidad que se ocupa del relato narrativo en sus aspectos formales y estructurales. En definitiva, es la teoría de los textos narrativos (y de ciertos aspectos de los textos teatrales). En cuanto a narrar, es referir una sucesión de hechos que se producen a lo largo de un tiempo identificado y que, normalmente, da como respuesta la variación o transformación de la situación inicial. (Ambas definiciones se aplican principalmente a la Literatura, pero tanto ellas como la mayor parte del contenido de estos apuntes se pueden usar para cualquier tipo de narrativa, como es el caso de la cinematográfica o la del cómic)(Infante y Gómez, 2000)

Dice José Hernández que:

“Narrar es contar. La narración es un tipo de texto en el que se cuentan hechos reales o imaginarios. Al abordar el análisis de los textos narrativos, es necesario estudiar la historia y las acciones que la componen, los personajes que las llevan a cabo, el tiempo y el espacio donde se desarrollan, como se ordenan todos estos elementos y desde qué punto de vista se cuentan. (Hernández, 2019)

El límite entre ficción y literatura ha siempre sido cuestionado, así que a través de unas aproximaciones del origen y evolución de las teorías que tratan la ficcionalidad de las obras literarias, proponemos mostrar algunas reflexiones sobre el tema de la ficción y de la mimesis, con sus características y sus finalidades

“El arte es una imitación, diferente según el material que se utiliza; la literatura es imitación por el lenguaje, así como la pintura es imitación por la imagen. Específicamente, no es cualquier imitación, porque no se imitan las cosas reales sino las ficticias, que no necesitan haber existido”(Todorov, 1968, p. 354) .

El concepto de ficción en la literatura parte de una constatación y de una necesidad. La *constatación* de un panorama caótico entre los teóricos de la literatura a la hora de enfrentarse a la categoría de la ficción literaria y la *necesidad* de establecer una definición que permita devolver a la literatura la realidad ontológica plena en la que se desenvuelve: “Desde una perspectiva afin a la *Poética* de Aristóteles” (Demetrius, 2012), en cuya trayectoria interpretativa se sitúa toda la teoría literaria occidental, se considera que una suerte de falacia poética constituye el núcleo esencial

de la literatura. Las ideas de realidad, ficción, naturaleza, imitación y verosimilitud, son, entre otras varias, constitutivas de una poética que, desde hace aproximadamente veinticinco siglos, explica la *realidad de la literatura* como una “ficción literaria” y la *realidad de la humanidad* como un “mundo o naturaleza” dados de forma acrítica y apriorística” (Demetrius, 2012, pp. 9-10)

En su libro *la República* (García, 2012), el filósofo Platón afirmaba que “*Los poetas son mentirosos*”, en una perspectiva de comprensión de la visión platónica, no estaba equivocado, porque cada creación literaria necesita inevitablemente una plasmación libre de una realidad del universo humano con un grado de reconstrucción de la realidad a diferentes niveles de la visión de su autor.

Los críticos literarios han distinguido dos formas de introducir la realidad en la producción literaria, que son el concepto de la ficción, que está estrechamente ligado a la literatura, lo que significa que los relatos literarios no aluden obligatoriamente a hechos reales, René Wellek cita:

.... en las obras más literarias, uno se refiere a un mundo de ficción, de imaginación. Las aserciones de una novela, de un poema o de una obra de teatro no son literalmente verdaderas; no son proposiciones lógicas. Y ahí está el rasgo distintivo de la literatura; esto es, la ficcionalidad. (2003, p. 359)

Comprendemos que la ficcionalidad es un rasgo distintivo de la literatura, prestado a la historia y plasmado en las obras. Entonces la ficción es un proceso inventivo que utiliza los elementos de la realidad de una forma más libre para ubicarse en la creación artística de la literatura (Saganogo, 2007).

La ficción ha tenido una importancia notable en el Romanticismo, el rechazo de la autoridad y de toda legislación impuesta, originada por la creatividad e inaugurada por una concepción de la realidad artística, lo que adquiere una autonomía de la realidad del mundo real.

En su obra Searle, en cuanto al status lógico del discurso ficcional (Searle, 1975), explica que lo ficcional y lo literario no se implican del todo, es decir que un texto literario no es necesariamente ficcional y al revés toda ficción no es pura literatura. Searle adelanta la teoría de “la simulación”, que no es exactamente ficcional. Searle va más allá de la separación del autor y el narrador, haciendo contar la historia por uno de los protagonistas o por el narrador ausente de ella.

Según Searle, el narrador en la tercera persona simula actos ilucucionarios, que existe en la obra y al mismo tiempo omite otras en virtud de mecanismos extralingüísticos en forma de operación de reglas que preceden todo acto ilocucionario es decir, serio, auténtico o efectivo cuya función principal es relacionar sus dichos con actos del mundo(Searle, 1975, p. 326) ; para el narrador en primera persona Searle explica, que el autor simula ser alguien distinto, en ambos casos la motivación del autor no es engañar sino, contextualizar al lector en la narración de la obra. Esta distinción pierde su efecto cuando se relata a través de una persona distinta del narrador y que se mantenga fuera del universo narrado como protagonista o testigo de segundo grado.

Martínez Bonati (1978) sostiene que para el autor de una obra (novela):

La regla fundamental de la institución novelística no es aceptar una imagen ficticia del mundo, sino previo a eso, aceptar un hablar ficticio. Nótese bien: no un hablar fingido y no pleno del autor, sino un hablar pleno y auténtico, pero ficticio, de otro, de una fuente de lenguaje, que no es el autor, y que, pues es fuente propia de un hablar ficticio, es también ficticia o meramente imaginaria (p. 142).

En otras palabras, no es el autor quien habla, sino su intervención en un diálogo imaginario e imaginativo de una simulación en una situación bien definida por el propio autor. Bonati añade que, el autor tiene varias actividades verbales en su acto de producir o reproducir los signos distintivos del habla a diferencia de lo citado, el acto de habla no es válido cuando se recita una poesía, se lee en voz alta una carta de otro y todo acto que no se asume como propio al hablante sí mismo, es decir que el autor no realiza actos de habla sino que construye en su imaginación y registra un discurso ficticio de un hablante imaginario (1978, p. 143).

Otro caso es que el autor identifica al narrador, en este caso se puede defender la idea que el autor simula una situación de actos ilucocionarios y finalmente simula ser el que realmente es, disimulado detrás de su obra de ficción. Searle explica como el autor simula referirse a un objeto, un objeto que existe, de la misma forma esta simulación es la creación de un objeto ficcional (1975, p. 330).

Por su parte Landwehr (1975), hace una diferenciación entre los términos “ficticio” y “ficcional”, Landwehr explica que el primero alude a todos aquellos objetos y hechos cuya manera de ser es modificada intencionalmente por alguien durante cierto lapso, vale decir, aquellos objetos y hechos a los que un individuo

adjudica transitoriamente una modalidad distinta de la que tiene vigencia para él y para otros individuos de su mismo ámbito cultural en determinado momento histórico (p, 176).

La "ficcionalidad" designada por Landwehr, como la relación de una expresión con los constituyentes de la situación comunicativa, a saber, el "productor", el "receptor" y las "zonas de referencia", a condición de que al menos uno de estos constituyentes sea ficticio, esto es, intencionalmente modificado en el modo de ser que normalmente se le atribuye (p. 180).

Podemos decir que para Landwehr, la ficcionalidad es una esfera relacional entre diferentes actualizaciones de códigos, que debe tener al menos una ficcionalidad en uno de sus elementos y que sea intencionalmente modificado por su autor, a pesar de eso , los textos ficcionales no tienen ninguna propiedad semántica o sintáctica para que se le pueda caracterizar como tales, cualquier enunciado de otra forma se le puede actualizar para ficcionalizarle si cumple la condición de referencia, citada anteriormente.

Landwehr critica la teoría de Searle, para los casos donde se menciona lugares y objetos, acontecimientos históricos reales en sus textos ficcionales:

"Los objetos y hechos de cuya realidad se tiene conciencia y que a la vez aparecen como componentes del mundo de un texto ficcional adquieren una especie de existencia doble, Por un lado, incluso durante la recepción de un texto ficcional, se mantiene la conciencia de su realidad pero, por otro lado, se presentan como funcionalmente modificados por su inclusión en un texto tal: son parte integrante del mundo ficcional" (1975, p. 182).

2.2. La narración epistolar

2.2.1. La novela epistolar

La novela epistolar, llamada también de cartas, es una técnica literaria que puede ser interpretada a partir de múltiples puntos de vista. Este género tiene sus raíces en Petrarca y se consolida con Erasmo y Lipsio. Entre los más señalados autores del género figuran Jean Jacques Rousseau y Goethe. La tradición epistolar española se remonta al siglo de oro. Se observan en ella varias modalidades temáticas y entre ellas *El lazarillo de Tormes* es ejemplo representativo de la epístola autobiográfica. La epístola en verso cuenta con *La Epístola* y la *Elegía a Boscán* de Garcilaso de la Vega.

Destacan también los epistolarios de Quevedo y de Lope de Vega. En la ilustración, se distingue el francés Montesquieu con *Cartas persas* (1721) y José Cadalso con *Cartas marruecas* (1789). (Rojas Portilla, Erika, 2012)

Explica David Lodge en *El arte de la ficción* que las novelas escritas en forma de cartas eran inmensamente populares en el siglo XVIII, cita el ejemplo de dos novelas epistolares de Samuel Richardson, *Pamela* (1741) y *Clarissa* (1747) que fueron hitos en la historia de la narrativa europea e inspiraron a muchos imitadores. (Lodge, David, 2002, p. 44)

El mismo estudioso opina que la novela epistolar es una fórmula de ficción narrativa en primera persona, pero está dotada de rasgos especiales que no se encuentran en el modo autobiográfico más habitual. Mientras que la historia que forma una autobiografía le es conocida al narrador antes de empezar a escribir, las cartas son la crónica de un proceso que está en curso (2002, p. 46)

Siempre en idéntica óptica, dice que el mismo efecto puede obtenerse naturalmente usando la forma de un diario, pero la novela epistolar tiene dos ventajas adicionales. En primer lugar, se puede poner más de un corresponsal, y de ese modo mostrar el mismo acontecimiento desde distintos puntos de vista, con interpretaciones totalmente diferentes. En segundo lugar, aunque uno se limite, a un solo escritor, una carta, al revés de un diario, se dirige siempre a un destinatario específico, cuya reacción, tal como el narrador la imagina, condiciona el discurso.(ibíd. 2002)

La escritura, estrictamente hablando, sólo puede imitar fielmente otra escritura. Su representación del discurso hablado y aún más de los acontecimientos no verbales, es altamente artificial. Pero una carta ficticia es indistinguible de una carta real. Una referencia a las circunstancias en las que una novela está siendo escrita, dentro de la misma novela, llamaría normalmente la atención sobre la existencia del autor «real» detrás del texto, rompiendo de ese modo el espejismo de realidad creado por la ficción, pero en la novela epistolar, al contrario, ese recurso refuerza el espejismo.(2002, p. 48)

El realismo pseudo-documental del método epistolar dio a los antiguos novelistas un poder sin precedentes sobre su público, comparable al hechizo que ejercen ciertos culebrones sobre los modernos telespectadores.

En cuanto a las características que puede tener el género epistolar, explica Jesús Nieves Montero, en cuanto al modo de ser del mismo que es:

"el género epistolar", cuyo forma de expresión tradicional es el texto que comúnmente conocemos como carta, es uno de los más libres que existe dado que abarca una gran cantidad de temas y propósitos, expuestos de manera diversa, siempre y cuando cuente con un destinatario a quien va dirigida la carta y sus respectivos encabezamiento, saludo y despedida. (Montero 2011)

Hablando de la estructura la presenta de la manera siguiente: *"En el cuerpo de la carta pueden aparecer recomendaciones, comentarios, solicitudes, diálogos, narraciones, poemas, notificaciones, argumentaciones de todo tipo hasta saludos y despedidas. En relación con sus objetivos y el ámbito de interés"*. (Montero, 2011)

En cuanto a los fines a que está consagrado el género epistolar y a su clasificación dentro de las series narrativas, dice que:

Una carta puede ser privada, pública, oficial, abierta, doctrinal, científica, poética o amorosa. Evidentemente, su clasificación depende del grado de universalidad del mensaje que contenga, de la cantidad de personas a la que la carta puede alcanzar con sus significados (ibíd.)

2.2.2. El concepto de autobiografía

La idea del compromiso de lealtad es la esencia misma de la autobiografía, tal como Cáceres Ramírez lo precisa es: *"la fidelidad a los eventos: aunque pasados por el filtro de la memoria del autor, el lector espera que los hechos se narren con fidelidad, no histórica y del contexto, sino fidelidad a los sentimientos y eventos personales"*. (Cáceres Ramírez, 2019a) que precisa:

...es el relato de la vida de una persona escrita por ella misma. El autor es el encargado de expresar los pormenores, triunfos, fracasos, y momentos memorables de uno o varios aspectos de su vida. Es un tipo de redacción literario y se encuentra en medio de la literatura y la historia. Es un texto de no ficción porque relata la vida de una persona. Su estilo es libre y no tiene una estructura estándar; no todas las autobiografías son cronológicas o no todas comienzan con el nacimiento de la persona(Cáceres Ramírez, 2019b)

Apoyándose los aportes de las autobiografías, indica Pozuelo que: *“fue precisamente la caída en desuso de la epístola la que pudo favorecer el enorme desarrollo de las autobiografías como forma de intimidad y espontaneidad”*.

Subraya también un hecho a favor de la autobiografía, apuntando que el subgénero suscita también muchas cuestiones en cuanto a su complicada categorización y en torno al interés que produce en otros dominios, como la historia y la filosofía y que subleva una multitud de cuestiones como la polémica ente ficción versus verdad, la cuestión del sujeto o del género. (Pozuelo Yvanco, p. 19).

Y consta declarar que el debate sobre estas consideraciones es inacabado y alimenta un sinfín de diálogos y de reflexiones.

3. Teorías cinematográficas

La relación del cine con la literatura ha constituido un tema de debate y controversia desde los comienzos del arte cinematográfico. Desde que surgió como arte de narración de historias, ha existido la tendencia a asociarlo con la literatura tanto por

parte de los cineastas, escritores y críticos como por parte del público (Rodríguez Martín, 2003, p. 83)

Desde los años 60, las tendencias del análisis cinematográfico empezaron a tomar forma como práctica profesional con la creación de los primeros programas de postgrado en Francia y Estados Unidos¹. Estos movimientos se han destacado como escuelas de análisis, captando tantos adeptos, en estos países, como en el resto del mundo.

3.1. Diferentes escuelas en el estudios de Lauro Zavala

En nuestro trabajo, destacaremos algunos movimientos que tuvieron un auge universal, exponiendo sus características, sus conceptos teóricos fundamentales y sus principales fundadores.

La evolución del análisis cinematográfico se ha destacado a finales de la segunda guerra mundial, dando vida a una multitud de perspectivas e interpretaciones sobre el cine.

- **La escuela formalista**

Según el autor mejicano, la variante de la escuela rusa surgió con el formalismo, su objetivo es basarse en el reconocimiento de elementos formales del cine (sonido, organización narrativa, composición visual). La mayor parte de las primeras teorías cinematográficas fueron formalistas (Rudolf Arnheim en Estados Unidos; Béla Balász en Hungría.). El formalismo cinematográfico (en particular el formalismo ruso) es el

¹ Es el estudio hecho por el profesor Lauro Zavala, donde presenta todo el recorrido y la evolución de las escuelas y los movimientos de análisis cinematográfico (Zavala, 2010, p. 11)

antecedente directo de las teorías semiológicas, narratológicas y estructuralistas de las décadas de 1960 en adelante.

Entre los pioneros encontramos a Eisenstein(1944), Pudovkin (1957), Vertov(1974) entre otros. Su interés se centraba en la estructura narrativa sobre todo en la diferenciación entre el discurso y la historia, y los efectos que produce el montaje en el espectador de cine. Según Jacques Aumont y Michel Marie en su *Analyse du film*(2016), el primer estudio de secuencia, propiamente dicho, se realizó por Eisenstein, utilizando para ello un breve fragmento de su película, *El acorazado Potemkim* (S. M. Eisenstein, 1923).

Eisenstein se basa en el ritmo visual, construido de una imagen a otra consecutivamente, dando una reflexión sobre la importancia arquitectónica del montaje, estructurado del mismo modo que una partitura musical.

Otro de los pioneros rusos sería sin duda Kuleshov (1974), conocido por sus trabajos del efecto del montaje producido sobre los espectadores y que elogia más el juego de actores y sus expresiones.

Dziga Vertov (1974) por su parte presentó un sistema analítico que fue practicado fundamentalmente a través de su práctica como cineasta, en particular en *El hombre de la cámara* (1929), película en la que se inauguran numerosos recursos metaficcionales que serán retomados varias décadas después por directores modernos y postmodernos.

Para resumir, el movimiento ruso, a pesar de tener una polivalencia de registros, lo que trasciende del mismo es el mérito de establecer en su día los antecedentes fundamentales del desarrollo de las demás escuelas de análisis.

- **La corriente estructuralista**

Explica Lauro Zavala que es integrada fundamentalmente por analistas franceses, como André Bazin y con él *La evolución del lenguaje cinematográfico* (Bazin, 1966), y continuado por los trabajos semiológicos de Christian Metz (Metz, 1973), las líneas narratológicas de François Jost y André Gaudreault (1995) y el estructuralismo de Raymond Bellour (Bellour, 1980).

Esta corriente tiende a un registro de análisis literario influido por una tendencia filosófica continental. Actualmente, esta escuela continúa desarrollándose en los trabajos publicados por la editorial Armand Colin. Se observa que el predominio de la narratología ha sido un elemento básico en los trabajos realizados, como el interés por las reflexiones filosóficas.

En este movimiento, se destacan ilustres intelectuales como Gilles Deleuze (1984), Jacques Aumont (2011), Aumont y Marie (1988) y muy notablemente, Laurent Jullier (2019), que publicó en (2007) con Marie Michel, el decano de los analistas europeos, el primer libro de texto universitario de análisis cinematográfico en Francia, *Lire les images de cinéma*.

El movimiento narratológico francés ha sido dominante en gran parte la Academia Internacional, que se inicia en los cincuenta, con el artículo de André Bazin (1966), "*L'évolution du langage cinématographique*" y el primer manual sistemático de

análisis cinematográfico, de Marcel Martin (1990), *Le langage cinématographique*; en 1968, con los trabajos de análisis que hace Christian Metz (1973) de *Adieu Phillipine* (1963), donde concluye que la sintagmática tiende a ser exclusivamente descriptiva.

En 1969, en cambio, Noël Burch (1969) propone algunas teorías que serán estudiadas más ampliamente por numerosos analistas en las décadas posteriores. Más tarde, Roland Barthes publica *(S/Z)*, (1980), siendo un pilar de la narratología posestructuralista en cine y literatura.

En 1972, Gérard Genette, en *Figures III* (1989), propone una narratología literaria cuyas categorías serán ampliadas después por André Jost y André Gaudreault.

A su vez, a finales de los setenta, Pierre Sorlin propone un sistema de análisis, donde integra la morfología de Vladimir Propp a los trabajos de Luchiano Visconti, para llegar a un nivel formalista apoyado por una plataforma sociológica, que empieza en la práctica con sus estudios culturales en Europa en *Sociologie du cinema* (Ethis, 2009) En Cuanto a Raymond Bellour, en *L'analyse du film* (Raymond, 1979) y en *Cinéma américain* (1980), propone un análisis fuertemente formalista, influido por el psicoanálisis de Jacques Lacan.

En 1984, Gilles Deleuze publica *L'image-mouvement*(1984), y el tomo que lo acompaña, *L'image-temps* (Deleuze, 1985), obras que, en la primera década del siglo XXI, serán estudiadas minuciosamente, creando una escuela de interpretación filosófica en sí misma.

En *Langage et cinema* (Mitry, 1987), Jean Mitry propone una especie de manual de análisis formalista, como una respuesta a la semiótica del filme de naturaleza

metziana. El mismo año Francois Jost , en *L'oeil-caméra: Entre film et roman* (Jost, 1987), inicia un trabajo que después desarrollará más extensamente en colaboración con André Gaudreault en *El relato cinematográfico. Cine y narratología* (1995).

En 1988, Jacques Aumont y Michel Marie editan un trabajo que sirve de balance de análisis de film, traducido al castellano en 1990. Dos años después, Francois Vanoye y Goliot-Lété publican el *Précis d'analyse filmique* (2009) que debe ser considerado como un excelente manual del análisis formal.

En 2000, se publicó el ya mencionado trabajo de Laurent Jullier, *L'analyse de séquences*, y en 2001, Jacques Aumont y Michel Marie presentan su *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* (Aumont y Marie, 2016) En 2007, aparece el libro de Jullier y Marie, *Lire les images de cinéma* (Jullier y Marie, 2007), y el mismo año Gardies coordina el volumen colectivo, *Comprendre le cinéma et les images* (Gardies, 2007)

En resumen, la tendencia francesa, llamada continental es sometida a la narratología y al estructuralismo con gran influencia del psicoanálisis lacaniano y que ha tenido un gran peso en las escuelas españolas y latinoamericanas, puesto que la mayoría de los trabajos ya mencionados fueron traducidos al español. La teoría principal de esta escuela se basa generalmente en el recorte², que es el registro exacto de los planos y de la banda sonora de una secuencia o de una película completa; después se analiza o se comprueba la interpretación textual de la película.

² Se llama también “découpage” a la partición en planos y encuadres a posteriori, en el interior de una secuencia, para su mejor observación.

- **La escuela anglosajona**

Para el estudioso latinoamericano, Lauro Zavala, la escuela anglosajona fue dominada exclusivamente por los ingleses y los estadounidenses, como es el caso en los estudios de análisis estadístico y tecnológico en relación con la historia del cine, en 1983 de Barry Salt (Barry, 2009) David Bordwell (Bordwell, 1991) Janet Staiger, etc. En otros trabajos más didácticos, se observa en la notable tradición de manuales universitarios para el análisis de Dick (1981), Bordwell y Thompson (2003) y por último Prince (2003) .

Con estos últimos autores, se ha podido integrar otras formas de aproximaciones interdisciplinarias. Entre las disciplinas que se aproximan al análisis cinematográfico con fines instrumentales hay, entre otras, el derecho, filosofía, estudios literarios, psicoanálisis, diseño urbano, arquitectura, sociología de la educación, estudios de género, historiografía, ética y retórica:

Si fuera necesario definir esta escuela con un solo término, éste podría ser ‘pragmática’. Incluso las reflexiones filosóficas tienden a enfatizar la dimensión ética sobre la puramente estética, pues hay una tendencia a desarrollar estrategias didácticas, aplicables a situaciones concretas.

- **El movimiento alemán**

En las ideas de Lauro Zavala, este movimiento es una de las escuelas más peculiares, aunque influenciada por los franceses en su método del “*découpage*”, puesto que esta última no se detiene en un solo moldeo de análisis para películas, sino que tiende a insertar un análisis específico para cada filme que se quiera analizar, una lógica

que se puede comprobar en los trabajos de serie de cien estudios, coordinada por Werner Faulstich y Helmut Korte (1997), para celebrar el Centenario del cine en 1995. Es decir, que hay cien métodos para analizar cien películas y un objetivo particular en cada análisis particular.

- **La tendencia hispano-italiana según Zavala**

Nacida en España e Italia, esta corriente ha tomado ciertas características analíticas de las demás escuelas de análisis cinematográfico, en su multiplicación de aproximaciones sucesivas al análisis, lo cual, a su vez, propicia un trabajo comparativo, como Francisco Javier Gómez Tarín en su obra *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en el texto fílmico* (2006), en la serie dirigida por Javier Marzal Felici *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada* (2011) y o en términos de una exposición didáctica de los procedimientos necesarios en todo análisis como lo proponen Francesco Casetti y Federico di Chio en *Cómo analizar un film* (1991) Javier García Jiménez publica un trabajo similar (1993) . En 1995, Javier González Requena publicó una compilación universitaria, *El análisis cinematográfico*(1995).

En 1996, Santos Zunzunegui (1996) propone su *Microanálisis fílmico*, cuyo título establece ya un programa de trabajo. En ese mismo año, Vicente Sánchez-Biosca publica *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis* (1996), de carácter más pedagógico que teórico. Después, Luis Martín Arias presenta *El cine como experiencia estética* (2011).

En 2011, Javier Marzal Felici en *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada* (Felici, 2011), explica que, un análisis debe contener los siguientes elementos: ficha técnica, guión técnico cronometrado con la descripción plano por

plano, comentario sobre cada componente formal, comentario contextual en torno a la producción, distribución, crítica inicial, análisis comparativo entre la película analizada y otras similares o contrastantes y de evaluación general.

La aportación principal de esta escuela es el análisis comparativo y la integración de las diferentes tradiciones anteriores. La propuesta de considerar la existencia de estas tradiciones académicas en el análisis de secuencias es puramente asintótica, es decir, que sólo se presenta como un mapa para cartografiar ciertas tendencias generales. En el contexto latinoamericano, donde la tradición más sólida del siglo XX fue el trabajo de interpretación historiográfica y política (incluso fuertemente militante), no se ha formado una escuela que sea reproducida en otras regiones del mundo. (Javier Marzal Felici 2011).

Conviene cerrar este rápido repaso por las escuelas de análisis, recordando los criterios que señalan Casetti y Di Chio para la validación de un análisis: coherencia interna, fidelidad empírica y relevancia gnoseológica. Además, si se puede contar con otros ingredientes, como profundidad, extensión, economía y elegancia, mejor aún.

3.2. La adaptación cinematográfica

María Elena Rodríguez Martín recuerda que aunque la literatura crítica sobre la adaptación no es muy extensa, se dieron a conocer una serie de publicaciones consagradas al estudio en los años 60 y presenta a Béla Balazs como el primer teórico que trata el tema de la adaptación en forma directa. (Rodríguez Martín, 2003, p. 85)

Explica Daniela Berghahn (1996) que cita Rodríguez Martín que como la relación adecuada entre los textos literarios y fílmicos es una relación de transformación

fiel; pero no siempre se produce en una adaptación. Sea se preserve la integridad de la obra original, sea se adapta el original de forma libre para crear en un medio diferente una nueva obra de arte con integridad propia. (Rodríguez Martín, 2003, p. 86)

La cuestión de fidelidad al texto que ha sido tan reiterada es explicada por Chatman que afirma:

La novela y el cine son dos medios distintos que actualizan la misma historia utilizando procedimiento de narración, diferentes y que el problema al que se enfrenta toda adaptación es el encontrar soluciones para aquellos procedimientos o aspectos propios de la narración literarios y que son difíciles de transferir al cine. (Chatman y Prieto, 1990, p. 121)

En el mismo orden de ideas que la estudiosa española, el estadounidense profesor de Estudios cinematográficos, Robert Stam plantea las preguntas que se hacen acerca de las adaptaciones. Dice que tienen que ver con las modificaciones y permutaciones que se hacen a la historia. Este punto de vista adentra en el campo de la narratología o estudio de los mecanismos de la narrativa. Los narratólogos cinematográficos han utilizado de manera especial el análisis narratológico del tiempo novelesco llevado a cabo por Genette(2014, p. 72)

Stam que cita los trabajos literarios de Genette, nos explica que este último enfatizó el doble esquema adoptado por la ficción novelesca, es decir, la relación entre los eventos narrados, y la manera y la secuencia en que son narrados.

Precisa el especialista que los narratólogos cinematográficos han extrapolado tres de las principales categorías de Genette: orden (que responde a la pregunta

“¿cuándo y en qué secuencia?”), duración (que responde a la pregunta “¿durante cuánto tiempo?”) y frecuencia (que responde a la pregunta “¿qué tan seguido?”). El orden trata la diferencia entre las secuencias lineales y las secuencias no lineales.

Una historia puede respetar la secuencia normal de los aparentes eventos “reales”, al proceder desde el inicio de la historia a la mitad y de allí al final, o puede alterar esa secuencia.(2014, p. 73)

Pero no todas las consideraciones sobre adaptación se igualan, para André Gaudreault, que cita Stam:

La narración cinematográfica superpone *la monstration* (mostrar: el gesto que crea el mundo ficcional), y *la narration* (contar: donde la edición y otros procedimientos cinematográficos inscriben las actividades de un narrador cinematográfico que evalúa y comenta sobre el mundo ficcional). Las películas cuentan historias (*narration*) y las ponen en escena (*monstration*). (2014, p. 80)

En cuantos a los matices teóricos que se deben utilizar al momento de manejar los materiales para producir cine, previene Robert Stam que:

La narratología es una herramienta indispensable para analizar ciertos aspectos formales de las adaptaciones cinematográficas. Sin embargo, una aproximación exclusivamente formal, corre el riesgo de excluir un análisis histórico profundo del tema que se trata. Unos conjuntos importantes de preguntas relacionadas con la adaptación tienen que ver con el contexto, es decir, los elementos que van “con” o “junto” al texto. Pero este “junto” es

de alguna forma una metáfora espacial engañosa, puesto que el texto y el contexto son inseparables.(Ibíd. 2014)

Un razonamiento en contra de la adaptación cinematográfica nos lo da María Helena Rodríguez Martín, cuando habla de Virginia Woolf diciendo:

Una de las primeras opiniones sobre las adaptaciones, las encontramos en un ensayo escrito en 1926 por Virginia Woolf. En su explicación de la experiencia cinematográfica, Woolf reflexiona sobre el hecho de que los espectadores lleguen a considerar que las imágenes que ven en la pantalla son reales y sobre la capacidad que tiene el cine para hacer a los espectadores olvidarse de insignificancia de la existencia cotidiana. La escritora británica llama la atención sobre la forma en que la literatura se convierte en una presa sobre la que el cine cae como un ave rapaz, con unos resultados desastrosos. Para apoyar sus ideas, menciona la adaptación de la novela *Anna Karenina* (Woolf 1926) y añade que solamente cuando dejamos de intentar conectar las imágenes con el libro, descubrimos en alguna escena accidental lo que el cine podría hacer por sí mismo si lo dejasen explotar sus propios recursos.(Martín, 2005, p. 84)

3.3. El guión cinematográfico

El guión como elemento de trabajo fílmico tuvo sus vacilaciones en su principio. Dice Julia Sabina Gutiérrez que “*El estatuto artístico del guión todavía no ha sido bien definido ni por los teóricos ni por los propios profesionales del audiovisual*”. (2018, p. 524)

Explica que los cineastas: “*se dieron cuenta de la importancia que tenía escribir la historia que iban a rodar, para poder controlar mejor los costes de producción de una película*”. (Gutiérrez, 2018, p. 528)

A diferencia de un escritor que narrar su historia que sea con un procedimiento cronológico o con los elementos del desfase temporal, comenta Gutiérrez que el guionista en cuanto a él:

debe construir la historia y los diálogos, y describirlo todo con mucha minuciosidad para que sea reinterpretado por el realizador: escena interior o exterior, movimientos de personajes, día o noche, quién habla, qué edad tiene... Se trata de una escritura basada en la descripción de la imagen, objetiva y siempre en el tiempo verbal del presente (ya que no podemos ver nada en el pasado) (2018, p. 524)

Así que, si la lectura de una novela tiene fluidez y suscita interés, no es el caso del guión cinematográfico, las particularidades antes mencionadas por Gutiérrez están a la base de la dificultad de lectura de un guión, dice además que los lectores son reducidos y solo los participantes a la creación del filme tienen acceso a su lectura por obligación laboral. (Gutiérrez, 2018, p. 525)

El guión cinematográfico es lo que llama Michel Chion la “*construcción dramática*” del texto, por la “*caracterización, transición de las acciones, perturbación y reajuste; intenciones principales e intenciones secundarias; impacto en el público*”. (Chion, 2013, p. 207)

Enrique Martínez Salanova-Sánchez analiza las etapas del guión diciendo que es el relato escrito de lo que va a suceder en la película se divide en dos categorías, el guión literario y el guión técnico. El primero son los diálogos, las escenas, las secuencias, y una descripción minuciosa y pormenorizada de lo que los actores hacen en escena. El segundo es la parte técnica llevada por parte del equipo de rodaje y gestiones de producción. (2020)

3.3.1. Guión literario

Se conoce por guión literario el documento en que se plantan las bases sobre las que luego trabajará el equipo técnico (sonido, producción, actores). La escritura de un guión literario tiene gran parecido con la de una obra de teatro en la división en secuencias y escenas con la descripción del contexto en que sucede la acción y los diálogos.

Federico Fernández Diez, en *Arte y técnica del guión* afirma que en el guión literario se concreta el tratamiento, se expresan de forma definitiva todas las situaciones, acciones y diálogos y con él el guionista habrá terminado su trabajo, que habrá de continuar el director, normalmente contando con su ayuda y colaboración. (1996, p. 77).

El modelo clásico del guión literario suele tener las etapas siguientes:

- El planteamiento presenta al personaje o personajes principales en un contexto mediante situaciones concretas. El desarrollo o nudo darán el suceso o circunstancia que ha servido de punto de inflexión e introduce en el segundo acto, en el que el personaje intenta conseguir su objetivo por todos los medios, y se encuentra siempre envuelto en un conflicto, con algo o alguien, que se

interpone en su camino. El desenlace o clímax o momento de máxima tensión ha de llevar rápidamente a la resolución de la en la que, de una manera u otra, concluye la trama.(1996, pp. 11-12) .

- Las secuencias que forman las diferentes partes de una película que comparten una unidad en el tema. Cada secuencia se subdivide en escenas, es decir, en momentos concretos de una unidad temática más extensa.
- Las subtramas vienen de la idea dramática de una trama que es la principal y que se ajusta a la estructura. En todas las historias para largometrajes hay al menos una trama más; como la trama de amor.
- Los personajes. Para que exista trama debe existir un personaje, un protagonista de la historia, que ha de cumplir una misión. Protagonista y antagonista, son responsables de la acción y conducen la trama principal. Entre ellos existe un conflicto que es la esencia del drama. Además de los personajes principales, pueden intervenir muchos otros que genéricamente clasificaremos como de apoyo, con funciones particulares en la historia. (Gutiérrez, 2018, p. 529)

3.3.2. El guión técnico

Aconseja Fernández Díez que para la comprensión del guión literario previo, por parte del equipo técnico, es preciso convertir éste en un guión técnico con profusión de detalles y precisiones útiles tanto para el director como para los encargados del sonido y la imagen. El guión técnico ya no es competencia del guionista sino de director, quien ha de interpretar audiovisualmente el guión literario. Así que responde directamente a la

acción final que el director quiere ejecutar, es decir, muestra la técnica de producción y filmación. (1996, p. 86)

El guión técnico es un documento interno que maneja un equipo concreto de trabajo que tiene libertad absoluta sobre cómo formularlo o escribirlo. Por este motivo, el guión técnico es mucho menos preciso y más personal. Cuando se aprueba, queda solamente la parte mecánica o instrumental que consta de:

1. Número de secuencia
2. Los planos numerados según la cronología de la narración.
3. Las especificaciones técnicas propias de cada plano (duración, escala, angulación y movimientos de cámara).
4. Representación dibujada de la imagen de cada plano (Story board).
5. Descripción de lo que ocurre dentro del plano (lugar donde se desarrolla, personajes que aparecen, qué sucede).
6. Descripción de la banda de sonido (Música, diálogos, ruidos ambientales, sonidos generados a posteriori). (Abismo. FM, 2019)

Según Paco Barreda, a estos datos se añade la descripción de la toma de sonido e incluso se puede completar con un plano y planta en el que se especifican las posiciones de la cámara y el orden de las tomas. Se hará asimismo una descripción sintética de la acción que tendrá lugar en el plano, especificando el movimiento interno del personaje en el cuadro y el movimiento de la cámara, marcando claramente los desplazamientos. Respecto a la banda sonora se describirán -normalmente en otra columna-, sus componentes, palabra, ruidos, efecto, música. (Barreda, 2017)

3.3.3. El storybaord

Como lo aclara Enrique Martínez-Salanova Sánchez, en ocasiones y cada vez más a menudo, se traslada el guión técnico a papel no con planos de la escena, tiros de cámara o nomenclatura de planos sino de forma gráfica con el dibujo del encuadre que queremos y la angulación precisa. Es lo que llamamos storyboard, que consiste en añadir a las especificaciones del guión técnico una viñeta dibujada en la que se representa el contenido visual de cada plano, formando luego una secuencia de dibujos que representan distintos momentos de la película. (Martínez-Salanova, 2020)

Según Syd Field, el storyboard es frecuente en las producciones publicitarias, dibujos animados y algunos filmes de ficción. Es particularmente útil en las acciones complicadas. En él, además de una viñeta indicativa del encuadre, se señalan los encuadres, ángulos, posiciones de miradas, posiciones de personas, disposición de proyectores de iluminación, grúas, travellings. (Field, 2002, p. 126)

Es interesante acercarse a la creación de storyboard, es una posibilidad de actividad interactiva en las aulas didácticas.

Consiste ante todo en dibujar una serie de cuadrados, en forma de esbozos. Esos recuadros o viñetas son como la trama de un vídeo, por ejemplo, ya que en cada una de ellas irá una escena diferente.

El segundo paso calca las escenas en los distintos recuadros del folio dejando un espacio para escribir notas y las líneas del guión abajo o al lado de los recuadros.

Finalmente, escribir las líneas de la secuencia de que se dicen en esa toma, sea debajo de cada imagen, sea en unos globos y añadir algunas notas acerca de lo que está sucediendo en la escena. La gente debe ser capaz de leer el storyboard como si fuera un cómic para tener una idea exacta de lo que sucederá en el vídeo.

Los storyboards no requieren una perfección artística en las imágenes, (aunque está claro que los detalles son un punto a favor en estos casos).

La finalidad de este capítulo teórico es aclarar las herramientas que nos van a servir a desarrollar los enfoques de los capítulos siguientes. Así que hemos llegado a aliar y a confirmar la concepción de la poética como teoría de la literatura. Luego, para dilucidar la relación que entabla la crítica con la teoría literaria, hemos dejado claro que cada categoría obedece a un propósito específico, si las teorías tienen la meta de recopilar los materiales de estudios literarios, la crítica tiene como meta la evaluación de estos escritos. El reto en esta busca es la literatura comparada, una disciplina en evolución que suscita cada vez nuevas consideraciones, nos apoyamos en sus preceptos para desenmarañar los conceptos de comparación tanto desde el punto de vista de la narratología como en el de la adaptación cinematográfica. La especificidad de nuestro corpus nos ha llevado a examinar en la narrativa epistolar y su vertiente autobiográfica. Luego para estudiar la película, hemos echado una mano de las principales tendencias que se han dado en la adaptación fílmica con los debidos estudios de guionistas y estudiosos del área cinematográfica.

Capítulo II.

Estudio narratológico de la novela

Capítulo II. Estudio narratológico de la novela

En este capítulo consagrado al estudio narratológico de la novela, nos dedicaremos a la construcción narrativa, para conocer el desenvolvimiento cronológico de los hechos, luego nos interesaremos en saber cómo se presentan los personajes y las funciones que ha podido desempeñar a lo largo de la historia. Para situar los fundamentos de la trama, nos interesaremos al espacio y al tiempo para entender las circunstancias de la novela. Como último, pensamos en explicar la postura del autor en su perspectiva y su punto de vista, para desenmarañar el papel que lleva.

1. La construcción narrativa

La narración en su exposición como un ejercicio literario constituye una construcción discursiva de seres existentes, ante un fenómeno imaginario, plasmado de una realidad histórica o ficcional, que se organiza semióticamente y que se manifiesta en expresiones de sentidos intencionales que varían entre alteraciones, supresiones, omisiones, recurrencias que se oponen a la sucesión cronológica cotidiana, de nuestra historia, de nuestra vida, unas construcciones hipotéticas, inventadas para estructurar esa coherencia del sentido, sin someternos a la tentación de ahogarnos en los mares de la ficcionalidad literaria.

Abundando en este sentido, Ricoeur demuestra que la relación entre los distintos elementos del relato, son bordados por una forma de comprensión de la identidad narrativa que se expresan en sus actos, el personaje como persona del relato, no se queda distinto de sus experiencias; al contrario, comparte el régimen dinámico propio de la historia narrada; puesto que el relato construye la identidad del personaje que

llama “identidad narrativa”, es esa identidad de la historia que hace la identidad del personaje (1996, p. 147).

1.1. La diégesis

En una narración, todo lo que hace parte de la historia, es el mundo de la ficción. Es útil pensar que cuando abrimos una novela o cuando comienza una película, entramos de pronto en un mundo paralelo al nuestro. La diégesis es todo lo que existe en dicho mundo: los lugares, las personas, los acontecimientos, los eventos del pasado, etc. André Gardiès (1993) propone la siguiente definición de diégesis:

Mundo ficcional que funciona generalmente (pero no siempre) a imagen y semejanza del mundo real. Se trata entonces de un mundo, un universo espacio-temporal coherente, poblado de objetos y de individuos que posee sus propias leyes (parecidas eventualmente a aquellas de la experiencia vivida). El texto narrativo muestra y representa parcialmente dicho mundo. Sin embargo, el lector o espectador también tiene que construirlo imaginariamente a partir de lo que el texto propone o sugiere.

La diégesis es el mundo en el cual penetra el lector o espectador cuando se deja "atrapar" por una historia.

La lectura de la novela deja constancia del personaje principal, Diego Padilla, campeón español de ajedrez, que se refugia con su mujer e hija del régimen franquista en París; denunciado por espionaje, Diego es arrestado y encarcelado injustamente en un campo de concentración nazi, donde intentará sobrevivir con la esperanza de reunirse alguna vez con su familia.

1.2. Argumento

Es útil, a la hora de analizar la obra conocer los entresijos y los desenvolvimientos de la misma. Aprendemos que en la ciudad de Madrid, a finales de 1934, Diego Padilla, un joven de 32 años, se enfrenta al triple campeón nacional de ajedrez David Moreno, gana la partida y recibe su trofeo en el hotel Palace, donde es aplaudido en una ostentosa fiesta, compuesta por políticos, periodistas y algunos aficionados. Nuestro protagonista se encuentra con Marianne Latour, reportera del diario *La Dépêche de Paris*, una mujer muy atractiva, que le entrevista, y el campeón se queda hechizado por su belleza.

En su casa Diego vivía con su madre viuda y su hermano menor, pasó los días siguientes pensando en cómo volver a encontrarse con Marianne, hasta que recibe una nota de Marianne, invitándole a cenar, estupefacto, Diego muy feliz, por el interés de la bella Marianne. Se encuentran dos semanas después cenar en el restaurante el Lhardy, que se convirtió rápidamente en su lugar de encuentro. Seis meses más tarde Diego y Marianne se casan un 18 de Mayo de 1935, en la capilla de San Isidro, se instalaron en un modesto apartamento cerca de plaza mayor.

Su hermano y su madre son matados en plena crisis de la guerra civil y nace Margaux (el 11/11/1937). Después de la guerra, Diego es reclutado por el Comandante Hernández, buen amigo de su familia, en el oficio de jefe de almacén en la central de suministros, además Diego daba cursos de ajedrez a algunos altos funcionarios dos días a la semana. Nunca perdió una partida, lo que le hacía sentir orgulloso, excepto una vez, cuando cedió tablas al comandante Hernández, para disponerle favorablemente hacia él.

Después del trabajo, se encuentra con su amigo Javier, que le habla una y otra vez de sus ideales antifascista y de sus reuniones, instándole a que se integre, pero nuestro protagonista no es convencido por los ideales de su amigo y por miedo al régimen evita toda complicidad.

Aunque con poco sueldo y una vida de miseria, Diego vivía en total armonía con su mujer Marianne, su hija Margaux y una criada Flori. Marianne intentó encontrar trabajo como profesora de francés, después de perder el de traductora en la Unión General de Trabajadores, pero era algo difícil en plena posguerra.

Diego jugaba a menudo por las tardes con su hija con las piezas y el tablero de ajedrez, y le explicaba la función de cada pieza. Aquel día Marianne acudió al locutorio, para tomar noticias de sus padres en París, tenía también una correspondencia discreta con un amigo de su infancia, Pierre Boileau, al que pidió ayuda para poder mudarse con su familia a París y al mismo tiempo si podía encontrarle trabajo allí. Por azar Diego descubre la última carta de Marianne y se quedó destrozado y atormentado por las dudas sobre su mujer.

Al día siguiente Diego se fue a ver el comandante Hernández, para ver si podía encontrarle a su mujer algún que otro trabajo. Este último le propone que Marianne le diese clases particulares cada dos tardes por semana a su hijo David, en contrapartida de de suministros alimenticios. Diego encantado acepta la oferta del comandante.

Al recibir la noticia, Marianne se enfada y se niega a trabajar para el oficial. Aprovechando la coyuntura, Marianne le propone y le ruega a Diego mudarse a Francia, adelantando los argumentos de la muerte de los abuelos paternos y la necesidad de conocer a los maternos para su hija.

Sometida a su destino y para no herir el orgullo de su marido, Marianne acepta el encargo de instruir el hijo del comandante Hernández; puntual como siempre, se presenta a la residencia, donde es atendida por la madre del comandante, que le describe el temperamento extremista y fanático de su nieto David.

Cuanto fue grande la sorpresa de Marianne al descubrir la habitación de David, adornada por carteles de la Falange y del partido nazi, no pudo soportar aquel ambiente fascista, y salió sin despedirse. Al saber la molestia que ha sufrido su mujer, Diego se reúne con su amigo Javier en el parque del Retiro, para desahogarse con él y hablarle de la grieta que se está excavando con su mujer y de la idea de irse a París, Javier como buen amigo le consola; y le habla una y otra vez de sus ideales, su lucha y sus reuniones.

Ese mismo día, Diego se reconcilió con Marianne, y le pidió disculpas por haberla incitado a trabajar con el hijo de comandante Hernández. Algunos días después, Luis el consejero se acerca a Diego y le informa que Javier fue matado por las brigadas político-sociales cuando estaban reunidos por la noche.

Tras la muerte de Javier, los agentes de policía citaron a Diego por interrogarle sobre su relación con Javier, y sin encontrar pruebas suficientes, lo dejaron libre de culpa, aun así, el comandante Hernández le reprochó su amistad con un revolucionario, le suspendió las clases de ajedrez y desde entonces evitó todo contacto con él. Un gran aislamiento aburrido se instaló en la vida de Diego.

Un día Marianne le informa que le habían ofrecido un trabajo de profesora en un colegio de París con contrato fijo, Diego vaciló, por la situación de guerra de Francia pero cedió, aunque pensaba que cometía un gran error.

Llegaron a París en la primavera de 1940, los padres de Marianne les cedieron un pequeño piso amueblado en el céntrico bulevar de La Madeleine, Marianne firmó su contrato de profesora de historia y geografía en el prestigioso colegio de Montmartre; por desgracia Diego no consiguió encontrar trabajo.

Una tarde, Diego quiso hacerle una sorpresa a su mujer, esperándola a la salida del colegio con una rosa. Pero ésta no tomó el camino de casa, sino que se fue a un café, donde la esperaba un hombre. Diego triste, abandonó su rosa y volvió a casa muy afligido. A su regreso, Diego le echa a la cara su cita con el desconocido, pero Marianne le explica que era Pierre Boileau, un amigo de la infancia.

El 14 de junio de 1940, el ejército alemán invade Francia. Una tarde de domingo, cuando Diego estaba cenando con sus suegros, cinco militares nazis al mando de un teniente irrumpieron en la casa con una orden de arresto contra él y se lo llevaron a la cárcel, le quitaron las gafas, le obligaron a llevar un uniforme de presidiario, pasó la noche en una celda individual en toda oscuridad, con miedo, frío y perturbación.

Finalmente irrumpieron dos soldados armados, para sacarle y llevarle a la sala de interrogación. Diego respondió a las preguntas, pero al saber que era jugador de ajedrez, le rompieron la mano derecha, siguieron golpeándole y rompiéndole los labios y la nariz. Medio desmayado fue arrojado a una celda rodando por unas escaleras y perdiendo el sentido.

Al recobrase se encontró en una celda colectiva, una treintena de reclusos tirados al suelo, la mayoría acusados de espionaje y sabotaje.

En la mañana del cuarto día, el soldado Kauffman irrumpió en la celda, convocando cinco presos, cuatro se presentaron y el último Raul Manesse no quiso responder, el soldado gritó su nombre otra vez, y al no obtener respuesta, le disparó al primer preso que tenía cerca; gritó otra vez el nombre del recluso, apuntado al azar la cabeza de otro prisionero, ante aquella injusticia, uno de los presos delata a Manesse, el soldado se acercó a él y le disparó en la cara sin piedad. Después, Pablo confesó a Diego que los cuatro prisioneros convocados fueron llevados a la fábrica de jabón, no como trabajadores sino como materia prima; Diego quedó petrificado por la paranoia de la situación.

Los días transcurrieron en la cárcel, y la amistad entre Pablo y Diego creció, unidos esperando la muerte, hasta que el soldado Kauffman llamase a todos los presos menos a Diego, la despedida con Pablo fue dolorosa.

Esta vez, Kauffman , interpela a Diego Padilla sin la hoja, Diego supo que era condenado, se lo llevaron a la misma sala de interrogatorio, con los mismos protagonistas, las mismas preguntas, y confirmaron que era jugador de ajedrez profesional, se lo llevaron hasta los carteles del oficial Helmut Maier, que tenía un tablero de ajedrez sobre una pequeña mesa, sin ninguna palabra el Coronel empezó a jugar, después de algunos desplazamientos, Diego estaba en ventaja, el coronel molesto, ordenó llevarle a su celda pero, Diego dijo al coronel que podía ganar la partida, Maier sorprendido, le preguntó cómo, Diego cambió el sentido del tablero y empezó a jugar con las piezas del Coronel y tomó ventaja otra vez; el Coronel Maier sonrió, sorprendido por la destreza de Diego, pero eso no fue todo, Diego volvió a girar otra vez el tablero para continuar jugando en desventaja, moviendo las negras, hasta

finalizar en tablas con el coronel, desconcertado, Maier ordenó llevar Diego a su celda con cierto buen trato.

El soldado Kauffman lo lleva a un cuarto de baño para que se lave y cambie de ropa, después lo condujo al lujoso despacho del Coronel, donde había un tablero elegante preparado, Maier tenía puesto un gramófono con la música de Antón Bruckner, pregunta a Diego por ese músico, le responde con precisión, lo que agrada al Coronel, charlaron sobre las creencias, la fe, y empezaron la partida de ajedrez, que ganó inevitablemente Diego en ocho jugadas y otra partida, Maier irritado, ordenó a Diego darle algunas nociones teóricas para que se perfeccionase e evitar toda humillación.

Desde ese día, la vida de Diego tomó un giro radical, daba clase de ajedrez al Coronel a las ocho de la mañana durante una hora y media, Maier mejoró rápidamente, un mes después le cambia de celda, a otra más limpia y bien ventilada, le daba la ilusión de que su libertad estaba cercana.

Un día Diego, atormentado por la razón de su arresto le pregunta al Coronel, la causa de su encarcelamiento, el Coronel se enfada y le recuerda todos los privilegios que tuvo a su lado. Hasta el mes de junio del 41, cuando Maier estaba celebrando el inicio de la campaña contra Rusia, Diego le propuso escribir a su mujer, Maier aceptó y desde aquel día Diego escribía una carta al mes a su mujer en sobre abierto, durante los cuatro años que siguieron.

A mediados de junio de 1944, cuando Diego entra en el despacho, Maier le informa que las tropas Americanas habían desembarcado en las costas de Normandía, y los aliados estaban entrando en París, que ha sido trasladado a Leipzig y que sabía que Diego era inocente, desde el principio, y que fue por la denuncia de un francés que le

arrestaron “Pierre Boileau”, Maier saca un paquete de cartas anudadas de un cajón de su despacho y se los dio a Diego, son las cartas a su mujer diciéndole que nunca salieron de la cárcel, y que por sus buenos servicios le libera y le da un salvoconducto, haciéndole la excepción de evitarle la muerte por fusilamiento. El soldado Kauffman escolta a Diego hacia la salida, le registra la mochila, saca el sobre de salvoconducto, lo arruga y tira al suelo, le muestra la salida con el dedo, Diego es libre.

Diego se dirige a su casa en París, huyendo de los controles de las patrullas de policía. Al llegar no obtiene ninguna respuesta. Intenta buscar a alguien del vecindario para que le pueda informar sobre su mujer e hija. Llega a una pequeña tienda, de la dueña Françoise, que no le reconoce a primera vista, después de haberse recordado de él, le dice que Marianne y Margaux se fueron de París hacia Burdeos con un hombre, Pierre Boileau, hacía ya más de dos años, y que Marianne le dejó su dirección por si acaso llegaría alguna que otra carta. Diego cogió el papel con la dirección y emprendió su viaje hacia Burdeos.

Diego calculó unos veinte kilómetros caminando al día. En su quinta jornada, se cruzó con un hombre perseguido y matado por soldados nazis; le arrestaron también y cuando el sargento nazi comprobó los documentos firmados por el Coronel Maier, lo liberó.

Diego empezó a cansarse del viaje, cuando se cruza con un viñatero en su carro que le invita a subir y le lleva hasta su destinación. Una vez en la ciudad, busca la dirección, hasta llegar a una finca con un gran jardín, el buzón llevaba el nombre de Pierre Boileau y de Marianne Latour, apenado, Diego se arregla como puede y llama al timbre, Margaux le abre, la reconoce enseguida, la niña le preguntó quién era, en el

momento en que Marianne aparece. Es sorprendida de ver a Diego. El encuentro es frío, pero lo invita sin embargo a lavarse y a cambiarse la ropa y le pregunta dónde estaba durante todo ese tiempo, -“en la cárcel”, responde Diego.

Al salir del cuarto de baño, Marianne le explica a Diego lo duro que fue para ella su desaparición, pensaba que había muerto. Diego le declara que fue denunciado por una persona muy influyente y le pregunta si es feliz con Pierre, Marianne le responde que se ocupaba bien de ella y de su hija, para la cual es un segundo padre, pero le aconseja que regresase a España, porque las cosas no podían seguir como antes. Le replica que no podría renunciar nunca a Margaux. Saca el paquete de cartas que había escrito en la cárcel y lo dejó sobre la mesa. Saliendo, se encuentra con su hija que estaba jugando con un caballito de madera, Diego le pregunta por su caballo y si tiene un nombre, y le ponen el nombre de Rocinante y le pregunta si sabe jugar al ajedrez, le respondió que no, pero que conocía los nombres de las piezas y sus movimientos desde pequeña cuando vivía con su papá en España. En este momento Marianne entra con la mochila de Diego en la mano, en la que había metido algo de dinero, las dos le acompañaron hasta el porche, Diego abrazó a su hija y Marianne le dio un beso de cortesía en la mejilla “Adiós Diego, buen viaje”, fueron las últimas palabras; Margaux al escuchar el nombre de su padre comprendió quien era, al salir del jardín fue seguido por su hija y sonriendo, se agachó para abrazarla, la niña se había acordado de su padre, sin decir nada, tenía la convicción que se reencontraría con su hija en días próximos.

1.3 Variantes textuales

1.3.1. La Intertextualidad

Este concepto nacido de la gran renovación del pensamiento crítico iniciado durante los años sesenta, hoy en día el concepto de intertextualidad es uno de las herramientas más importantes de críticas en los estudios literarios. Su función es la elucidación del proceso por el cual cualquier texto puede ser leído como la integración y transformación de uno o más textos.

Los términos de “intertexto” e “intertextualidad” fueron concebidos por Julia Kristeva en 1966, para ser abordados de manera más implicada por otros teóricos como Riffaterre (1979), Todorov (1981), Genette (1982), Bakhtine (1984) y Arrivé (1986)

Según Bakhtine y Kristeva, la intertextualidad puede considerarse como, una referencia explícita a otro texto: cita, alusión, juego de palabras, dicho de otro modo, cada texto posee lazos con otros textos producidos anteriormente.

Así pues, José Manuel Losada Goya (Losada Goya, 1997, p. 12) explica que la intertextualidad nos ayuda a comprender mejor la periodización (épocas, escuelas, temas, mitos, poéticas y tantos inherentes a la literatura):

La ventaja de este método es evidente: excluye toda posibilidad de error, puesto que el lector lee las referencias a textos como parte primordial de la estrategia texto que tiene bajo sus ojos; dicho autor es consciente de que el lector también cuenta con este modo de El diálogo

se realiza entonces no sólo entre otros textos y el autor que los recibe sino también entre éste último y el lector.(1997, p. 12)

La noción de intertextualidad sigue siendo, en su origen, inseparable de la obra del grupo “Tel Quel” y de la revista del mismo nombre (fundada en 1960) y dirigida por Philippe Sollers que difundió los principales conceptos desarrollado por este grupo de teóricos que iban a marcar profundamente su generación. Fue durante el apogeo de *Tel Quel*, en 1968-1969, que el concepto clave de la intertextualidad hizo su aparición oficial en un vocabulario crítico de vanguardia, gracias a dos publicaciones que esbozaron el sistema teórico del grupo: *Teorie d'ensemble* (coll. Tel Quel, Seuil, París, 1968), una obra colectiva en la que se incluía las firmas de Foucault, Barthes, Derrida, Sollers, Kristeva(1968), y *Sèméiôtikè* (Kristeva, 2014).

Por su lado Calabrese explica que Gérard Genette cambia el termino de Intertextualidad por otro “Transtextualidad” y que reparte en cinco subcategorías que son el intertexto, el paratexto, el metatexto y el hiper e hipotexto. (Calabrese, 1988, p. 27)

El intertexto que reúne la cita, la alusión y el plagio, está explicado por Julia Kristeva como “*todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto*”. (Kristeva 1978, p. 85)

Barthes menciona también que todo texto es un intertexto, porque otros textos están presentes en él, a niveles variables, bajo formas más o menos reconocidas. (Adam 1991, p.134)

En el caso de la novela *El jugador de ajedrez*, hemos constatado unos intertextos relacionados con unos extranjerismos. Son significantes variaciones que muestran el manejo de las lenguas extranjeras por el escritor.

A continuación, unos diálogos enseñan el dominio del francés:

- *Merci beaucoup* p.43
- *Oui, j'ai mangé du bouillon avec des vermicelles et une pomme* P.44
- *Très bien.* p.44
- *Putain quelle merde!* p.63
- *S'il te plait, Margaux, va jouer dans ta chambre.* p.98
- *Mon amour* p.106
- *Au revoir* p.107
- *Bonjour, je suis Margaux. Qui es-tu?*
- *Margaux. Je t'ai déjà dit mille fois de ne pas ouvrir la porte quand tu seule.*
p.235
- *Margaux, s'il vous plait, laissez-nous seuls* p.235.

Otras réplicas se dan en la lengua germánica:

- *Folgen Sie mir!* p.133
- *Name. Geburtsot. Beruf.* p.134
- *Schachspieler* p.135
- *Schachspieler! Schachspieler! Fragen Sie ihm, mit welcher Hand er spielt*
p.135
- *Recht!* p.135

- *Das ist kein Beruf!* p.135
- *Lagervenoalter* (Jefe de almacén.) p.136
- *Warum haben Sie Ihr Land verlassen?* p.136
- *Meine Frau, Marianne Latour, ist Französin und sie wollte hier arbeiten.*
- *Sind Sie Kommunist? ¿Es usted comunista?* p.136
- *Er lügt! Er lügt weiterhin!* p.136
- *Er sagt, dass er für ein Lagerverwalter verantwortlich ist* p.162
- *Sind Sie nicht Schachspieler von Beruf?* p.162
- *Bringen Sie ihn zur Fabrik!* p.166
- *Bringen Sie diesen Mann zur Zelle.* p.168
- *Ohne Gewaltanwendung!* p.168
- *Folgen Sie mir!* p.173
- *Spanisches Schwein! Mit Seife!* p.174
- *sus scherzos...* p.176
- *Ich lasse diesen Mann frei* p.197
- *Bringen Sie ihn zurück in seine Zelle, damit er seine Sache packen Kann.*
p.197
- *Dannach begleiten Sie ihn zum Ganganis Ausgang.* p.197
- *Ihren Ausweis!* — p.218
- *Document?* p.218
- *Ja.* p.218
- *Sie sind Spanier?* p.218
- *Sprechen Sie Deutsch?* p.218
- *No, nein...* p.218

En catalán hay solamente una mención: *Adéu, amic*. p.155

Se entienden estos cruces de lenguas por el hecho de ser la esposa de Padilla una francesa, por haber vivido el mismo, algún tiempo en Francia y por haber sido encarcelado por los nazis que por lo que relató fielmente su idioma.

1.3.2. La paratextualidad

Aclara David Fontaine que cita a Gerard Genette, que la paratextualidad es la copresencia alrededor o al lado del texto, propiamente dicho, de la obra; de un texto exterior que la enmarca, la determina y condiciona su lectura con títulos, subtítulos, prefacio, notas, epígrafe...(Fontaine, 1993, p. 114)

En nuestra novela, algunos paratexto enriquecen la lectura:

- La dedicatoria de entrada: “*A mis padres y a mi hermana*”.

Hay una significativa cita extracta del libro de Ernesto Sábato *El túnel*:

Y uno de estos trozos transparentes del muro de piedra yo había visto a esta muchacha y había creído ingenuamente que venía por otro túnel paralelo al mío, cuando en realidad pertenecía al ancho mundo, al mundo sin límites de los que no viven en túneles. *El túnel*, Ernesto Sábato

- Una misiva es enviada a Diego Padilla por la periodista Marianne Latour

(p. 23):

Estimado Diego

Debo reconocer que pensé haberle impresionado más gratamente. Soy una mujer vanidosa y me ha disgustado no recibir noticias tuyas. Quizás no ha sabido donde encontrarme: si es así, en este sobre tiene mi dirección. También es posible que no le apetezca verme y que me diese esperanzas de una nueva cita solo por elegancia, en ese caso, no es mi deseo hacerle sentir incómodo. Por mi parte, sepa que pasé un rato muy agradable con usted y que sería un placer para mí cenar juntos una de estas noches.

Atentamente,

Marianne Latour.

- Una carta sospechosa

Un día que Marianne salía a la calle se le cayó una carta de la carpeta. Cuando Diego la recogió, se encontró con una correspondencia que mantenía su mujer con un amigo de la infancia. El contenido lo va a desorientar (p.52-53):

Querido Pierre,

¡Cuánto me ha alegrado tu última carta! Todo lo que me dices sobre ti y sobre tus negocios son buenas noticias; me da la sensación de que debes de ser muy feliz. Me alegro sinceramente por ti y por tus padres, a los que ya sabes que adoro. Comprende que no te puedo responder por escrito...

Pierre necesito que me ayudes... Ya te lo he insinuado alguna vez, pero ahora te lo pido por favor, tienes que buscarme un empleo en Francia...

Un beso para ti

Marianne

- Un rótulo que indica los nombres de los habitantes de la mansión (p. 233):

Pierre Boileau

Marianne Latour

- Termina la epístola con estas menciones:

Villaviciosa de Odón, Madrid,

abril de 2004

Revisado en El Escorial, Madrid,

en julio y agosto de 2016

- Culminan los paratextos con la contraportada que trae la biografía del autor, Julio Castedo y resume la novela en sucintos vocablos y además está insertada la lista de los dramatis personae de la película, los directores, o sea toda la ficha técnica de la película aparece:

Marc Clotet-Melina Matthews-Lionel Auguste- Pau Dura,

Mike Hoffmann-Stefan Weinert-Maarten Dannenberg-

Andes Gertrudix- etc.

2. Los personajes

La teoría del personaje en la narratología estipula que cada vez que se habla de una historia, encontramos que de sus rasgos específicos son los personajes que la animen y los temas que se traten en ella y la intensidad narrativa no llega a su plenitud si los personajes, sean reales o ficticios, no desempeñan los papeles exigidos. El mismo personaje que hila la trama narrativa, se encamina para alcanzar expresar, de una manera acertada, la visión del escritor. El personaje en la narración ha sido siempre una

zona pesada para la teoría literaria por la incapacidad de establecer normas fijas de estudio, y asegura esta idea José María Pozuelo Yvancos (1993):

Resulta sorprendente lo poco que se ha avanzado en la teoría del personaje narrativo, que continúa siendo un lugar incómodo para la teoría, posiblemente por la dificultad de sistematización general para una realidad huidiza y singular como pocas. Las teorías del personaje narrativo oscilan entre dos grandes modelos: primero es el psicológico, que vincula el personaje y su caracterización a la esfera de la persona, de los atributos de identidad caracterológica y de sus posibilidades. (Pozuelo Yvancos 1993, p. 226)

Prada Oropeza (1978) identifica varios tipos de personaje, el protagonista, que es un sujeto virtual que se caracteriza por ser un elemento dominante en las secuencias narrativas o de más secuencias posibles. Además, representa una modalidad positiva atribuida por el narrador, capacitado por la moral del saber/ querer/ poder, que debe ser equilibrada por una oposición que se manifiesta por otra entidad y que entra en conflicto con la primera “el antagonista”.

El personaje secundario, es un elemento de complemento, que, por cierto, no por ello es menos importante, puede ser también el explicador o el informante que ayuda a divulgar informaciones explicativas sobre mecanismos informativos de la historia en general.

El personaje secundario puede ser un personaje ayudante que se le atribuye virtudes isomorfas en la obra literaria, puede tener también diferentes niveles de consistencia y recurrencia en la historia, desde un personaje fugaz de una aparición fraccional a un acompañante durante toda la historia.

Atendiendo a los trabajos existentes sobre el personaje literario, procederemos a una clasificación según su importancia en la historia, es decir los personajes principales y los personajes secundarios, que a su turno se han catalogado según su orden de aparición en la novela. Para cada personaje se ha intentado clasificar según sus rasgos específicos de diferentes dimensiones recogidas de la clasificación de Lajos Egri (1972), siendo retomado posteriormente por la mayor parte de los autores contemporáneos. Este esquema general gira alrededor de tres ejes principales como lo explica Elena Galán (2007) que son, la dimensión física que es contiene el nombre del personaje, sexo, edad, nacionalidad, la dimensión sociológica, además se ha aportado otra dimensión que es la función del personaje en la historia.

2.1. Personajes principales

Entre los protagonistas se destaca Diego Padilla así que su mujer Marianne Latour; luego sobresale como antagonista y enemigo, Pierre Boileau. El primero, Diego Padilla y Alonso es español de Madrid, de 32 años, campeón de ajedrez de España, maestro de este deporte para los funcionarios y jefe del almacén en la central de suministros. Es persona modesta, apolítica. En cuanto a su perfil psicológico, Diego es tímido rutinario, metódico y observador, le gusta la lectura, le horrorizan las armas y la violencia. Es un intelectual, culto, que habla perfectamente francés.

El segundo personaje, Marianne Latour francesa Parísina, establecida en Madrid, mujer de 28 años, periodista y reportera en la “Dépêche de París”, estudió filología en la Sorbona, le gusta el arte, sobretodo la pintura. Marianne es una mujer atractiva, delicada y refinada. Destaca por su capacidad de analizar situaciones extremas, es inteligente, valiente, su tendencia política hace de ella una mujer de izquierdas, una demócrata que no soporta ni a los fascistas ni a los tiranos.

Se distingue como antagonista Pierre Boileau que es el personaje de la sombra que está al origen de todos los problemas sufridos por el protagonista principal, Diego Padilla, en Francia. Y como lo explica Oropeza:

Su papel no es dominante en el arco narrativo, ni en su finalidad más profunda, tiene la misión de crear una tensión entre él y el protagonista dando un relieve a la trama que se intenta resolver al final del acto literario, el antagonista asume integralmente su representación antimoral opuesta al protagonista, lo que crea un equilibrio entre el bien y el mal. (Oropeza, 1978)

Tabla 1. Protagonista y antagonistas

N°	Identificación	Datos personales	Ocupación	Función en la historia
1	Diego Padilla	Español de Madrid, de 32 años,	Campeón de ajedrez de España	Protagonista principal
2	Marianne Latour	Francesa de París, establecida en Madrid	Reportera en la "Dépêche de París"	Protagonista principal
3	Pierre Boileau p.52	-Amigo de infancia de Marianne. - Actúa en la sombra	Empresario	antagonista y oponente (padrastro de Margaux)

En síntesis, se establece que los personajes principales de la novela son únicamente tres personas.

2.2 Personajes secundarios

La definición que da Oropeza del personaje secundario es que es un elemento de complemento, que por cierto, no por ello es menos importante, puede ser también el explicador o el informante que ayuda a divulgar informaciones explicativas sobre mecanismos informativos de la historia en general. Además explica el teórico que puede ser un personaje ayudante que se le atribuye virtudes isomorfas en la obra literaria, puede tener también diferentes niveles de consistencia y recurrencia en la historia, desde un personaje fugaz de una aparición fraccional a un acompañante durante toda la historia (Oropeza 1978, p. 44).

Por el número y variación que poseen los personajes secundarios en esta historia, hemos preferido exponerlos en el tablero que sigue, según su aparición en la novela, con sus rasgos y sus detalles.

Tabla 2. Personajes secundarios

Nº	Identificación	Perfil	Ocupación	Función en la historia
1	Margaux	Pasión por los caballos p.50		Hija de Diego y Marianne
2	El comandante Hernández	Buen amigo de la familia	Encargado del almacén	(ayudante)
3	Javier p.35 (Sánchez Medina p.92)	-Hombre simpático y carismático - padrino de Margaux - idealista de izquierda -agnóstico y anticlerical -antifascista -soltero -socialista p.77 - matado por las brigadas político-sociales p.87 - simpatizante del Partido Socialista Obrero Español y que estaba afiliado a la Unión General de Trabajadores p. 93 - en 1933 fue el propio don Javier Sánchez Medina quien facilitó a su esposa, doña Marianne Latour, su empleo de traductora en la Unión General de Trabajadores p.93	Conductor en una compañía de alimentación	Amigo íntimo de Diego
4	Coronel Helmut Maier p.164	- se podía palpar el temeroso respeto de Harnsberger, Reinke y Kauffman p.165 Melómano p.176 - Ateo p.177 - De notable inteligencia p.182	Director de la cárcel/ un joven oficial con el uniforme negro de las SS, un coronel de apenas cuarenta años llamado que regía el puesto con una incuestionable autoridad p.164	(ayudante)

El total de los personajes secundarios son cuatro personas, son las personas que rozan de cerca a los personajes principales.

2.3. Personajes terciarios

Los personajes terciarios son aquellos cuya importancia es menor, sus apariciones pueden ser más de tres veces en la progresión de la historia personajes incluidos como complemento y relleno de la trama de un episodio. (Torres, 2017)

Tabla 3. Personajes terciarios

Nº	Identificación	Rasgos físicos	Perfil	Ocupación
1	el soldado Kauffman, p.134	un ario alto y desafiante, ellos lo llamarían un ejemplar de raza pura	-Era un hombre simple, con un comportamiento metódico dentro de su vileza, un hombre sin iniciativa personal que había encontrado en el proyecto colectivo del nacionalsocialismo el estímulo y el reconocimiento que no alcanzaría en cualquier otro tipo de sociedad p.154	Trabaja en la cárcel Nazi
2	el soldado Reinke, p.134	un individuo moreno y delgado	menos hostil que los otros, quiero pensar que también más compasivo, que se acercó a mí y me habló en español - Aquel traductor casi benévolo del día del interrogatorio, el único que no me había demostrado un exceso de crueldad, que me sostuvo por un brazo mientras Kauffman lo hacía de forma mucho más tirante por el otro. P.161	Trabaja en la cárcel Nazi
3	Pablo (Pau) p.140 Colomer p.153	Hombre de la edad de Diego.	Catalán, de Valls, Tarragona. Viudo, a su mujer la mató una granada en el treinta y ocho. Sastre p.153	Prisionero, compañero de celda de Diego

Los personajes terciarios también son pocas personas, en total tres, sirven más bien a la ambientación de la novela.

2.4. Personajes episódicos o incidentales

El personaje incidental es aquel que aparece fugazmente dentro de la trama, con un objetivo específico respecto a los otros personajes y dentro de la historia principal. Tal como su nombre lo indica, los personajes incidentales son aquellos que no tienen una presencia permanente en el desarrollo de los acontecimientos. (Torres, 2017)

Tabla 4. Personajes episódicos

Nº	Identificación	Rasgos físicos	Perfil	Ocupación
1	David Moreno p.14	-42 años - Trajes a medida -gafas con montura de oro	-Hombre técnico, estudioso y muy observador. Contricante de Diego.	Tres veces campeón nacional de ajedrez de España
2	Luis el conserje p.34	/	-hombre honesto y sencillo a punto de jubilarse, lee mucho periódico - era un asiduo de las reuniones clandestinas a las que acudía Javier.p.83	Colega de trabajo de Diego
3	Secretario del comandante Hernandez p.57	/	/	/
4	David (hijo del comandante Hernández) p.61	/	-un mal estudiante p.61 - alumno de Marianne p.67 - un radical, en un intolerante, p.70 - David era un	/

			adolescente tímido y callado, cierta agresividad como mecanismo de defensa. P.72	
5	Sargento Hamsberger p.134	un hombre grueso e iracundo, con una mirada incisiva,	/	Trabaja en la cárcel Nazi
6	Françoise p.206	una mujer de unos treinta y cinco años casada .	/	Propietaria de un comercio
7	Sargento nazi p.219	Un hombre severo	Decidía inmisericorde sobre la vida y la muerte sentado ante una pequeña mesa de campaña.	sargento del puesto
8	Charles Laffite p.228	Un viñatero obeso	pletórico y rubicundo, rebotante de buen humor	

Estos personajes incidentales sirven de apoyo al desenvolvimiento de la historia y son en total ocho personas.

2.5 Personajes aludidos

Son aquellos personajes que se mencionan para el desenvolvimiento de la trama de la historia, pero no participan en la intriga.

Tabla 5. Personajes aludidos

Nº	Identificación	Papel	Presencia en la historia
1	Carmen Madre de Diego p.21	/	-viuda - asesinada por las milicias por ser católica p.76 - Mi madre y mi hermano Miguel fueron sacados de su casa y ejecutados sin juicio en plena calle por una patrulla de milicianos el

			veinte de agosto de 1936. P.94
2	Miguel Hermano pequeño de Diego p.21	Hermano menor	- asesinado por las milicias por ser católico p.76 - Mi madre y mi hermano Miguel fueron sacados de su casa y ejecutados sin juicio en plena calle por una patrulla de milicianos el veinte de agosto de 1936. P.94
3	Emile Huguenin p.25		/
4	Flori, adolescente p.41	/	-tímida y callada -atendía las labores de la casa a cambio de techo y comida. -venía del pueblo
5	Julián Besteiro p.46	/	/
6	Madre de Marianne p.51		
7	-Robert Andrezowski, -Arthur Belvezet, -Raoul Manesse, -Emil de Gorter, -Alfred Thiebaut p.146	/	Los presos condenados, compañeros de celda de Diego
8	Alphonse Lesaque, Marcel Gandriaux, Arnaud Aznarez, Pablo Colomer p.154	/	Los presos condenados, compañeros de celda de Diego
9	El padre de Diego p.94 p.157	de voz grave y aspirada -fumador p.159	Él que le enseñó a jugar al ajedrez p.158 murió a los 41 años
10	Soldados nazis adolescentes p217/p.218	Soldados adolescentes, que probablemente a ellos, como a muchos otros, los habían sacado del colegio para sustituir las numerosas bajas del ejército	/
11	Niño y su padre p.220		Padre fusilado y niño abandonado
12	La criada p.239	/	/

En total, los personajes aludidos, son aquellos de los que se habla, pero no tienen una presencia física en la historia, en conjunto son doce personas.

2.6. Funciones actanciales de los personajes

Toda historia es representada por sus personajes o actantes, caracterizados por defectos y cualidades específicos, acciones que crean el desarrollo de la historia en la novela. Philippe Hamon los define como un conjunto de relaciones de semejanza, de oposición, de jerarquía y de una distribución con los otros personajes, además son elementos de la obra en un contexto narratológico (1996, p. 130) ; esa interacción fue esquematizada por dos modelos , donde se destaca la del formalista ruso, Vladimir Propp (1998, lib. Morfología del cuento) en su modelo representa siete clasificaciones del personaje que son (héroe, agresor, donante, auxiliador, princesa y un padre, mandatario, falso héroe) y la del estructuralista francés Julien Greimas (1971, lib. Semántica Estructural) que cambia el término personaje por actante y que se clasifican en seis elementos, Greimas se inspira literalmente de Propp y de otros, como aparece en la clasificación dada por Janeth David Cruz (2015, p. 11):

- Tesnière aporta el concepto de actante
- Propp aporta el concepto de junción
- Souriau aporta los conceptos de beneficiario y oponente
- Michaud aporta el concepto de ayudante
- Jakobson y Lévi-Strauss aportan los conceptos de destinador y destinatario.

Entre las propuestas mencionadas anteriormente, vamos a aplicar el modelo de Greimas para estudiar las funciones actanciales, que se presenta de la forma siguiente:

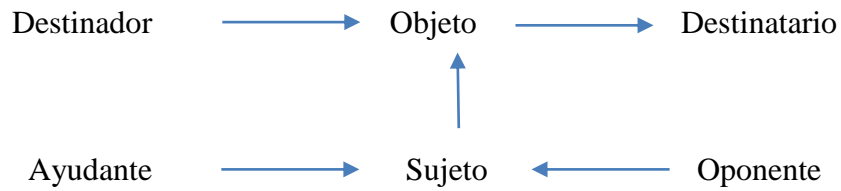


Figura 1. El modelo actancial de Greimas (1971, p. 276)

A partir de ese esquema, Greimas efectúa varios ejes, el primero es la de Sujeto y del objeto, los dos trazan la línea de acción y de la búsqueda del protagonista o del héroe, con misión de superar los obstáculos para progresar. El sujeto/objeto se articulan en torno de una motivación o el deseo, dicho de otra forma, el sujeto tiende a moverse hacia el alcance del objeto y su apropiación y el objeto representa la motivación de la progresión del sujeto hacia él.

El segundo eje es el destinator/destinatario, que representan respectivamente, el origen del objeto y el destino final, la función principal del destinator es la creación de la motivación inicial del sujeto e incitarle a desear el objeto, en cuanto al destinatario, representa el punto final de la llegada del objeto a través del sujeto.

Finalmente, el ayudante/ el oponente, con relación directa o indirecta durante el relato, representan contrariamente diferentes actitudes y cualidades que obviamente son, las ayudas por parte del ayudante y los obstáculos por parte del oponente.(1971, p. 273)

En la novela de Castedo, la historia se divide en dos partes principales, la primera se inicia desde el principio hasta el capítulo VI y la segunda empieza desde el séptimo capítulo hasta el final, es decir el capítulo XXXIX.

2.6.1 Primera parte de la historia

En la primera parte de la historia, aunque Diego Padilla sea el narrador y protagonista, se observa la posibilidad de dos modelos actanciales, en un primer plano, un modelo representado por Diego Padilla como Sujeto:

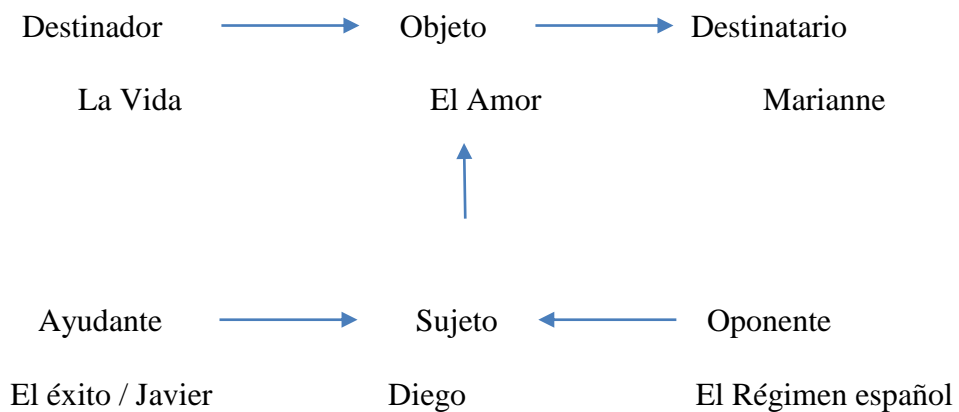


Figura 2. El modelo actancial de Diego Padilla (Primera parte)

Se deduce del esquema que Diego, el campeón de España de ajedrez, está en el apogeo de su carrera, se encuentra con Marianne, una periodista francesa que le entrevista, y queda hechizado por su belleza y por su carácter, desde entonces hará todo lo posible para ganar su corazón, lo que consigue.

En un segundo plano, se propone otro modelo actancial de la protagonista, Marianne Latour:

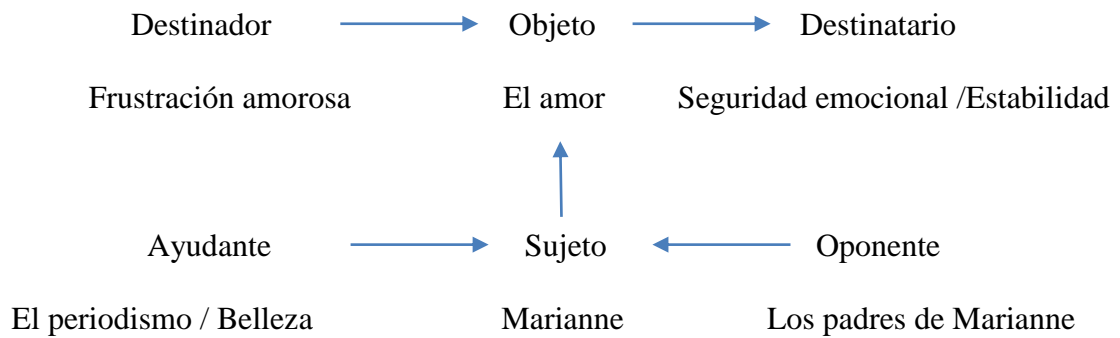


Figura 3. El modelo actancial de Marianne Latour (primera parte)

Marianne una bella periodista francesa, viaja a España para olvidar su desilusión amorosa, se encuentra con Diego y ve en él, un campeón joven y audaz; aunque los padres de Marianne se opusieron, ella se casa con él.

2.6.2 Segunda parte de la historia

Para la segunda parte de la historia, aparece otro modelo actancial representativo del protagonista, Diego Padilla:

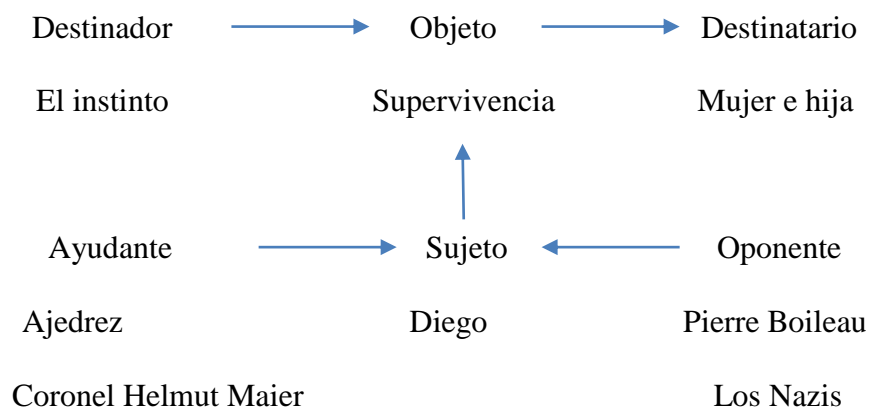


Figura 4. El modelo actancial de Diego Padilla

Obligados a dejar su hogar en España para huir del franquismo, Diego y Marianne van a Francia, donde buscarán trabajo y estabilidad. Desgraciadamente Diego va a ser encarcelado, sin motivo previo, en una cárcel de Nazis; ahí intentará sobrevivir. Está torturado por militares alemanes (Kauffman, Reinke, Hamsberger). Gracias al ajedrez, Diego entabla una relación amistosa con el Coronel Helmut Maier, quien le da varios privilegios en la cárcel, incluso le divulga quien le denunció como espía contra el régimen Nazi (Pierre Boileau) y le deja un salvoconducto al finalizar la guerra. Al salir de la cárcel, Diego emprende otro viaje en busca de sus amadas; una vecina le indicará la nueva dirección. Diego emprende un largo viaje y al final se encuentra con Marianne que ahora está comprometida con Pierre Boileau. Diego apenado, consigue hablar con su hija que lo reconoce, después de cuatro años de separación y alumbró en su corazón una nueva esperanza.

Finalmente se propone otro modelo interesante que, es el modelo del antagonista Pierre Boileau:

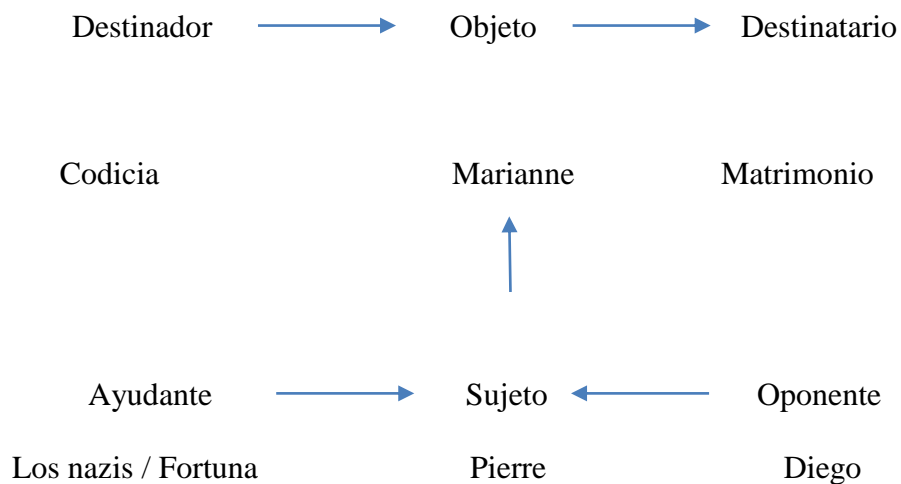


Figura 5. El modelo actancial de Pierre Boileau (antagonista)

Pierre Boileau, un empresario francés, amigo de infancia de Marianne Latour, busca desesperadamente recuperar el amor de su novia Marianne, astuto, abusa de su rango social para eliminar a Diego de su camino y recobrar su amor perdido.

3. La temporalidad y la espacialidad

3.1 El aporte de Genette

El tiempo para Genette se declina en una serie de tres parámetros. El orden, la duración o velocidad y la frecuencia.

- El orden: nos explica que el orden es la correspondencia cronológica y diégesis, es decir “el grado cero”, que se reparta en dos vertientes, la Anacronía y la Acronía. (1989, p. 144)

La primera, la anacronía es asincrónica entre el orden de la historia y el relato. Las hay de dos clases: primero, la analepsis (flashback) y es cuando se evoca un acontecimiento anterior al punto temporal de la diégesis en el que se localiza. En cuanto a la Prolepsis (flashforward), es cuando se proyecta temporalmente en el futuro como una anticipación narrativa. (1989, p. 144)

La segunda, la acronía es cuando no se puede definir el instante o el segmento temporal de una narración. Puede incorporar una analepsis o una prolepsis.

- La duración o velocidad(1989, p. 144) es la relación entre la duración de la historia y la longitud del discurso narrativo (el texto) . En el caso de una equivalencia entre los dos elementos se denomina un relato isócrono y se referencia como “el grado cero”. En el caso contrario y en la mayoría de los

casos se encuentran alteraciones temporales, que se denominan anisocronías y se clasifican en cuatro formas distintas:

- Detenciones o Pausa: un suceso cuya temporalidad es mínima y que se estira y no termina de definirse. Formato específicamente descriptivo o digresivo.
- Escena cuando la acción y la historia convergen en la misma duración del tiempo (el instante).
- Sumario forma textual mínima para desarrollar la acción o condensarla.
- Elipsis supresión de un segmento temporal. Pueden ser evidentes o supuestas.
- La frecuencia(1989, p. 172) es el número de veces que se cuenta un acontecimiento determinado en la historia, se clasifica en cuatro tipos:
 - Relato singulativo se cuenta una vez lo que ocurrió una sola vez.
 - Relato singulativo anafórico se cuenta “x” veces lo que pasó “x” veces.
 - Relato repetitivo se cuenta “x” veces lo que pasó una vez, con posible variación de punto de vista.
 - Relato iterativo se cuenta una vez lo que pasó “x” veces.

3.2. Acontecimientos y tiempo

En la novela *El jugador de ajedrez*, la historia empieza en 1944, es una epístola donde Diego Padilla cuenta a su hija los sucesos de su primer encuentro con su madre, es decir que tenemos una analepsis (o flash back), un regreso en el tiempo de diez años que se localiza a finales de 1934 “desde el día que conocí a tu madre hasta hoy. Desde una recepción en un hotel de Madrid a finales de 1934....” (p.14). Con Castedo el transcurso del tiempo es rápido al principio de la novela observamos varios saltos en el tiempo, unas isocronías o anisocronías como las designa Calatrava, que explica que: *la duración del tiempo del discurso rige la presencia de “elipsis” (omisiones de tiempo de la historia), “pausas” (detenciones temporales descriptivas o incluso digresiones*

reflexivas), “sumarios” (resúmenes narrativos) y “escenas” (sincronías temporales...) (Valles Calatrava, 2008, p. 204).

Varios “sumarios” (Genette 1989) (o resúmenes narrativos) se enumeran en el discurso: el primero es de seis meses, cuando Diego nos revela: “*Marianne y yo nos casamos seis meses después, el dieciocho de mayo de 1935*” (p.26).

El segundo de más de un año con el nacimiento de su hija “*Tú naciste en medio de la devastación y el espanto de aquella guerra: en 1937, la noche del once de noviembre de 1937*” (p. 30).

El tercero fue después de los eventos de la Guerra civil, cuando Diego fue reclutado por el Comandante Hernández como jefe de almacén, cita “*cuando terminó la guerra no me fue difícil encontrar trabajo. ...y el comandante Hernández... me nombró jefe de almacén en la central de suministros*” (p. 31).

Después de estas elipsis, observamos una ligera deceleración temporal, sobretodo en 1940, con varios sucesos en la historia, cuando Marianne pierde su trabajo y acepta otro como profesora del hijo del comandante Hernández: “*En el Madrid de 1940 no era frecuente visitar una casa y que los anfitriones te ofrecieran un café...*” (p. 69).

Al mismo tiempo, la muerte del amigo Javier “*Aunque han pasado casi cinco años desde entonces, los días que siguieron a la muerte de Javier todavía me parecen confusos*” (pág 87). Se evoca también el año con la mudanza de Diego y su familia en aquella primavera -“*Llegamos a París en el inicio de la primavera de 1940.*” (p. 103). Se recuerda como una fecha fatídica cuando más tarde, el ejército alemán invade Francia “*El 14 de junio de 1940, el ejército alemán entró en París sin oposición alguna por parte de los franceses.*” (p. 115), y sobre todo con el encarcelamiento de Diego por

los nazis *“Una tarde de domingo, hace cuatro años, cuando terminábamos de comer reunidos.... confirmó con una meticulosa eficacia la coincidencia de mi nombre y mi nacionalidad con los datos que aparecían en la orden de arresto (p. 115).*

Desde ese instante la historia de Diego se complica y toma más peso, desgraciadamente, no se puede identificar el tiempo que transcurre hasta junio de 1941, coincidiendo con el inicio de la campaña nazi en contra de Rusia, cuando el Coronel Maier permite a Diego escribir cartas a su mujer *“Sólo hubo una débil luz de alivio en junio de 1941.... cuando el coronel Maier quiso celebrar conmigo el inicio de la campaña contra Rusia Diego: Me gustaría poder escribir a mi mujer.... El coronel Maier quedó en silencio un momento, hizo un gesto de aceptación” (p. 186-187).*

Desde la última fecha observamos otro salto en el tiempo, un cuarto “sumario”: *“Aquellos cuatro años transcurrieron muy despacio.” (p. 188),* hasta llegar a la liberación de Diego en junio del 44 *“La última vez que entré en el despacho del coronel Maier fue una mañana a mediados de junio en 1944” (p.191)* y por último su encuentro con Marianne estimado a un mes después *“Calculé un mes de camino haciendo veinte kilómetros al día, algo menos si conseguía alimentarme bien durante el viaje” (p.213).*

Evocando la muerte de su madre y hermano *“Mi madre y mi hermano Miguel fueron sacados de su casa y ejecutados sin juicio en plena calle por una patrulla de milicianos el veinte de agosto de 1936.” (p.94).*

A modo de síntesis, detallamos los hechos, localizados en el tiempo y en el libro, en un cuadro sinóptico:

Tabla 6. Cuadro temporal

Fecha	Acontecimientos	Citados en el libro
A finales de 1934 (probablemente a finales del mes de noviembre)	<ul style="list-style-type: none"> • Diego conoce a Marianne • Diego gana el campeonato de España de Ajedrez 	<p><i>“desde el día que conocí a tu madre hasta hoy. Desde una recepción en un hotel de Madrid a finales de 1934.... tuve la suerte, creo que también el mérito, de ganar el campeonato de España de ajedrez. Mi contrincante fue David Moreno” (p.14)</i></p>
18 Mayo 1935	<ul style="list-style-type: none"> • Diego y Marianne se casan 	<p><i>“Marianne y yo nos casamos seis meses después, el dieciocho de mayo de 1935”(p.26)</i></p>
20 agosto 1936	<ul style="list-style-type: none"> • Asesinato de la madre y el hermano de Diego 	<p><i>“Mi madre y mi hermano Miguel fueron sacados de su casa y ejecutados sin juicio en plena calle por una patrulla de milicianos el veinte de agosto de 1936.” (p.94)</i></p>
11 Noviembre 1937	<ul style="list-style-type: none"> • Nacimiento de Margaux 	<p><i>“Tú naciste en medio de la devastación y el espanto de aquella guerra: en 1937, la noche del once de noviembre de 1937” (p.30)</i></p>
Después de la guerra Civil (seguramente a finales de 1939)	<ul style="list-style-type: none"> • Diego es reclutado por el Comandante Hernández, buen amigo de su familia, en el oficio de jefe de almacén en la central de suministros 	<p><i>“Cuando terminó la guerra no me fue difícil encontrar trabajo.y el comandante Hernández,.. me nombró jefe de almacén en la central de suministros; además, dos días a la semana habilitaban una enorme sala como escuela de ajedrez y a ella acudían altos cargos del ejército y de la política para recibir mis clases” (p.31)</i></p>
Posguerra	<ul style="list-style-type: none"> • Marianne pierde su trabajo como traductora en la Unión General de Trabajadores 	<p><i>“Ahora, Marianne no tenía trabajo y eso la consumía. No era una mujer que hubiese nacido para vivir a la sombra de un marido, por eso buscaba empleo sin descanso como traductora o como profesora de francés, pero la contundente realidad de la posguerra se fue</i></p>

		<i>encargando de demoler sus esperanzas.” (p.47)</i>
1940	<ul style="list-style-type: none"> • Marianne acepta el encargo de instruir el hijo del comandante Hernández en su casa 	<i>“En el Madrid de 1940 no era frecuente visitar una casa y que los anfitriones te ofrecieran un café....(p.69)</i>
1940	<ul style="list-style-type: none"> • Asesinato de Javier amigo de Diego 	<i>“Aunque han pasado casi cinco años desde entonces, los días que siguieron a la muerte de Javier todavía me parecen confusos”(p.87)</i>
Primavera de 1940	<ul style="list-style-type: none"> • Diego su familia se mudan a París - Francia 	<i>“Llegamos a París en el inicio de la primavera de 1940.” (p.103)</i>
El 14 de junio 1940,	<ul style="list-style-type: none"> • el ejército alemán invade Francia 	<i>“El 14 de junio de 1940, el ejército alemán entró en París sin oposición alguna por parte de los franceses.” (p.115)</i>
El 06 de julio 1940	<ul style="list-style-type: none"> • Diego busca trabajo 	<i>“Una mañana de sábado, el primer sábado del mes de julio,.... he estado en la librería del bulevar Haussmann, ya te dije que habían puesto un anuncio solicitando un dependiente” (p.117-118)</i>
Últimos meses de 1940	<ul style="list-style-type: none"> • encarcelamiento de Diego 	<i>“Una tarde de domingo, hace cuatro años, cuando terminábamos de comer reunidos.... confirmó con una meticulosa eficacia la coincidencia de mi nombre y mi nacionalidad con los datos que aparecían en la orden de arresto (P.124-126)</i>
junio de 1941	<ul style="list-style-type: none"> • Diego escribía una carta al mes a su mujer en sobre abierto y sin correspondencia por parte de su mujer todo eso durante cuatro años que siguieron 	<i>“Sólo hubo una débil luz de alivio en junio de 1941.... cuando el coronel Maier quiso celebrar conmigo el inicio de la campaña contra Rusia Diego: Me gustaría poder escribir a mi mujer..... El coronel Maier quedó en silencio un momento, hizo un gesto de aceptación” (p.186-187)</i>
junio de 1944	<ul style="list-style-type: none"> • Diego es liberado 	<i>“La última vez que entré en el despacho del coronel</i>

		<i>Maier fue una mañana a mediados de junio en 1944” (p.191)</i>
Julio de 1944 (aproximación)	• Encuentro con Marianne Burdeos en	<i>“Calculé un mes de camino haciendo veinte kilómetros al día, algo menos si conseguía alimentarme bien durante el viaje” (p.213)</i>

El tiempo real de la duración de la historia se evalúa a unos diez años. En cuanto al transcurso de la lectura puede ser de una página al minuto por la sencillez en el estilo del autor, así que las 210 páginas pueden llevar unas tres horas como mínimo de lectura por lo del “efecto literatura” como lo explica David Fontaine (1993, p. 97) que nos explica que *“es el mantenimiento del deseo de lectura, cuando el lector está únicamente interesado por la intriga, manipulado por la Estrategia textual”*. (Ibíd. 1993) que prevé y controla los movimientos del lector.

3.3 La dimensión espacial

Entre las diferentes clasificaciones espaciales, Juan Ginés en su libro *“El espacio en la novela española contemporánea”* explica que Zoran seguido por Kristeva definen el “espacio topográfico”, como una realidad estática, correspondiente al mapa y el contenido de la historia, lo que lo remite a una entidad existente en la historia (Juan Ginés, 2005, p. 38).

El mismo especialista subraya que la representación espacial es una reconstrucción topográfica en forma de itinerario o mapa, a partir de la colecta de las informaciones dispersas en el texto, aun así, el texto en su entidad no tiene la capacidad de representar plenamente al espacio. El nivel topográfico se divide en dos tipos

diferentes que son, el nivel topográfico horizontal y el nivel topográfico vertical. Estima que el nivel topográfico horizontal, es el que contiene todos los lugares existentes en el mundo y que se pueden localizar en un mapa, como continentes, países, ciudades, calles, interiores, este nivel coincide con la noción geográfica universal, creada por analogía al mundo real (Juan Ginés, 2005, p. 38).

Precisa que el nivel topográfico horizontal permite localizar y construir los constituyentes espaciales de la novela en un conjunto mosaico que se denomina “espacio de la novela”, de la misma forma, este nivel permite la composición de un mapa topográfico que permite una localización exacta según lo que proporcione el texto. Una representación fija de las diferentes ciudades, casas, habitaciones, de tal manera que se construye un mapa idéntico al mundo novelado (Ibid.).

Hablando del segundo aspecto, que es el nivel topográfico vertical, nos dice Juan Ginés, que incorpora todos los espacios geográficos imaginarios o representaciones de mundos simbólicos existentes en la novela. Se observa en este nivel la discriminación de acontecimientos de acuerdo al mundo que pertenecen, es decir la diferencia entre el bien y el mal, o la locura humana entre otros, como los sueños o los pensamientos filosóficos. Por lo tanto, el nivel topográfico condiciona el espacio de la aventura y el nivel topográfico vertical acoge el discurso moral (Juan Ginés, 2005, p. 38).

3.3.1. Espacios topográficos

En cuanto a la novela de Castedo, la localización es determinada entre las dos extremidades de lugares citados en la novela y que limitan previamente todo el mapa de la topografía horizontal, cuando el narrador relata: “Desde una recepción en un hotel de

Madrid a finales de 1934 hasta el jardín de la hermosa casa de Burdeos en la que vives ahora”. (p.14)

Así que el nivel de topografía horizontal está dado en tres ciudades principales, Madrid, París, Burdeos.

3.3.2 Nivel de topografía horizontal

En la primera localización, en la capital española, la acción empieza en pleno Madrid de los años treinta (espacio exterior), precisamente en “Hotel Palace” (espacio interior), lugar de encuentro entre los dos protagonistas, Diego y Marianne; desde entonces observamos la construcción del mapa topográfico de los lugares de la ciudad más frecuentados por el protagonista, como es el caso del restaurante “*Lhardy Restaurant*” situado en la Carrera de San Jerónimo (p.25), que se convirtió en un lugar habitual para la pareja; otro lugar histórico para los enamorados es la capilla de San Isidro: “*Marianne y yo nos casamos seis meses después, el dieciocho de mayo de 1935, bajo la capilla de San Isidro en la céntrica iglesia de San Andrés*”(p.26).

Evocando el apartamento donde vivía Diego con su familia (espacio interior), lo sitúa en las cercanías de Plaza Mayor (p.41), Wallek y Warren crean una analogía entre el hogar y la personalidad de su poseedor: “*La casa en que vive un hombre es una extensión de su personalidad. Describase la casa y se habrá descrito al hombre*”(Wallek y Warren, 1966, p. 265)

Efectivamente, el autor, describe su casa como un piso modesto, en un edificio antiguo, bien acomodado y luminoso, un hogar que refleja una similitud con la personalidad de su inquilino, aunque sea de rango modesto está bien situado en los

estratos sociales y sobre todo feliz con su pequeña familia; eso se materializa también en su alojamiento de París lo describe como “*Un pequeño piso amueblado en el céntrico bulevar de La Madeleine* (p.103).

Otro domicilio citado es la casa del Comandante Hernández, una grande residencia que expresa el estatuto social del militar, como Marianne la describe “*le abrió la puerta una de las criadas y que la hizo esperar en el recibidor, junto a un inmenso óleo que representaba un descendimiento*” (p.68). Otros sitios fueron mencionados como “*El Museo Louvre de París*” o “*El Museo Prado de Madrid*” en la misma página.

En cuanto a París, se citan varios sitios famosos y barrios conocidos de la ciudad luminosa, como, “*El Barrio Latino*” (p.105); “*Montmartre*” (p.109); “*la calle Ravignan*”, “*la plaza de las Abadesas*” (p.110); “*la iglesia de San Juan Evangelista*” (p.112); “*Los Campos Elíseos* (p.116); “*El Campo Marte*” y “*El Bulevar Haussmann*” (p.118), entre otros.

Unos de los lugares más aterradores de la novela y que ha tenido una gran presencia en la historia es sin duda la cárcel donde estaba encerrado nuestro protagonista, “*el feudo en París de las SS*”, ubicado en las afueras de París, en “*El castillo de Vincennes*” (p.143); el autor lo describe:

El edificio tenía unas estancias enormes, con robustos pilares y techos abovedados, como si se tratara de los sótanos de una construcción antigua y solemne, y que, a pesar de la época del año, ya entrado el verano, en él reinaba una desagradable sensación de frío y humedad.” (p.129)

El personaje principal, Diego, continúa detallando *“Después cruzamos el inmenso patio de armas de la prisión, dejamos a nuestras espaldas la torre del homenaje y la capilla real y llegamos hasta la salida principal en el pórtico sur”* (p.198), observamos que los detalles de la cárcel están dispersos en varias páginas de la novela y que se revelan según diferentes circunstancias.

Al interior de la cárcel, notamos los diferentes sitios de reclutamiento, el primero para nuestro héroe fue en una celda individual, Diego la describe como *“una cámara pequeña y vacía, de unos dos por tres metros, con el suelo y los muros de piedra viva”* (p.130).

En su segunda instancia, Diego fue trasladado a una celda colectiva con otras personas, lugar que describe como siendo *“más amplia y no tan oscura”* (p.139) en comparación con el primer calabozo. Después de haber recibido los favores del Coronel Maier, Diego está transferido a otra celda que esta vez, responde a las nuevas condiciones exigidas por el coronel, Diego la describe como:

“una celda individual, limpia y bien ventilada; tenía un ventanuco alto con reja que permitía el paso de la luz del inmenso patio del castillo y a través de la cual podía ver un pequeño fragmento del cielo.... y un lavabo con un depósito de agua...manta de lana” (p.183)

Otro lugar mítico del castillo es el despacho del Coronel Maier, donde se enfrentaban el prisionero y su carcelero en discursos ideológicos y partidos de ajedrez, un sitio que contrastaba con la cárcel y que presenta otra visión de la calidad de vida del Coronel, el autor la describe:

En el antiguo pabellón de la reina. Nada más entrar tuve la sensación de que cruzaba el vestíbulo de otro mundo, muy lejos de la prisión, que me internaba en un espacio ajeno al sufrimiento, (...) donde el aire era más cálido y donde el lujo de las alfombras, los cuadros al óleo y las maderas nobles pretendían hacerme olvidar la miseria y la humedad de las celdas. (...) Las paredes estaban decoradas con una bandera del Tercer Reich, un mapa de la expansión alemana en 1940 (...) y una gran foto de Hitler que clavaba su mirada lacerante en el observador. (p.175)

Al salir de la cárcel, Diego detalla minuciosamente el camino de llegada hasta su casa en el *Bulevar de la Madeleine*, desde *la orilla del Sena*, *el muelle de La Rapée*, *la isla de la Cité*, *Notre-Dame*, *las Tulleries*, *calle Royal*.

A su salida de París hacia Burdeos, el protagonista pormenoriza su itinerario desde *Versalles*; *Chartres*, *Le Mans*, *Angers*, *Valle del Loira*; *Cholet*, *Poitiers* y *Angulema*, (p.213) atraviesa *los inmensos campos de vid de la Aquitania* (p.227); hasta *llegar a Burdeos*.

En el sur de Francia, llega a la ciudad de Burdeos donde se encuentra la casa de Pierre Boileau que el protagonista describe de la manera siguiente:

La dirección de la nota correspondía a una hermosa calle arbolada en un barrio residencial.una distinguida finca burguesa con un amplio y bien cuidado jardín. Desde el exterior podía ver una extensa pradera de césped y una fuente de piedra en el centro, algunas estatuas con lánguidas evocaciones barrocas y una apreciable variedad de flores

y arbustos decorativos. No era una vivienda normal, sino la mansión de alguien poderoso.(p.233)

La presentación de la casa de los Boileau confirma su estatuto burgués y la debilidad de Diego Padilla ante tal contrincante.

4. Los narradores

4.1. El narrador homodiegético

El narrador es una creación del autor. Es el ente que manipula el autor real para dar cuerpo a la historia. En nuestro caso le confiere el papel del principal: actor de la diégesis, testigo-participante, homodiegético (Adam, p. 80) con un punto de vista interno (focalización interna) ya que cuenta los sucesos en primera persona:

Leí aquella nota más de diez veces. Hasta que me la aprendí de memoria. Hasta que diseccioné el texto con una precisión de anatomista y pude asegurar sin asomo de duda que en él no existía ningún indicio de ironía o de contenidos ocultos que pudieran hacerme recelar. (p. 23)

El narrador, Diego Padilla cuenta los sucesos de su vida en sus pormenores, refiere sus vivencias en primera persona. Es narrador homodiegético porque relata sus propias experiencias como personaje central de la historia. Su actitud narrativa lo diferencia claramente del narrador heterodiegético.

4.2. El narrador autobiográfico

Obedece al perfil del narrador autobiográfico que preconiza Phillipe Lejeune que dice: *“La autobiografía es aquel relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia cuando pone el acento sobre su vida individual, en particular sobre la historia de su personalidad.* (Lejeune, 1991, p. 24)

Esto nos lleva hacia lo que llama Lejeune (Lejeune, 1991, p. 14), el contrato de lectura con el cual se compromete un autor a decir toda la verdad a su público. Es un pacto de confianza para descubrir toda la verdad de una existencia y este género o subgénero forma parte de la literatura confidencial.

Y en esta definición se enmarca nuestro caso, porque es una novela epistolar en la que se presenta una acción narrativa mediante la exposición directa del discurso en primera persona. El autor escribe una carta confesada a su hija pequeña, escribe en modo vocativo utilizando la segunda persona de singular, es a modo de testamento por si algún día su hija pueda leer la epístola y recordarse de su padre. Vierte en su libro todas las vivencias y las fechorías por las que ha pasado.

La novela no empieza con el nacimiento de la hija del protagonista, sino empieza cronológicamente, desde el pasado de cuando conoció a su mujer en 1934 hasta el final, cuando se volvió a encontrar con su niña que ya no lo reconoce, cuando sale de cárcel. La novela está escrita como una botella que se echa al mar, barruntando sobre el posible paseante (su hija) que pueda recuperarla algún día y resucitarle por su lectura, como aparece en el fragmento siguiente:

La historia que quiero contarte no es otra que la historia de nuestra familia, desde el día que conocí a tu madre hasta hoy. Desde una recepción en un hotel de Madrid a finales de 1934 hasta el jardín de la hermosa casa de Burdeos en la que vives ahora

4.3. El punto de vista

Al estudiar una narración, se debe saber quién narra y también, desde qué punto de vista lo hace. Si el narrador es homodiegético, puede ser omnisciente, y saber lo que ocurre en la mente de los demás personajes, lo que sería la focalización cero o neutral, o bien puede narrar solo desde su propia perspectiva o punto de vista, sin informar sobre lo que piensan los demás y así sería una focalización externa; este punto de vista tiene un afán de objetividad, es ojo observador y transmite una modalidad descriptiva.

Julio Castedo, al crear su narrador le ofrece un punto de vista interno, cuenta los hechos desde su propia perspectiva, lo que hace de él un narrador dramatizado que suscita la simpatía del lector que se hermana con sus desdichas y sus gozos. Y como lo sugiere García Landa José Ángel, el narrador dramatizado, al contrario del narrador no dramatizado tiene una relación entrañable con el lector y el narrador no dramatizado es inexistente para el lector. (Landa, 1998)

4.4. La narración epistolar

Julio Castedo pensó escribir una carta que dirige el protagonista a su hija y alterna el uso de la primera y segunda persona. Esta óptica lo sitúa en la narración epistolar, ya que se trata de una novela en forma de epístola:

Una tarde, ahora no sé decirte cuantos días después de nuestra llegada a París, decidí ir a buscar a Marianne por sorpresa a la salida del colegio...Le compré una rosa blanca en un puesto ambulante y subí a Montmartre desamorándome (p.109)

La obra de Julio Castedo se enmarca en lo que llama David Lodge “*el pariente cercano de la autobiografía sin serlo*”. Esta consideración se debe a que estamos frente a un subgénero literario entre la novela y el relato epistolar, además de ser autobiográfica, escrita a la primera persona (2002, pp. 39-40).

Dice Lodge que el contenido de la epístola no es conocido con antelación por el narrador, está creada a lo largo de los sucesos y de las emociones; además es caracterizada por el hecho de ser sometida a la reacción de un destinatario, cosa que no existe ni en un diario íntimo, ni en una confesión (Ibid. 2002) .

Así que el límite entre el relato epistolar y la autobiografía son imperceptibles y autores como Yvancos la relaciona con el encomio y la confesión por la proximidad que tienen estas variedades literarias (J. M. Pozuelo Yvancos, 1984, p. 257).

En resumidas palabras, hemos llegado a la conclusión de que la intriga que ha dado lugar a esta novela se desarrolla en tramas y etapas en tiempo y espacio unas veces en España y luego en Francia. Los personajes, tanto principales como secundarios alimentaron el suspense y animaron el interés del relato, resaltando los sufrimientos de unos y de otros, a veces en fases de equilibrio y otras de desequilibrio. Hemos resaltado el papel del autor autobiógrafo que ha ido hilando a lo largo de los acontecimientos, una etapa de vida de diez años de duración. Finalmente, hemos podido constatar los diferentes elementos que constituyen el relato literario, identificando la dimensión temporal y topográfica en la construcción de la obra narrativa, hemos podido clasificar los diferentes tipos de personajes que intervienen en un relato, presentando sus

funciones y el esquema actancial que desarrollan. Esto nos hace decir que la evolución literaria tiende a ser más plástica con la combinación de sus elementos, sobre todo si se utilizan en una coordinación de la inspiración y el respeto de la coherencia de sus componentes.

Capítulo III.

El estudio cinematográfico

Capítulo III. El estudio cinematográfico

En esta parte de nuestro estudio y para entender el juego de la adaptación cinematográfica, debemos ante todo presentar una sinopsis de la película, para dar a conocer su contenido, esto nos llevará al análisis del guión cinematográfico para entender la creación en el papel, tanto en los actos como en las tramas que estructuran el proyecto fílmico en su primera etapa; este proceso nos conducirá a enseñar las diferentes partes de una segmentación cinematográfica en diferentes secuencias. El narrador fílmico y la focalización tienden a una formulación diferente de la habitual en la narratología. Veremos cómo unos elementos como la imagen, la palabra y la música se vuelven los instrumentos de narración fílmica. El personaje fílmico a diferencia del personaje literario, representa un papel interpretado al mismo tiempo que es parte de la acción que lo condiciona. Se darán a conocer los distintos personajes que componen la historia, entre actores principales y figurantes.

La cuestión del lugar y del tiempo, esenciales en una película serán tratados desde el tiempo fílmico de la cámara. El estudio del lugar es la escenografía y la concepción del espacio escénico que van a dar cuenta de los exteriores e interiores del rodaje de la película.

Cuando nos enfocamos al análisis cinematográfico de una película debemos ante todo dar a conocer los sucesos de la historia, haciendo una sinopsis que informa sobre la intriga. El paso siguiente será el análisis del guión cinematográfico sobre él que se ha construido la historia, dando a conocer las etapas de su construcción y las diferentes definiciones que lleva este concepto fílmico por ser un género aparte por su complejidad. Aplicado a nuestra película, veremos cómo se estructura el guión siguiendo el arco narrativo y las fases de evolución de la crisis puesta en juego.

Notaremos en la focalización fílmica cómo la función del narrador está relacionada con los personajes para animar las acciones y las secuencias y cómo se implica al espectador en el filme. Para indagar en el montaje, nos acercaremos a la temporalidad cinematográfica y a la escenografía, para ver cómo se representa el tiempo y el espacio de la narración fílmica.

1. La sinopsis

En Madrid, Marianne Latour, una mujer bella y refinada, periodista de oficio, se dirige con apresuración hacia el Casino de la ciudad para cubrir el campeonato nacional de ajedrez de 1934; cuando llega la partida ha empezado y se encuentra con Javier, fotógrafo y amigo de Diego Padilla, el contrincante del campeón de ajedrez David Moreno.

Diego Padilla, en una jugada sacrifica su reina, Moreno en un movimiento pierde su atención, y Diego le anuncia un mate a seis jugadas y gana el campeonato. una gran ovación es ofrecida al nuevo campeón, flashazos de cámaras, los periodistas se apresuran a entrevistarle. Después de posar con el trofeo, su amigo Javier le presenta a Marianne que le entrevista; perturbado por su belleza.

Un poco más tarde, por la noche, los tres individuos, festejan el acontecimiento en la sala de música, Javier les deja a solas, Marianne le invita a bailar, Diego acepta apurado, cuando entran dos hombres que interrumpen el baile y que reivindican su posición política; el dueño les saca fuera , cierra las puertas y se disculpa ante la presencia; Marianne preocupada por la situación, Diego la lleva a fuera, por las lluvias se refugian bajo unos soportales, donde Diego le declara su amor a Marianne.

Los dos enamorados se casan en la Iglesia de San Andrés, con pocos invitados, en ambiente de felicidad, Javier les saca fotos. Unos meses después nace Margaux, una niña, tan bonita como su madre.

En Madrid del 39, la guerra civil se ha acabado, los tiempos son difíciles, Diego a sus 35 años, es profesor de ajedrez desde más de seis meses, bajo las órdenes del Coronel Hernández, que ve Diego como el campeón del nuevo régimen. Al acabar su trabajo Diego se dirige hacia su casa y se encuentra a Javier por la calle y se dirigen hacia un bar; Javier le hala de una reunión secreta en favor de la resistencia y del comunismo, Diego rechaza categóricamente.

Por la tarde, en casa, Diego le enseña a su hija, los diferentes nombres de las piezas de ajedrez, Marianne les interrumpe y pide a su hija que salga con ella a pasear, Solo en casa, Diego descubre en el cajón de la mesilla una carta inacabada de Marianne, dirigida a un cierto francés, Pierre Boileau, y le pide que le encuentre trabajo para salvarle a ella y su familia del régimen fascista. Diego indignado, guarda la carta en su lugar.

Al día siguiente, Diego se reúne con Javier en el bar, le cuenta lo molesto que esta con Marianne y lo de su idea de irse a Francia, Javier le consuela y le pide un servicio del comandante Hernández, para que suelten uno de sus camaradas, Diego le confía la imposibilidad de la intervención.

De regreso a su trabajo, el día siguiente, Diego sorprendido, descubre una sala vacía; el comandante Hernández sale de su despacho, mira al profesor y le reprocha su amistad con Javier “el socialista – rojo”, que fue matado en una redada; enfadado le aconseja irse lejos, porque él, no podría ayudarle.

En París, Diego esta con el encargado de la federación francesa de ajedrez, quien le habla de su golpe magistral con Moreno; Diego le interrumpe y le pide trabajo como profesor de ajedrez, pero por desgracia y por causa de la guerra en medio Europa, el encargado le confiesa no poder ayudarlo. Diego coge su hija en brazos y van a buscar a su madre, a la salida de su trabajo, Diego compra un periódico y media decena de flores, deja Margaux jugar con unos niños, mientras espera a su mujer no lejos de la salida del colegio; el marido contempla su esposa a su salida que es abarcada por un coche de lujo, conducido por un hombre apuesto y elegante, Pierre Boileau, salé, le abre la puerta y la invita a subir, la dama sonriente sube. Diego petrificado por el acto, coge a su hija y se marchan a casa.

De vuelta a casa, Diego espera a su mujer leyendo un libro, mientras Margaux juega sobre la mesa, Marianne retrasada, llega al domicilio, se justifica por haber tomado café con unas amigas; Diego le muestra las flores que le ha comprado para ella, Marianne se queda perpleja y confiesa a Diego que estaba con Pierre en un café, para darle las gracias por haberla conseguido el trabajo. Diego apaciguado se tranquiliza.

Alemania invade Francia, las avenidas son repletas de nazis, Diego todavía busca trabajo, paseando por las calles, ve un cartel de búsqueda de dependiente en una tienda de antigüedades. El anticuario le pregunta si es “judío”, sorprendido por la pregunta, le responde que no, que es español y que su mujer es francesa; el anticuario le revela su admiración por el franquismo y le pregunta por si es comunista, Diego lo niega y clausura la discusión por una despidida.

A la hora de la cena, Diego entabla una discusión con su mujer, su doble moral, sobre la situación que esta actual de Francia y Alemania, Marianne niega lo que le reprocha su marido; unos golpes en la puerta interrumpen el ambiente, Diego

preocupado, corre para abrir la puerta. Son oficiales de la gendarmería francesa que vienen a buscar a Diego, lo llevan con ellos en una furgoneta.

En las afueras de París, en un edificio medieval, ocupado como bastimento, están la cárcel y cuartel de las SS, Diego está llevado en un despacho, le obligan a desnudarse y lo meten así en una celda oscura y húmeda; el recluso abraza sus rodillas agachado sobre una pared. Días después le restituyen su ropa y lo llevan al despacho del sargento Harnsberger, que le pide informaciones y su oficio; al saber que es profesor de ajedrez, el sargento Kauffman presente en el interrogatorio le da un fuerte golpe con una porra en la mano derecha de Diego, que siente un inmenso dolor, lo torturan a puñetazos, inconsciente lo arrojan en una celda colectiva.

En el exterior, la mañana siguiente, en la prefectura de policía, Pierre Boileau y Marianne, van a ver al prefecto Lambert, Pierre entra para hablar con el prefecto y deja Marianne esperarle afueras. Al salir le confiesa a Marianne que tendrán que adelantar dinero para los gastos, pero que todo se arreglara para su marido. A su regreso a casa, Margaux en su cama, pregunta por su padre y Marianne le responde, que pronto volvería.

En la celda colectiva, un preso ayuda a Diego todavía inconsciente, desgarrar tela de su camisa para hacerle un vendaje y lo acomoda junto a la pared. Por la noche el preso Pablo intenta dar a comer a Diego, que está semiconsciente y le declara que son los únicos españoles en esa celda, Diego le agradece por atenderle.

Por no tener ninguna noticia sobre su marido, Marianne se dirige hacia el despacho del prefecto e irrumpe sin pedir permiso, la secretaria intenta detenerla, pero el prefecto la deja entrar, Marianne pregunta por su marido y el señor Lambert le anuncia que fue ejecutado ayer; derrumbada, Marianne sale con la secretaria; unos

minutos después Pierre la recoge con su coche que le reconcilia por la muerte de su marido.

En el interior de la celda, Diego sentado al suelo junto a Pablo, parece más recuperado. Unos soldados interrumpen en la celda, entre ellos el sargento Kauffman , que empieza a nombrar algunos presos, se levantan cuatro personas que se los llevan fuera de la celda, tras unos instantes el sargento vuelve y llama otra vez a otro prisionero, pero este último no contesta, tras llamarlo tres veces, el soldado desfundó su pistola y la apunta en la cabeza de una persona que tenía cerca; nadie contesta, Kauffman dispara, mata al preso y encañona a otro, el preso encadenado señala al preso que el sargento mata con sangre fría.

Días después, solo quedan seise presos en la celda, entre ellos, Pablo y Diego , quien le ha crecido barba, en su charla, interrumpe el sargento Kauffman y llama directamente a Diego Padilla, que se levanta sin oponer ninguna resistencia y lo llevan al despacho de interrogatorio, que le preguntan su profesión, responde por “*encargado de almacén*”; los soldados le preguntan otra vez por su oficio de jugador de ajedrez y Diego lo confirma; en ese momento lo llevaron ante el coronel Maier, un hombre fuerte y elegante, de pie ante un tablero de ajedrez, sin dirigirle ninguna palabra, empieza la partida, después de varias jugadas, Diego gana la partida y el coronel ordena llevárselo a un destino fatal; Diego se exclama que el coronel todavía no ha perdido la partida, Diego da la vuelta al tablero y deja jugar al coronel, asombrosamente le gana otra vez; aun así le da otra ventaja al coronel y acaban en tablas. El coronel sorprendido, comprende que está ante un maestro de ajedrez; ordena a sus soldados a que se lo lleven a su celda. Pablo encantado de ver otra vez su compañero de celda le pregunta lo que pasó fuera, Diego le confiesa que el coronel querría jugar con él al ajedrez; desde entonces pablo desearía aprender más sobre ese juego noble, Diego dibujó un tablero

sobre un taburete, han construido toscas figuras de ajedrez con lo que encuentran en la celda y el maestro empieza a dar clases a Pablo; de repente Kauffman, interpela tres prisioneros menos Pablo y Diego que siguen jugando pero el sargento coge a Diego y lo saca con los demás, los llevan hacia el pelotón de fusilamiento; de pronto Kauffman saca a Diego de la fila y lo lleva a los cuarteles del coronel Maier, amplio y lujoso, se escucha la música sinfónica de Bruckner; Maier le pregunta por el músico, que Diego reconoce y entran en una conversación teológica, jugando al ajedrez, dos jaque mate en favor del maestro, lo que desconcierta al coronel, entonces le ordena a Diego que partir del día siguiente le daría algunas nociones de ajedrez que le impidan esas humillaciones, le pide a Kauffman lavar a Diego y procurarle ropa limpia.

El día siguiente, Diego está limpio y bien afeitado, juega con el coronel su partida cotidiana de ajedrez, intenta dar consejos al coronel, pero este último no las aplica y después de cuatro jugadas, le hace un jaque mate.

Los días para Diego se vuelven rutinarios, hasta que un día volviendo a su celda no encuentra a su amigo Pablo, destruido por la pérdida de su amigo.

Sin dormir, va el día siguiente al despacho de Maier, que le pregunta con sarcasmo sobre su fe en Dios; juega sin dar importancia al juego, al acabar Kauffman le escolta a otra celda, bien iluminada con ventana y pequeño camastro, lo que alivia a Diego.

Por la noche, Diego duerme, hasta que Kauffman le despierta, Diego es sacado afueras, en el patio de la prisión, le dan golpes y simulan una ejecución que aterra a Diego que se desmalla, de pronto todo se volvió blanco, El pobre hombre ve la silueta de Marianne vestida de blanco que le sonrío.

En el verano del 41, el aspecto de Diego ha mejorado, Maier le cuenta que Alemania está en guerra con Rusia y lo celebra con Diego, que rechaza, el coronel le otorga el deseo de escribir a su mujer cartas una vez al mes con sobres abiertos y así Diego empezó a escribir cartas durante los cuatro años que pasó en la cárcel.

En 1944, un movimiento inesperado sucedió en la cárcel; el cabo Reinke escolta al prisionero al despacho del coronel, por el pasillo observa barricadas con sacos de terreros, soldados que corren por todas partes, otros que queman documentos, en el despacho todo estaba en cajas empiladas; el coronel informa a Diego que las cosas han cambiado, que las fuerzas americanas están ganando terreno y que el Führer ha decidido ejecutar a todos los prisioneros y sin embargo el coronel le preserva, revelándole que fue encarcelado por culpa de una denuncia de Pierre Boileau. Le dio un salvoconducto para que llegue a salvo a España y le devuelve todas las cartas que había escrito y que nunca llegaron a destino. A su salida se encuentra con el argenteo Kauffman, mientras una escuadra de bombarderos americanos cruzaba los aires, el sargento lo dejó partir.

Diego empieza a caminar hasta llegar a su domicilio, se encuentra con una vecina que le reconoce y le cuenta que su mujer e hija pensaban que era muerto, se han ido a Burdeos con un hombre, Pierre Boileau, hace dos años y le ha facilitado su dirección con un poco de comida para el camino.

El buen hombre emprende su camino hacia Burdeos, después tres semanas, se cruza con un viejo viñetero de buen humor, le saluda y le coge con él, en su carro, llegan a un pequeño pueblo de la Aquitania cerca de Burdeos, observan en la plaza principal, el castigo infligido a una colaboracionista de los nazis y pasan sin detenerse. En Burdeos, el viñetero se para y le indica el camino que tiene que tomar para llegar a la residencia de los Boileau. Diego llega a una finca burguesa, atraviesa un jardín bien

entretenido, y tira la campanilla de la puerta. Una preciosa niña le abre la puerta, Marianne intervine y ve a su hombre parado frente a la puerta, se pone nerviosa pero lo disimula ante su hija, le da ropa limpia y le deja lavarse, después de haberse cambiado, se sientan en la veranda de la mansión, Marianne le ofrece comida y se explica con él sobre lo que ha pasado, le dice que las cosas han cambiado y que ahora Pierre es un buen padre para Margaux; sale en lágrimas; Diego sale y ve Margaux jugando con un caballo de madera, el padre le propone poner un nombre, al caballo, la niña se acuerda de las lecciones que le daba su padre. Diego la deja con una sonrisa y se va, la hija le llama y le dice que se acuerda de él, Diego corre hacia su hija y la abraza.

2. El guión fílmico y la segmentación

2.1. El guión fílmico

Entre los pineros del cine que iniciaron la cultura de escribir una guía para el rodaje de películas encontramos el nombre de Tomas Harper Ince, para un mejor control de los costes, en contrapartida hubo otros productores que nunca utilizaron un guión, Gutiérrez cita entre otros a Buster Keaton o Jean-luc Godard que se apoyaban sobre algunas notas escritas, lo que ha creado una controversia en cuanto a la importancia de ese papel durante muchos años (Gutiérrez, 2018, p. 524).

Para una mejor comprensión de la función del guión, nos hemos dirigido a la definición del sitio web de la RAE que lo define “Texto en que se expone, con los detalles necesarios para su realización, el contenido de un filme o de un programa de radio o televisión.” (ASALE y RAE, s. f.)

Para un mejor desarrollo de la definición del guión, Isabelle Raynauld, subraya sus aspectos literarios y fílmicos en los términos siguientes:

El guión es diferente del texto de la novela en varios puntos, en particular por su doble propósito, textual y fílmico, y sobre todo por su valor pragmático. De hecho, el guión, como el texto del teatro, está determinado sobre todo por su potencial de realización, y todo en el guión se utiliza, implícita o explícitamente³. (Raynauld, 2012, p. 204)

La escritura y la lectura del guión son un trabajo que necesita mucho esfuerzo, el guionista construye la historia, define los personajes, los diálogos y lo describe con detalles para que sea bien reinterpretado por el director. El guión es un discurso descriptivo que presenta la situación de las escenas, además de identificar la temporalidad (Día, noche, atardecer, amanecer...) lugares exteriores o interiores, personajes con descripción física y moral , edad y ropa, todas acciones se manifiestan en el presente, aunque sean analepsis o prolepsis, la acción se desarrolla en el momento preciso al ver esa última , puesto que representan, lo que no facilita su lectura como es el caso de una obra narrativa. Por otro lado, la lectura del guión, siendo reducida a un público profesional no actúa en favor de su divulgación.

Existen varias versiones del guión según su evolución reproducción y postproducción; la génesis del mismo empieza por el guión literario, que es el primero que escribe el guionista, se modifica varias veces hasta llegar a la perspectiva o la visión del director cinematográfico; cuando se le añade los detalles técnicos, como movimiento de cámara, *story board* (imágenes o dibujos que representan la historia) se transforma en el guión de producción, guión técnico, o guión de rodaje, siendo

³ Traducción propia de « Le texte scénaristique se distingue du texte romanesque sur plusieurs points, notamment par sa double destination, textuelle et filmique, et surtout par sa valeur pragmatique. En effet, le texte scénaristique, comme le texte de théâtre, est avant tout déterminé par sa potentialité à être réalisé et tout dans le scénario sert, de manière implicite ou explicite.»

diferentes versiones del mismo guión, se diferencian en función de la información que destacan.

Aunque el objetivo del guión sea dirigir el equipo de rodaje y el director en la organización de sus tareas artísticas y técnicas, es obvio hablar de una vida pos-cinematográfica para el guión y sus diferentes variantes que Bruno Maltais(2010, p. 37) presenta como sigue:

- La movilización, es la adaptación de películas de éxito en novelas.
- La transcripción de la película, procedimiento de descripción de lo que se relata en imágenes por texto, tiene un fin de audio descripción para los non-videntes.
- Guión literario de una película inacabada o no realizada
- El guión cinematográfico publicado, que ayuda a una mejor comprensión o al análisis fílmico.

En definitiva, el guión demuestra una naturaleza compleja, que no le permite encajar en un género determinado, resulta obtener una importancia que es cada vez más grande en el campo literario y cinematográfico.

Después de haber estudiado los diferentes derivados del guión, haremos un acercamiento a la estructura del mismo, que la mayoría de los especialistas clasifican en los tres actos, apoyándonos en el modelo de Syd Field, en su libro *El libro del guión: fundamentos para la escritura de guiones* y en lo que llama “*El paradigma*” que define como: “*la estructura dramática. Es una herramienta, una guía, un mapa para encontrar el camino en el proceso de escritura del guión*” (Field, 2002, p. 23) y que se divide en tres partes, que el autor nombra, el Planteamiento, la Confrontación y la Resolución, es decir un principio, un medio y un final.

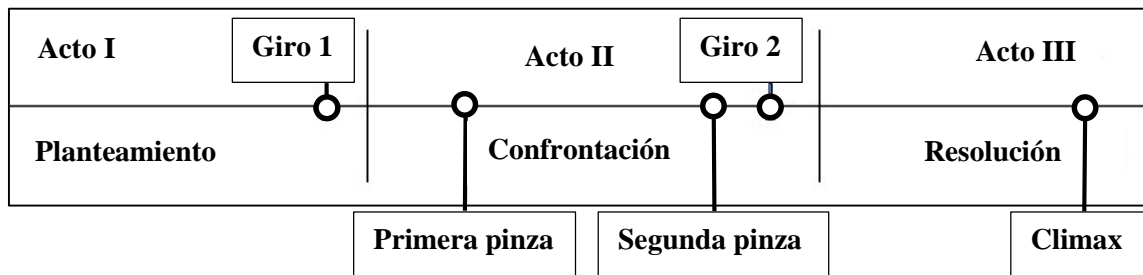


Figura 6. Paradigma y clímax

- Acto I o planteamiento, es el lugar donde empieza la historia, con la presentación de los personajes y la conectividad entre ellos, el interés principal del primer acto es que el espectador se interesa por los personajes y la historia que cuenta, el planteamiento ocupa el 20 % a 30 % de la duración del a película .
- Acto II o confrontación, es la etapa donde el protagonista se enfrenta a varios obstáculos, desafíos o pruebas, que pueden ser físicos o emocionales, para llegar su meta de satisfacción y cumplir su necesidad dramática, el acto II representa 30 a 50 % de la totalidad del largometraje.

La intercepción de los límites de los actos I y II se puede identificar por la aparición de un incidente, episodio o acontecimiento que se engancha a la acción y le hace cambiar de rumbo, Syd Field lo denomina “Plot point” es decir *punto de giro* o simplemente *giro* (2002, p. 24) .

- Acto III o resolución, es el espacio tiempo donde se resolverán todas las tramas creadas durante todo el acto I y el acto II, que se configura de forma coherente para mantener las expectativas generadas en y por el espectador; el tercer acto representa 20 a 30 % del guión.

Otros elementos que se ven en el esquema nº1, el primero, son las pinzas, que Field define como una derivación de los puntos de giro, su función principal es “*mantener encauzada la historia*”, pueden ser múltiples (2002, p. 106) .

El segundo elemento, que Syd Field no cita, pero que parece esencial, por su localización en el acto III, es “el clímax”, préstamo de la configuración de Linda Seger que lo define en estos términos:

El clímax suele presentarse en las últimas cinco páginas del guión. seguido de un a breve resolución que ata todos los cabos sueltos. El clímax es el final de la historia: es el gran final. Es el momento en que se resuelve el problema, se contesta la cuestión central, se acaba la tensión y se arregla todo. (Seger, 1991, p. 54)

Desde nuestro punto de vista, el clímax representa la cumbre de la trama y es el elemento más importante del acto III.

En la película estudiada, el acto I, empieza por una presentación del lugar, la ciudad de Madrid de los años treinta, después se nos presentan los protagonistas, Marianne Latour, con tacones rojos, mujer elegante y sofisticada, se dirige al casino, donde se encuentra con un fotógrafo, Javier, que nos facilita entender la situación y la puesta en escena e introduce su amigo Diego Padilla, el protagonista; no sabemos mucho sobre Marianne, pero el guionista utiliza Marianne para informarnos sobre Diego, cuando le entrevista, recíprocamente, Diego le pregunta sobre su vida y persona, lo que facilita la integración del espectador en la historia.

En el primer acto, Diego lo tiene todo, es campeón de España de ajedrez, tiene un amigo fiel, Javier, una mujer apuesta, con quien tiene una hija preciosa, Margaux, es

el buen protegido del comandante Hernández; la vida de Diego es una mecánica bien aceitada, hasta que encuentre la carta escrita por su esposa dirigida a Pierre Boileau (el antagonista) y que representa la **primera pinza**, en cuanto al giro de **acto I**, se firma por el asesinato de su amigo Javier y el levantamiento de inmunidad por parte del comandante Hernández en el minuto 23.

El acto II empieza en Francia, tras el viaje de Diego con su familia a París, (min. 24), Diego se enfrenta a varios obstáculos; materiales, no encuentra trabajo; obstáculos sociales, se ve como un extranjero en otro país; emocional, duda del amor de su esposa por él (**segunda pinza**); ideológico en contra de la idea de la doble moral de los franceses ante la ocupación alemana; y si no fuera, por tanto, le acusan de espionaje contra los nazis (min. 32) y es encarcelado en las afueras de París (min. 34) lo que corresponde a la **tercera pinza**, Diego supera otras pruebas en la prisión, entre humillación de ser desnudado (min. 35), torturas (min. 38), resistencia al hambre y las heridas (min. 41); por su genio de ajedrez sobrevive al fusilamiento (min. 56) y a las amenazas y humillaciones del sargento Kauffman (min. 68; 74; 73); la prueba de la muerte de su amigo Pablo (min.71); y su sobrevivencia durante más de cuatro años en la prisión de los nazis, sabiendo las abominaciones que se hacían a los prisioneros; después con el coronel Maier, le confesó, que sabía que él era inocente de las acusaciones llevadas en contra de su persona y que la persona que le denunció era el propio amigo de la familia de Marianne, Pierre Boileau, segundo punto de giro (min.71); última **pinza** en el minuto 82, cuando el coronel le devuelve sus cartas a Diego, que nunca llegaron a su esposa.

El Acto II no se acaba ahí, si no que toma otra vía diferente, tomando en cuenta la protagonista femenina, Marianne, pasa por duras circunstancias, las que tiene que poseer una fuerte personalidad, por lo tanto, intenta sacar a su marido de la cárcel

(min.35); quedarse firme y mentir a su hija para que no se disturbe con la ausencia de su padre (min. 40); la espera de su marido con su hija, sin resultado, a la salida de la prefectura (min. 41); la noticia de la muerte de su marido (min.45), que puede estimarse como un **punto de giro**, las amenazas de expulsión del apartamento alquilado por falta de presupuesto (min. 51); los avances amorosos de Pierre Boileau (min. 59).

El segundo acto se acaba con la entrada de la liberación de Diego Padilla y la entrada de los bombarderos americanos en el cielo de París, en cuanto al destino de Marianne y Margaux no se sabe nada.

El Acto III, empieza por la búsqueda de su familia y el viaje arriesgado hasta Burdeos, otras pruebas de resistencia para nuestro héroe durante casi todo el camino en el valle de Aquitania; el clímax llega a su apogeo (min. 90) con el encuentro de Diego y Marianne en la residencia de los Boileau; la que era esposa de Diego, ahora es esposa de Pierre, el antagonista que ha conseguido encarcelarlo y quitarle las dos mujeres que ama; su hija no le reconoce y lo toma por un mendigo, por su aspecto; su mujer le rechaza, Diego está en una situación muy difícil de soportar, aun así, no pierde la calma, más que eso se retira sin resistencia; aunque la situación se salva y se resuelve, cuando Margaux se acuerda de su auténtico padre (min. 99), Diego.

2.2. La segmentación

La segmentación es apreciada por varios teóricos y críticos cinematográficos, entre ellos Noriega, en su libro *De la literatura al cine* cuando la evoca:

...en el caso de las películas, dado que es necesario recrear por escrito el material inasible de imágenes en movimiento sobre la pantalla. La segmentación es un instrumento descriptivo y citacional del análisis del

filme (Aumont Marie, 1993,55), un simulacro o reconstrucción convencional del texto fílmico, cuya complejidad y riqueza resultan imposibles de reproducir mediante palabras, ni siquiera con el *découpage* más cuidadoso. (Noriega, 2000, p. 138)

Dicho de otra manera, la segmentación es la síntesis textual del filme durante un tiempo de varias escenas, que se unen en la construcción de una mini historia de la película, por eso es imprescindible identificar las secuencias en la película.

Según Guyon la secuencia es una unidad narrativa compuesta por diferentes tomas(Guyon, 2019). La edición los conecta entre sí. Distinguimos varios tipos de secuencias:

- En tiempo real, donde la duración de la proyección es igual a la ficticia;
- Ordinario, que contiene elipses temporales, importantes o no, o una secuencia cronológica;
- Alternando, entre dos o más acciones simultáneas;
- Paralela, que alterna dos órdenes de cosas (acción o paisajes) para mostrar una comparación, sin necesariamente vínculos cronológicos reales.

Para poder hacer una segmentación fiel a la película hemos tenido la suerte de consultar el guión literario⁴ en su versión 3.4.3 a fecha de 08 de marzo 2016, que comporta las escenas que podremos juntar en secuencias según el arco narrativo de cada secuencia.

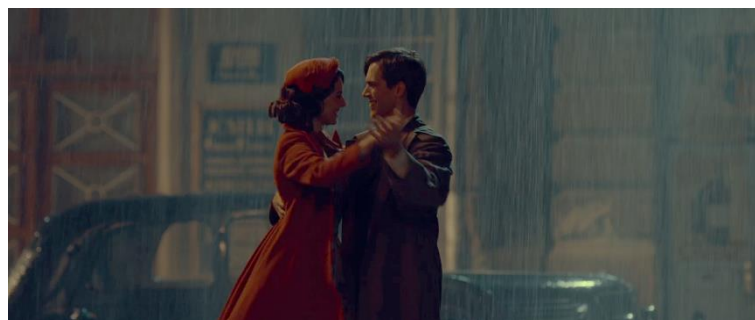
⁴ Ver anexo nº05 p.222

En el caso de *El jugador de ajedrez* se observan en acto II varias veces, el uso de secuencias alternadas entre el hilo narrativo de Marianne y el desarrollo cronológico de Diego.

Acto I

Secuencia 01. Encuentro con Marianne (Escenas 1- 8)

Madrid, 1934, interior del casino, Diego Padilla disputa la final de campeonato de ajedrez, contra David Moreno, el público le observa, una periodista se interesa por él, pregunta al fotógrafo, que es su amigo Javier, él que no duda en el genio de su amigo. Diego gana, Javier le presenta la periodista Marianne; festejan el triunfo en la sala de fiestas, Diego y Marianne se enamoran.



Fotograma 01. Encuentro con Marianne

Secuencia 02 . La vida conyugal (Escenas 9- 11)

Iglesia de san Andrés, de día, boda de Diego y Marianne; empieza la Guerra Civil; más tarde nace Margaux.



Fotograma 02. la vida conyugal

Secuencia 03. La posguerra (Escenas. 12 – 16 – 17 – 18 - 23)

Madrid del 39, la Guerra civil se ha acabado, los nacionalistas tienen el poder, Diego ejerce como profesor de ajedrez en una instancia militar, además de ser encargado de almacén. En el interior de un bar Javier su amigo intenta influir en él, para que se una a su combate en contra del fascismo, pero rechaza categóricamente. Diego juega con su hija Margaux que tiene ahora 4 años, Javier es matado por los militares y Diego es sospechado por el comandante Hernández de conspirar con los comunistas, que le aconseja irse lejos de Madrid.



Fotograma 03. La posguerra

Acto II

Secuencia 04. El emigrante (Escenas 26- 32)

Diego y su familia viajan a París. El jugador pide trabajo a la Federación Francesa de Ajedrez, pero no lo obtiene, Marianne es profesora en un colegio, se encuentra con Pierre Boileau y Diego les ve y vuelve celoso. Junio del 40, Alemania invade Francia; Diego todavía busca trabajo, pero los tiempos son difíciles.



Fotograma 04. El emigrante

Secuencia 05. El arresto de Diego (Escenas 33- 36)

Interior del domicilio de Marianne, la pequeña familia cena, cuando interrumpe la policía, arrestan a Diego, que es llevado a las afueras de París. Ahí es humillado y encarcelado por los nazis.



Fotograma 05: El arresto de Diego

Secuencia 06. Salvar a Diego (Escenas 37-38-40-43-45-47-48)

Al exterior de la prefectura, de día, Marianne con Pierre, intentan sacar a Diego de prisión, se encuentran con el prefecto, que les pide dinero para los gastos de la operación. Después de varios días, Marianne y Margaux esperan frente a la prisión, pero Diego no sale.



Fotograma 06. Salvar a Diego

Secuencia 07. El calvario (Escenas 39- 41-42-44-46)

Interior de la celda oscura, Diego está desnudo y sentado en el suelo esperando su destino; al día siguiente es llevado a la sala de interrogación, donde es torturado a muerte por el sargento Kauffman; inconsciente, Diego es arrastrado por un pasillo y arrojado a una celda colectiva. Ahí Diego es auxiliado por Pablo que lo acomoda junto a una pared.



Fotograma 07. El calvario

Secuencia 08. Diego ha muerto (Escenas 49-50-52-53-59)

Marianne vuelve sola a la prefectura, entra en el despacho del prefecto y pide explicaciones; el responsable le anuncia la muerte de su marido. Marianne traumatizada, camina bajo la lluvia empapada; Pierre se acerca a ella, la protege con un paraguas y se queda con ella. Por la noche Marianne arroja a Margaux y la reconforta sin decirle la verdad, por la ausencia de su padre. Marianne se encuentra con Pierre y le pide ayuda y este le propone vivir con él en su casa; Marianne rechaza temporariamente.



Fotograma 08. Diego ha muerto

Secuencia 09. Pablo (Escenas 51-54-55)

Interior de la celda colectiva, Diego se recupera y charla con su nuevo camarada Pablo; el sargento Kauffman irrumpe en la sala y se lleva algunos prisioneros a la ejecución, Diego está petrificado. Otro día, Kauffman invade la celda y convoca a Diego, que está atemorizado.



Fotograma 09. Pablo

Secuencia 10. El partido de su vida (Escenas 56-57-58-60-61)

Interior de la sala de interrogatorio, de día; los nazis preguntan a Diego si es jugador de ajedrez, que después de un poco de hesitación lo confirma, se lo llevan al coronel, que le esperaba en las bodegas del castillo, ahí empieza a jugar contra el coronel Maier, le gana, una y otra vez; sorprendido el coronel sabe que está en frente de un maestro, le deja a salvo y ordena llevarle a la celda. Por la noche Diego le cuenta a Pablo lo que pasó que se interesa por el juego.



Fotograma 10. El partido de su vida

Secuencia 11. El maestro de ajedrez (Escenas 61/73)

Pablo y Diego confeccionan un juego de ajedrez de fortuna, con lo que encuentran en la celda y Diego le aprende los rudimentos del ajedrez. Kauffman entra en la celda interpela algunos prisioneros condenados y agarra a Diego por el brazo, los cautivos fueron fusilados, Diego con el susto de su vida es llevado al despacho del coronel Maier, que invita a Diego a jugar al ajedrez, cuestionándole sobre su fe y religión, después de partido, Maier ordena lavar a Diego, Kauffman se lo lleva y lo lava con una manguera de agua fría. Al regreso a su celda Diego practica con Pablo.



Fotograma 11. El maestro de ajedrez

Secuencia 12. El solitario (Escenas 74-75-76-77-78-79-80- 81)

De regreso a la celda colectiva, su amigo Pablo no está, Diego cae de rodillas destrozado por la muerte de su amigo, se queda solo en la celda colectiva. Después, es llevado a otra celda más acogedora con ventana. Kauffman rabioso por la nueva situación de Diego, le acosaba cada vez que la situación lo permitía.



Fotograma 12. El solitario

Secuencia 13. Las correspondencias (Escenas 82-83-84-85- 86-87-88)

Pasan los días, junio del 41, en una ocasión de festejo, Diego le pide al coronel el permiso de escribir a su esposa, Maier acepta bajo algunas condiciones; desde entonces Diego escribía cada mes una carta a su mujer en sobre abierto lo que hizo durante cuatro años.



Fotograma 13. Las correspondencias

Secuencia14. La revelación (Escenas 89/92)

En 1944, Maier convoca a Diego, le da un salvoconducto, le deja libre, le divulga quien lo inculpó “Pierre Boileau” y le restituye sus correspondencias, que nunca salieron de prisión



Fotograma 14. La revelación

Acto III

Secuencia15. El viaje (Escenas 93-94-95-96-97-98-98-99-100- 101-102-103)

Exterior de la puerta de prisión, de Diego es libre, coge el camino de su casa; al llegar, nadie está, su vecina le reconoce, ella pensaba que era muerto, le indica la nueva dirección de su esposa que se había ido con Pierre Boileau a Burdeos. Diego emprende un largo camino a pie. En las cercanías de Burdeos se cruza con un viñetero que lo lleva hasta su destino.



Fotograma 15. El viaje

Secuencia16. El encuentro final (Escenas 104/110)

Calle residencial de Burdeos, exterior, de día, Diego llega, tira la campanilla de la puerta de los Boileau, le abre una niña, Margaux, que no le reconoce y lo toma por un mendigo, Marianne interrumpe la escena y se queda rígida, sin contacto físico le invita a lavarse y cambiarse de ropa, aun así, rechaza toda unicidad con el protagonista, defraudado, Diego decide irse, se queda unos instantes con su hija, que al final se acuerda de él.



Fotograma 16. El encuentro final

En síntesis, el quion de la película consta de 95 folios, lo que equivale más o menos a una hora y treinta minutos de tiempo, tiene ciento diez escenas, que hemos podido recopilar en dieciséis secuencias.

3. El narrador fílmico y la focalización

3.1. El narrador fílmico y sus atributos

Al igual que la literatura, la fórmula del que narra ha visto imponerse apariencias objetivas y subjetivas, lo que puede inducir la existencia de narradores representados y otros no representados, lo que a fin de cuentas implica la presencia o la omisión de un narrador.

No obstante, para completar la entidad del narrador del relato cinematográfico que puede parecer de cierta manera insuficiente, el cine integra materias de expresión que ayudan la función del que narra, que amplifican la comunicación con la película. Así el narrador es el que tiene la tarea de ordenar, organizar todo el proceso diegético, para acomodar al espectador en un lapsus temporal con los diversos elementos narrativos.

Gaudreault y Jost en su libro *El relato cinematográfico*, toma en consideración otras materias expresivas en la forma de narración fílmica que categoriza en tres clases, que son, **lo icónico, lo verbal, lo musical** (Gaudreault y Jost, 1995, p. 7).

Por otro lado, aprueba que el concepto cinematográfico de un película esté construido por una modalidad de articulación de diversas formas de significación, como lo describe: *“la puesta en escena, el encuadre, el de articulación de diversas operaciones de significación montaje), también se puede formalizar “un sistema de relato”, teniendo en cuenta el “proceso de discursivización fílmica ”* (1988, p. 46), basándose en los múltiples procesos imprescindibles para la construcción de un material cinematográfico, se alude a dos instancias superpuestas de narratividad.

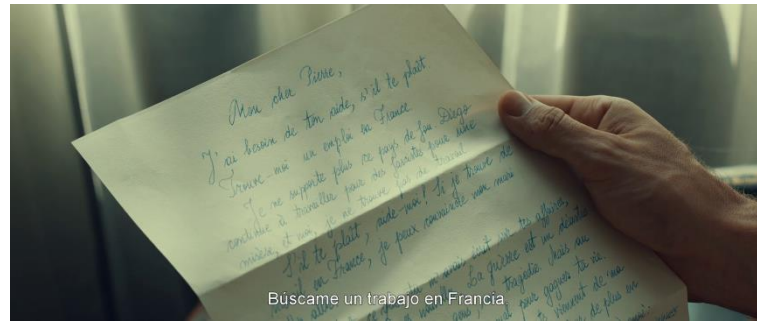
La primera, resulta del amalgama como lo precisa Gaudreault (1995, p. 8) que es: *la puesta en escena y del encuadre. La primera capa es el resultado del trabajo conjunto de la mostración, primera forma de articulación cinematográfica, articulación entre fotograma y fotograma.*

La segunda instancia, emana del proceso de articulación entre un plano y otro y la modulación temporal que se puede observarse en el montaje de la película.

Además de esas dos instancias, hay que recordar, que el regulador principal de proceso es la voz, o el narrador, -idea que se presta de las teorías literarias como la de Gerard Genette(1989), que puede ser persistente o ausente según las manipulaciones y la visión artística del director de la película.

La diferencia entre narrador representado y narrador no representado reside en la presentación de la historia mediante una voz narrativa “voz en off” que cuenta (narración) a diferencia de los elementos de mostración, citados anteriormente, es decir el proceso de “telling/showing” mencionado por Mieke Bal en su artículo *Telling, showing, showing off* (Bal, 1992) .

En el caso de la película de Castedo, la narración está a cargo de los personajes y sus diálogos, de los iconos gráficos y de la banda sonora de la película. La voz en off, no existe en la película, a excepción de aquella del monólogo del protagonista, cuando descubre la carta en el cajón de la mesilla de noche (escena. 15).



Fotograma 17. Diego descubre la carta a Pierre Boileau



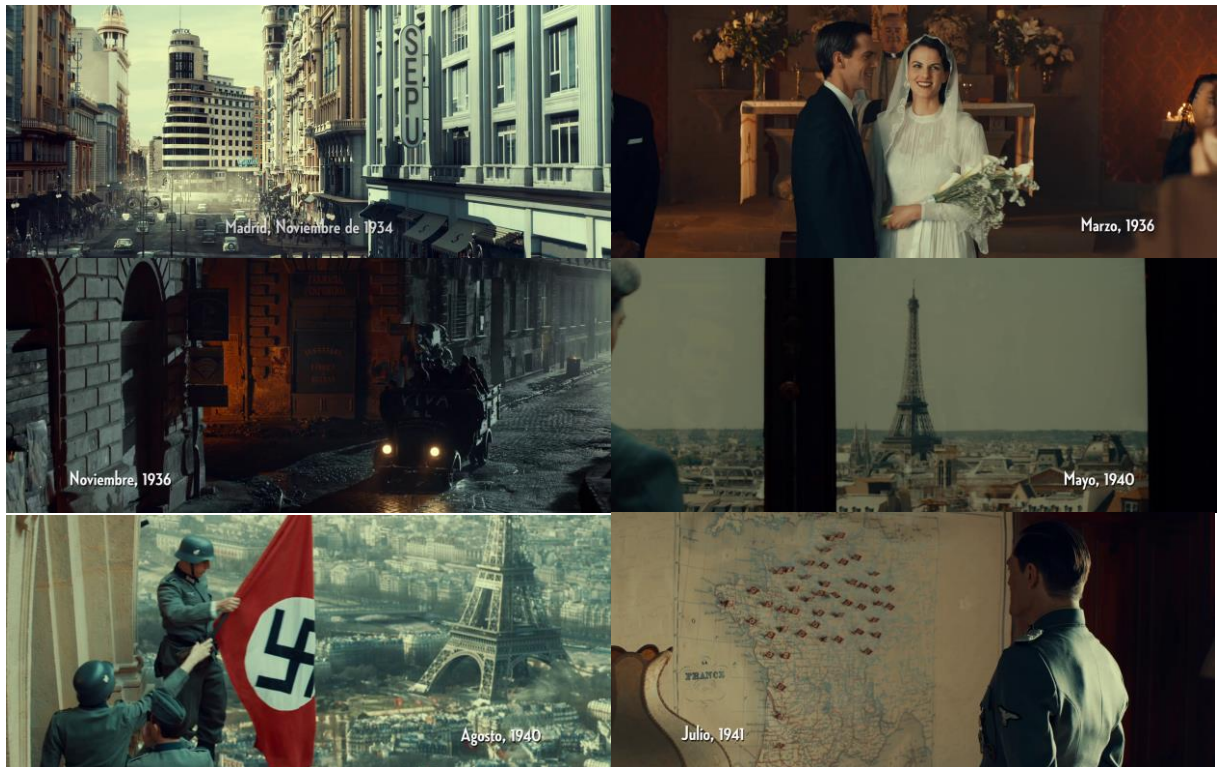
Fotograma 18. En su celda escribiendo a su esposa (escena. 83-84-86).

Además de otras alusiones, como la de la protesta pintada en una bandera que cuelga de una fachada “*No Pasarán*” (escena. 10) que es una alusión a la Guerra civil.



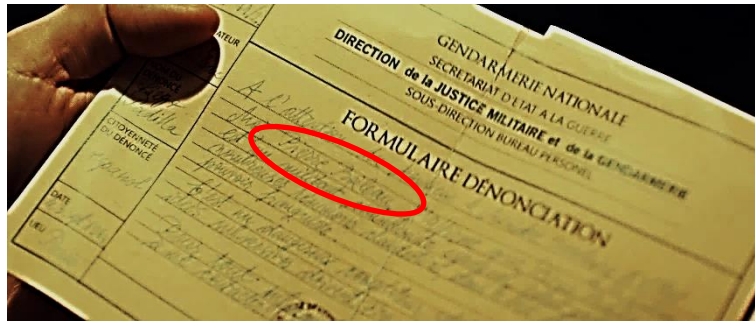
Fotograma 19. Bandera pintada

Otros elementos iconográficos, nos guían a través del filme; en primer lugar se trata de los rótulos cronotópicos, como es el caso de “*Madrid, Noviembre 1934*” (escena. 03); “*Noviembre, 1936*” (escena. 12); “*Agosto, 1940*” (escena. 26); “*Julio, 1941*” (escena. 89); entre otros.



Fotograma 20. Los rótulos cronotópicos

Otra escena que nos procura una gran indicación cuando se hace un plan sobre *el formulario de denuncia*, donde curiosamente aparece el nombre de Pierre Boileau, elemento muy importante que nos informa desde esta secuencia sobre el acusador de Diego (escena 33).



Fotograma 21. Formulario de denuncia

Dentro de las otras formas iconográficas que se presentan en la película, se ve una estrella de David pintada en la puerta de un vecino del edificio de Marianne (escena. 94).



Fotograma 22. Estrella de David

3.2. Focalización fílmica

En el punto de vista del cine, el narrador es considerado como una percepción de la historia que plantea la perspectiva y la distancia que asienta los parámetros del mundo ficcional observado. La función del narrador lo relaciona con los personajes que permite la construcción del relato que cuenta la historia siguiendo una perspectiva

determinada, con privilegio de algún punto de vista que otro, ocultando unos datos, sobrevalorando otros.

Cabe señalar que la evolución de la teoría llevada por Genette sobre la focalización en *Figures III* (1972), fue perfeccionada por François Jost (1983, p. 195), puesto que hace la diferencia al separar las acciones de “raconter” (narrar) y “voir” (mirar), cuando se distingue entre la mirada del personaje y la de la cámara, que pueden coincidir de vez en cuando. Conociendo esos límites, Jost utiliza el término “ocularización” para designar la focalización, no obstante, en su clasificación de esa última, sigue el patrón de Genette, y clasifica la focalización en tres elementos distintivos que son como lo propone Tarín (2010, p. 11):

- **Focalización externa**, que se da cuando el hecho de ignorar los pensamientos del personaje entraña una falta de conocimiento sobre él o sobre las acciones que ejecuta; la disparidad perceptiva entre espectador y personaje manifestada en la imagen, sonido o puesta en escena, implica una desproporción cognitiva en cuanto a la historia o las funciones narrativas en contra del espectador (Jost, 1987: 67).
- **Focalización interna** indica que nuestro conocimiento de lo percibido es equivalente a lo que de ello tiene el personaje; tal conocimiento se refiere a todo lo que el personaje puede saber: pensamientos, deseos, recuerdos. Este tipo de saber sólo puede darse cuando hay una ausencia absoluta de ambigüedad en la aplicación sobre un personaje, determinada por una mediación explícita (sucesión de planos, respeto de los ejes en el “raccord”).
- **Focalización espectadora**, cuando la disparidad perceptiva de espectador y personaje, manifestada por la imagen (incluidos los mecanismos de enunciación) implica una disparidad cognitiva en favor del espectador (igual que la primera, pero

a la inversa), o bien cuando a través del montaje el espectador accede a saberes narrativos que son ignorados por el personaje. (Jost, 1987: 71)

En el caso de la película de Oliveros, observamos que los acontecimientos narrados se presentan de la forma de la focalización espectadora, es decir que el espectador es observador de los eventos y sucesos que son ocultados a los personajes y los protagonistas, retomamos el ejemplo de la denuncia de Pierre Boileau en contra de Diego Padilla, lo que podemos saber desde su anuncio, pero para el protagonista eso no se sabrá hasta el final de la película.

4. El personaje fílmico

El personaje fílmico, o actor, es la persona que actúa que interpreta un papel en la televisión, el cine, el teatro o la radio. Se trata de un individuo que se pone en la piel de un personaje, es decir, que juega a representar la vida de otro sujeto. La actuación es la acción que realiza el actor al momento de interpretar su papel. (Pérez, 2009)

Tener una visión exacta de la definición del personaje, no es tarea sencilla puesto que varias corrientes lo describen según aspectos que va a adoptar. El concepto más antiguo y al mismo tiempo clásico es que el personaje es una dicotomía paralela a la acción y teoría que ha iniciado Aristóteles. Esto nos lleva a lo que Pavis propone sobre las relaciones que existen entre personaje y acción y que producen tres modos posibles, que son:

- Todo es determinado por la acción
- La acción es la consecuencia de un análisis del carácter
- La acción y el personaje se complementan y no se contradigan (Pavis, 1983, p. 55)

Deducimos que el personaje, no es más que una parte de la acción, subordinado a la trama y que sirve a transmitir información, que queda bajo el umbral del relato.

Según Rufi:

Esa forma de entender al personaje es iniciada por Aristóteles y prolongada por los formalistas rusos y por el estructuralismo, teniendo un peso considerable aún hoy día (y ahí está la teoría de los actantes, por ejemplo). Incluso cuando pensamos que un personaje que aparece dentro de un género concreto debe cumplir con ciertos rasgos, estamos primando este concepto de personaje, dado que es la acción la que condiciona al personaje. (Rufi, 2016, p. 537)

El segundo concepto, trata al personaje desde una perspectiva psicológica, como una reflexión de la persona real, esta posición del personaje es apropiada por los guionistas. Chatman subraya que la trama en esta perspectiva no sería más que un derivado que argumentaría una narrativa inerte, donde los sucesos no constituyen una fuente de interés. (Chatman y Prieto, 1990, p. 121)

El tercer concepto une a los dos primeros, como lo afirma Rufi (2016, p. 538), es una unión entre los dos primeros que considera el aspecto de la acción y el aspecto psicológico del personaje, es decir que el protagonista tiene su propia identidad con psicología propia y es al mismo tiempo elemento de la acción.

De este modo se pueden concebir una serie de rasgos que matizan la categorización del personaje cinematográfico, que se presentan como personaje plano y personaje redondo.

El primero que clasificó a los personajes de esta manera es Forster (1927) en *Aspectos de la novela*, y sigue siendo hasta nuestros días un debate de controversia en la metodología analítica del personaje, aunque su utilización resulte eficiente en la descripción de la construcción narratológica.

Según Casetti y Di Chio, el personaje redondo es complejo, con gran variedad de rasgos, multidimensional, que le ofrecen una psicología propia y personalidad individual (Francesco Casetti y Di Chio, 1998, p. 178). Desempeñan papeles trágicos, siempre sorprenden, se desarrollan en acciones futuras lo que anuncia nuevas instancias del desarrollo narratológico en la acción, con los otros personajes y los cronotopos, si no es el caso es que son personajes planos (Chatman y Prieto, 1990, p. 143).

Al contrario los personajes planos, como los define Forster (1927, p. 75) se construyen en torno a un solo concepto y tienen una sola facultad o cualidad, su identificación es instantánea, puesto que permanecen inalterables, de psicología previsible, se mantienen estables y no desarrollan ninguna facultad adquirida.

Otros elementos pueden diferenciar la percepción de los personajes cinematográficos, tal como los cita Rufi son:

- La apariencia del personaje: fisionómica (sexo, edad, rasgos y defectos físicos); en su vestuario, que le puede otorgar una peculiaridad; en su gestualidad que le asocia una u otra clase social o de temperamento.
- Su expresión verbal: cómo habla, qué dice, su interacción en los diálogos (2016, pp. 542-544).
- El carácter del personaje: Casetti y Di Chio lo consideran “es el modo de ser”, cuando se considera como una entidad psicológica (1998, p. 178)

- La interacción externa con la sociedad y su estatuto social: Syd Field lo aclara en tres puntos básicos (Field, 2002, pp. 28-30):

- Vida profesional, la función laboral del personaje y todo el espacio que rodea ese mundo.
- Vida personal, toda relación con el entorno familiar y los amigos y su estatuto social
- Vida privada,

Syd Field lo resume en una pregunta ¿qué hace el personaje cuando está solo? (2002, p. 30)

- La meta y motivación: para los personajes principales del mismo modo tener un objetivo o misión que cumplir.

- Códigos gráficos y sonoros: según Ruffalo son todo lo que acompaña al actor.
 - Decorados y escenarios, donde desarrollan sus metas los personajes.
 - Maquillaje y vestuario, importantes para identificar y caracterizar a los personajes.
 - La iluminación, al igual que el maquillaje y el vestuario, tiene una función dramática, el personaje adquiere una serie de rasgos, en función de la proyección de la luz, dura, suave, de su procedencia o intensidad y color, cambia el tono del personaje.
 - Composición de los planos, según su perspectiva, determina y hace destacar los rasgos de su personalidad.
 - La entrada en escena de un personaje, define su estatuto, es frecuente que se oculten los héroes, no se observan sus rostros, hasta que haya un plano corto muestra los detalles de los héroes.

- La dirección de los actores y sus interpretaciones de sus personajes, intentan vincular el carácter de cada personaje cinematográfico a su medida. (2016, pp. 542-544).

Entre otros, se pueden destacar elementos, como los códigos gráficos y sonoros, que permiten la identificación de los personajes en sus elementos de actuación.

Basándonos en esos elementos citados presentamos los diferentes personajes cinematográficos de la película de *El jugador de ajedrez*, que mencionaremos según el perfil que tiene en la actuación fílmica:

4.1. Protagonistas principales

Son tres, Diego Padilla, Marianne Latour y Pierre Boileau.

Entre los actores principales está la pareja Padilla y el antagonista, Pierre Boileau, enemigo de Diego Padilla y amigo de su mujer.

- **Diego Padilla**

Es un personaje plano, de treinta años, delgado, desenfadado y atractivo, campeón de ajedrez de España, vive en Madrid, se casa con Marianne Latour, con quien tiene una hija, Margaux. Se traslada con su familia a Francia, donde está encarcelado, por el régimen nazi en 1940, en el momento de ser encarcelado tiene treinta y seis años. Sobrevive en prisión gracias a su talento de maestro de ajedrez y es liberado en 1944.

- **Marianne Latour**

Es un personaje plano, mujer de veinte cinco años, bella y sofisticada, reportera en *La Dépêche de París*, se casa con Diego Padilla y tiene una hija con él, Margaux, después de su traslado a París en 1940, trabaja como profesora en un colegio en París; el

mismo año encarcelan a su marido y cree que está muerto. Después de dos años se casa con Pierre Boileau, un antiguo amigo suyo.

- **Pierre Boileau**

Es un personaje plano, es el antagonista, de cuarenta años, apuesto y elegante, empresario francés, amigo de Marianne, que denuncia a Diego como espía a los nazis y se casa con su mujer Marianne.

4.2. Personajes secundarios

- **Margaux Padilla Latour**

Es un personaje plano, hija de Diego Padilla y Marianne Latour. No se acuerda muy bien de su padre.

- **Javier Sánchez**

Es un personaje plano, amigo de Diego de treinta años, atractivo y descarado, vestido con un traje gris más bien barato, fumador, es fotógrafo; es amigo de Diego y padrino de Margaux, un hombre idealista y antifascista, fue marcado física y mentalmente por la guerra de España, fue matado durante una redada.

- **Comandante Hernández**

Es un personaje plano, hombre de cincuenta y cinco años, muy recto en su acritud con bigote, militar que ayuda a Diego a encontrar un trabajo.

- **El Coronel Maier**

Es un personaje plano, es un hombre de unos 40 años, alemán, un hombre fuerte, atractivo y de modales elegantes, culto. Juega con Diego al ajedrez en la cárcel y otorga algunos favores y su liberación de prisión, se suicida en 1944.

4.3. Personajes terciarios

- **El sargento Kauffman:**

Es un personaje plano, es un hombre de treinta y cinco años, alemán, es un ario severo e iracundo, delgado y fibroso, difícil de tratar. Tortura a Diego desde su encarcelamiento y le acosa hasta su liberación.

- **Pablo**

Es un personaje plano, es un hombre de treinta años, español, ayuda Diego en la celda colectiva, se vuelve su amigo, es fusilado por los nazis.

4.4. Figurantes

- El encargado de la federación francesa de ajedrez

Es un personaje plano, hombre de cincuenta años, francés, un oficinista de aspecto gris y actitud amable, se encuentra con Diego en sus oficinas.

- **El anticuario**

Es un personaje plano, es un hombre anciano de aspecto bonachón, algo cargado de peso, con gafas pequeñas en la punta de la nariz. Discuta con Diego en su tienda.

- **El traductor Reinke**

Es un personaje plano, es un hombre de veinte cinco años, alemán, estricto pero que actúa sin brutalidad, habla español. Interroga Diego en la cárcel

- **La vecina**

Es un personaje plano, una mujer de unos cuarenta y cinco años, es francesa y conserva buena parte de su atractivo. Vecina de Diego en el domicilio de Marianne, le divulga a Diego la nueva dirección de Marianne.

- **El viñatero**

Es un personaje plano, hombre de unos sesenta años, pletórico, rubicundo, ligeramente obeso y con buen humor. Lleva a Diego hasta Burdeos y le indica la casa de los Boileau.

Finalmente, y gracias a las herramientas narratológicas, hemos podido analizar la película de la misma manera que hemos analizado la novela, hemos podido resaltar varios detalles de la construcción fílmica que nos ayudara en comprender el proceso de adaptación del siguiente capítulo.

5. La Temporalidad y la Escenografía

5.1. La Temporalidad

Como se ha mencionado en el capítulo anterior, el cronotopo representa sitios geográficos o imaginarios durante unidades temporales que se unen en una dimensión lógica donde se adecua el lector y espectador.

Cuando nos referimos al tiempo cinematográfico, eso implica la forma en que se utiliza al tiempo en una película precisa. Gaudreault la define como, la elasticidad del tiempo en el cine le confiere la posibilidad de hacer saltos temporales al pasado o hacia

el futuro, congelación del tiempo y hasta algunas expresiones artísticas de cámara lenta(1995, p. 109).

Se merece tener algunas aclaraciones sobre los diferentes tipos de tiempos en el cine Zaldivar (2020), se determinan con variantes representativas, empezando por :
el tiempo cinematográfico que se compone de varias estructuras que lo delimitan y que son:

- **Tiempo real**

Tiempo real, es el transcurso temporal en la vida real, el tiempo que se consume cada día, todo lo que se hace a lo largo de una vida.

- **Tiempo fílmico**

Es el tiempo de duración dentro de la película, es decir, el tiempo consumido en la historia de la película.

- **Adecuación**

Es cuando el tiempo real y el tiempo fílmico transcurren en la misma unidad temporal, es el caso de la mayoría de las escenas de una película.

- **Distención**

Es la elasticidad del tiempo cinematográfico en comparación con el tiempo real, no sigue las reglas de la duración real. Se puede repartir en cuatro principales ejes, que son la condensación (elipsis) resume un acto temporal o se omite alguna información para favorecer el relato. Los saltos temporales en el futuro (Flash forward) y los saltos temporales en el pasado (Flashback).

Gauldreault, retoma las teorías de Genette, en cuanto a los niveles temporales, que son el orden, la duración y la frecuencia:

- **El orden:** confrontando la sucesión de los acontecimientos que supone la diégesis al orden de su aparición en el relato.

- **La duración:** comparando el tiempo que dichos acontecimientos deben tener en la diégesis y el tiempo que tardamos en narrarlos.
- **La frecuencia:** estudiando el número de veces que tal o cual acontecimiento se halla evocado por el relato, en relación al número de veces que se supone que sobreviene en la diégesis (1995, p. 112)

En la película *El jugador de ajedrez*, el espectador, sigue una trayectoria lineal del tiempo, que empieza por un rótulo que indica el primer cronotopo, situado en Madrid, mes de noviembre del 34, de día y el último rótulo en París del 44, aunque la historia no se acaba ahí, puesto que transcurren, tres semanas después de la liberación de Diego.

En cuanto al orden, la historia sigue un arco narrativo⁵ lineal, con un principio y un final, sin tomar ninguna medida de flashbacks y flash forward, con un orden cronológico.

Para la duración observamos varias anisocronías, varios cortes temporales, sumarios y elipsis, el primero que se manifiesta en la escena n°9, cuando se asiste a la boda de los protagonistas, en marzo de 1936, un salto temporal de dos años ; el segundo es al nacimiento de su hija Margaux, en la escena n° 11, con una diferencia temporal de otros dos años; el tercero en la escena n°12 con otro salto que nos lleva hasta el periodo de la posguerra española, estamos en abril de 1940; el cuarto salto nos conduce directamente en el París de 1940 en la escena n° 26; notamos varios otros saltos más, en julio de 1940, noviembre de 1942, 13 de julio de 1943 y por último el de 1944.

⁵ Es lo que ese conoce como “inicio, nudo y final” de una historia, es una curva a la base de la cual comienza el inicio de la historia, la introducción de los personajes, la locación. En la cumbre de la curva es cuando sucede el detonante, que obliga al personaje a actuar (Escuela de escritores Mnemósine, 2015)

Descubrimos también, además del uso de rótulos, la utilización de fundidos negros, fundidos encadenados y cambios de planos que acomodan la recepción temporal para el espectador.

5.2. La Escenografía

Cuando se habla de escenografía, se alude al espacio en el cine, que se compone de la imagen proyectada, además de otros elementos fílmicos, que son el tiempo, los personajes, la música y los ruidos, que contribuyen a su concretización. Alfredo Martínez Expósito lo designa como:

El espacio fílmico está mediatizado por una instancia narrativa, que en el relato verbal se denomina narrador y que en el relato fílmico se hace equivaler a menudo con ciertas características de la cámara: punto de vista, perspectiva y objetividad/subjetividad. (Martínez Expósito, 2006)

Según el historiador cinematográfico Jorge Gorostiza, el profesional de la escenografía puede inventar un nuevo espacio. Incluso cuando debe copiar un lugar existente, pocas veces lo hará reproduciendo fielmente sus dimensiones, deformará o reducirá algunas partes para ahorrar esfuerzos. (Gorostiza, 2014, p. 14)

Según Alfredo Martínez Expósito (2006) las características de la imagen que condicionan la creación del espacio fílmico se presentan en lo que Gauthier propone:

La iconocidad y los códigos que la reglamentan son los mismos que regulan los modelos espaciales, es decir que el espacio construido y representado se confunde con el espacio real, eso por la capacidad de las cámaras a moverse al interior del espacio representativo y la movilidad y la fluidez de los desplazamientos de personas y objetos dentro de ese mismo espacio. Así pues la imagen es identificable con su realidad, gracias a la ilusión del contraste de la profundidad tridimensional y su efecto con la perspectiva (Gauthier, 1986, pp. 57-58)

El encuadre, es la limitación de la visión en una zona comprendida en los límites de la pantalla, eso implica que el espacio definido (ficcional) está dividido en dos campos, el primero “grabado por la cámara” y el segundo “el fuera de campo”. La convivencia entre esos dos espacios se hace en que el segundo es la continuación del primero, puesto que la evolución del encuadre puede romper sus límites gracias al movimiento de la cámara. Lotman, en su libro, *Estética y semiótica del cine* lo define a su vez diciendo que:

El espacio en el cine, al igual que en todo arte, es un espacio acotado, encerrado en unos determinados marcos y, al mismo tiempo, isomorfo al espacio ilimitado del mundo. A esta contradicción, común a todas las artes, el cine agrega su contradicción propia: en ningún otro arte figurativo las imágenes se empeñan tan activamente por romper esos límites y desbordarse más allá del perímetro. Este conflicto permanente es uno de los factores principales que crean esa ilusión de realidad del espacio cinematográfico. (Lotman et al., 1979, p. 115)

Y, por último, el movimiento, la movilidad de la imagen dentro de su encuadre la transforma y transforma el espacio virtual en la que se desarrolla, que puede ser por una mera sustitución de perspectiva o cambio de planos o juego de luces y sombras.

Además, las fluides de las imágenes reposan sobre las técnicas del montaje. Así se puede procurar, una continuidad o discontinuidad, entre dos planos que aparecen sucesivamente en el relato.

Aunque el espacio cinematográfico se construye fundamentalmente a través de la imagen, otros elementos expresivos participan en la especialización de la película, como es el caso de, las conversaciones, las voces en off, los rótulos, los letreros, la música y los ruidos que ayudan a definir y sugerir los espacios.

En lo que atañe a la película de Oliveros, hemos estimado útil hacer una clasificación, según los espacios abiertos (exteriores) y espacios cerrados (interiores), localizados entre España y Francia, siempre basándonos en el guión original de la película.

5.2.1. El escenario en España

Siendo una película histórica, la reconstrucción de la dimensión espacial no fue cosa fácil, puesto la mayoría de los decorados de la época han desaparecido, los directores han recurrido al uso de las imágenes de síntesis tridimensional, para varios grandes planos, entre ellos encontramos el plano general de Madrid en 1934, en pleno día (escena. 02), que fue reconstruido en la perspectiva de calle de Alcalá en esa época; con todos los detalles, coches vestuario, fachadas entre otros.



Fotograma 23. Calle de Alcalá

- Siguen interiores, como el interior del casino de Madrid, de día (escena. 03), donde se disputa el campeonato de ajedrez. La sala de fiestas por la noche, en la que se celebra el triunfo de Diego (escena. 07).
- En un espacio abierto, en una calle porticada, con lluvia y por la noche (escena. 08).
- En un espacio cerrado en la iglesia de San Andrés, de día (escena. 08), en la boda de Diego y Marianne.
- Otro espacio abierto, en una calle céntrica, por la noche (escena. 10), indicador de un acontecimiento importante en la historia de España “la Guerra Civil” un marcador cronotópico importante en el giro de la historia de la película.
- Espacio cerrado, domicilio de Diego, modesto, de noche, poca luz (escena.11), marca el día del nacimiento de Margaux.
- Interior de una sala amplia en un cuartel, de día (escena. 12), sala amplia, de techos altos, con el retrato de Franco, colgado; otro elemento interesante citado por el guionista, es el cambio de colorimetría⁶, con colores pálidos en los decorados, evitando todo resalte de tonos, lo que proporciona un ambiente de tristeza. (Castedo, 2016, p.14)

⁶Definición de colorimetría. f. Quím. Procedimiento de análisis químico fundado en la medida de la intensidad del color de las disoluciones.(ASALE y RAE, s. f.-a)

- Exterior de la calle del cuartel, de día (escena. 13); la reconstitución del quiosco, los coches, el vestuario, hasta animales, encuadran perfectamente con el espíritu de la época; Diego se encuentra con su amigo Javier, que le invita a tomar algo.
- Exterior/Interior de un bar, día (escena.14-15), donde Javier expresa su rechazo político al régimen existente.

Esos fueron los espacios en que se supone que es la España de la película.

5.2.2. El escenario en Francia

- Primera secuencia del acto II se abre sobre una ventana mostrando el exterior de París con la Torre Eiffel, aunque sea una escena de interior, de la federación francesa de ajedrez, de día (escena. 26), la reconstrucción del paisaje Parísino, nos deja suponer inmediatamente que estamos en Francia.
- Otro exterior, una calle de París, día (escena. 27-28) , cuando Diego pasea con su hija, Margaux, compran flores para Marianne , se escuchan diálogos en francés, en un movimiento de cámara, se hace un plano cerrado sobre un periódico, escrito en francés, todos los detalles conforman, una instancia en París de “la belle époque”.
- Un interior del domicilio de Marianne, día (escena. 29), aquí conocemos por primera vez, el hogar Parísino de la pareja Padilla.
- Exterior, sobre un techo que se asoma a la ciudad de París, de día (escena. 31) un grupo de soldados nazis cuelgan la bandera alemana, lo que nos remite a la invasión de Francia por los nazis.
- Interior de una tienda de antigüedades, día (escena .32), donde Diego intenta encontrar trabajo.

- Interior del comedor del domicilio de Marianne, noche (escena 3); en plena cena, la pequeña familia es interrumpida por una patrulla de policía que busca Diego y lo llevan con ellos.
- Interior de prisión, de noche (escena. 35), se compone de varios espacios que hemos querido agrupar; en un despacho, los nazis comprueban los documentos de Diego, un juego de luz y sombra, anuncia el peligro y augura el misterio sobre el destino de Diego. Lo transportan una celda completamente oscura (escena. 36), anuncia la primera noche de Diego en la prisión, el juego de luz sombra crea un espacio físico, que deja al espectador la libertad de imaginar la configuración de la celda al mismo tiempo que provoca su angustia. Al día siguiente Diego es interrogado en el mismo despacho, torturado y llevado a través de un pasillo de la prisión (escena. 41) lo arrojan en una celda colectiva (escena .42). después de varias escenas, se nos presenta el exterior de la prisión, de día (escena. 45) donde Marianne y Margaux esperaban la salida de Diego.
- Exterior e interior de la prefectura, día (escena 37- 38); edificio administrativo con banderas de Francia, despachos y una escalera imponente, donde Marianne y Pierre Boileau se dirigen para sacar a Diego de la cárcel.
- Interior y exterior pasillos y patio de la prisión, de día (escena. 55), escenas muy dinámicas, vemos a los nazis que llevan a Diego por el patio donde hay fusilamientos de otros prisioneros.
- Interior Bodegas, de día (escena .58); donde Diego se encuentra por primera vez con el coronel Maier, con quien se enfrenta en un partido de ajedrez, un juego de luz y sombra afecta la atmosfera del encuentro.
- Interior, del despacho del coronel Maier (escena. 66); misma configuración que la sala amplia del cuartel, con techos elevados, bandera nazi, cuadro de Hitler,

luz direccional entrando por las ventanas, además de la imponente música intradieética de Antón Bruckner.

- Interior, nueva celda, de día (escena .77); Diego gana la estima del coronel que le concede el lujo de una celda individual, bien iluminada, con ventana, camastro, lavabo, que alivia al prisionero.
- Exterior, patio de la prisión (escena. 83); cuando Diego es liberado, se confronta con sargento Kauffman pero se observa otro plano desde ese patio, la entrada de los bombarderos americanos en el cielo de París, que confirma el fin de la Guerra.



Fotograma 24. Bombarderos americanos en París

- Después de su liberación, Diego se dirige hacia Burdeos, a pie, se nos presentan varios caminos campestres con el protagonista (escena. 99-100-101); hasta que se encuentra con un viñetero que le lleva a su destinación.
- En Burdeos, se nos presenta la finca de los Boileau con varios planos del exterior y del interior (escena. 104- 110), donde se encuentra con Marianne y su hija Margaux.

Para concluir este apartado, cabe precisar que las escenas de Madrid y París fueron rodadas en Budapest; los planos de los paisajes naturales de los caminos

rurales fueron rodados en Gran Canarias, como lo publica el periódico *La*

Vanguardia:

Oliveros, que ha rodado en Budapest las escenas que ocurren en las calles de París y Madrid en los años treinta, eligió este impresionante cuartel de la isla de Gran Canaria, un "escenario natural" que "ni se imaginaba" que existía y que les permite prácticamente rodar cada día en un decorado. (Arribas, 2016)

A fin de cuentas y gracias a la manipulación de la adaptación fílmica, hemos buceado en el mundo del cine que nos ha llevado a las etapas de elaboración de las partes de una película. Para informar sobre el contenido, hemos mencionado en una sinopsis las grandes líneas de la historia de que se trata. Hemos reconstruido los hechos a través de la aplicación del guión fílmico en sus distintas estructuras, desde el planteamiento hasta el desenlace, pasando por las tramas e intrigas. Esta etapa la hemos seguido de las partes de las películas en forma de segmentación fílmica, en la que hemos enseñado los principales sucesos de la historia, como una muestra efectiva del producto finalizado. Hemos dejado claro el papel desempeñado por los narradores que en el mundo cinematográfico cobra otra dimensión y da otra visión de la de los estudios literarios. Los personajes fílmicos, en cuanto a ellos están estudiados desde la perspectiva cinematográfica. El manejo del espacio y tiempo en la película es específico ya que la acción se desenvuelve en tiempo real bajo el ojo de la cámara y el escenario es un lugar ficticio o real pero acomodado para la necesidad de las circunstancias fílmicas.

Capítulo IV.

Las comparaciones y las variaciones

Capítulo IV. Las comparaciones y las variaciones

En este capítulo, tendremos como objetivo, el análisis comparativo de una adaptación fílmica desde su génesis narrativa. Consideraremos algunos acercamientos al proceso en el que los elementos de la historia narrativa se transforman en un soporte fílmico. A ese efecto nos llamará la atención la evolución que afecta la obra narrativa.

Para guiar nuestros pasos, seguiremos el modelo de análisis de adaptación propuesto por José Luis Sánchez Noriega, donde haremos un acercamiento a las semejanzas entre texto literario y texto fílmico, sus contextos de producción, haremos una comparación narrativa- cinematográfica, analizaremos los procedimientos de la adaptación como la enunciación, el punto de vista, el orden y la duración temporal, localizaremos , las alteraciones de personajes, de acciones de diálogos y de episodios completos en diferentes formas de supresiones, añadidos y transformaciones. Después hablaremos de las convergencias y divergencias, entre la emoción y la simbólica para finalmente clausurar con la temática adoptada por cada soporte artístico.

1. Las semejanzas

La novela y la película se manifiestan de diferentes formas; cuando la novela utiliza el texto para describir paisajes o personajes y para narrar una historia; el cine utiliza la imagen para contar la acción, dos vías diferentes, dos medios con mismas características generales, que se refutan y se apoyan al mismo tiempo.

En este apartado intentaremos reconciliar entre los dos soportes y aclarar los mecanismos relacionales que les afectan. Utilizaremos el esquema de análisis

comparativo propuesto por José Luis Sánchez Noriega(2000, pp. 138-140), de su libro *De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación*, para resaltar tanto las semejanzas como las diferencias, para ver lo que pierde la novela y lo que inventa la película.

Nos basaremos en el método de Sánchez Noriega (2000, pp. 138-140) para resaltar las semejanzas, las diferencias, las supresiones y los añadidos, así que algún que otro efecto técnico.

1.1. Los escritos

1.1.1. Texto literario. “*El jugador de Ajedrez*” (2009) de la editorial Efecto Violeta, es una novela española del escritor Julio Castedo Valls, que relata la historia una pareja que vive las vicisitudes de la posguerra española y luego los marasmos de la Segunda Guerra Mundial en Francia. Se narra una década de la vida del protagonista Diego Padilla y su pareja francesa Marianne Latour, junto con su hija Margaux, en los años treinta, se marchan de España por causa de la situación política y en Francia es acusado y encarcelado por espionaje.

1.1.2. Texto Fílmico.

La película *El jugador de Ajedrez* fue llevada al cine, bajo la dirección de Luis Oliveros (2017) que es conocido por trabajos cinematográficos como *Pata Negra* en 2001, *El Ángel de Budapest* 2011, *Las aventuras del Capitán Alatriste* (2013) y otras producciones, entre corto metrajes y series.

La particularidad de la película es que el guión sobre el que se trabajó el rodaje es del propio escritor, Julio Castedo. Los productores son Juan Antonio Casado y Gerardo Herrero, Julio Castedo, para Ishtar Films/Tornasol Films (España), bajo la dirección de Luis Oliveros (2017) y su equipo técnico⁷.

1.2. El contexto de producción

1.2.1. La novela.

Para escribir la novela, Castedo (según la declaración personal del propio autor⁸), se inspiró en la vida del campeón mundial Alekhine, que se vio obligado a jugar contra los nazis para salvar la vida de su mujer, que era judía. Pero para los acoceamientos de la historia, Castedo declara haberse inspirado en hechos lejanamente autobiográficos, cuando gana un campeonato de tenis y de una relación que tenía con una joven mujer. Como punto común con la historia de Alekhine, el autor declara : *“La única influencia de Alekhine en la historia tiene lugar en el momento en el que Diego Padilla da la vuelta al tablero en su primera partida contra el coronel Maier”*.

⁷ Diseño de producción: Mónica Esztán.

Guión: Julio Castedo. Música: Alejandro Vivas Puig. Sonido: Kevi Aragunde.

Maquillaje: Almudena Fonseca. Fotografía: Juan Carlos Gómez. Montaje: Teresa Font

Escenografía: Tom Pataki. Vestuario: János Breckl. Efectos especiales: Reyes Abades.

Reparto: Marc Clotet (Diego Padilla), Melina Matthews (Marianne Latour), Alejo Sauras (Javier), Stefan Weinert (el coronel (Maier), Mike Hoffmann (el sargento Karuffman), Andrés Gertrúdix (Pablo), Pau Durà (el comandante Hernández), Lionel Auguste (Pierre Boileau), Maarten Dannenberg (el soldado Reinke), Christian Stamm (el sargento Harnsberger), Juan Del Santo (David Moreno), Blanca Zurdo (Margaux 7 años), Iris Vallès (Margaux 3-4 años), Karlos Klaumannsmoller (el propietario de la sala de fiestas), Martin Angerbauer (el soldado Kuhn) .(*The Chessplayer (2017) - IMDb*, s. f.)

⁸ Respuestas dadas por Julio Castedo a nuestro cuestionario enviado el 11 de mayo 2019. (ver anexos)

1.2.2. La elaboración del guión.

La idea de la película como lo declara Castedo, nació después de una conversación con el actor Juan del Santo (quien, en la película, es el campeón que juega contra Diego Padilla, en el campeonato de España, en la primera secuencia).

Castedo empezó el guión, y la historia le atrapó de tal manera que decidió escribirlo también en forma de novela. El guión y la novela se fueron alimentando mutuamente, por tanto, no es, en sentido estricto, un guión basado en una novela. Fue primero guión, luego novela⁹.

El guión no tuvo aceptación y demoró un par de años en un cajón. Mientras tanto se publicó la novela, que tuvo éxito y el productor Juan Antonio Casado se puso en contacto con él y se asociaron para levantar el proyecto. Trabajó en un primer momento con Gerardo Herrero (Oscar 2009), luego, trabajó con el director, Luis Oliveros.

Resulta interesante saber que el autor de la novela y el guionista coinciden en la persona de Julio Castedo, hecho poco frecuente en las adaptaciones y que puede ser relevante por la originalidad que representa para nuestra investigación.

1.3. Segmentación comparativa

En el presente apartado, nos interesaremos al análisis comparativo del relato entre los capítulos de la novela y las escenas de la película, nos basaremos en el texto del libro de unas 246 páginas y de 39 capítulos con una media de seis páginas por capítulo, Noriega asimila las estructuras cortas de la novela a las estructuras de guión cinematográfico, al decir en el análisis sobre *El tercer hombre* (1949) “con una media

⁹ ver anexos 04. P. 02

de poco más de siete páginas por capítulo. Es evidente que una estructura de este tipo se aproxima mucho al guión cinematográfico” (2000, p. 169).

Hemos seguido la organización cronológica de los capítulos y los hemos comparado con las escenas del guión original, puede que algunas secuencias fílmicas se repitan, puesto que son más amplias que los capítulos.

En la tabla siguiente se exponen los elementos de comparación:

Tabla 7. Comparación de la segmentación literaria y fílmica

Texto literario	Texto fílmico
Capítulo I Apertura	Secuencia 1: Encuentro con Marianne
Capítulo II Marianne, mi musa	No existe
Capítulo III Margaux, mi hija	Secuencia 2 : la vida conyugal
Capítulo IV El maestro de ajedrez	Secuencia 3 : la posguerra
Capítulo V Javier, mi confidente	Secuencia 3 : la posguerra
Capítulo VI Tiempos difíciles	No existe
Capítulo VII Correspondencia secreta - Pierre	Secuencia 3 : la posguerra
Capítulo VIII	No existe

El nuevo trabajo de Marianne	
Capítulo IX Francia, la escapatoria	No existe
Capítulo X David, el adolescente fascista	No existe
Capítulo XI La herida de la pareja	No existe
Capítulo XII Reconciliación	No existe
Capítulo XIII Difunto Javier	No existe
Capítulo XIV El interrogatorio	Secuencia 3 : la posguerra
Capítulo XV Nos mudamos a Francia	No existe
Capítulo XVI Bonjour, París	Secuencia 4: El emigrante
Capítulo XVII Vida ciudadana	Secuencia 4: El emigrante
Capítulo XVIII Celos de Diego (Pierre)	Secuencia 4: El emigrante
Capítulo XIX La invasión alemana	Secuencia 5: El arresto de Diego
Capítulo XX El arresto de Diego	No existe

Capítulo XXI La celda oscura	Secuencia 7: El calvario
Capítulo XXII Cámara colectiva	Secuencia 7: El calvario
Capítulo XXIII La fábrica de jabón	Secuencia 7: El calvario
Capítulo XXIV La despedida de Pablo	Secuencia 9: Pablo
Capítulo XXV Recuerdos de mi paternal	No existe
Capítulo XXVI La jugada de lavida	Secuencia 10: El partido de su vida
Capítulo XXVII Rayo de esperanza /Espejismo del libertad	No existe
Capítulo XXVIII La fe de Diego / El Dios de Maier	Secuencia 11: El maestro de ajedrez
Capítulo XXIX Nuevas condiciones de vida	Secuencia 12: El solitario
Capítulo XXX Correspondencia con Marianne	Secuencia13 : Las correspondencias
Capítulo XXXI ¡Yo, no tengo enemigos!	Secuencia14: La revelación
Capítulo XXXII	Secuencia15: El viaje

Los vientos de libertad en París	
Capítulo XXXIII Marianne no responde	No existe
Capítulo XXXIV Destinacion Burdeos	No existe
Capítulo XXXV El salvoconducto	No existe
Capítulo XXXVI El peso del viaje	Secuencia15: El viaje
Capítulo XXXVII El viñetero	Secuencia15: El viaje
Capítulo XXXVIII El encuentro	Secuencia16: El encuentro final
Capítulo XXXIX La despedida	Secuencia15: El viaje

La secuencia 6 (salvar a Diego) y la secuencia 8 (Diego ha muerto), están solamente presentes en la película. Castedo justifica su adición¹⁰:

Esas partes no existían en las primeras versiones del guión. Luis Oliveros quería un doble punto de vista, de Diego y Marianne (la novela y los primeros guiones solo tienen el punto de vista de Diego), de manera que los añadí en la última fase de la preproducción.

¹⁰ Ver anexos 04. p. 7.

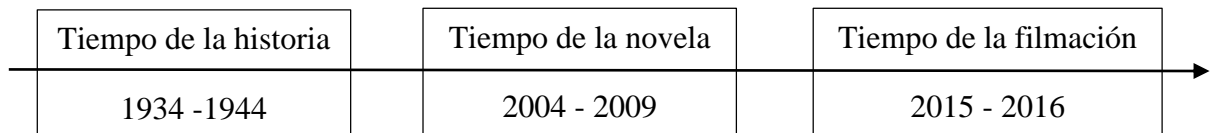
En síntesis, la tabla muestra que varios capítulos de la novela no están referidos en la película por la necesidad del arco narrativo.

1.4. Enunciación y punto de vista

Según lo que propone Noriega (2000, p. 138) en esta parte veremos las transformaciones que el autor fílmico ha operado sobre el material literario.

1.4.1. El título. El autor y guionista ha guardado el título epónimo de la novela, “*El jugador de ajedrez*”.

1.4.2. Tiempo de la enunciación y tiempo del enunciado. En cuanto al tiempo de la enunciación narrativa se sitúa a una época anterior a la época del autor y del tiempo del receptor. En la novela el tiempo de la historia se delimita entre 1934 y 1944, el tiempo de la escritura entre 2004 y 2009 y para el tiempo de la filmación entre 2016 y 2017.



Esquema 1. Tiempos de la novela y la película

1.4.3. Punto de vista

- En la novela se trata de una focalización interna, en la que el narrador cuenta su propia historia, siendo narrador homodiegético, historia que empieza con el procedimiento “in extrema res”, es decir empezando por el final, utilizando la anacrónia en su modo de análisis, que cuenta hechos pasados extensos (una década), desde su presente narrativo, es decir en forma de *racconto*¹¹.
- En cuanto a la película la historia empieza directamente al principio de los hechos, con el procedimiento *Ab-ovo*, que atañe que la acción corresponde al punto de partida en un orden natural de los sucesos, puesto que la película empieza con un rótulo de Madrid, en noviembre de 1934 (secuencia 01) y prosigue durante varias secuencias con otros rótulos. La focalización es necesariamente externa, como lo subraya Noriega:

...en el cine, donde los rótulos que establecen secciones son percibidos de inmediato como una intervención del narrador, ya que parece una convención establecida la continuidad diegética, para lo cual, a veces, incluso los títulos de crédito se disponen sobre fondo negro o imagen congelada antes o después del relato propiamente dicho. (Noriega, 2000, p. 119)

2. Diferencias en la estructura temporal

¹¹ La noción de “*Racconto*” se emplea para nombrar a una retrospectiva que se realiza, por lo general en una obra artística para resumir o repasar los hechos pasados. Julian Pérez Porto y Maria Merino. publicado 2013, actualizado 2015 (<https://definicion.de/racconto/>)

La distanciaci3n temporal narrativa y f3lmica es diferente, la historia en la novela empieza en 1944 y es el protagonista quien narra su propia aventura; en la pel3cula los hechos ocurridos empiezan directamente en 1934 en una sucesi3n lineal de los hechos.

2.1. Orden y duraci3n en la novela

Para la novela se trata de un *racconto*, los hechos dentro del texto literario tienen una duraci3n aproximada de unos diez a3os, donde se observan varias elipsis y sumarios, a partir del primer y segundo cap3tulo.

- La historia comienza en 1934 (p.14) con un paso de un a3o para el cap3tulo II, cuando Marianne y Diego se casan, el 18 de Mayo de 1935 (p.26);
- Otro salto temporal fue con la muerte de la madre y hermano de Diego, el 28/08/1936 y el nacimiento de Margaux el 11/11/1937 (p.29), dos hechos que encontramos en el cap3tulo III.
- En el cap3tulo IV como lo narra Diego: “*Cuando termin3 la guerra no me fue dif3cil encontrar trabajo*” (p. 31), nos remite a dos a3os m3s tarde del nacimiento de su hija.

La historia sigue su curso durante los cap3tulos siguientes, hasta el cap3tulo XVI:

- Se nota otro salto temporal la llegada a Francia de la familia, en la primavera de 1940 (p.103), seguido directamente por otro salto en el cap3tulo XVIII, de unos dos o tres meses, cuando Par3s fue invadido por los alemanes el 14 junio del 40 (p.115).

Los acontecimientos se desarrollan a trav3s de los cap3tulos sin precisar las fechas, hasta el cap3tulo XXX:

- cuando el coronel Maier celebra el inicio de la campaña contra Rusia, en junio del 41 (p. 191), en ese instante sabemos que el cautiverio de Diego dura más de un año. En el capítulo XXXI, se constata un salto de cuatro años, hasta la liberación de Diego en 1944.
- Por último hay un salto temporal de un mes entre el capítulo XXXII y el capítulo XXXVII (p.213), cuando Diego viaja de París a Burdeos.

2.1. Orden y duración en la película

La película sigue una trayectoria lineal del tiempo, que empieza por un rótulo que indica el mes de noviembre del 34, de día y el último rótulo en París del 44, aunque la historia no se acaba ahí, puesto que transcurren, tres semanas más después de la liberación de Diego.

En el texto fílmico, el orden de la historia sigue un arco¹² narrativo lineal, con un principio y un final, sin tomar ninguna medida de flashbacks y flash forward, con un orden cronológico natural.

En la duración observamos varias anisocronías, varios saltos temporales, el primero que se revela en la (secuencia. 02), a la boda de los protagonistas, en marzo de 1936, un salto temporal de dos años ; el segundo (Secuencia. 02), es al nacimiento de Margaux, con una diferencia temporal de otros dos años; el tercero, con otro salto que nos lleva hasta el periodo de la posguerra española (Secuencia. 03), estamos en abril de 1940, en la escena nº12; el cuarto salto, (Secuencia. 04), en París de 1940; observamos varios otros saltos más, en junio de 1940 (Secuencia. 04), con la invasión de París,

¹² Es lo que ese conoce como “inicio, nudo y final” de una historia, es una curva a la base de la cual comienza el inicio de la historia, la introducción de los personajes, la locación. En la cumbre de la curva es cuando sucede el detonante, que obliga al personaje a actuar. (Escuela de escritores Mnemósine, 2015)

noviembre de 1942, cuando Diego escribe su carta a Marianne (Secuencia. 13), 13 de julio de 1943 (Secuencia. 13) y en el 1944, cuando Diego es liberado (secuencia .15) y por último un salto de tres semanas, justificando su travesía desde París hasta Burdeos (secuencia .15).

3. Las alteraciones

El especialista cinematográfico Isaac Rosa hablando del contexto de las novelas trasladadas al cine diciendo: *“una novela se convierte en otra cosa al pasar al cine, un lenguaje diferente, otro tipo de recursos”*, defendiendo su punto de vista añade: *“las mejores películas son las que traicionan el material original, la literalidad suele ser garantía de fracaso”*. (Seoane, 2019)

Seymour Chatman que cita Sánchez Noriega se cuestionó también sobre los elementos de transformación de una adaptación fílmica, en cuanto a las novedades que resultan al final en la pantalla, valorando los posibles cambios que habrán sido introducidos. (Noriega, p. 137)

3.1. Supresiones

El interés que presenta una adaptación fílmica reside en los elementos que cambian, tanto con las supresiones, que en los añadidos u otros efectos técnicos del montaje cinematográfico. Incluso si la historia y su intriga no cambian, la expresión del soporte audiovisual nunca puede ser fiel a la totalidad de la novela.

En este apartado, hablaremos de las supresiones de acciones más importantes y dejaremos otras que pertenecen al apartado de las supresiones de episodios completos, que se verá a continuación.

3.1.1. Supresión de acciones

Desde el principio de la película, hemos observado varias acciones suprimidas, como:

-Capítulo I (p.14): la entrega del trofeo.

-Capítulo XVIII (p.110): el encuentro de Marianne con Pierre Boileau, sentados en el café

-Capítulo XXI (p.137): los nazis arrojan a Diego por las escaleras de una celda colectiva

-Capítulo XXIV (p. 147): Raul Manesse, un prisionero es ejecutado por el sargento Kauffman, cuando la sangre del muchacho fue proyectada contra la cara de Diego

-Capítulo XXXII (p.198): otra supresión cuando el soldado Kauffman escolta a Diego hacia la salida, le registra la mochila, le saca el sobre de salvoconducto, le arruga y lo tira al suelo, le muestra la salida con el dedo

-Capítulo XXXIII (p.202): unos partisanos habían hecho volar una furgoneta alemana con cuatro soldados.

-Capítulo XXXIX (p.245): por último, la acción en que Marianne da un beso de cortesía en la mejilla de Diego.

3.1.2. Supresión de descripciones

Varias descripciones fueron omitidas en la película, quizás por problema de reconstrucción histórica de los planos que requieren mucha logística y presupuesto, entre ellas están las secuencias siguientes:

-Lhardy, en la Carrera de San Jerónimo. Restaurante donde se encontraban Marianne y Diego en sus primeros tiempos (p. 25).

-Piso modesto en el centro, cerca de la Plaza Mayor. Solo se ve del interior, la plaza mayor no es ubicada en la película (p.26).

-Almacén en la central de suministros. Donde trabajaba Diego en el periodo de la Posguerra (p.31).

-El plato de la cena. Diego describe la sopa que come por la cena: “*Durante la comida, una sopa de fideos en la que flotaban algunos garbanzos, un chusco de pan negro y una pieza de fruta*” (p. 45).

-Las tardes de juego de Diego con su hija. A menudo Diego jugaba con su hija y describe el ambiente en el salón: “*tú y yo nos sentábamos cerca de la ventana del salón, y acariciados por la luz blanda de la tarde que se filtraba a través de los visillos jugábamos al ajedrez*” (p. 49).

-El estilo estético de Marianne. El narrador protagonista a menudo describía la belleza de su mujer: “*... tu madre, estaba recién maquillada y se había puesto el perfume francés que me evocaba la felicidad de nuestras primeras citas. Marianne tenía un considerable talento para arreglarse y dedicaba a ello buena parte del día*” (p.50).

... Era una mujer con mucho estilo, más sofisticada que yo, y me sentía orgulloso de haberla enamorado. Ver a tu madre caminar por la calle me

parecía un espectáculo exquisito: nunca se paraba delante de ninguna tienda, caminaba con el ritmo de una gran señora, ni deprisa ni despacio, como si actuara al dictado de lo sublime. Era consciente de que no pasaba desapercibida, mas, aunque aquello la halagaba, nunca se alteró por las frecuentes miradas o los comentarios de los hombres. (p. 51).

-El viaje de Madrid a París. Para mejorar su situación, Diego y Marianne se trasladan a la capital francesa, donde Marianne ha encontrado trabajo, Diego describe el viaje:

Pasamos la frontera por Irún sin ningún contratiempo gracias a los favores, pagados con el monto de mis pocos ahorros, de un funcionario de la Dirección General de Seguridad, y el viaje en tren fue incómodo e interminable, pero tranquilo. Recuerdo que a través de la ventanilla vi pasar, contigo dormida sobre mis rodillas, el luminoso paisaje de la Aquitania y la fértil espesura del valle del Loira, que me resultaba agradable comprobar cómo el aire se hacía más fresco y más ligero, y las sensaciones más efímeras, cuando pasábamos trepidando sobre los inmensos puentes de hierro, y cómo se agolpaba la presión en mis oídos cuando irrumpíamos haciendo estragos de ruido y polvo en el interior de los túneles (p.103-104)

El regalo de Diego. Una vez Diego quiso hacerle una sorpresa a su mujer Marianne, esperándola a la salida de su colegio:

decidí ir a buscar Marianne por sorpresa a la salida del colegio.le compré una rosa blanca en un puesto ambulante y subí a Montmartre

demorándome por las escalinatas de la calle Foyatier. La esperé con una ilusión plácida tomando el sol a varios metros de la verja del colegio.... comencé a caminar tras de ella por la calle Ravignan hacia la plaza de las Abadesas. (pp.109-110)

-**La invasión nazi en Francia.** El narrador describe los acontecimientos que ocurrieron con la entrada de los alemanes en París, presentando varios detalles históricos (p.115-116).

- **La sangre.** En la celda colectiva y después de ser testigo de ejecuciones, Diego describe la sangre: *“En aquella celda descubrí que la sangre es más densa, más oscura y más caliente de lo que nos enseñan las pequeñas raspaduras y las excoriaciones accidentales de nuestra infancia”* (p. 145).

- **La celda colectiva.** Diego describe el lugar de forma dramática:

Dentro de la celda se respiraba un aire viciado de emanaciones de heces y sudor rancio, un aire emponzoñado que nos hacía renegar de nuestra propia humanidad. Dentro de la celda el tiempo se había convertido en una magnitud ambigua, en la que ya sólo se conocía con detalle el presente... Dentro de la celda, a medida que los soldados se fueron llevando a los presos (quién sabe si a la fábrica de jabón o a otra celda con otros hedores no tan reconocibles) el aire se nos volvió menos plomizo, también más frío y menos cómplice, y el desánimo lo fue ocupando todo y se hizo más palpable. (p. 151)

-**Trayecto de la prisión hacia el domicilio de Marianne.** Diego la describe:

Me dirigí hacia el suroeste hasta llegar a la orilla del Sena, la seguí y entré en París por el muelle de La Rapée... Dejé a mi izquierda la isla de la Cité y me detuve a descansar un instante ante la hermosa vista de Nôtre-Dame, que me pareció, más que nunca, un enorme barco fantasma guiado a través del río por sus gárgolas; crucé las Tullerías y subí hacia la Madeleine por la calle Royal (p. 201).

-El viaje hacia Burdeos (p. 213-214).

3.1.3. Supresión de personajes.

Distintos personajes fueron suprimidos de la película por la simple razón, que no presentaban un interés en la narración fílmica por una parte y que no estaban en la misma línea temporal de la acción. Además hay que advertir que se trata de todos los personajes aludidos¹³ de la novela, entre ellos encontramos a:

- Carmen y Miguel. Son la madre y el hermano menor de Diego, fueron asesinados por las milicias por ser católicos, el narrador cita *“fueron sacados de su casa y ejecutados sin juicio en plena calle”* (p. 94).
- Luis el consejero. auxiliar de Diego en el almacén de suministros en Madrid de la Posguerra, formaba parte de las reuniones clandestinas a las que acudía Javier (p.34, 83) .
- Flori. La criada (p.41).
- Madre de Marianne. Es una francesa que vive en París con su marido, no le gusta mucho Diego (p.51).

¹³ Tabla n° 6, Capítulo II.

- Secretario del comandante Hernández. Es un soldado que, hacia oficio de secretario, una persona muy antipática (p.57).
- David, el hijo del Comandante Hernández. S un adolescente tímido y callado, con cierta agresividad como mecanismo de defensa, era un mal estudiante, fanático del fascismo (p.61, 67, 70, 72)
- La criada del Comandante Hernández. Trabaja en la residencia del comandante (p.67).
- Pilar, madre del Comandante Hernández. Es una persona de presencia física importante, mujer lucida e inteligente que gobernaba con acierto la casa del comandante (p.68-70).
- Fernando. Es un estraperlista y amigo de Javier (p.75).
- Jorge Arregui. Un ex-dirigente del Partido Comunista, jefe de reuniones a las que acudía Javier (p.83).
- Damián. Un socialista que acudía a las reuniones y denunciador de sus camaradas, entre ellos Javier (p.83-86).
- Pepe. Es dueño de una imprenta, que ayudaba a los comunistas (p.84)
- Padre de Diego. Aprendió el ajedrez a Diego, amigo del padre de Javier, (p. 94, 158-159).
- Funcionario de la Dirección General de Seguridad. Ayuda a Diego y su familia a pasar la frontera francesa (p.103).

- Director de las oficinas de la Federación Francesa de Ajedrez. Recibe a en su despacho (p.133).
- Teniente nazi. El soldado que arresta a Diego, en su domicilio (p.124).
- Françoise. La propietaria del quiosco en la calle de Diego (p.206).
- Soldados nazis adolescentes. Estaban en un punto de control de la carretera, apenas tenían dieciséis años (p.217-218).
- Sargento nazi. En el punto de control (p.219)
- Padre e hijo. El hombre es arrestado en el punto de control y fusilado por los nazis, en cuanto a su hijo fue abandonado por Diego (p.220).
- La Criada de los Boileau. Es la sirvienta de los Boileau en Burdeos (p239).

3.1.4. Supresión de diálogos.

-Capítulo I. En el primer encuentro de Diego con Marianne, la reportera se presenta ante el campeón y quiere entrevistarle: *¿Señor Padilla? ¿Puedo hacerle una entrevista?* (p.15)

-Capítulo IV. Diego juega al ajedrez con el comandante Hernández, que le habla de su hija: *¿Está orgulloso de Margaux, eh? —me preguntó sonriendo...* (p. 33)

-Capítulo V. En este episodio, un gran dialogo ideológico pasa entre Diego y Javier, una buena parte está presente en la película, pero la última parte del dialogo literario fue suprimida, cuando Javier le habla a Diego de los acontecimientos del 34.

Capítulo VII. En casa, Diego habla con su hija Margaux, juega con ella y le aprende las funciones de cada pieza de ajedrez, mientras Marianne se iba al locutorio a preguntar por sus padres (p.51).

Diego encuentra en el cajón de la mesilla, la carta escrita por Marianne destinada a Pierre Boileau en la que le pide ayuda. la carta existe en la película, pero en otras condiciones (p.53).

-Capítulo XVI. Desilusión en la federación francesa de Ajedrez, (p.106)

Capítulo XVII. Al buscar Marianne a su colegio, Diego descubre que sale con Pierre Boileau, (p.113)

Capítulo XXII. En la celda colectiva, al despertar, Diego habla con otro español, Pablo que le ha atendido cuando estaba inconsciente (p. 141)

Capítulo XXII. Diego es testigo de una ejecución, Pablo le explica *“No vamos a la fábrica de jabón como trabajadores, sino como materia prima... Tú sabes cómo se hace el jabón, ¿verdad?..* (p. 148)

Capítulo XXVIII. El coronel Maier escucha Anton Bruckner y pregunta a Diego por él (p. 176)

Capítulo XXXI. El coronel Maier convoca Diego y le explica las causas de su arresto y quien le denunció, le remite un salvo conducto que no existe en la película y lo deja libre. (p.196).

Diego pregunta a Maier si su mujer intervino para sacarle de la cárcel (p.196)

- Capítulo XXXIX. Después de haberse lavado y cambiado de ropa, Diego pregunta a Marianne cómo pensaba resolver aquella situación (p.241)

Al final del capítulo, Diego habla con su hija y se despide. (p. 244-245)

3.1.5. Supresión de episodios

Observamos que algunos capítulos fueron omitidos en el texto fílmico; suponemos que eso fue por causa de la concentración del material narrativo o porque algunos capítulos no seguían el arco narrativo de la trama cinematográfica.

Capítulo II. de la vida familiar de Diego y su casamiento.

Capítulo III. Muerte trágica del hermano y de la madre

Capítulo VI. Episodio de la familia en Madrid.

Capítulo VIII. Diego pide al comandante Hernández un trabajo para Marianne.

Capítulos IX.X.XI. XII. Marianne rechaza trabajar con el hijo de franquista.

Capítulos XV-XVI. Marianne informa a Diego que le ofrecieron un trabajo en Francia y deciden marcharse.

Capítulo XVIII. la escena del café, entre Marianne y Pierre es suprimida.

Capítulo XIX. Los padres de Marianne cenan con su hija y familia, pero en la película, Diego esta solo con Marianne y Margaux, lo que sigue en el capítulo es reportado en la película.

Capítulo XX. Este episodio narra el desplazamiento entre la casa de Diego y la prisión en las afueras de París; solo se conserva en la película, el encarcelamiento del protagonista en una celda oscura.

Capítulo XXV. El protagonista cuenta las circunstancias de la muerte de su padre y se rememora sus buenos recuerdos con él.

Capítulo XXXI. El documento (salvoconducto) del coronel Maier a Diego

Capítulo XXXII. De la prisión al domicilio de Marianne, los controles de las patrullas presentes en el texto narrativo, están omitidos en la película.

Capítulo XXXIII. Encuentro con la vendedora Françoise.

Capítulo XXXIV. Viaje hacia Burdeos.

Capítulo XXXV. Encuentro con los nazis y fusilamientos.

Capítulo XXXV. Moral del protagonista y su ilusión de ver a su mujer e hija.

Capítulo XXXVIII. Parte del capítulo no está mencionada en la película, cuando Diego llama a la puerta de los Boileau.

Capítulo XXXVIII. Se omite la criada y es Marianne quien sirve la comida en la película.

Observamos que una parte importante del texto literario es omitida en la película, lo que empobrece las informaciones relacionadas con los personajes, los acontecimientos y la recepción en general de la película, eso es debido a las restricciones del formato fílmico, quizás a las limitaciones técnicas y financieras de del proyecto cinematográfico.

3.2. Los añadidos

Para destacar los elementos añadidos, que son elementos nuevos creados para el interés de la película, nos referiremos al guión original elaborado por el propio escritor, Julio Castedo y la película, comparándolos con el texto literario, tomaremos como referencia las secuencias del guión.

- **Escena 02. Exterior. Calle de Alcalá – Día.** En esta escena el director cinematográfico muestra un Madrid de los años treinta, vemos a Marianne Latour corriendo entre la gente por la calle de Alcalá (p. 02). En la novela Marianne aparece directamente en la sala del casino.

- **Escena 04. Exterior. Calle de Alcalá – Día.** Aquí, Marianne llega al casino, que exhibe carteles de la celebración del campeonato de ajedrez de 1934. La periodista sube hasta el primer piso, se acerca a donde estaba la prensa, no llega a ver bien los competidores, se desliza al lado del fotógrafo Javier, para ver a los contrincantes. En la novela Javier aparece más tarde y es Marianne que entrevista directamente a Diego.

- **Escena 07. Interior. Sala de fiestas – Noche.** El campeón, el fotógrafo y la periodista en la misma mesa, celebran el triunfo de Diego. Javier conversa con Marianne y elogia a su amigo Diego. Marianne invita a Diego a bailar. Javier les deja solos. Entran unos perturbadores echados por el dueño, Marianne y Diego se marchan a otro sitio. (p. 07)

- **Escena 08. Exterior. Una calle porticada – Noche.** Diego y Marianne corren bajo la lluvia, cuando pasa un coche por un charco, que casi les empapa, siguen

divirtiéndose, se refugian bajo unos soportales y se abrazan. (p. 11) En el libro pasan dos semanas hasta que se encuentren en el restaurante *Lhardi*.

- **Escena 09. Interior. Iglesia de San Andrés – Día.** En el mes de marzo de 1936, Diego y Marianne se casan en la capilla de San Isidro en la iglesia de San Andrés, con pocos invitados, Javier hace de fotógrafo, el ambiente está irradiado de felicidad (p. 11), Esta escena está mencionada brevemente en la novela.
- **Escena 10. Exterior. Una calle céntrica – Noche.** Una bandera cuelga de la fachada exhibiendo el lema de los republicanos “No pasarán”, que anuncia el periodo de la guerra civil. Llega un camión militar, lleno de soldados, del Frente Popular, de él se baja Javier con una gorra con la estrella roja de cinco puntos y con un mosquetón, entra de prisa en el portal, hacia el domicilio de Diego (p. 13).
- **Escena 11. Interior. Domicilio de Diego – Noche.** En una casa modesta, Diego desencajado, camina de un lado a otro, como si esperase una mala noticia, Javier irrumpe bruscamente en el domicilio y se dirige hacia él; unos instantes después, se escuchan unos llantos de bebé, sale la comadrona con una niña y se la da a Diego, que le felicita por el recién nacido, Diego entra en el cuarto, se ve a Marianne agotada tumbada en una cama, Diego la abraza. (p. 14)
- **Escena 14. Interior. Bar – Día.** En un bar del centro de Madrid, atmosfera agradable, Javier y Diego están sentados en una mesa con dos vasos, la cartera el protagonista y el gorro de Javier, hablan de Guerra Civil, de la resistencia, Javier incita a su amigo a asistir a sus reuniones, pero Diego lo rechaza (p. 17). En la novela, es la primera aparición de Javier, tienen el mismo dialogo, que en el filme, pero en el parque del Retiro.

- **Escena 23. Interior. Sala Amplia del cuartel – Día.** Diego acude a su trabajo y se sorprende de ver una sala vacía. Lo echan a causa de Javier que murió en un redada y el comandante Hernández le asegura que su turno iba a venir también (p.26). En la novela esos sucesos ocurren en el despacho del comandante Hernández y con un diálogo diferente.
- **Escena 26. Interior. Federación Francesa de Ajedrez – Día.** Lugar lujoso, mesas de ajedrez, un ambiente de silencio, con un panorama sobre la Torre Eiffel y buena parte de París, Diego acompañado de su hija Margaux, entra en la Federación de Ajedrez en donde no le pueden conseguir ningún trabajo, Diego propone a su hija, ir a buscar a su madre a su trabajo (p. 30). En la novela se menciona la Federación Francesa de Ajedrez y el hecho que no había trabajo para el maestro de ajedrez.
- **Escena 30. Exterior. Terraza de edificio – Día.** Unos soldados alemanes colocan la bandera nazi en el mástil de una azota, que da a un plano general de París. (p. 33) En la novela se dedica todo un capítulo (XIX) a la entrada de Alemania en Francia.
- **Escena 30. Exterior. Una calle amplia – Día.** Transición temporal, Hitler ha invadido Francia, en una terraza de café, un grupo de oficiales alemanes disfrutaban de la vida con jóvenes francesas. Un oficial pide a Diego que les tome una foto. Después de cruzar la calle, el protagonista, entra en una tienda de antigüedades, en donde “*se busca dependiente*” (p. 33). En la novela se narra directamente la interacción de Diego con un librero en el boulevard Haussmann, que tenía el mismo letrero.
- **Escena 30. Exterior. Fachada de la prefectura – Día.** Marianne preocupada llega a la prefectura con Pierre Boileau quien en un gesto de cortesía le abre la puerta y la

deja entrar (p.39) En la novela la extensión de los acontecimientos de la vida de Marianne se corta, cuando ve por última vez a su marido detenido, puesto que es un relato homodiegético narrado por Diego.

- **Escena 39. Interior. Prefectura – Día.** En esta escena se ve claramente el rostro de Pierre Boileau, un hombre alto, apuesto, luce un traje elegante, se dirige con Marianne hacia un despacho, la secretaria avisa al prefecto de su llegada. Se encuentran con un hombre mayor, el prefecto Lambert que pierde la sonrisa cuando ve a Pierre.
- **Escena 40. Interior. Prefectura – Día.** Marianne sola, espera en la antesala de la prefectura, impaciente, camina de un lado a otro. Sale al cabo de un rato, Pierre sale y le dice que todo está arreglado, Marianne sonríe y le abraza.
- **Escena 43. Interior. Domicilio de Marianne – Noche.** Marianne sentada al borde de la cama de Margaux, le cuenta una historia. La hija pregunta por su padre y la madre le responde que lo verá muy pronto.
- **Escena 45. Exterior. Ante la prisión – Día.** Marianne cogiendo la mano de su hija y el paraguas en la otra mano, esperan ante la puerta imponente de la prisión de Vicennes. Ha pasado más de una hora y Diego no aparece, Margaux pregunta por él y su madre le asegura que pronto saldrá, Marianne desilusionada vuelve con su hija a casa.
- **Escena 48. Interior. Antesala de la prefectura – Día.** Marianne, sin tomar permiso irrumpe en el despacho del prefecto.
- **Escena 49. Interior. Prefectura – Día.** Mientras el prefecto Lambert estaba escribiendo en su despacho, se oye un jaleo, Marianne irrumpe en el despacho del

prefecto, la sigue la secretaria para echarla, Interviene Lambert y deja pasar a la mujer. Enfadada, le dice que ha tenido que pasar toda la tarde de ayer bajo la lluvia, esperando la liberación de su marido, y que Lambert le mintió. El oficial le explica que las cosas no eran tan simples, que hizo todo lo posible para liberar a su marido, que esta mañana había llamado y por desgracia ya lo han ejecutado. Petrificada por la noticia, Marianne se sienta en una silla, abatida, sale escoltada por la secretaria.

- **Escena 50. Exterior. Una calle de París– Día.** Está lloviendo a chorros. Marianne camina por la calle sin cubrirse, destrozada y en lágrimas se detiene y se sienta en un banco público. Pierre en su coche negro se detiene junto a ella, baja deprisa, abre su paraguas y se sienta su lado. Hablan de lo que ha pasado y Marianne le pide a Pierre que le lleve a su casa, estar a solas para llorar la muerte de su marido.
- **Escena 52. Interior. Dormitorio de Margaux – Noche.** Marianne arropa a su hija que está triste, le dice que va soñar con su padre. Se oyen golpes en la puerta.
- **Escena 53. Interior. Domicilio de Marianne – Noche.** Marianne abre la puerta, es el casero un hombre mayor, que le reclama firmemente que le pague el alquiler atrasado, Marianne se justifica y le pide dos o tres días más; el casero se va y Marianne después de cerrar la puerta empieza a llorar.
- **Escena 54. Interior. Celda colectiva – Día.** En la celda colectiva quedan Diego, Pablo y cuatro otros prisioneros, se escucha el ruido de ráfagas de ametralladoras lejanas, se comprende que se siguen las ejecuciones. Pablo cuenta a Diego lo que hará cuando salga de prisión y suena con un pequeño negocio de sastrería en América del Sur. Diego le confía que todo lo que quiere es estar con su mujer e hija. después de un silencio y el sargento irrumpe en la celda llamando a Diego Padilla.

Desmoralizado y abatido, Diego se levanta para salir con el sargento hacia un destino inevitable, la puerta se cierra brutalmente.

- **Escena 59. Interior. Un café – Día.** Pierre y Marianne sentados en café, hablan de la muerte de Diego y de la inhumación del cuerpo del difunto, puesto que Pierre ha reclamado el cuerpo a las autoridades, varias veces sin obtener respuesta. Marianne le pide a Pierre dinero para poder pagar el alquiler de su casa. Este le propone venir vivir en su casa. Marianne rechaza cortésmente. (p.60) desde esta escena, ya no tendremos información sobre Marianne hasta su encuentro con Diego en el acto III.

- **Escena 61. Interior. Celda colectiva, prisión – Noche.** El sargento Kaufman, regresa con Diego a la celda colectiva, Pablo sorprendido que Diego haya sobrevivido, le pregunta sobre lo que pasó, Diego le explica que el coronel Maier quería jugar al ajedrez con él. (p. 63) En la novela, no es el caso; puesto que Pablo ha muerto antes de las partidas de ajedrez con el coronel, todas las escenas con pablo no existen en la novela.

- **Escena 62. Interior. Celda colectiva, prisión – Noche.** Pablo interesado por las proezas de su amigo, construye un tablero de ajedrez de fortuna con los materiales que encuentra en la celda. (p. 64)

- **Escena 63. Interior. Celda colectiva, prisión – Día.** Diego ha dibujado un tablero con tiza sobre un taburete y enseña a Pablo las reglas del ajedrez. El sargento Kauffman interrumpe en la sala colectiva, llama a tres prisioneros, ve el taburete con las piezas de ajedrez, tira el taburete y pisa las piezas, agarra a Diego por el brazo y lo saca empujándole con los otros presos. (p. 64)

- **Escena 68. Interior. Celda colectiva, prisión – Día.** El cabo Reinke deja al suelo una bandeja con alimentos deshechos y un poco de agua. Cuando sale, Pablo saca el tablero detrás de su espalda, Diego coloca las piezas que estaban escondidas en un agujero, los dos disfrutan de ese juego de estrategia, el ajedrez. (p. 69)
- **Escena 70. Interior. Celda colectiva, prisión – Día.** Pablo y Diego empiezan una partida, de repente, dando un *jaque mate* y le declara que juega peor que su hija de cuatro años, se ríen los dos. (p. 69)
- **Escena 74. Interior. Pasillo de la celda colectiva, prisión – Día.** El sargento Kauffman lleva a Diego a la celda colectiva y muestra una leve sonrisa que Diego no entiende. (p. 70)
- **Escena 75. Interior. Celda colectiva, prisión – Día.** Diego comprueba que la celda colectiva está vacía, Pablo no estaba, grita por él, nadie responde, Pablo ha muerto. (p. 71)
- **Escena 78. Interior. Celda de Diego – noche.** En plena noche el sargento Kauffman despierta a Diego con el sargento Harnsberger lo saca de su celda a empujones. (p. 72)
- **Escena 79. Exterior. Patio de la prisión – noche.** Kauffman y Harnsberger llevan a Diego hasta el paredón, Kauffman lo golpea y lo deja en el suelo nevado, retorcido de dolor, lo iluminan con las luces de un camión y simulan una ejecución con ametralladora, Diego se desmaya. Diego percibe Marianne en una ensoñación y le sonrío. (p. 73)

- **Escena 80. Interior. Celda de Diego – noche.** Diego aturdido se despierta en su celda, busca a Marianne que no está. (p. 74).
- **Escena 83. Exterior. Patio de la prisión – Día.** Diego sale al patio acompañado del sargento Kauffman, siente la luz del sol en su cara, ha pasado un año en prisión, en voz en off, lee su primera carta destinada a Marianne. (p. 76)
- **Escena 84. Interior. Celda de Diego – Día.** Diego sentado en una silla escribe en la mesa otra carta a su esposa que lee en voz en off. (p.76)
- **Escena 86. Interior. Celda de Diego – Día.** Un rótulo del 24 de diciembre de 1942, Diego en su mesa escribiendo otra carta a Marianne. Kauffman abre la ventanilla de la puerta de la celda, con risas le desea feliz navidad. (p.77)
- **Escena 87. Exterior. Patio de la prisión – Día.** Con otro salto de tiempo, estamos en 1943, Diego mira a través de las rejas y se escucha en voz en off el texto de su última carta (p. 77).
- **Escena 87. Exterior. Patio de la prisión – Día.** Diego es liberado por el coronel Maier, le escolta a la salida el cabo Reinke, en medio de una actividad anormal, soldados que ponen barricadas, en una pira, otros que queman documentos. en un vehículo militar, Kauffman cruza la mirada de Diego, como si quisiera matarle, de repente se oye el ruido de bombarderos americanos que inundan el cielo de la cárcel, Kauffman se asusta y Diego continúa su camino con una sonrisa (p.80). Esa escena de la película cambia radicalmente en la novela, puesto que es Kauffman quien escolta a Diego a la salida de la cárcel.

- **Escena 91. Interior. Celda de Diego – Día.** El coronel Maier saca una pistola del cajón de su despacho y se suicida disparándose un tiro en la cabeza (p.80) En la novela Maier es trasladado a otro lugar a Leipzig, a administrar un hospital (p.193).

- **Escena 96. Interior. La escalera del domicilio de Marianne – Día.** Diego triste de no tener ninguna noticia, se asoma una vecina, le reconoce y le dice que su esposa e hija se trasladaron a Burdeos hace dos años, y que todos pensaban que estaba muerto, le da la nueva dirección de su mujer y un poco de comida. (p. 85)

- **Escena 103. Exterior. Un pueblo – Día.** El viñetero y Diego llegan a una pequeña población, cerca de Burdeos. En la plaza, las mujeres del pueblo rapan el cabello de una mujer sentada en un taburete, tiene pintada una esvástica, una cruz gamada, roja en la frente y se resigna a su castigo, en otro lado tres soldados americanos, miran la acción sin intervenir. El viñetero le explica a Diego que esa mujer era una colaboracionista con los nazis. (p. 89)

En esta recopilación de escenas, hemos intentado subrayar las añadiduras más relevantes que fueron impuestas por el guionista y la visión artística del director Luis Oliveros.

3.3. Modificaciones

En una tendencia natural de compactar, transformar y simplificar la obra textual de *El jugador de ajedrez*, hemos podido detectar algunas transformaciones relativas al protagonista.

En el proceso de la síntesis del guión cinematográfico, varios fragmentos del texto literario, han sido eliminados o han requerido una transformación profunda, a veces por elección artística y otras por las limitaciones cinematográficas, puesto que resulta imposible trasladarlas directamente al lenguaje fílmico. En concreto hemos encontrado los siguientes elementos:

Diego Padilla, que en la novela es miope “...*que yo me quedo con mi madrileño miope*” (p.114), en la película, ese detalle relevante fue omitido.

Otro elemento es un sombrero en la novela “...*yo cogía mi viejo abrigo y mi sombrero*” (p. 34), de lo cual en la película no se da ninguna referencia.

En cuanto al oficio de Diego después de la guerra civil, era jefe de almacén y maestro de ajedrez, en la obra cinematográfica, se elude el primer oficio y se deja el segundo

En lo que se relaciona con el personaje de Javier, en la novela, no aparece hasta el capítulo V de la novela; para la película es diferente, parece ser un fotógrafo, lo vemos desde la primera secuencia de la película, su personaje es más desarrollado, tiene una gran importancia en el acto I, es quien presenta Marianne a Diego.

En cuanto a Marianne Latour, en la película no se sabe nada de su entorno social, se presenta como un elemento vacío, sin raíces, todo lo que se sabe es que es una periodista, corresponsal de un periódico francés, contrariamente a la novela, el perfil de su personaje es más completo, tenemos informaciones de sus padres que viven en Francia, sabemos que ha ejercido como traductora, después de casarse con Diego, que estaba en contacto con Pierre Boileau, su amigo de la infancia y que tenía varias correspondencias con él, mucho antes de la carta que descubre Diego, en la que pide ayuda para encontrar trabajo en Francia.

El antagonista, Pierre Boileau, se cita en la novela desde el noveno capítulo, cuando Diego descubre la carta de Marianne, sin embargo, no observamos ninguna manifestación directa de ese personaje, es decir que Pierre no tiene ninguna aparición en la novela, contrariamente, al relato cinematográfico su personaje está bien desarrollado, sobre todo en el segundo acto, donde le vemos en varias escenas, después del encarcelamiento de Diego, presumiendo ayudar a Marianne, pero al final, el director cinematográfico queda fiel a la esencia de la novela, puesto que Pierre nunca se encuentra con Diego.

En cuanto al personaje de Pablo (personaje terciario), en la novela representa ser un ayudante del protagonista cuando está encarcelado, sin embargo, en la película, observamos que su papel es más desarrollado, hasta podemos decir, que es uno de los personajes más acabados en su construcción, la actuación del actor le da un buen relieve. Su desaparición en la película fue también más dramática.

El sargento nazi Kauffman, un personaje malo en la novela, es uno de los enemigos directos del protagonista, fue remplazado por el soldado Reinke en la película; la escena con la mochila fue eliminada, y vemos a Kauffman en un coche mirando fijamente a Diego, como si quisiera matarle.

El coronel Maier, en la novela es un hombre de cuarenta años que camina apoyándose sobre su bastón (p. 164 y p. 197), en la película, tiene diez años más y sin dificultad de movilidad, el primer encuentro con Diego en la novela fue en una grande sala (p.164), pero en la película se ve en una bodega oscura iluminada por velas.

En el segundo encuentro con Diego, en la película, el coronel manda Diego a lavarse y cambiarse de ropa. En la novela eso se hace antes del segundo encuentro y

varias veces después. En su última escena, Maier se suicide, pero en la novela queda sano y salvo y se traslada a un hospital de Leipzig.

A su salida de prisión, Diego no encuentra a su mujer, es una vecina Françoise que le da la nueva dirección de su mujer, en la película es una vecina, sin nombre, en frente de su domicilio quien se la procura.

En la novela, para comenzar su viaje, Diego se dirige a una librería, para memorizar el trayecto de Burdeos en un mapa-colgado en la tienda. En la película el mapa lo tenía en su bolsillo.

El camino hacia Burdeos transcurre en tres capítulos del XXXIV al XXXVI), hasta encontrarse con el viñetero Charles Laffite, pero en la película, todo eso fue resumido en dos escenas (99-100), antes del encuentro con el viñetero que no lleva nombre en el filme.

En cuanto a las transformaciones temporales, observamos que la distancia entre la enunciación literaria respecto a la cinematográfica es casi idéntica, sin embargo, se diferencian en algunas fechas de acontecimientos importantes, como el día de bodas de Marianne y Diego, en la novela es el dieciocho de mayo de 1935; en la película se casan en marzo de 1936, con casi un año de diferencia.

Otra alteración temporal es cuando Coronel Maier estaba celebrando la declaración de guerra de los alemanes contra Rusia, en la novela, se desarrolla en junio del 41, pero en la película está referida en julio del 41.

- En la escena nº12, en la transición temporal de la posguerra, podemos observar que los decorados, el vestuario y la gama cromática, aparecen tristes, decorados muy osteros en una sala grande, el vestuario no tiene demasiada variación

colorimétrica de espectro mineral, y la gama cromática de la película tiende a colores pálidos, lo que tiene el efecto de provocar angustia en el espectador.

- La escena n°30, la invasión de Alemania a Francia, en la novela se le dedica el capítulo XIX, el simbolismo de esa escena está en la manera que unos soldados alemanes colocan una bandera del Tercer Reich en el mástil de una azota, todo lo relatado en esa secuencia induce la supremacía del ejército alemán sobre Francia y que París está bajo control nazi.
- Escena n° 66, en el despacho del coronel Maier, se puede ver un mapa de Francia con puntos rojos que muestran la ocupación del ejército alemán
- En la secuencia n° 79, Diego por la noche, tiene la visión de su esposa sonriendo, vestida de blanco que se mezcla con la luz que se refleja sobre la nieve esta ensoñación es la esperanza, la libertad, el amor y la fuerza, una escapatoria irreal el protagonista.
- En la escena n°101, se castiga a unas mujeres rapándoles la cabeza, en un pueblo francés cerca de Burdeos, donde asiste unos americanos masticando chicle, el simbolismo de la escena nos prueba la supremacía de los aliados y sobretodo los americanos que vinieron liberar Francia.

4. Convergencias y divergencias

En esta labor de comparación hemos llegado a que tanto la novela como el filme están atestados de puntos de encuentro y de rechazo. De ellos resulta un grupo de elementos que se concretan en el sentimiento, los signos y los temas.

4.1. La emoción

Hemos constatado una diferencia en cuanto a la carga emocional que suscitan las obras, si la obra escrita, por ser una lectura silenciosa e individual, y seguramente por la manera de agenciarla el autor, no provoca aquella exaltación que deja al lector prendado en los datos almacenados en su mente.

De otro lado, sí que la película tiene el efecto de catarsis aristotélico sobre el autor. Provoca emoción y fascinación en los espectadores y claro está, los méritos se los lleva el quinto arte por haber sabido mover las almas.

4.2. La simbólica

4.2.1. En la novela

- **La lucha**

El signo simbólico en la novela no es tan fuerte como lo es en la película por la perspectiva que tienen los dos medios de comunicación. Las vertientes son diferentes, destacamos los símbolos del texto escrito a través de las representaciones que nos ofrece: la lucha para la vida de Diego, con el símbolo de la lucha, de camino iniciático y de sacrificios que son las etapas por las que pasó el protagonista.

Su lucha empieza el día de su triunfo, al encontrarse con su futura mujer, situación que va a desencadenar una serie de sucesos con altibajos que lo llevarán hacia su propia busca para finalmente verse en el altar de las inmolaciones ya que termina fracasado, está encarcelado y pierde su familia.

En *El diccionario de símbolos* Chevalier y Gheerbrant precisan que la lucha tiene el efecto de transferir en el vencedor una especie de poder mágico y que la lucha es un medio de captación de fuerzas. Y que la creación se regenera en cada conflicto resuelto. Podemos asegurar que, aunque lo haya perdido todo, el protagonista vierte todo lo que le queda como fuerza para construir una nueva vida que empieza por la novela-carta que escribe a su hija, para enterrar definitivamente sus desdichas. (Chevalier y Gheerbrau, 1986, p. 596)

El final triste de la novela se debe leer como una promesa de un futuro mejor, lejos de los engaños y traiciones. Es en realidad una resucitación hacia otra vida, el héroe ha madurado y ha sacado las lecciones de un mundo corrompido.

- **Los nombres**

Explica el autor Julio Castedo, contestando a nuestras preguntas en cuanto a la simbólica de los nombres personajes diciendo que:

“el caballo, por su capacidad de escapar de cualquier situación comprometida y Marianne, la torre (la toure en francés), por su solidez y su fortaleza, que destaca siempre al final de la partida. Javier es el peón, valiente y sacrificado al principio de la partida”. (Respuestas de Julio Castedo en anexos).

Dice que se ha basado en nombres auténticos para darlos a sus personajes. Hablando del interrogatorio de las dos obras, dice que quiso asociar y subrayar hechos dolorosos del pasado de la contienda española, como un reconocimiento:

Padilla es el segundo apellido de su abuelo, quien le enseñó a jugar al ajedrez, se llamaba José-Acisclo Castedo Hernández de Padilla. De hecho, el interrogatorio que la Brigada Político-Social le hace a Padilla tras la muerte de su amigo Javier está basado en el interrogatorio que le hicieron a su abuelo durante la posguerra española. Diego es el nombre de su ahijado, que nació un poco antes de que empezara a escribir esa historia. Diego Padilla, sin duda, es él. Tiene su forma de pensar y de actuar, o de no actuar, porque Padilla es un antihéroe, un ejemplo de inacción. (Respuestas de Julio Castedo en anexos).

4.2.2. En la película

La simbólica en la película tiene otra lectura, son los elementos de la transcripción del texto literario hacia la imagen cinematográfica que son los símbolos en el cine. Pueden ser imágenes, iconografías, escenas, personajes, montajes, sonidos y luces, que resumen informaciones relatadas en la narrativa textual y que surgen de manera implícita en la trama, para focalizar el mensaje que quiere transmitir al espectador, entre esos signos. (Branigan, 2012, p. 12)

Entre estos signos, un componente imprescindible en la construcción cinematográfica, es la banda sonora; Lauro Zavala indica que la percepción de una película se hace con la mirada y el oído, lo cual nos obliga a ver, oír y sentir una película (Zavala, 2018, p. 57).

La música puede caracterizar los espacios y los ambientes que son ubicadas en puntos específicos de la narración fílmica. Cabe señalar que el grupo musical de la película ha hecho ganar varios premios al filme, lo que testimonia de la buena elección del compositor.

Para la banda sonora de *El jugador de ajedrez*, el guionista se inspira del texto narrativo, con el objetivo de crear emociones nuevas para el espectador, para poder reflejar los sentimientos de los personajes y el estado de ánimo que tienen, combinados con el juego de actor, la simbiosis de los dos elementos hace surgir la emoción necesaria para comunicar un discurso dramático y tenso.

La banda sonora compuesta por Alejandro Vivas e interpretada por la orquesta sinfónica de Praga ha ganado varios premios internacionales, nos narra la historia y nos transporta en el mundo diegético de la película.

4.3. Temática

4.3.1. Las guerras

Aunque el tema de las dos obras no sea la guerra, las historias están ambientadas en ella, tanto la Guerra de España como la Segunda Guerra Mundial y se viven sus repercusiones indirectas. Debido a la situación de los republicanos, Diego está obligado a dejar su país ya que ha perdido su trabajo y no puede mantener a su familia. En Francia es la presa del antiguo amigo de su mujer, que al ver que la mujer ha regresado a su país natal, quiere recuperarla y eliminar a su marido.

4.3.2. La traición

La traición fundamenta toda la historia, es el elemento de destrucción y de eliminación. Pierre Boileau que en la novela es un antagonista invisible, toma cuerpo en la película, pero su objetivo es el mismo, casarse con Marianne metiendo su marido en

la cárcel, acusándolo de ser comunista. Este hecho, ni Marianne, ni Diego lo saben. Este último lo sabrá al salir de la cárcel, Marianne nunca será informada.

Se trata de la repercusión que viven los que por culpa a una guerra lo pierden todo. Sus mujeres se casan, sus casas se venden, sus hijos se adoptan, solo difieren las circunstancias.

4.3.3. El juego de ajedrez

Nos informa el escritor, Julio Castedo que la narración tiene como base una historia personal (una historia de amor fracasado) y que todos los elementos añadidos son pura invención, como el suceso de la partida contra el coronel nazi, precisando que contó:

en la promoción de mi novela la anécdota del campeón mundial Alekhine, que se vio obligado a jugar contra los nazis para salvar la vida de su mujer, que era judía. A los publicistas les gustó la idea y la usaron durante la promoción de la película como si me hubiera basado en ella, algo que no es cierto.

En cuanto al interés por este juego dice que: *“El ajedrez me interesa más como metáfora de la vida, por la posibilidad que plantea de vencer a la adversidad por el ingenio y la inteligencia”*.

La novela *El jugador de ajedrez*, ha tenido una adaptación fiel, si consideramos todos los elementos que han constituido la novela y recuperados por el director fílmico.

Gracias a las herramientas de análisis hemos podido comprobar que el director pudo realizar una adaptación integral sin la modificación de su trama principal, respetando el perfil de sus personajes, su cronotopo y su arco narrativo.

Hemos notado el gran grado de fidelidad de la obra fílmica comparadora a la obra narrativa, en las cuales, el amor, la guerra y la traición, son los temas predominantes, en los mismos sitios asignados a la historia. En cuanto a las diferencias entre las dos obras, observamos que son mínimas y no alteran el curso de la historia, es más un proceso de concentración de la narrativa, puesto el director está limitado en el tiempo de los estándares de la película. Para las añadiduras, observamos que Luis Oliveros, ha añadido algunos elementos ausentes en relato narrativo, unas transformaciones en acciones, que dan un relieve positivo a la recepción de la película.

Conclusión

En nuestro trabajo de investigación que se centra en la comparación de la novela y el filme, hemos resaltado la adecuación de la traslación que se produce de un medio a otro.

Nos motivó nuestro interés por la literatura y por el cine, que convergieron en la literatura comparada y en la elección de nuestra obra corpus *El jugador de ajedrez* y su película epónima, permitiéndonos llevar a cabo esta tesis doctoral.

Así que las investigaciones sobre teorías y diversos trabajos sobre el tema de la adaptación cinematográfica del texto literario al cine alimentaron nuestro trabajo. Lo que nos ha permitido responder a nuestras interrogantes y nos llevó a desarrollar nuestras propias ideas y consideraciones acerca de los mecanismos de traslación de un texto literario a un texto fílmico. Eso fue posible por consecuencia de la relación recíproca que se establece entre la narración literaria y la narración fílmica.

Evidentemente, después de nuestro acercamiento y estudio de los marcos teóricos propios a la narrativa y la cinematografía, desde sus diferentes perspectivas y elementos constituyentes, sus estructuras narrativas, sus cronotopos, sus actos de acción, sus códigos y sus simbolismos, cuyo lenguaje es específico a la novela y al cine, hemos podido resaltar que la obra narrativa *El jugador de ajedrez*, adaptada al cine, reúne todos los parámetros del comparatismo.

Nos ayudó de especial manera la peculiaridad de ser su autor y guionista el propio Julio Castedo, hecho que nos ha dado la posibilidad de eliminar la visión bipolar de una segunda mano en la reescritura del guión cinematográfico, hemos podido establecer -con la perspectiva de un único creador- un análisis de ambas obras y de los mecanismos de su transformación en el proceso de la adaptación.

Para poder acceder a los misterios de la adaptación, nos hemos dotado de varias herramientas para la narratología, nos hemos apropiado y aplicado los modelos de Greimas y de Propp, para identificar a los personajes y sus funciones diversas, sujeto, destinador, destinatario, objeto, oponente y ayudante.

Hemos trabajado el contenido del discurso narrativo destacando el carácter paratextual de la narración como la dio a conocer Genette (1982), en el mismo orden de ideas nos hemos acercado a la intertextualidad y su relación con otros textos, con las primeras aportaciones de Kristeva, que abordan de manera más implicada otros teóricos como Riffaterre (1979), Todorov (1981), Bakhtine (1984) y Arrivé (1986).

Hemos revelado la teoría de los personajes principales, secundarios, terciarios, episódicos o aludidos, con el apoyo de las teorías de Hamon (1996) y Pozuela Yvancos (1993). Hemos dilucidado la temporalidad y la espacialidad en el texto literario, entre realidad y ficción con los aportes de Genette. Hemos podido aprehender que el narrador es homodiegético y autobiográfico a la vez por ser la obra una novela epistolar que dirige el protagonista principal a su hija, como le estipulan los teóricos del dominio como Lejeune (1991) o Lodge (1992).

En lo que se atañe a la película, hemos analizado el guión fílmico, -cuyo original por suerte estaba disponible en la red- y que nos permitió proceder a la segmentación, apoyándonos en el modelo de Syd Field (2002) y de Aumont (2001).

Hemos podido hacer patente el proceso del narrador fílmico y sus atributos con las teorías avanzadas por Gaudreault y Jost (1995) que plantean su diferencia con el narrador literario.

En cuanto a la narración fílmica, hemos podido comprobar que está a cargo de los personajes y sus diálogos, con la ayuda de soportes como lo son los iconos gráficos y la banda sonora de la película.

El interés de la focalización fílmica lo hemos subrayado gracias a las teorías de Genette -como lo hicimos para el texto narrativo- y hemos podido identificar una focalización espectadora, en donde es el espectador el observador de los eventos y sucesos que están ocultados a los personajes y los protagonistas.

En cuanto al personaje fílmico, es importante señalar las facetas del personaje/actor en proporcionar una realidad concreta a la historia y luego, conformándonos con los aspectos de la acción y los aspectos psicológicos de cada personaje, como lo han subrayado Pavis (1983), Casetti y Di Chio (1998) y Ruffi (2016) hemos podido proceder a una clasificación de los mismos en protagonistas principales, personajes secundarios, figurantes, destacando los perfiles tanto morales como físicos y su actuación en la película.

Nos hemos ayudado de las definiciones de Gaudreault para precisar la temporalidad en la película, que difiere del tradicional enfoque literario, siendo un tiempo de la acción que se sirve de expresiones artísticas de la cámara.

En cuanto a la escenografía o espacio fílmico, nos hemos focalizado en los trabajos de Martínez Expósito (2006), que explica que además de ser el espacio una imagen proyectada, se compone de una espacialidad creada o de un lugar elegido para el rodaje de la acción que se han dado tanto en espacios externos y espacios internos, entre España y Francia.

En el último capítulo, nos hemos apoyado en el esquema teórico de Sánchez Noriega (2000), que nos ofrece una metodología que nos permitió identificar los mecanismos de la adaptación del texto original (la novela), que se desarrolla a través de

varias etapas, empezando por en el análisis del contexto de producción y las condiciones de la elaboración del guión; luego por la segmentación comparativa, donde hemos comparado los capítulos de la obra narrativa con las secuencias de la obra fílmica y en el punto de vista fílmica.

Este modelo de Sánchez Noriega nos ayudó al momento de seleccionar y clasificar las variaciones que fueron llevadas al texto narrativo, con los que hemos podido compilar las alteraciones, entre supresiones y añadidos de acciones y de personajes y entre espacios y temporalidades, además de las modificaciones o transformaciones que fueron establecidas por el director cinematográfico.

Más tarde hemos procedido a la identificación de las convergencias y divergencias y hemos llegado a que tanto la obra literaria como la obra fílmica están atestadas de puntos de encuentro y rechazo. Dentro de la temática que hemos resaltado, está la carga emocional que emana de las dos obras y claro, hemos concluido que se palpa mejor el mensaje afectivo en el cine que en la novela. Cabe señalar, hablando de la simbólica, que no se da de la misma manera en sendos trabajos. En cuanto a la película, con las precisiones de Branigan (1984), hemos dejado claro que los signos de la cinematografía difieren de los de la narrativa, en el hecho de ser otra percepción a través de lo visual y lo icónico.

En cuanto a la temática se trata de una creación melodramática compuesta por temas fundamentales que son la lucha, la traición y las guerras, lo todo envuelto en un ambiente de ajedrez.

Merece subrayar, que dentro de las variaciones entre el texto literario y fílmico se ha creado una fidelidad ya que Oliveros el cineasta, se ha mantenido fiel a la esencia del texto original, por lo que afirmamos que *El jugador de ajedrez* se clasifica como una adaptación conforme a la obra original.

Por consiguiente, deducimos que las dos obras incluyen la misma diégesis, los mismos espacios con estructuras diferentes; el cineasta tomó la libertad de reorganizar algunos hechos, con mucha razón porque nos parecen más realistas y acabados al nivel del arco narrativo, como lo es la muerte de Pablo que tiene más dramatismo que en el libro. La película nos facilita una identificación de los acontecimientos de la historia con una progresión lógica pero concreta.

Concluimos con la afirmación, que en este trabajo nos hemos interesado a los mecanismos de adaptación de un texto literario que pasa al cine, con una percepción igual de ambos relatos. Hemos constatado que tanto la novela, como el filme son dos soportes de comunicación representativos de la realidad humana, desde distintas perspectivas propias al autor y al director, responsables de la producción artística.

El interés de la transcripción de este género de obras, es comunicar al espectador unos aspectos de la vida social, partiendo del autor que imagina y narra para llegar al actor que actúa e imita, y como punto final ser representada ante el espectador que recibe el producto, que surte en él la emoción y la diversión, con el placer que procura la pantalla grande.

Por último, diremos, que ha sido un placer y un privilegio haber podido comunicar con el creador de las dos obras, el Doctor Julio Castedo, que nos ha facilitado cantidad de informaciones, que constan en los anexos, para realizar esta investigación comparativa, que nos ha dado la oportunidad de acercarnos al universo cinematográfico; no obstante, queda mucho que decir a propósito de este dominio artístico, sobre sus mecanismos de construcción, su semiología y la recepción del espectador, entre otros aspectos, que desearemos continuar investigando en el futuro, o que podrían abrir nuevos horizontes para otros investigadores interesados por el quinto arte y su adaptación al séptimo arte.

Bibliografía

- Abad, F. (1985). *Géneros literarios*. Salvat.
- Abismo. FM. (2019, agosto 21). *Diferencia entre guion tecnico y literario*.
<https://abismofm.com/diferencia-entre-guion-tecnico-y-literario>
- Ardid, C. P. (2009). *Literatura y cine: Una aproximación comparativa*.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=386037>
- Arias, L. M. (2011). El cine como experiencia estética. *Praxis Pedagógica*, 11(12), 6-15.
- Arribas, A. (2016, junio 6). *Marc Clotet rueda «El jugador de ajedrez»:Por un hijo se sobrevive sin sangre* [Periodico electronico]. Marc Clotet rueda «El jugador de ajedrez»:Por un hijo se sobrevive sin sangre.
<https://www.lavanguardia.com/vida/20160606/402326785242/marc-clotet-rueda-el-jugador-de-ajedrez-por-un-hijo-se-sobrevive-sin-sangre.html>
- ASALE, R.-, & RAE. (s. f.-a). *Colorimetría | Diccionario de la lengua española*. «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. Recuperado 11 de julio de 2020, de <https://dle.rae.es/colorimetría>
- ASALE, R.-, & RAE. (s. f.-b). *Guion | Diccionario de la lengua española*. «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. Recuperado 27 de junio de 2020, de <https://dle.rae.es/guion>
- Aumont, J. (2011). *L'image*. Armand colin.
- Aumont, J., & Marie, M. (2016). *Dictionnaire théorique et critique du cinéma-3e éd.* Armand Colin.
- Bakhtin, M. (1989). Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica. *Teoría y estética de la novela*, 237-409.
- Bal, M. (1992). Telling, showing, showing off. *Critical inquiry*, 18(3), 556-594.

- Barreda, P. (2017). *IMAGEN Y SONIDO - GUIONES AUDIOVISUALES*.
<https://culturaaudiovisualenel8demarzo.files.wordpress.com/2017/02/3-guiones-audiovisuales.pdf>
- Barry, S. (2009). *Film Style and Technology History and Analysis* (1983). *Londres, Starwood*.
- Barthes, R. (1980). *S/Z: An essay*. Siglo XXI.
- Bazin, A. (1966). La evolución del lenguaje cinematográfico. *Qué es el cine*, 81-100.
- Bellour, R. (1980). *Le cinéma américain: Analyses de films* (Vol. 1). Flammarion.
- Bordwell, D. (1991). *Making meaning* (Vol. 7). Harvard University Press.
- Bordwell, D., Thompson, K., & Martínez, E. R. C. (2003). *Arte cinematográfico*. McGraw-Hill.
- Branigan, E. (2012). *Point of view in the cinema: A theory of narration and subjectivity in classical film* (Vol. 66). Walter de Gruyter.
- Brunel, P., Pichois, C., Rousseau, A.-M., & Berrettini, C. (1990). *Que é literatura comparada*. Editora da Universidade de São Paulo.
- Burch, N. (1969). *Praxis du cinéma* (Vol. 62). Editions Gallimard.
- Cáceres Ramírez. (2019a, noviembre 1). *Un ejemplo de autobiografía*.
<https://www.aboutspanol.com/ejemplo-de-autobiografia-2879749>
- Cáceres Ramírez, O. (2019b). *Autobiografía: Un ejemplo*. Aboutspanol.
<https://www.aboutspanol.com/ejemplo-de-autobiografia-2879749>
- Calabrese, O. (1988). *La Intertextualidad en pintura: Una lectura de «Los embajadores» de Holbein*. Universitat de València, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.
- Casetti, Francesco, & Di Chio, F. (1998). *Analisi della televisione: Strumenti, metodi e pratiche di ricerca*. Bompiani Milan, Italy.

- Casetti, Francisco, & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona.
- Castedo, J. (2009). *El jugador de ajedrez*. Efecto Violeta.
- Chatman, S., & Prieto, M. J. F. (1990). *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus.
- Chevalier, J.-M., & Gheerbrau, A. (1986). *Diccionario de los símbolos. sot I*.
- Chion, M. (2013). *L'écrit au cinéma* (Vol. 1). Armand Colin.
- Cioranescu, A. (1964). *Principios de literatura comparada*. Universidad de La Laguna [Facultad de Filosofía y Letras].
- Courtés, J., Greimas, A. J., & Vasallo, S. (1980). *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva: Metodología y aplicación*. Hachette Buenos Aires.
- Cruz, J. D. (2015). Modelo actancial. Los resortes narratológicos de la obra de Greimas. *Escribanía*, 11(2).
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine I* (Vol. 1). Grupo Planeta (GBS).
- Deleuze, G. (1985). *L'image-Temps*.
- Demetrius, L. (2012). *Arte Poética De Aristóteles*. Clube de Autores.
- Egri, L. (1972). *The art of dramatic writing: Its basis in the creative interpretation of human motives*. Simon and Schuster.
- Eisenstein, S. (1944). *Ivan the Terrible: Part I*. S. Eisenstein.
- Eisenstein, S. M. (1923). *El Acorazado Potemkin*.
- El jugador de ajedrez, ficha técnica de la película*. (s. f.). LaHiguera.net. Recuperado 29 de junio de 2020, de <https://www.lahiguera.net/cinemanía/pelicula/7625/ficha-tecnica.php>
- Escuela de escritores Mnemósine. (2015, febrero 9). ¿QUÉ SON LOS ARCOS NARRATIVOS Y CÓMO PUEDEN MEJORAR TU HISTORIA? *Escuela de*

Escritores Mnemósine.

<https://escueladeescritoresmnemosine.com/2015/02/09/arcos-narrativos-en-tu-historia/>

Ethis, E. (2009). *Sociologie du cinéma et de ses publics: Domaines et approches.*

Armand Colin.

Faulstich, W., & Korte, H. (1997). Cien años de cine. *Desde los orígenes hasta su establecimiento como medio.* Madrid: Siglo veintiuno editores.

Felici, J. M. (2011). *Cómo se lee una fotografía: Interpretaciones de la mirada.*

Ediciones Cátedra.

Fernández Díez, F., & Bassiner, J. (1996). *Arte y técnica del guión.* Edicions UPC.

Field, S. (2002). *El libro del guión: Fundamentos para la escritura de guiones: una guía paso a paso, desde la primera idea hasta el guión acabado.* Plot.

Fontaine, D. (1993). *La poétique: Introduction à la théorie générale des formes littéraires.* FeniXX.

Forster, E. M. (1927). *Aspects of the novel New York.* Harcourt, Brace.

Gago, J. M. P. (2004). Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine: El método comparativo semiótico-textual.

Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica, 13.

<http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/viewFile/6095/5830>

Galán Fajardo, E. (2007). *Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales.*

Gallardo, E. (2011, marzo 23). *Barthes / Sobre poética.*

<https://peripoietikes.hypotheses.org/tag/barthes>

- GARCÍA, P. M. (2002). Algunos aspectos de la voz narrativa en la ficción contemporánea: El narrador y el principio de incertidumbre. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 17, 24.
- Gardiès, A. (1993). *Le récit filmique*. Hachette Contours Littéraires.
- Gardies, R. (2007). *Comprendre le cinéma et les images*. Armand Colin.
- Gaudreault, A. (1988). *Du Littéraire au Filmique Système du Récit*.
- Gaudreault, A., & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Paidós Barcelona.
- Gauthier, G. (1986). *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*.
- Genette, G. (1989). Discurso del relato. *Figuras III*, 75-327.
- Genette, Gerard. (1989). *Figures III*. Lumens.
- Gómez-Tarín, F. J. (2010). *Saber y mirar: Una propuesta de reformulación de los conceptos de focalización y ocularización en los discursos audiovisuales*.
- González Requena, J. (1995). El análisis cinematográfico. *Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*. Madrid: Editorial Complutense.
- Gorostiza, J. (2014). La difícil posición intermedia. Investigar sobre cine y arquitectura en la actualidad. *RevistArquis Vol. 3 Núm. 1 2014*.
- Greimas, A. J., & de la Fuente Arranz, A. (1971). *Semántica estructural: Investigación metodológica*. Gredos Madrid.
- Guillén, C. (1985a). *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada* (Vol. 14). Editorial Crítica.
- Guillén, C. (1985b). *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada* (Vol. 14). Editorial Crítica.
- Gutiérrez, J.-S. (2018). El guion cinematográfico: Su escritura y su estatuto artístico. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 27, 523-539.

- Guyon, C. (2019, septiembre 30). *Analyse filmique: Méthode d'analyse de séquences et de films*. <https://devenir-realisateur.com/blog/analyse-filmique-methode-danalyse-de-sequences-et-de-films/>
- Hamon, P. (1996). La construcción del personaje. *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*, 130-136.
- Hernandez, J. (2019). *Analisis de textos literarios*. Analisis de textos literarios. <https://fr.slideshare.net/joshuapepo/analisis-de-textos-literarios-por-jose-hernandez>
- Infante, A., & Gómez, J. (2000). Apuntes de narratología. *Colegio Marista*.
- Jesús G. Maestro: Literatura Comparada. (2019). *Jesús G. Maestro*. <http://jesus-g-maestro.blogspot.com/2014/01/literatura-comparada.html>
- Jiménez, J. G. (1993). *Narrativa audiovisual* (Vol. 33). Anaya-Spain.
- Jost, F. (1983). *Narration (s): En deçà et au-delà*.
- Jost, F. (1987). *L'Oeil-caméra* (Vol. 14). PUL.
- Juan Ginés, L. J. de. (2005). *El espacio en la novela española contemporánea*. Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones.
- Jullier, L. (2019). *L'analyse de séquences-5e éd*. Armand Colin.
- Jullier, L., & Marie, M. (2007). *Lire les images de cinéma*.
- Kristeva, J. (1968). La sémiologie comme science critique. *TEL QUEL, Théorie d'ensemble, Paris, Seuil*.
- Kristeva, J. (2014). *Sèméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Le Seuil.
- Kuleshov, L. V., & Kuleshov, L. (1974). *Kuleshov on film: Writings*. Univ of California Press.
- Landa, J. Á. G. (1998). *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa* (Vol. 269). Universidad de Salamanca.

- Landwehr, J. (1975). Text und Fiktion. *Zu einigen literaturwissenschaftlichen und kommunikationstheoretischen Grundbegriffen*, München, 178ff.
- Lejeune, P. (1991). El pacto autobiográfico. *La autobiografía y sus problemas teóricos*, 29, 47-citation_lastpage.
- Lodge, David. (2002). *El arte de la ficción con ejemplos de textos clásicos y modernos*. Traducción de Laura Freixas. Península.
- Losada Goya. (1997). Intertextualidad y literatura comparada—Google Scholar. *Poligrafías*, 9-34.
- Lotman, Û. M., Sánchez, J. F., & i Ramió, J. R. (1979). *Estética y semiótica del cine*. G. Gili.
- Maltais, B. (2010). *Le phénomène de l'édition de scénarios cinématographiques dans l'espace éditorial québécois*.
- Marie, M., & Aumont, J. (1988). *L'analyse des films*. Nathan.
- Martin, M. (1990). *El lenguaje del cine* (Vol. 1). Gedisa.
- Martín, M. E. R. (2005). Teorías sobre adaptación cinematográfica. *El cuento en red: estudios sobre la ficción breve*, 12, 3.
- Martínez Expósito, A. (2006). Organización semiológica del espacio y del tiempo en el cine. *Alpha (Osorno)*, 23, 181-200. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012006000200011>
- Martínez-Bonati, F. (1978). El acto de escribir ficciones. *Dispositio*, 3(7/8), 137-144.
- Martínez-Salanova, E. (2020, marzo 24). *El guión cinematográfico*. El guión y sus tipos. <https://educomunicacion.es/cineyeducacion/guionquees.htm>
- Metz, C. (1973). *Lenguaje y cine*. Planeta.
- Metz, C. (1974). El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico. *revista Lenguajes*, 2.

- Mitry, J. (1987). *La Sémiologie En Question Langage Et Cinéma*.
- Montero, J. N. (2011, enero 1). *El género epistolar*.
<http://escritocreativo.blogspot.com/2011/01/el-genero-epistolar.html>
- Muñiz, A. (1989). *Notas de investigación sobre la literatura comparada*. 20.
- Nebot, F. A. (1989). Retórica, poética y teoría de la literatura. *Estudios románicos*, 4, 27-36.
- Noriega, J. L. S. (2000). *De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación* (Vol. 118). Grupo Planeta (GBS).
- Pavis, P. (1983). Production et réception du théâtre: La concrétisation du texte dramatique et spectaculaire in *Le texte et ses réceptions. Revue des Sciences Humaines Lille*, 189, 51-88.
- Pérez Bowie, J. A. (2004). *La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes*.
- Pérez, J. (2009). *Definición de actor—Definicion.de*. Definición.de.
<https://definicion.de/actor/>
- Pérez Rufí, J. P. (2016). Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica. *Razón y palabra*, 20(95).
- Philippine, A. (1963). Jacques Rozier. *France/Italy*.
- Pizarro, N. (1970). *Análisis estructural de la novela*. Siglo Veintiuno de España Editores.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1984). Focalización y estructura textual: La capilla de Brandeso en la «Sonata de otoño». *ELUA. Estudios de Lingüística*, N. 2 (1984); pp. 251-271.
- Pozuelo Yvancos, P. (1993). Poética de la ficción. *Madrid, Síntesis*.
- Prada Oropeza, R. (1978). *El estatuto del personaje*.

- Prince, G. (2003). *A dictionary of narratology*. U of Nebraska Press.
- Propp, V. (1998). *Morfología del cuento* (Vol. 31). Ediciones Akal.
- Pudovkin, V. I. (1957). *El actor de cine y el sistema de Stanislavski*. Pueblos Unidos.
- Raymond, B. (1979). *L'analyse du film*. Paris. Ed. Albatros.
- Raynauld, I. (2012). *Lire et écrire un scénario*. Broché.
- Reina, M. J. (2011). *Análisis y crítica literaria. Métodos*.
<https://fr.scribd.com/doc/48343975/ANALISIS-Y-CRITICA-LITERARIA-METODOS>
- Remak, H. H. (1961). *Comparative Literature: Its Definition and Function* (Vol. 57).
Carbondale and Amsterdam: Southern Illinois Press.
- Ricoeur, P. (1996). *Sí mismo como otro*. Siglo xxi.
- Rodríguez Martín, M. E. (2003). *Novela y cine, adaptación y comprensión narrativa de las obras de Jane Austen*.
- Rojas Portilla, Erika. (2012, mayo 3). *La Novela epistolar*. <http://eca-biblioteca-juvenil.blogspot.com/>
- Rousseau, J.-J. (2008). *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Editorial Brujas.
- Rufí, J. P. P. (2016). Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica. *Razón y palabra*, 20(95), 534-552.
- Saganogo, B. (2007). Realidad y ficción: Literatura y sociedad. *Estudios sociales*, 1, 53-70.
- Sánchez-Biosca, V. (1996). *El montaje cinematográfico: Teoría y análisis [Introducción]*.
- Searle, J. R. (1975). The logical status of fictional discourse. *New literary history*, 6(2), 319-332.

- Seger, L. (1991). *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Ediciones Rialp.
- Seoane, A. (2019, febrero 28). *Del papel a la pantalla. ¿Cómo un libro se convierte en película? / El Cultural*. <https://elcultural.com/del-papel-a-la-pantalla-como-un-libro-se-convierte-en-pelicula>
- Stam, R., & de Zavala, L. (2014). *Teoría y práctica de la adaptación*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Tabuenca, E. (2018, noviembre 29). *Origen del teatro griego: Resumen*. unprofesor.com. <https://www.unprofesor.com/lengua-espanola/origen-del-teatro-griego-resumen-2937.html>
- Tarín, F. J. G. (2006). *Discursos de la ausencia: Elipsis y fuera de campo en el texto fílmico*. Ediciones de la Filmoteca, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz
- The Chessplayer (2017)*—*IMDb*. (s. f.). Recuperado 3 de julio de 2020, de <http://www.imdb.com/title/tt5732530/fullcredits>
- Todorov, T. (1968). Poétique, Paris. *Éditions du Seuil, Coll.«Point, 65*.
- Todorov, T., & Ducrot, O. (2003). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Siglo Veintiuno.
- Torres, J. (2017, julio 31). ¿Qué es un Personaje Incidental? *Lifeder*. <https://www.lifeder.com/personaje-incidental/>
- Valles Calatrava, J. R. (2008). Teoría de la narrativa: Una perspectiva sistemática. *Teoría de la narrativa, 0-0*.
- Vanoye, F., & Goliot-Lété, A. (2009). *Précis d'analyse filmique*. Armand Colin.
- Vertov, D. (1929). *El hombre con la cámara*. Divisa Home Video.
- Vertov, D., & Jordá, J. (1974). *Memorias de un cineasta bolchevique*. Labor.

Vertov, D., & Llinás, F. (1974). *Cine-ojo*. Fundamentos.

WALLEK, R., & WARREN, A. (1966). *Teoría Literaria* (cuarta). Gredos Editorial SA.

Zaldivar, N. (2020, abril 11). El tiempo cinematográfico: La adecuación, elipsis, saltos en el tiempo... *El Regidor de Cine*. <https://elregidordecine.com/el-tiempo-cinematografico/>

Zavala, L. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.

Zavala, L. (2010). Módulo de cine. *México, DF UAM Xochimilco*.

Zavala, L. (2018). *Para analizar cine y literatura*. El Barco Ebrio.

Zunzunegui, S. (1996). *La mirada cercana: Microanálisis fílmico*. Paidós Ibérica.

Anexos



Anexo 01. Cartel de la película (2017)

Anexo 02. Ficha técnica de la película(*El jugador de ajedrez, ficha técnica de la película. s. f.*)

El jugador de ajedrez

[Sinopsis](#) | [Comentario](#) | [Reparto](#) | [Ficha técnica](#) | [Fotos](#) | [Tráiler](#)



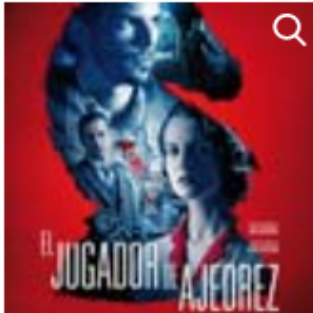
El jugador de ajedrez
Dirigida por *Luis Oliveros*

Director	Luis Oliveros
Guionista	Julio Castedo
Productor	Juan Antonio Casado Julio Castedo Gerardo Herrero Javier López Blanco Mariela Besuievsky
Música	Alejandro Vivas
Fotografía	Juan Carlos Gómez
Montaje	Teresa Font

Anexo 03. Reparto de la película(s. f.)

El jugador de ajedrez

[Sinopsis](#) | [Comentario](#) | [Reparto](#) | [Ficha técnica](#) | [Fotos](#) | [Tráiler](#)



El jugador de ajedrez
Dirigida por *Luis Oliveros*

Marc Clotet

Melina Matthews

Alejo Sauras

Pau Durà

Andrés Gertrudix

Juan del Santo

Diego Padilla

Marianne Latour

Javier Sánchez

Comandante Hernández

Pablo Colomer

David Moreno

Anexo 04. Fotos del rodaje en www.elugadordeajedrez.com



Foto 1. Escena en la sala de fiestas



Foto 2. Escena en el despacho del coronel Maier

Anexo 05. Preguntas a Julio Castedo

Email del 11 /05/19

Estimado Lofti:

Te contesto con gusto a tus preguntas. Lo haré una por una, pues quiero responder con aportaciones que merezcan la pena el honor que me haces al convertirme en materia de tu tesis doctoral, algo que sinceramente no esperaba y que es para mí como un regalo.

1. ¿Puede darme una biografía más detallada que las que encontramos por internet?

Mi biografía, como la de un Dr. Jekyll y Mr. Hyde, ha de estar necesariamente dividida entre la Medicina y la Literatura, disciplinas que pesan por igual en mi interior y a las que he intentado dar lo mejor de mí mismo. Es cierto sin duda que si me hubiera dedicado solo a una de ellas tal vez mis logros académicos o mis novelas serían mejores, pero no he sabido ni he querido nunca renunciar a una de mis dos vocaciones.

Nací en Madrid el 1 de abril de 1964. Mis padres, Sebastián y Conchita, formaban una joven pareja llena de ilusiones, pero con muy poco dinero. Los primeros cuatro años de mi vida los pasamos en casa de mis abuelos paternos, que nos cedieron dos habitaciones hasta que mis padres ahorraran el dinero suficiente para dar la entrada de una modesta vivienda, que resultó estar en el barrio de Moratalaz, en el sureste de Madrid. Allí crecí y fui al colegio “Santo Ángel” donde terminé el bachiller e hice el COU (Curso de Orientación Universitaria).

Mi padre quiso ser médico, pero las difíciles circunstancias económicas de la posguerra española le obligaron a trabajar desde muy joven y no pudo. No obstante, llenó mi casa de libros de Medicina y consiguió trasladarme la hermosa vocación de ayudar a los demás a través de la ciencia. Mi madre, ama de casa, era una lectora compulsiva, y yo crecí entre libros de Cela, Blasco Ibáñez, Hemingway y una interminable lista de clásicos, que por supuesto leí con fruición. Ahí tienes el origen de mis dos vocaciones. Le debo una a cada uno de mis padres.

Estudí Medicina en la Universidad Complutense de Madrid, me especialicé vía MIR en Radiología en el Hospital Puerta de Hierro de Madrid, hice el doctorado en Medicina Física en la Universidad Complutense de Madrid y obtuve el EQR (European Qualify in Neuroradiology) por la ESNR (European Society of Neuroradiology) en Friburgo, Alemania. Entre los méritos más reseñables de mi carrera profesional se encuentran haber sido Jefe del Departamento de Neurorradiología del Grupo hospitalario HM, Profesor de las asignaturas de Radiología y Neurociencias en la Facultad de Medicina de la Universidad San Pablo CEU y haber obtenido el premio Cum Laude del ECNR (European Congress of Neuroradiology) y el primer premio de Medicina Traslacional de la Fundación HM. Soy autor de unas treinta publicaciones científicas internacionales y otras tantas comunicaciones a congresos.

En mi faceta literaria, he sido corrector de estilo en la revista Radiología y en la Editorial Marbán. He publicado un ensayo sobre historia del cine: “Las cien mejores películas del siglo XX”, con dos ediciones en la Editorial Jaguar (2000 y 2003) y en 2017 su tercera edición en Amazon. También publiqué una breve monografía sobre corrección de estilo en textos científicos -adjunto enlace

<http://bvs.sld.cu/revistas/recursos/el%20buen%20uso%20del%20idioma%20en%20la%20PCientif.pdf>).

Una pequeña editorial independiente (Ediciones del Primor, Madrid) publicó en 2003 una selección de mis relatos “La máscara de mi piel” y en 2004 de mis piezas teatrales “Terencio”, ambos títulos agotados y ya descatalogados.

La primera novela que escribí fue “El jugador de ajedrez”, pero la primera que publiqué fue “Apología de Venus”, ambas en la editorial Efecto Violeta (Valencia). Fueron escritas en 2004 y 2005 respectivamente y publicadas en 2009 y 2008. “El jugador de ajedrez” fue reeditada por la editorial Planeta-Booket en 2017 con motivo del estreno de la película homónima, dirigida por Luis Oliveros y producida por Gerardo Herrero, Juan Antonio Casado y yo mismo.

La tercera novela fue “El fotógrafo de cadáveres”, escrita en 2010 y publicada en 2012 por Plataforma Editorial, Barcelona.

La cuarta, y de momento la última, ha sido “Redención”, escrita en 2014 y publicada en 2015 por la editorial Planeta, Barcelona.

En 2017 se estrenó la película “El jugador de ajedrez”, de la que soy guionista y uno de los productores.

Actualmente, ya en una época más tranquila de mi vida, divido mi jornada entre mi trabajo hospitalario por las mañanas y la literatura por las tardes.

Vivo en una pequeña población de la sierra de Madrid cargada de historia y de arte: El Escorial, con mi mujer, María, y mi hija Eva. Tengo otros dos hijos, Miguel y Elena, de un matrimonio anterior.

Espero que este resumen sea de tu agrado. Si quieres profundizar en algún detalle no dudes en decírmelo.

Email del 13/05/2019

Sigo con las respuestas, Lofti:

2- ¿Es usted un jugador de ajedrez?

Solo soy un aficionado. En mi infancia y juventud me aficioné al ajedrez pues mi abuelo y mi padre eran buenos jugadores, ellos me enseñaron los rudimentos del juego y con los años me interesó más, estudié algunos manuales y llegué a participar en varios campeonatos, aunque sin ningún éxito.

El ajedrez me interesa más como metáfora de la vida, por la posibilidad que plantea de vencer a la adversidad por el ingenio y la inteligencia.

3- ¿Por qué ha escrito el jugador de ajedrez? ¿Se inspiró de algún suceso real?

A este respecto hay, como pasa con frecuencia en el mundo de la publicidad, un uso exagerado de unas declaraciones poco meditadas que hice durante la promoción de la novela. Respondí a esa misma pregunta contando la anécdota del campeón mundial Alekhine, que se vio obligado a jugar contra los nazis para salvar la vida de su mujer, que era judía. A los publicistas les gustó la idea y la usaron durante la promoción de la película como si me hubiera basado en ella, algo que no es cierto.

La verdad, como suele pasar, es mucho más sencilla. La historia de “El jugador de ajedrez” es lejanamente autobiográfica. En la novela, en 1934 Diego Padilla gana el Campeonato de España de ajedrez y en la entrega de premios conoce a una periodista francesa llamada Marianne y se enamoran. Estarán cuatro años separados, y cuando se reencuentran, ella está con otro hombre, un exitoso empresario. ¿Qué sucedió en realidad? Espero que no te haga reír, pero así son las fuentes del arte: en 1981 yo gané un campeonato de tenis; en la entrega de premios conocí a una joven preciosa de nombre Mariam, y nos enamoramos. Estuvimos ocho meses separados, y cuando nos reencontramos, ella estaba con otro hombre, un exitoso empresario.

Nombres

Padilla es el segundo apellido de mi abuelo, quien me enseñó a jugar al ajedrez, se llamaba José-Acisclo Castedo Hernández de Padilla. De hecho, el interrogatorio que la Brigada Político-Social le hace a Padilla tras la muerte de su amigo Javier está basado en el interrogatorio que le hicieron a mi abuelo durante la posguerra española. Diego es el nombre de mi ahijado, que nació un poco antes de que empezara a escribir esta historia. Diego Padilla, sin duda, soy yo. Tiene mi forma de pensar y de actuar, o de no actuar, porque Padilla es un antihéroe, un ejemplo de inacción.

La única influencia de Alekhine en la historia tiene lugar en el momento en el que Diego Padilla da la vuelta al tablero en su primera partida contra el coronel Maier. Es una anécdota que escuché en un documental ruso cuyo título no recuerdo (y desconozco si es cierta) acerca del propio Alekhine.

Genesis de la película

La chispa que encendió el inicio de mi trabajo fue una conversación con el actor Juan del Santo (actúa en la película, es el campeón que juega contra Diego Padilla el campeonato de España en la primera secuencia), que después de hacer juntos un cortometraje basado en mi relato “El silencio”, incluido en mi obra “La máscara de mi piel”, me pidió que escribiera un guión de largometraje que él pudiera presentar a un productor amigo suyo, Antonio Cardenal. Empecé el guión, y la historia me atrapó de tal manera que decidí escribirlo también en forma de novela. El guión y la novela se fueron alimentando mutuamente, por tanto no es, en sentido estricto, un guión basado en una novela. Fue primero guión, luego novela, y luego reescribí el guión adaptando mi propia novela.

Creo que, después de esta información, tú y yo somos (de momento) los únicos que sabemos la verdad.

Email del 14/05/2019

Estimado Lofti, ya termino con las respuestas:

4- ¿Cuánto ha tardado en construir la novela?

Como yo me dedico a escribir solo a tiempo parcial, el cálculo es aproximado; escribí la primera versión del guión en unos dos meses, la novela en ocho meses, y luego he trabajado de forma esporádica durante mucho tiempo en la versión definitiva del guión.

5- ¿Tiene la novela alguna inspiración de la novela de Stefan Zweig “Novela de Ajedrez”?

La respuesta es no, pero la pregunta es pertinente y muy interesante, voy a desarrollarla. Cuando terminé mi novela se la dejé leer a cuatro o cinco personas muy próximas para que me dieran su opinión, era mi primera novela y yo tenía la sensación de haber escrito una obra mediocre. Mi sorpresa fue que la novela gustaba mucho, y de forma unánime, a los que la leían. Una de esas personas me dijo que le recordaba “Novela de ajedrez” de Stefan Zweig. Yo de Zweig en ese momento sólo había leído “Carta de una desconocida”, que me había resultado fascinante. Compré “Novela de ajedrez” en la excelente traducción de Manuel Lobo (Acantilado) y la leí de un tirón, tengo que reconocer que con miedo a que las historias fueran demasiado parecidas. Sin embargo, no encontré semejanzas que me hicieran replantearme ni una sola línea. No hice ningún cambio después de aquella lectura, pero me han preguntado muchas veces por este asunto, creo honestamente que si las hay, son casuales.

Sin embargo, mi historia con Zweig no termina ahí. Tanto me gustaron las dos novelas citadas que me compré sus obras completas y, con alguna excepción, las he leído casi todas y me he convertido en un rendido admirador de su concisión y su facilidad para generar emociones.

Tanto es así, que cuando me planteé completar “El jugador de ajedrez” con otra novela de temática similar pero ambientada en la Primera Guerra Mundial en vez de en la Segunda, al protagonista le puse en nombre de Stefan en su honor. Mi novela “El fotógrafo de cadáveres” está protagonizada por Stefan Adler, un pionero de la fotografía. Las dos obras forman un díptico contra la guerra, contra la fractura de las biografías de la gente normal, contra las decisiones de los poderosos que condicionan nuestras vidas. Algún día me gustaría verlas publicadas juntas.

6- ¿Cómo eligió los nombres de los protagonistas?

Los orígenes de los nombres de Diego y Marianne ya los sabes por un correo anterior.

En tu último correo me preguntaste por Margaux. Estoy de acuerdo contigo en que es el eje de la trama, sin ella nada tiene sentido. Cuando yo escribí “El jugador de ajedrez” mi hija Elena tenía tres años. Ella es Margaux, sus frases, sus actitudes y nuestros juegos y paseos están reflejados en la novela.

Yo soy aficionado al vino de calidad, tengo estudios de enología y me gusta conocer los vinos del mundo y sus elaboraciones. Entre mis favoritos están los vinos de Burdeos, ciudad donde termina la novela; tres de los personajes de la novela tienen los nombres de tres de los cinco vinos *Grand Cru Classes* de la histórica clasificación de 1855: Chateau Margaux, Chateau Latour y Chateau Lafite, por la hija del protagonista, su mujer (de familia bordelosa) y Charles Lafite, el bodeguero que recoge a Diego en su camino a pie hasta Burdeos.

La elección del nombre del resto de los protagonistas fue menos caprichosa. Bueno, hay uno que me hace gracia comentar: el coronel Maier se llama así por Sepp Maier, portero del Bayern de Munich y de la selección alemana de fútbol, que jugaba con Beckenbauer, Müller, Breitner y Hoeness a finales de los años 70 en uno de los mejores equipos que soy capaz de recordar (en mi juventud jugué mucho al fútbol y también al tenis).

7- ¿Cuál sería la representación de cada personaje y por qué (los más influyentes: Diego, Marianne, Margaux, Boileau, Maier...etc), si los comparamos a piezas de ajedrez?

Solo veo esa representación en tres casos: Diego sería el caballo, por su capacidad de escapar de cualquier situación comprometida y Marianne la torre (La Tour en francés), por su solidez y su fortaleza, que destaca siempre al final de la partida. Javier es el peón, valiente y sacrificado al principio de la partida.

8- ¿Por qué el caballo es blanco en la portada de la primera edición y por qué se ha transformado en un caballo oscuro en la última portada?

Diego sueña con ese caballo blanco que representa la libertad en la cárcel y luego lo ve en un descampado durante la tormenta en su caminata a Burdeos. Es una metáfora de la libertad vinculada al ajedrez. Esas imágenes del caballo estaban en mi guión, pero no le gustaron al director y las eliminó. El caballo es negro en el cartel de la película y en la segunda edición del libro por elección del diseñador, yo le pedí un caballo blanco frente a un caballo negro, pero la idea no triunfó en la productora e hicieron su voluntad, el guionista tiene muy poca fuerza en esas decisiones.

9- ¿Es usted políglota? Seguro, viendo todos los intertextos en la novela (Es para enriquecer su biografía)

No soy políglota, solo hablo un inglés de nivel medio además de español. Las frases en francés y alemán fueron escritas en español y luego traducidas por profesionales.

Quedamos en contacto. Si surgen nuevas preguntas no dudes en enviármelas.

Un afectuoso saludo.

Email del 03/07/2020

Estimado Lofti:

Con mucho gusto te respondo a tus preguntas.

1. ¿Cómo vino la idea de la película y su génesis (brevemente)?

La idea surgió tras una conversación con mi amigo Juan del Santo, actor excelente, que en la película interpreta a David Moreno, el campeón de España al que derrota Diego en 1934, al principio de la historia. Me pidió que escribiera un guión que él pudiera interpretar. Una historia de supervivencia. Yo estaba pensando en escribir algo sobre ajedrez, pues había visto un documental sobre el campeón ruso Alekhine, y también algo que hiciera referencia a una experiencia personal con una mujer sucedida en mi primera juventud; los conceptos se fueron uniendo. La redacción final de la primera versión fue rápida, unos cuatro meses de trabajo.

2. Como se hizo la construcción del guión y las más grandes modificaciones que se hicieron en él (por limitaciones, técnicas y de presupuesto...etc).

Escribí una primera versión del guión muy cara que fue rechazada por un par de estudios, luego la dejé en un cajón durante un par de años. Publiqué la novela, que tuvo cierto éxito, y el productor Juan Antonio Casado se puso en contacto conmigo y nos asociamos para levantar el proyecto, algo que después de muchas vicisitudes se logró con la participación de Gerardo Herrero (Tornasol Films), uno de los mejores productores españoles, ganador de un Oscar por *El secreto de sus ojos* (2009), de Campanella. Ahí reescribí el guión adaptándolo a un presupuesto más ajustado. Luego, al trabajar con el director, Luis Oliveros, sufrió los últimos y más significativos cambios.

3. Aparte del guión ¿Cuál era su implicación en la película?

Soy uno de los tres Productores. El productor principal fue Gerardo Herrero.

4. La idea de las partes añadidas (después del arresto de Diego – de Marianne con Pierre, la prefectura, el castigo de las mujeres en el pueblo...etc)

Esas partes no existían en las primeras versiones del guión. Luis Oliveros quería un doble punto de vista, de Diego y Marianne (la novela y los primeros guiones solo tienen el punto de vista de Diego), de manera que los añadí en la última fase de la preproducción. Todo es mío excepto la escena de las mujeres castigadas por colaboradoras, que es de Luis Oliveros.

¿El porqué de los cambios de algunas fechas?

Las fechas se ajustaron en el último momento a instancias del director.

6. ¿Por qué el coronel Maier se suicida?

Antes de que entrara Luis Oliveros en el proyecto la película iba a ser dirigida por Martín Rosete, pero no fue posible por causa de TVE, que pidió un director con más experiencia. Entró entonces José Luis Cuerda, pero no llegamos a un acuerdo en las fechas de rodaje y abandonó el proyecto. Fue el turno del francés Christophe Barratier, que trabajó conmigo algún tiempo en el guión, fue él quien me propuso que Maier se suicidara para aportar dramatismo (en la novela eso no sucede), a Gerardo Herrero y Juan Antonio Casado les gustó la idea y la incluí. Barratier y Gerardo Herrero no llegaron a un buen entendimiento y el francés dejó el proyecto. Las fechas de subvenciones y de compras de derechos de emisión se nos acababan y pensé en Luis Oliveros, un director con experiencia fundamentalmente en TV, yo había visto su telefilme *El ángel de Budapest*, también de la época nazi, y pensé que podría ponerse al frente del proyecto muy rápido aprovechando aquella experiencia. A Oliveros también le gustó que Maier se suicidara.

7. ¿El por qué de la escena de los bombarderos americanos?

Fue un inserto de montaje por orden de Luis Oliveros. Nunca me ha gustado. Pedí que se eliminara del montaje definitivo, pero los otros productores y el director decidieron dejarlo.

Quedo a tu disposición si tienes más dudas.

Adjunto una versión del guión posterior a la que tienes (no entiendo cómo ha llegado mi guión a la red, yo no lo he autorizado). Creo que es la última antes de los cambios que se hicieron durante el rodaje, que fueron fundamentalmente supresiones decididas por el director.

Mucha suerte en tu defensa de la tesis. Espero que me envíes un ejemplar, me gustaría mucho tener uno en mi librería.

Un saludo muy cordial.

Julio Castedo

Email del 04/07/2020

Saludos, Lofti. Respondo encantado tus preguntas:

1- Cuándo empezó el rodaje de la película, cuánto duró, cuál era el presupuesto y las ganancias?

El rodaje empezó a mediados de abril de 2016 y duró siete semanas. El presupuesto fue de 4.100.000€. Cubrió gastos, pero apenas dejó beneficios a los productores, aún sigue en distribución en algunos países y en circuitos de TV.

2- Estuvo usted en el rodaje? tenia alguna influencia en la dirección artística o el casting?

Estuve cuatro días en Budapest (París en la ficción) y tres en Canarias, donde se rodaron los interiores de la cárcel. No tuve competencia en la dirección artística. Sí, participé activamente en el casting, del que estoy muy satisfecho, los actores hicieron un gran trabajo.

3- Por qué Diego no lleva gafas en la película?

Decisión de Luis Oliveros.

4- Si tendría que rehacer la película qué cambiaría (la puede detallar.... me interesa mucho) ?

Cambiaría el punto de vista, dejándolo como en la novela, es decir, sólo conoceríamos los hechos a través de los ojos de Diego. Marianne sería más enigmática y Pierre un personaje fantasma que apenas aparecería a pesar de su importancia en el desarrollo dramático. También cambiaría el tempo cinematográfico a una narración algo más pausada. En términos cinematográficos, Oliveros la hizo en el estilo de Spielberg y yo la pensé en el de David Lean.

Otra cosa, le parece correcta esta ficha técnica ? - tengo que poner solo un nombre para cada categoría- que usted puede corregir si quiere y para no despreciar a nadie.(La puede encontrar extendida con varios nombres para cada categoría, en el enlace)

Es mejor este enlace para los datos técnicos, además tiene los premios y nominaciones ganados.

https://www.imdb.com/title/tt5732530/fullcredits?ref=tt_cl_sm#cast

Email del 04/07/2020

Estimado Lofti:

Con mucho gusto te respondo a tus preguntas.

1. ¿Cómo vino la idea de la película y su génesis (brevemente)?

La idea surgió tras una conversación con mi amigo Juan del Santo, actor excelente, que en la película interpreta a David Moreno, el campeón de España al que derrota Diego en 1934, al principio de la historia. Me pidió que escribiera un guión que él pudiera interpretar. Una historia de supervivencia. Yo estaba pensando en escribir algo sobre ajedrez, pues había visto un documental sobre el campeón ruso Alekhine, y también algo que hiciera referencia a una experiencia personal con una mujer sucedida en mi primera juventud; los conceptos se fueron uniendo. La redacción final de la primera versión fue rápida, unos cuatro meses de trabajo.

2. Como se hizo la construcción del guión y las más grandes modificaciones que se hicieron en él (por limitaciones, técnicas y de presupuesto...etc).

Escribí una primera versión del guión muy cara que fue rechazada por un par de estudios, luego la dejé en un cajón durante un par de años. Publiqué la novela, que tuvo cierto éxito, y el productor Juan Antonio Casado se puso en contacto conmigo y nos asociamos para levantar el proyecto, algo que después de muchas vicisitudes se logró con la participación de Gerardo Herrero (Tornasol Films), uno de los mejores productores españoles, ganador de un Oscar por *El secreto de sus ojos* (2009), de Campanella. Ahí reescribí el guión adaptándolo a un presupuesto más ajustado. Luego, al trabajar con el director, Luis Oliveros, sufrió los últimos y más significativos cambios.

3. Aparte del guión ¿Cuál era su implicación en la película?

Soy uno de los tres Productores. El productor principal fue Gerardo Herrero.

4. La idea de las partes añadidas (después del arresto de Diego – de Marianne con Pierre, la prefectura, el castigo de las mujeres en el pueblo...etc)

Esas partes no existían en las primeras versiones del guión. Luis Oliveros quería un doble punto de vista, de Diego y Marianne (la novela y los primeros guiones solo tienen el punto de vista de Diego), de manera que los añadí en la última fase de la preproducción. Todo es mío excepto la escena de las mujeres castigadas por colaboradoras, que es de Luis Oliveros.

5. ¿El porqué de los cambios de algunas fechas?

Las fechas se ajustaron en el último momento a instancias del director.

6. ¿Por qué el coronel Maier se suicida?

Antes de que entrara Luis Oliveros en el proyecto la película iba a ser dirigida por Martín Rosete, pero no fue posible por causa de TVE, que pidió un director con más experiencia. Entró entonces José Luis Cuerda, pero no llegamos a un acuerdo en las fechas de rodaje y abandonó el proyecto. Fue el turno del francés Christophe Barratier, que trabajó conmigo algún tiempo en el guión, fue él quien me propuso que Maier se suicidara para aportar dramatismo (en la novela eso no sucede), a Gerardo Herrero y Juan Antonio Casado les gustó la idea y la incluí. Barratier y Gerardo Herrero no llegaron a un buen entendimiento y el francés dejó el proyecto. Las fechas de subvenciones y de compras de derechos de emisión se nos acababan y pensé en Luis Oliveros, un director con experiencia fundamentalmente en TV, yo había visto su telefilme *El ángel de Budapest*, también de la época nazi, y pensé que podría ponerse al frente del proyecto muy rápido aprovechando aquella experiencia. A Oliveros también le gustó que Maier se suicidara.

7. ¿El por qué de la escena de los bombarderos americanos?

Fue un inserto de montaje por orden de Luis Oliveros. Nunca me ha gustado. Pedí que se eliminara del montaje definitivo, pero los otros productores y el director decidieron dejarlo.

Quedo a tu disposición si tienes más dudas.

Adjunto una versión del guión posterior a la que tienes (no entiendo cómo ha llegado mi guión a la red, yo no lo he autorizado). Creo que es la última antes de los cambios que se hicieron durante el rodaje, que fueron fundamentalmente supresiones decididas por el director.

Mucha suerte en tu defensa de la tesis. Espero que me envíes un ejemplar, me gustaría mucho tener uno en mi librería.

Un saludo muy cordial.

Julio Castedo

Anexo 05. El guión literario (Selección de algunas partes)

EL JUGADOR DE AJEDREZ

por
JULIO CASTEDO

Guión Literario
Basado en su novela del mismo título


VERSIÓN 3.4.3 (8-3-2016)

ISHTAR FILMS S.L.(1) Y TORNASOL FILMS (2)

(1) C/ Zurbarán, 2. Madrid, SPAIN
Prod: Juan Antonio Casado
+0034 639 218 851
(2) C/ Vaneras, 9. Madrid, SPAIN
Prod: Gerardo Herrero
+0034 911 023 024

1. INT. CASINO - DÍA 


Planos de detalle de un tablero de ajedrez con las piezas dispuestas en mitad de una partida. Vemos las manos de un hombre hacer un movimiento, y a continuación tocar el reloj cronometrador. En frente, las manos de otro hombre hacen lo mismo.

2. EXT. CALLE DE ALCALÁ - DÍA 

MARIANNE LATOUR, una mujer (25 años), bella y sofisticada, corre entre la gente por la calle de Alcalá, lo hace con cierta dificultad, porque lleva unos zapatos rojos con tacones altos y un elegante vestido negro. Tropezaba y no cae.

Se cruza con viandantes que reflejan el modo de vestir de aquella época: trajes los caballeros, trajes viejos sin corbata los jóvenes, indumentaria rural y boina los de clase más baja. Vemos algunos letreros de comercios y un puesto de periódicos con noticias acerca de la revolución de los mineros de Asturias en 1934.

3. INT. CASINO - DÍA

Los dos jugadores observan el tablero completamente concentrados. Son DAVID MORENO (50), de aspecto serio y antipático, y DIEGO PADILLA (30) delgado, desenfadado y atractivo 

Detrás de ellos hay un gran panel con una reproducción de la partida para que la pueda seguir el público. Un ayudante pone los símbolos de las piezas en las casillas tras cada jugada de los contendientes.

4. EXT. CALLE DE ALCALÁ  **DÍA**

Marianne llega hasta la puerta del Casino de Madrid, pasa sin pedir permiso entre la gente que espera (todos ellos miembros de un club que es privado y por lo tanto burgueses bien arreglados). Algunos se quejan. Un portero se dirige a ella pero no para.

MARIANNE

¡Prensa!

Lo esquivaba y consigue entrar.

5. INT. CASINO DE MADRID  **DÍA**

Marianne entra en el casino. Se escuchan conversaciones y risas que enlazan con las de la secuencia anterior.

Entra el propietario en el salón y se disculpa.

PROPIETARIO
Disculpen señores. Ya está
solucionado. Sigán divirtiéndose, por
favor.

Vuelve la música, la misma pieza. Marianne le mira y Diego
ve su preocupación.

DIEGO
Vamos a otro sitio.

8. EXT. UNA CALLE PORTICADA - NOCHE

Está lloviendo.

Diego corre. Lleva de la mano a Marianne, que le sigue
encantada.

Pasa un coche, pisa un charco y está apunto de empaparlos,
pero eso les divierte.

Llegan hasta unos soportales y se refugian de la lluvia.

Diego abraza a Marianne. Hay un forcejeo como si ella
jugara a evitarlo. Finalmente se besan apasionadamente.

TRANSICIÓN

9. INT. IGLESIA DE SAN ANDRÉS - DÍA

Boda de Diego y Marianne en la capilla de San Isidro en la
iglesia de San Andrés.

Pocos invitados, no más de diez o doce.

La ceremonia ya ha terminado. El ambiente irradia felicidad.
los novios están radiantes, y mientras el cura está
atareado recogiendo todo tras el altar, Javier va a hacer
una fotografía a los novios.

JAVIER
A ver, muy juntos... Quiero que se vea
el retablo.

MARIANNE
¡Sácanos a nosotros! ¡Déjate de
retablo! Y que salgamos bien guapos.

DIEGO
¡Y que no salga movida como la del
campeonato!

11

DIEGO
Aceptaría cualquier cosa.

ENCARGADO
Lo lamento de verdad, maestro. No
puedo ofrecerle nada. Tal vez si las
cosas cambian...

DIEGO
En ese caso... no le quito más tiempo.

ENCARGADO
Ha sido un placer conocerlo... Aquí, en
la federación, hemos estudiado mucho
esa partida.

Diego coge a Margaux en brazos y cruza a la antesala.
Margaux mira a su padre y le toca la cara.

MARGAUX
No estés triste, papá.

DIEGO
¿Triste? ¿Quién puede estar triste
teniendo una hija tan guapa como tú?

Margaux sonrío y Diego también lo hace al ver feliz a su
hija.

DIEGO
¿Quieres que vayamos a buscar a mamá a la
salida de su trabajo? así le damos una
sorpresa.

MARGAUX
¡Sí!

27. EXT. UNA CALLE DE PARÍS - DÍA

Es un luminoso día de primavera. Diego pasea con Margaux de
la mano. El barrio es Montmartre. Hay puestos de flores y
de pintores callejeros.

Diego se detiene ante un puesto de flores y compra media
docena de rosas rojas.

28. EXT. OTRA CALLE DE PARÍS - DÍA

Diego y Margaux llegan hasta la verja del lugar en el que
trabaja Marianne.

La esperan tomando el sol a cierta distancia. Diego, con
las flores en la mano, está pendiente de la salida, pero
Margaux está jugando despistada.

SUBTÍTULO: Son trámites rutinarios.
Comprobación de documentos.

Diego da un breve beso en los labios a Marianne, que le mira con impotencia.

DIEGO
Tengo todo en orden. No te preocupes.

Y otro a la pequeña Margaux, cuando lo hace le guiña el ojo, como si no pasara nada, lo que tranquiliza a la niña.

Al salir, un agente empuja a Diego con la culata del fusil. Antes de salir, mira a su mujer y a su hija con toda la calma de la que es capaz en ese momento.

34. EXT. LA CALLE DE MARIANNE - DÍA

POV de Marianne que mira por la ventana.

Hay un furgón de la gendarmería francesa y dos agentes Salen del portal el oficial y los agentes, que llevan a Diego cogido por los brazos. Los agentes de la calle abren el portón del furgón, meten dentro a Diego, que antes de entrar cruza la mirada con la de su mujer.

35. INT. PRISIÓN - DÍA

Diego está en el interior de la prisión, un edificio medieval en las afueras de París que los nazis han ocupado como almacén, cárcel y cuartel de las SS.

Diego está ante una mesa tras la cual está el CABO REINKE (25), un hombre estricto pero que actúa sin brutalidad.

Detrás de Diego, dos soldados rasos nazis.

Uno de los soldados le entrega a Reinke la documentación de Diego.

Reinke la examina un instante y mira con severidad a Diego.

REINKE
(Reinke habla español con acento alemán)
Ponga aquí todas sus pertenencias.

Diego saca de los bolsillos su cartera, unas llaves y unas monedas.

REINKE
También el reloj. Y el anillo.

Entran los dos soldados y retiran los cadáveres como si fueran carga.

Cierran la puerta de un fuerte golpe. Diego está horrorizado, Pablo no tanto.

DIEGO

Dios mío ¿qué es esta locura?

PABLO

Con estos cabrones no hay más que obedecer y esperar. Ya te irás dando cuenta.

DIEGO

¿Entonces por qué se ha resistido?
¿Qué sentido tenía?

PABLO

Más del que piensas.

DIEGO

¿Adónde los han llevado?

PABLO

Ahí abajo. Al paredón.

52. INT. DORMITORIO DE MARGAUX - NOCHE

Margaux acostada en la cama, preparada para dormir. La niña está triste.

Marianne la está arropando.

MARIANNE

Buenas noches, mi amor.

MARGAUX

Buenas noches. Voy a soñar con papá.

MARIANNE

Me parece muy bien. Dile que yo también le echo de menos.

Margaux asiente y apoya la cabeza en la almohada.

Marianne apaga la luz. va a salir de la habitación, pero al llegar a la puerta duda, regresa hasta la cama y se acuesta junto a su hija.

Se oyen tres golpes en la puerta.

Marianne se incorpora y sale.

de detrás de su espalda y Diego levanta un trapo del suelo y coge las piezas que tienen escondidas en un agujero.

Ponen el tablero sobre el taburete y disponen las piezas.

Es una secuencia sin diálogo en la que se ve que los dos disfrutaban del ajedrez, en contraposición con las tensas partidas con el coronel Maier.

69. INT. DESPACHO DEL CORONEL MAIER - DÍA

Diego, que está limpio y bien afeitado, y el coronel Maier están jugando una partida de ajedrez. Maier, dubitativo, hace un movimiento con un alfil.

DIEGO
Perdone, coronel, pero esa pieza
estaba clavada, si la mueve, pone en
riesgo el rey.

Maier levanta la vista del tablero, mira a Diego con suficiencia, vuelve a mirar al tablero y no rectifica.

Tras cuatro jugadas pierde la partida.

DIEGO
Jaque mate.

70. INT. CELDA COLECTIVA - DÍA

Diego y Pablo están jugando una partida.

PABLO
¿Jaque mate? Pero si estamos
empezando.

DIEGO
Es el mate del pastor.

PABLO
¿El mate del pastor?

(mirando al tablero)
Pues vaya mierda.

DIEGO
(riéndose)
Juegas peor que mi hija de cuatro
años.

Pablo también ríe.

Reinke está detrás. Sin dirigirle la palabra, cierra la puerta tras él.

Primero no se mueve. Se queda quieto sin terminar de creerse que está libre. Luego empieza a caminar despacio hacia el oeste. Después acelera el paso y se aleja casi corriendo.

Es un soleado día del mes de agosto.

94. EXT. LA CALLE DEL DOMICILIO DE MARIANNE - DÍA

Calles hasta llegar al domicilio de Marianne. Completamente vacía. A lo lejos se oye a alguien que corre. Un ambiente de miedo, con la gente recluida en sus casas. Se escuchan disparos lejanos.

Hay anuncios en alemán y esvásticas colgando de algunas farolas. Diego llega a su antiguo portal en París. El número 15.

La puerta del portal está abierta, y Diego la cruza con ansiedad contenida.

95. INT. LA ESCALERA DEL DOMICILIO DE MARIANNE - DÍA

Diego sube las viejas escaleras de madera sujetándose en el pasamanos, todo está muy sucio y deteriorado. No es lo que él esperaba.

Llega hasta la puerta de su casa. Llama al timbre pero éste no funciona. Llama con los nudillos, da tres tímidos golpes. No hay respuesta. Da tres golpes más fuertes. Nadie abre.

Se agacha abatido y se sienta junto a la puerta.

96. INT. LA ESCALERA DEL DOMICILIO DE MARIANNE - DÍA

Diego baja por las escaleras, muy despacio, triste y profundamente decepcionado.

Llama a la puerta de la vecina de abajo y nadie le abre. Insiste, pero una mirilla, que está abierta, se cierra bruscamente.

Sigue bajando peldaños.

Una puerta está entreabierta. De ella asoma una vecina. Es una mujer de unos cuarenta y cinco años que conserva buena parte de su atractivo.

VECINA
Nous n'avons pas de quoi faire
l'aumône. Allez-vous en.

DIEGO
..Muchas gracias, dime ¿sabes jugar al
ajedrez?

MARGAUX
No... pero sé cómo se llaman las piezas,
y cómo se mueven... el caballo puede
saltar, y el rey, como es más
viejecito, sólo avanza de uno en uno.

DIEGO
¿Y sabes quién te enseñó eso?

MARGAUX
No, no me acuerdo, lo sé desde
pequeña, desde que vivía en Madrid
con mi papá.

DIEGO
¿...Con tu papá?

109. INT. COCINA DE LA MANSIÓN - DÍA

Marianne, sentada en el suelo, apoyada en la pared, abatida,
con una de las cartas de Diego abierta en la mano, llorando.

El resto de las cartas y la cartulina amarilla de la
denuncia están tiradas en el suelo a su alrededor.

110. EXT. EL JARDÍN DE LA MANSIÓN - DÍA

Diego está emocionado por las últimas palabras de la
niña y no quiere llorar delante de ella, que cada
vez se muestra más interesada en el recién llegado.

DIEGO
Ahora tengo que irme, pero tal vez
podríamos vernos... otro día.

MARGAUX
¡Claro que sí! Podrías venir a jugar
conmigo. Yo aquí me aburro mucho.

DIEGO
Prometido.

MARGAUX
¿Vendrás mañana?

DIEGO
Vendré siempre que quieras.

Margaux le acompaña hasta el inicio de un camino de grava.

Diego se agacha, le da un beso en la mejilla a Margaux y le dice con cariño:

DIEGO
Adiós, Margaux, pórtate bien con mamá.

MARGAUX
...Adiós.

La niña ha empezado a comprender.

Diego comienza a caminar y sale de la parcela.

Cuando está a unos diez metros de la entrada de la parcela, escucha los pasos de la niña y se da la vuelta.

Margaux le dice sonriendo:

MARGAUX
¿Sabes? Creo que me acuerdo de ti.

Diego sonríe, esta vez abiertamente, va hacia ella acelerando progresivamente el paso, se agacha, y se abrazan.

CORTE A NEGRO

المخلص

تهدف هذه الرسالة إلى دراسة كيفية تحويل النص الروائي إلى نص سينمائي. واعتمدنا في هذه الدراسة بالتحليل والنقاش نظريات السرديات ونظريات التحويل / الاقتباس السينمائي من خلال المنهج المقارن، واتخذنا كإجراء عملي النظرية البنيوية والتحليل السينمائية. اخترنا رواية لاعب الشطرنج خوليو كاستيدو وكنموذج للدراسة. استنتجت الدراسة أن الاقتباس السينمائي في هذه الرواية يستلزم الزيادة والتحويل والحذف لما تتطلبه ضرورة.

الكلمات المفتاحية: خوليو كاستيدو – السرديات – التحويل السينمائي/الاقتباس – المنهج المقارن – الرواية – السيناريو

Résumé.

Dans ce travail de recherche qui porte sur la problématique de l'adaptation des ouvrages littéraires au cinéma, nous avons étudié le transfert du roman de Julio Castedo, *El jugador de ajedrez* (Le joueur d'échec) en film. A cet effet, nous nous sommes basés sur les théories narratologiques et les théories de l'adaptation cinématographique pour mettre en relief les mécanismes qui régissent les caractéristiques des œuvres d'art, aussi bien le roman que le film. Cela nous a conduit à appliquer les analyses structuralistes et filmiques afin d'approfondir les concepts de la narration et du scénario filmique, ce qui permet de faire ressortir les différentes composantes de la comparaison. Il en résulte que le film est une transformation inspirée du roman, avec ses suppressions, des ajouts et ses compressions.

Mots clés: Julio Castedo- Narratologie - Adaptation cinématographique - Comparaison – Roman- Scénario de film

Summary.

The thesis is a study of the adaptation of literary works to the cinema; i.e. the conversion of the novel *El Jugador De Ajedrez* (The Chess Player), written by Julio Castedo to film. Thus, in order to highlight the mechanisms governing both novel and film, a literary investigation based on narratology theories and the theories of film adaptation is piloted. And for a thorough literary comparison, structuralism approach and cinematic analyses are put into action, to deepen the conception of narration and film script. As a result, film is a transformation inspired by the novel, with its deletions, additions and compressions.

Key words: Julio Castedo, narratology, film adaptation, comparison, novel, film script.

Resumen.

En este trabajo de investigación que lleva sobre la problemática de la adaptación de obras literarias al cine, hemos estudiado la transferencia de la novela *El jugador de ajedrez* de Julio Castedo a película. Para llevar a cabo el estudio, nos hemos basado en las teorías narratológicas y las teorías de la adaptación cinematográfica para poner de relieve los mecanismos que rigen las dos obras de arte, tanto novela como filme. Esto nos ha conducido a aplicar los análisis estructuralistas y fílmicos para profundizar en la concepción de la narración y del guion cinematográfico, lo que nos permitió resaltar los diferentes componentes de la equiparación. De ellos resulta que la película es una transformación inspirada de la novela, con sus supresiones, añadiduras y compresiones.

Palabras clave: Julio Castedo, narratología, adaptación cinematográfica, comparación, novela, guion fílmico.